



CS

**Anatomías poéticas.
Pliegues y despliegues del cuerpo
en el mundo griego antiguo**

**Alicia María Atienza, Elsa Rodríguez Cidre
y Emiliano J. Buis (editores)**



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

**Anatomías poéticas. Pliegues y despliegues del cuerpo
en el mundo griego antiguo**

Anatomías poéticas. Pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo

Alicia María Atienza, Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano J. Buis (editores)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decana Graciela Morgade	Secretaría de Investigación Cecilia Pérez de Micou	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Vicedecano Américo Cristófolo	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas
Secretario General Jorge Gugliotta	Subsecretaría de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Matías Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy
Secretaría Académica Sofía Thisted	Subsecretaría de Relaciones Institucionales e Internacionales y de Transferencia y Desarrollo: Silvana Campanini	Silvia Gattafoni Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Ayelén Suárez
Secretaría de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

Crédito de la imagen: Carmen Morin Rodríguez, febrero de 2019

Créditos de imagen de tapa: Copia romana de amazona herida de los siglos H-I d. C., Museo Metropolitano de Arte-MET 32.11.4, Nueva York.

ISBN 978-987-8363-17-2

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2020

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Anatomías poéticas : pliegues y despliegues del cuerpo en el mundo griego antiguo / Alicia Atienza ... [et al.] ; editado por Alicia Atienza ; Elsa Rodríguez Cidré ; Emiliano Jerónimo Buis.- 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2020.

514 p. ; 21 x 14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-8363-17-2

1. Griego Antiguo. 2. Griego Clásico. 3. Poesía Griega. I. Atienza, Alicia, ed. II. Rodríguez Cidré, Elsa, ed. III. Buis, Emiliano Jerónimo, ed.

CDD 881

Fecha de catalogación: 17/05/20

Índice

Prólogo	13
<i>Alicia M. Atienza, Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano J. Buis</i>	
Parte 1	
Estéticas del cuerpo	
Capítulo 1	
Hesíodo y la preocupación dietética. Una arqueología de la <i>epiméleia heautoû</i>	27
<i>María Cecilia Colombani</i>	
Capítulo 2	
Cuerpos de mujeres en la cerámica clásica: de la novia vestida a la novia desnuda	53
<i>Cora Dukelsky</i>	
Capítulo 3	
El cuerpo femenino y su ideal en la cerámica griega del período de figuras rojas	91
<i>Yanina Borghiani</i>	

Capítulo 4	
La escultura como cuerpo: desdoblamientos en la representación de Ártemis en <i>Ifigenia entre los tauros</i> de Eurípides	117
<i>Milena Gallipoli</i>	

Parte 2

Políticas del cuerpo

Capítulo 5	
Cosas de familia: política, cuerpo y crimen en <i>Medea</i> de Eurípides	143
<i>Victoria Maresca</i>	

Capítulo 6	
"El nombre podría estar en muchos lugares; pero el cuerpo, no" (<i>Hel.</i> v. 588): la <i>parthenía</i> en <i>Helena</i> de Eurípides	175
<i>Elsa Rodríguez Cidre</i>	

Capítulo 7	
"Cuerpos curvados" en <i>Asambleístas</i> de Aristófanes: la postura corporal y sus implicancias biológico-políticas	205
<i>Mariel Vázquez</i>	

Capítulo 8	
Haloneso y sus traducciones. Cuerpos, objetos y dinámicas materiales de la política internacional en la comedia posaristofánica	233
<i>Emiliano J. Buis</i>	

Capítulo 9	
Cuerpos femeninos poderosos: Hipsípila y Medea en <i>Argonáuticas</i>	267
<i>Luciana Gallegos</i>	

Capítulo 10	
El hombre con cuerpo y alma de acero: la tensión filosófica entre el individuo y la comunidad en el texto del <i>Anónimo</i> de Jámblico	293
<i>Eduardo Esteban Magoja</i>	

Parte 3

Violencias del cuerpo

Capítulo 11

El cuerpo en guerra en la obra de Esquilo 321
Patricia D'Andrea

Capítulo 12

Heracles y Edipo: la exhibición de cuerpos mancillados en
el teatro de Sófocles 353
Katia Obrist

Capítulo 13

La apropiación del cuerpo del "otro" en los discursos
de venganza. Palabras performativas en *Medea* y *Electra* 391
María Belén Landa

Capítulo 14

El cuerpo enfermo en *Orestes* de Eurípides 419
Cecilia J. Perczyk

Capítulo 15

El maltrato físico y las lesiones corporales en la comedia
de Aristófanes 445
Jimena Schere

Capítulo 16

Cuerpos violentos: *êthos*, corporalidad y violencia en la
representación de Cleón en la *Antilogía de Mitilene* 469
Mariana Franco San Román

Los autores 505

A Alejandro J. Morin,
τῷ κρατίστῳ λογιστῇ*

* Cfr. IG II 34 663. La figura del *curator rei publicae* (en griego λογιστής) fue introducida en Roma, quizás hacia fines del s. I d.C. o en tiempos de Trajano, para vigilar, entre otras cuestiones, aspectos financieros específicos del imperio. Ninguna dedicatoria podría ser más apropiada en el caso de nuestro homenajeado que la que la inscripción citada dirige a Gayo Licinio Telémaco.

Prólogo

Alicia M. Atienza, Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano J. Buis

El presente libro es el resultado del proyecto de investigación UBACyT “Cuerpos poéticos. Discursos y representaciones de la corporalidad en el mundo griego antiguo”, desarrollado entre 2016 y 2019. Se trata de una publicación colectiva que continúa líneas exploradas en UBACyTs anteriores que dieran como fruto la publicación de *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua* (2011), *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* (2013) y *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo* (2016) en la editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El grupo de trabajo integrado por investigadores formados y en formación, profesores, becarios, tesis-tas, graduados y alumnos, procedentes de distintos espacios de debate académico, tiene un carácter multidisciplinario que ha generado un texto signado por muy diversos intereses, lecturas complementarias e instancias diferenciadas de producción. Desde sus experiencias —algunas extensas

y otras más recientes en el plano científico— todos los integrantes del proyecto han contribuido a una reflexión que es a la vez común y particularizada. Así, este volumen procura, a través de sus diversos capítulos, focalizar el cuerpo en el mundo griego desde una pluralidad de perspectivas y métodos de acceso que potencian el estudio filológico con aportes de la historia del arte, el derecho, la filosofía política o la psicología.

El objetivo general del proyecto consistió en explorar la noción de cuerpo en la literatura y el arte griegos de época arcaica, clásica y helenística, teniendo en cuenta las convenciones propias de cada género en el marco de las prácticas artísticas y discursivas de la Grecia antigua en los distintos momentos de su desarrollo histórico. A partir de una exploración léxica capaz de dar cuenta del funcionamiento textual del vocabulario relevante, su campo de aplicación específico y su relación con otros conceptos fundamentales, examinamos los pliegues y despliegues que los distintos autores y artistas han recorrido a los efectos de representar lo corporal en el contexto social en que están inscriptos.

En los últimos decenios, como se ocuparán de presentar los capítulos de este libro, los estudios alrededor de la historia del cuerpo han proliferado de manera notable, partiendo en general de la idea de que, en vez de ser una experiencia universal válida para todos los humanos, el cuerpo vivido y percibido es producto de una construcción simbólica históricamente determinada, mirada que resulta fructífera a la hora de abordar los discursos de la Antigüedad. El concepto tiene una importancia fundamental en las representaciones de la Grecia antigua, donde pintura, escultura, teatro, narrativa, lírica y oratoria ponen en escena personajes que actúan y padecen, cuyas formas de vivir la propia corporalidad son determinantes para la organización del sistema de prácticas y creencias de la sociedad.

En el pensamiento de la Antigüedad y durante la Edad Media, el cuerpo parece haber ocupado los últimos puestos en la escala ontológica. Sin embargo, podemos decir que la estocada final vino recién de la mano de la Modernidad. En efecto, el dualismo sustancial cartesiano lo convirtió en objeto de conocimiento y no en la encarnadura del sujeto que conoce. El abordaje del tema implicó, por lo tanto, abandonar la visión puramente biologicista que marcó lo corporal como categoría epistemológica durante largos siglos —y especialmente en el transcurso de la Modernidad— para incorporar discusiones teóricas más actuales capaces de reorientar nuestra percepción sobre lo somático y de permitirnos encarar las fuentes antiguas desde el presente. Resultó pertinente entonces adoptar algunos conceptos de diferentes corrientes como la fenomenológica que se opone a la tradición filosófica anterior en lo que al cuerpo se refiere, siguiendo los planteos merleau-pontyanos, en los que la percepción es activa y constituyente al mismo tiempo del mundo. Así, Foucault, Agamben, Butler y Douglas, entre muchos otros, aportaron en este sentido a nuestra investigación para abordar lo que se refiere al uso del lenguaje, el manejo corporal y el sistema que lo simboliza en sus múltiples dimensiones.

En nuestras indagaciones, también se estudia la emergencia del cuerpo físico y se muestra la relevancia que tiene la medicina para el género teatral en tanto se presenta la enfermedad de tal manera que los síntomas se vuelven polisémicos. Asimismo, nos hemos ocupado de relevar la importancia de las determinaciones corporales a la hora de sostener la diferenciación entre hombres, dioses y animales y entre los niveles y los elementos cósmicos, tal como lo plantea Vernant. Por oposición al cuerpo bello y eficiente del héroe, el cuerpo de los monstruos o los cuerpos deformes rompen los cánones antropológicos, definiendo categorías marginales y funcionando como recurso

epistemológico para el proceso de configuración y desarrollo de la identidad helénica. A su vez, hemos advertido que la visión del cuerpo se desenvuelve a través de abundantes metáforas que reflejan un sistema conceptual coherente relacionado con los análisis de la perspectiva cognitivista.

Por otro lado, el abordaje performativo hizo posible observar los cuerpos envilecidos y atormentados de los personajes dramáticos, que ofrecían la obsesiva experiencia de lo “abyecto”, en términos de Kristeva. Los más recientes estudios teatrales han dirigido nuestra mirada también al lugar que la *performance* confiere al cuerpo/objeto escénico: desde el travestido al degollado o descuartizado (o sus sinécdoques con el uso de máscaras), desde la ocultación anatómica a la mostración de las partes corporales habitualmente cubiertas. Por último, analizamos un conjunto de mecanismos discursivos que podemos englobar bajo el nombre de construcciones simbólicas de la corporeidad, estratégicas para el entramado cuerpo/drama/sociedad. En este sentido, otro aspecto que se refleja en nuestro análisis se refiere a la existencia de la *pólis* como cuerpo político donde la visión filosófica (en especial desde Aristóteles) parte de que todo grupo humano conforma un cuerpo común dentro del cual el carácter de miembro entraña obligaciones comunales que se experimentan en la vida política.

Al igual que en los dos primeros libros, en el presente volumen hemos organizado los capítulos según la temática en tres secciones: “Estéticas del cuerpo”, “Políticas del cuerpo” y “Violencias del cuerpo”. Esta separación, que responde a criterios discrecionales que no pretenden, sin embargo, fragmentar la complejidad del tema, ordena y refleja los abordajes y lineamientos heterogéneos desarrollados por los autores.

Así, en la primera parte se trata la omnipresencia de la corporalidad desde una perspectiva estética, considerada en sentido amplio. El capítulo inicial, de Cecilia Colombani,

aborda *Trabajos y días* de Hesíodo considerando la intensa preocupación del poeta por la cuestión dietética, ligada a su vez con un particular cuidado y atención sobre el cuerpo, la *epiméleia heautoû*. Pretende relevar en qué medida implica también una reflexión ética a partir de la trilogía cuerpo-trabajo-virtud, para lo cual establece algunas líneas de contacto entre Hesíodo y Foucault, quien indagara el tópicico en su intento de efectuar una “genealogía del sujeto del deseo”. En la Dietética, incluida en el marco de las estéticas de la existencia, el filósofo analiza las relaciones de los sujetos con sus propios cuerpos, inscritas en la economía general de lo que constituye la dieta para los griegos. De allí se hace posible pensar que la reflexión hesiódica sobre la dieta roza cuestiones de orden médico, sellando la alianza entre subjetividad, filosofía y medicina.

Dos de los estudios de esta primera parte incursionan en el campo de la iconografía sobre las piezas de cerámica de la época clásica, ambos centrados en la representación de la imagen femenina. Sobre la representación de la novia en las escenas nupciales trabaja Cora Dukelsky, siguiendo el proceso que conduce del cuerpo totalmente cubierto en el origen de la iconografía, al cuerpo desnudo o semidesnudo en su etapa final. Considera que la transformación del mercado de la cerámica a partir de mediados del siglo V a.C. tuvo importante influencia en las prácticas y los modos de figuración. Apoyándose en abundante bibliografía, recorre algunas piezas donde se muestra la importancia que adquiere el espacio íntimo y la incorporación de Eros a las escenas de boda. Registra, asimismo, la aparición, hacia 430 a. C., de la figura de la bañista desnuda arrodillada, modelo que tuvo amplia repercusión en el arte occidental.

Yanina Borghiani, por su parte, desarrolla la investigación sobre el tema del ideal de belleza femenina, problematizando la manera en que se piensa la representación como

copia y sustituto de algo que se encuentra por fuera de ella, lo que obliga a tener en consideración los límites de la interpretación a la hora de analizar las figuras. El trabajo aborda las imágenes de las mujeres en el ámbito privado, con el propósito de establecer los modos en que se construyen sus cuerpos, gestualidades y movimientos, observando que la anatomía femenina, salvo excepciones como algunos juegos, tiende a la quietud y al estatismo, con gestos acotados, como ocurre con las escenas de observación frente al espejo. También toma en consideración la manera en que se adorna y cubre el cuerpo femenino, así como el embellecimiento con la utilización de joyas y maquillaje, elementos que tuvieron un desarrollo destacable en la Grecia clásica.

En un cruce entre escultura y teatro, el capítulo de Milena Gallipoli desbroza la función de la escultura de Ártemis en la obra *Ifigenia entre los tauros*, la única tragedia conservada en donde una escultura de culto tiene un rol central en la trama argumentativa. Analiza el funcionamiento teatral de la escultura femenina en cuanto cuerpo-objeto escénico y las implicancias de su aparición como cuerpo escultórico con la referencia al pensamiento de Marin que otorga a toda representación un doble carácter, en tanto hace patente una ausencia (carácter transitivo), al tiempo que se presenta a sí misma como lo que es (carácter reflexivo). Este concepto aparece escenificado e instrumentalizado por los personajes de la trama en la obra de Eurípides, donde la figura de la diosa da lugar a una puesta en abismo.

La segunda parte de este volumen se interesa por las múltiples valencias políticas que el cuerpo despliega en los textos. Dos de los estudios de esta sección examinan, desde diferentes miradas, el eje cuerpo/política en la tragedia eurípidea. Así, Victoria Maresca considera en clave política las intervenciones de Medea en la tragedia homónima, haciendo evidente una calculada elaboración de sus designios

para comprender cómo, lejos de ser un acto de pasión o furor, el filicidio forma parte de un plan cuidadosamente pensado para destruir a Jasón no solo como hombre sino como *polites*. Investiga, asimismo, la transposición de roles de los esposos a partir de las referencias al cuerpo y al contacto físico, estudio que permite observar la progresión que atraviesan los personajes a lo largo de la obra. El trabajo incluye el análisis de dos cerámicas que refuerzan las ideas planteadas a partir del texto: tanto la función central de los niños en la entrega de los regalos como la progresión realizada por Medea en la obra, que la lleva de un estado de pasividad a uno de predominio.

Por otro lado, en la línea de investigación que gira en torno de lo corporal, Elsa Rodríguez Cidre focaliza la *parthenía* en *Helena* de Eurípides y su rol pregnante en el drama, tanto respecto de Helena como de otras *parthénoi* (Teónoe, Sirenas, Hermíone, Calisto y la hija de Mérope) cargadas todas de fuerte significación. Se trata de un concepto complejo en el marco de la *pólis*, donde el paso de *parthénos* a *gyné* es un punto clave para la sociedad, un proceso de circulación de la mujer que culmina con la maternidad. La autora muestra cómo Helena, mujer casada y con una hija, logra simbólicamente devenir una *parthénos* para luego asegurar su paso (nuevamente) a *gyné*, en una situación extraordinaria pero de algún modo previsible para un personaje que parece estar en todo momento por fuera de los cánones.

A continuación, otros dos capítulos de la segunda parte indagan la corporalidad en el campo de la comedia antigua y media. Mariel Vázquez reflexiona sobre el despliegue corporal y sus implicancias biológico-políticas en *Asambleístas* de Aristófanes. Su objetivo es analizar, en el “devenir masculino” de las asambleístas, la relación entre la postura corporal y la capacidad de ejercicio político, entendiendo por “postura corporal” aquella categoría que —en

relación con la de cuerpo interpretado de la fenomenología y la de lo simbólico propia del psicoanálisis— involucra las emociones, las sensaciones, los gestos, la complexión y sus alteraciones debidos a la forma de pararse o caminar. Dicha postura da cuenta de una cierta organización, un *skhêma* corporal, que determina la afinidad física con algunas actividades y su alejamiento de otras. Al mismo tiempo, el cuerpo femenino consigue ser transformado, por medio de la *performance*, y deviene capaz de originar nuevas realidades.

El capítulo de Emiliano Buis analiza algunos de los dispositivos literarios puestos en acción para traducir la política exterior en la escena de la comedia media. Recurre al marco teórico de los estudios sobre el cuerpo y sobre la cultura material para estudiar el fenómeno de la agencia política. Se observan las alusiones dramáticas a las relaciones internacionales a partir de un examen de los agentes activos de la diplomacia (materializados como cuerpos que intervienen) y su manipulación de los “objetos” políticos, que la comedia desplaza desde los territorios —entendidos como campo de la actuación militar— a los objetos escénicos. El autor estudia en particular las repercusiones cómicas del discurso *Sobre Haloneso*, tradicionalmente atribuido a Demóstenes, donde se logra establecer un paralelismo entre la negociación diplomática de territorios (que se conquistan o ceden) y la circulación de textos (apropiados, devueltos) que pone en juego la comedia media como género.

Interesada en el contexto helenístico, Luciana Gallegos examina en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas las competencias de los cuerpos femeninos en relación con las capacidades que detentan las mujeres de la realeza de Alejandría. Para ello, analiza la representación de Hipsípila y Medea a partir de sus comportamientos y de coincidencias léxicas con los poemas homéricos. En el primer caso, estudia el

poder político que ejerce un cuerpo femenino sobre su reino; en el segundo, precisa la potencia de una mujer sobre su propio destino y el de los héroes. Como confirman los vínculos entre Hipsípila y Telémaco o entre Medea y Odiseo, estas figuras femeninas ocupan espacios simbólicos y físicos que en los poemas homéricos solo eran viables para figuras masculinas. El poema de Apolonio, producto de un contexto que posibilita la aparición de mujeres poderosas, legitima la existencia de reinas capaces de protección, potencia y organización.

En clave filosófica, el trabajo de Eduardo Magoja se propone analizar el argumento que presenta el texto del *Anónimo* de Jámblico acerca de la existencia de un hombre “de acero no solo en cuanto al cuerpo sino también al alma” que, sin embargo, a pesar de sus extraordinarias facultades, jamás podría vivir al margen de la legalidad, la justicia y todo contexto comunitario. A partir de allí se puede reflexionar acerca de cómo el individuo que sobresale demasiado y rompe con la absoluta unidad de la *pólis* no encuentra otro espacio de existencia y es conducido inevitablemente a su destrucción. También demuestra que ese recurso argumentativo le permite al *Anónimo* no solo defender la idea de la supremacía ontológica de la *pólis*, sino a su vez retratarla como un cuerpo político *adamántinos* cuya fuerza y unidad están determinadas por la recta legalidad.

En la última parte del libro, el cuerpo es considerado como territorio de violencia en la tragedia, en la comedia y en el discurso histórico de Tucídides. Patricia D'Andrea destaca los avatares del cuerpo en guerra en las obras bélicas de Esquilo desde la hipótesis de que las oscilaciones en la consideración del cuerpo guerrero se corresponden con las fluctuaciones de la escena política y con el proceso de consolidación de la democracia. En *Persas* (472 a. C.), los cuerpos de los enemigos son vistos como una superposición

monstruosa de miembros, y es la corporalidad colectiva de los griegos la que los conduce a la victoria. En *Siete contra Tebas* (467 a. C.), los cuerpos guerreros se constituyen como murallas que tornarán la ciudad por completo inexpugnable, portando a la vez la fuerza física y la moderación. En *Agamenón* (458 a. C.), la imagen de Ares como comerciante que cambia cuerpos por dinero implica el omnipresente poder de la riqueza aun sobre el heroísmo tradicional de la muerte en combate.

El capítulo de Katia Obrist se centra en Heracles y Edipo, los protagonistas de *Traquinias* y *Edipo Rey*, obras de Sófocles en que la prolongada exposición del sufrimiento resulta un mecanismo particularmente efectivo al momento de provocar *páthos* y contribuye a los recursos dramáticos liberadores de las emociones. Analiza los pasajes que muestran sus cuerpos en ruina como vía de acceso a la concepción del cuerpo en la producción de Sófocles. Por otro lado, la autora se vale de esas anatomías para explorar el sistema teatral que subyace tras esta clase de hechos. El análisis de los textos le permite afirmar que la exposición de los cuerpos con sufrimiento físico se presenta en las tragedias sofocleas ante todo como un dispositivo dramático consciente y meditado, ligado a una época en la que el culto a los héroes se encuentra en su mayor auge y es grande su influencia en la existencia de los vivos.

María Belén Landa, a su vez, analiza los discursos de venganza de Medea y Electra en las dos tragedias homónimas de Eurípides. Allí, el *sôma* del antagonista se presenta como una entidad tangible, concreta y, de algún modo, “apropiable”. Se propone demostrar que ambas heroínas son personajes que detentan poder en el terreno discursivo, donde los parlamentos expresan la apropiación del cuerpo del “otro” en tanto “cuerpo muerto”, delineando así la proclama vindicatoria femenina. El análisis de los discursos muestra cómo las palabras de venganza están organizadas

en una pieza coherente y lógica que detenta un gran poder en la medida en que puede anticipar la muerte segura de sus enemigos. Los cuerpos evocados como muertos (Jasón, Creonte, la princesa, Clitemnestra y Egisto), son construcciones simbólicas que se convierten, a su vez, en territorio de disputa del poder.

Sobre *Orestes* versa el capítulo de Cecilia Perczyk, quien se centra en el padecimiento del héroe trágico, que en este caso no aparece mediado por las palabras de otro personaje sino expuesto en escena. Con la sistematización del conocimiento médico que se dio en la época, los síntomas de los personajes trágicos se vuelven polisémicos porque en ellos se acopla la tradición poética de representar el sufrimiento a las ideas médicas y éticas sobre el dolor y las acciones. Así, en *Orestes* no solo se da una coincidencia lexical con los tratados hipocráticos, sino que se utilizan los temas médicos como recursos con el objetivo de explorar lo corporal. Esta representación del personaje padeciendo síntomas y el modo de describir la conducta trastornada permiten suponer que en el imaginario griego se trataba de una forma común de aproximarse a la locura.

El capítulo de Jimena Schere rastrea el tema del maltrato físico y las lesiones corporales en las obras de Aristófanes, elementos que la comedia transforma en un componente de la relación entre los personajes del amo y el esclavo y en un tópico cómico convencional. No solo los esclavos sino también los personajes poderosos son objetos de violencia, hecho que permite indagar las relaciones entre poder político y corporeidad en la producción del comediógrafo. En la comedia temprana (425-421 a. C.), se suele aplicar este recurso en el ataque contra el personaje antagonista y sus aliados, que resultan golpeados y vencidos, mientras que en la comedia tardía los golpes tienen blancos más heterogéneos aunque conservan su habitual potencia transgresora. Jugando con

el esquema clasificatorio vigente en la sociedad ateniense, la comedia refuncionaliza el tópico tradicional para desdibujar las diferencias tajantes entre el hombre libre y el esclavo.

Desde el campo de la historia, finalmente, Mariana Franco San Román dirige su análisis al modo en que Tucídides representa a Cleón en términos de su decir y su corporalidad. Partiendo del concepto lingüístico de *êthos* discursivo, su hipótesis del trabajo es que Tucídides asocia a Cleón con una corporalidad violenta por medio de determinados recursos, para lo cual explota el discurso en estilo directo, que se caracteriza por ser mimético e histriónico. Esta técnica se complementa con la forma antilógica que presenta de un modo dicotómico dos *êthe* contrapuestos, Cleón y Diodoto, un anti-*êthos*, que pueden ser reconstruidos a partir de los modos de argumentar que adoptan y de las tesis que defiende cada uno, realzando así los rasgos más sobresalientes. La contraposición de ambos discursos a manos del enunciador-historiador apunta a resaltar y reforzar la imagen que el lector va construyendo de Cleón, un político que busca construir una figura de autoridad.

A modo de cierre, queremos agradecer, por un lado, a la Universidad de Buenos Aires que nos brindó la financiación y el contexto institucional para llevar a cabo este cuarto proyecto. Por otro, a los integrantes del equipo por la responsabilidad con la que encararon la investigación y la disposición que manifestaron. Asimismo, deseamos destacar el trabajo realizado por Mariana Franco San Román, Victoria Maresca y Cecilia Perczyk, becarias de nuestro proyecto, quienes se encargaron de corregir, de acuerdo con las pautas de edición, los textos que componen este volumen. Por último, agradecemos a Carmen Morin Rodríguez por la foto de tapa.

Buenos Aires, agosto de 2019

Parte 1

Estéticas del cuerpo

Capítulo 1

Hesíodo y la preocupación dietética. Una arqueología de la *epiméleia heautoû*

María Cecilia Colombani

Sí, guárdate de este mes;
pues es el más crudo e invernial:
crudo para las bestias y crudo para los hombres.
Hesíodo, Trabajos y días, 557-559

In sum, Hesiod tells man must inevitably work.

Rowan Beye

El proyecto del presente trabajo consiste en pensar las características que toma la inquietud ética en la obra de Hesíodo, último testigo de una palabra dedicada a la alabanza del personaje regio (Detienne, 1986: 29). Buscaremos en *Trabajos y días* las recomendaciones que sugieren una intensa preocupación por lo que podríamos considerar una cuestión dietética, inscrita en la manera de vivir, en un particular cuidado y atención sobre el cuerpo como herramienta de trabajo. Este es nuestro suelo de instalación, el cuerpo. Pretendemos relevar en qué medida su consideración no solo implica una perspectiva inscrita en el horizonte de la dieta que acompaña el ciclo cósmico, sino también una ubicación en el marco de la reflexión ética a partir de la trilogía cuerpo-trabajo-virtud. Si la constitución del varón prudente se juega en los límites de las labores como forma de alcanzar la *areté* resulta evidente la consideración del cuerpo como bien a cuidar y proteger.

En este horizonte, nos proponemos examinar un pliegue, un primer sedimento de lo que se constituirá más tarde en algo dominante en la Atenas clásica: la reflexión en torno a la dieta como *éthos*. Los objetos de problematización¹ suelen tener una historización, una espesura de construcción histórico-discursiva que nos lleva a desandar las huellas de esa ficción para recalar en ciertas “versiones” inaugurales. Capas arcaicas recortadas que configuran esa historia invisibilizada de la cuestión, que además se expresa en un cierto “orden del discurso”, esto es, en el marco de las reglas discursivas que definen una determinada época, inscribiendo lo que se puede enunciar y cómo se debe hacerlo (Foucault, 1983: 11-13). Recorrer ese conglomerado de saberes, prácticas y discursos significa realzar la espesura de esa historia que nos muestra, habitualmente, su punto de emergencia pero no su recorrido interno.

Desde esta perspectiva, a su vez, estableceremos algunas líneas de contacto entre Hesíodo —por lo que nosotros entendemos son los indicios de un interés por la dietética— y Foucault, quien indagara, precisamente, el tópico en su intento de efectuar una “genealogía del sujeto del deseo” (Foucault, 1993). Si la *Historia de la sexualidad* nos marca el rumbo foucaultiano, *Trabajos y días* resulta el poema emblemático para indagar la inquietud pretérita, por tratarse de un texto volcado hacia la constitución de un hombre temperante, tópico de fuerte vinculación con una dietética.

En la Dietética,² Foucault analiza las relaciones de los sujetos con sus propios cuerpos, inscritas en la economía

1 Entendemos por problematización aquello que en una determinada época resulta un tema de inquietud que genera un cuerpo de saberes y de normas que suele acompañarlo.

2 La Dietética es uno de los cuatro territorios que Foucault indaga para rastrear la constitución de uno mismo como sujeto temperante en el marco de las artes de la existencia. Es el primer *tópos* para luego abrir la reflexión en el campo de la Económica, seguir por la Erótica y finalizar por el Verdadero amor.

general de lo que constituye la dieta para los griegos. De allí que el segmento roce cuestiones de orden médico, sellando la alianza entre filosofía y medicina; antropología y medicina; subjetividad, filosofía y medicina. Las referencias al *Corpus Hippocraticum* dan cuenta de esta sociedad, al tiempo que muestran la red de proximidades con los distintos *tópoi* que bordan políticamente la constitución del sujeto (Foucault, 1997: 181).

Por lo tanto, enfatizamos en los resortes de la constitución de sí, en el punto donde la problemática intersecta los asuntos relacionados con el cuerpo, los placeres y las incipientes recomendaciones en torno a la dieta. La primera diada de observación se da entre el cuerpo y el trabajo. El cuerpo está al servicio del trabajo como fuente de progreso y virtud;³ de allí que haya una referencia al hábitat como constitutivo del modo de vida; el mar, los valles y los ricos lugares representan las referencias geográficas donde se inscribe la vida y el trabajo de los hombres.

Primer núcleo que el *Corpus Hippocraticum*, texto canónico de la cuestión dietética, retoma como tópico de consideración dominante en los modelos de *bíos* y los registros de salud-enfermedad. En segundo lugar, el bienestar del cuerpo para cumplir con el dispositivo de trabajo que la ley de los campos impone en una economía de matriz agraria.⁴ El cuerpo se erige como la pieza clave en la concreción del trabajo y la recomendación es nítida: su desnudez alude a las tareas en una estación templada o cálida (vv. 391-392). Se trata de protegerlo como un preciado bien. La misma consideración estacional aparece a propósito de

3 Sobre el valor del trabajo en relación a la constitución del hombre prudente, ver Mondolfo (1969).

4 Para una comprensión de los sistemas agrarios donde se apoya la matriz del trabajo presente en el poema, ver Mazoyer y Roudart (2010), especialmente el capítulo 3, "La cuestión agraria y alimentaria en la Antigüedad", pp. 283-289.

los trabajos de otoño. El cuerpo acompaña la regularidad del universo como un todo ordenado.⁵ Se transforma en el marco del juego estacional, anudando la relación que mantiene con el ciclo cósmico.

Por tanto, nuestro escrito se moverá en un proyecto arqueológico, que indagará los indicios-vestigios de una inquietud dietética. Convencidos de que ciertos tópicos tienen proyecciones sobre los núcleos de interrogación de la ulterior filosofía clásica, fuimos a buscar aquellos elementos que evidencian un antecedente de la preocupación por el régimen o la dieta, entendidos como la adecuación a una racionalidad que supera la propia del individuo.

La Dietética: la inquietud por el régimen como hito subjetivante

El segundo tomo de *Historia de la sexualidad*, “El uso de los placeres”, se articula en cuatro grandes segmentos que constituyen los *tópoi* de constitución del hombre temperante y dan cuenta de enclaves donde se mide la racionalidad del varón: la dietética, la económica, la erótica y el verdadero amor, siendo este último un desplazamiento claro al *tópos* filosófico como remate de la cuestión.

El modo que despliega Foucault lo lleva a poner el acento problemático sobre el cuerpo. Es como si iniciara el recorrido por una mínima unidad para luego tender puentes hacia el afuera: la casa, la esposa, los sirvientes, los muchachos, la *pólis* en su conjunto. En torno a la dietética leemos:

La preocupación principal de esta reflexión era definir el uso de los placeres —sus condiciones favora-

5 Sobre la legalidad del *kósmos*, tanto en *Teogonía* como en *Trabajos y días*, ver Colombani (2005).

bles, su práctica útil, su disminución necesaria— en función de una determinada manera de ocuparse del propio cuerpo. La preocupación era mucho más “dietética” que “terapéutica”: asunto de régimen que buscaba reglamentar una actividad reconocida como importante para la salud. (Foucault, 1993: 92)

La palabra griega *díaita* abre precisamente el horizonte de sentido en que se inscribe la problemática. No solo significa un régimen, sino que nos remite a un concepto más amplio e integrador: “modo de vivir, género de vida, método de vida, régimen prescrito”, especialmente de alimentación, dieta, vivienda, residencia, con lo cual vemos la integración de un cierto número de elementos que guardan conexión entre sí. Si atendemos al verbo *díaitáo*, alude a la noción de “conservar la vida, cuidar la salud”.

Ahora bien, ¿qué interés reviste la dietética en el marco de la reflexión griega y qué vinculaciones guarda con el tema de las *tékhnai tou bíou*, las artes de la existencia? La dieta, el régimen, es una categoría privilegiada a partir de la cual puede pensarse la conducta humana; caracteriza el modo en que se administra la existencia y apunta a reglamentar un conjunto de pautas para la medida que hace de la vida del hombre prudente un modelo de acción.

¿Qué relación hay entre prácticas sociales y modos de subjetivación? La relación con la dieta y, por ende, con el propio cuerpo, es el *tópos* a partir del cual se construye un determinado sujeto, surgido históricamente de las prácticas que él mismo elige y se impone. La bisagra es la correspondencia de este sujeto con su propio cuerpo; de allí que su manejo conlleve una dimensión ética que roza la noción de *harmonía* cuerpo-alma y sus resonancias en el concepto de salud.

Esta perspectiva abre dos campos semánticos: el dominio médico y el dominio moral. Este doble registro, el

de la buena salud y el del buen mantenimiento del alma, nos hace pensar en el más remoto enlace entre filosofía y medicina y entre moral y medicina. La resolución del régimen adecuado, su acabado cumplimiento y la ardua tarea del cuidado de uno mismo implican de por sí fuerza y energía moral. El tema de la buena salud no solo tiene consecuencias en el terreno del cuerpo, como mera contrapartida de la noción de enfermedad; por el contrario, la buena salud habla de la excelencia del alma y de su sabiduría. Así, *sophía* y *areté*, sabiduría y excelencia, y *sophrosýne* y *areté*, medida y virtud, pasan a ser entonces, los fines hacia los cuales se orienta una conducta mesurada. La empresa subjetivante es sin duda una gesta teleológica, encaminada hacia un fin.

En este marco general de reflexión moral se nos impone ver los alcances entre el concepto de cuidado del cuerpo y la noción de medida, *sophrosýne*, porque será precisamente lo que nos permita destacar las características del camino que lleva a la constitución del varón prudente. Es esta vida temperante, transida por la racionalidad que conoce el riesgo de la *hybris*, el esquema de comportamiento que se espera del *strategós*, aquel conductor que, por saber llevar su vida conforme a la excelencia de la medida, será el mejor guardián de la *pólis*; aquel que sabe liberarla de la desmesura, conjura los peligros que sobre ella se yerguen y evita los desórdenes que pueden conducirla a un estado de *a-nomía*. Puede hacerlo porque antes ha sabido independizarse de sus propias fuerzas irracionales, conjurar los peligros que sobre él se asomaron y evitar los desórdenes que pudieron llevarlo a ser esclavo de sí mismo.

Hesíodo. Los rumores de un pliegue arcaico. Cuerpo, trabajo y ciclo estacional

A la luz de lo precedente, proponemos la interpretación crítica del poema,⁶ enfatizando en los resortes de la constitución de sí donde intersectan los asuntos relacionados con el trabajo, el cuerpo, los placeres y las incipientes recomendaciones dietéticas.

La primera diada de observación se da entre el cuerpo y el trabajo. El primero está al servicio del segundo, fuente de progreso y virtud, ya que es necesario trabajar porque los dioses así lo han dispuesto. Siguiendo a Fontenrose (1974: 1), los advertimos que: “After his proem Hesiod begins his myth series with the statement that the gods have hidden man’s *bíos*. Specifically it was Zeus who hid it in anger at Prometheus for deceiving him...”.

Esta primera connotación del trabajo como castigo añade, en la interpretación de Marquardt (1982: 288), del mismo modo que ocurriera con Fontenrose, una relación con Pandora, causa de desgracia: “More important, however, the story of Pandora explains the necessity of suffering and hard work, the major theme of the poem”.

De esta representación, se pasa a una segunda imagen donde el trabajo resulta la otra cara de la *areté* y la constitución del varón prudente y sensato, el cuerpo es, sin duda, su medio ejecutor:

οὐτός τοι πεδίων πέλεται νόμος, οἷ τε θαλάσσης
ἐγγύθι ναιετάουσ', οἷ τ' ἄγκρα βησσήεντα,

6 Sobre las distintas influencias de Hesíodo en torno a *Trabajos y días*, puede verse el artículo de Rowan Beye (1972: 24 y ss.). Las influencias no constituyen un tema menor en el marco general de nuestro trabajo ya que el juego de exhortaciones, consejos y recomendaciones tiene en el escenario arcaico del Oriente Cercano un punto de referencia importante.

πόντου κυμαίνοντος ἀπόπροθι, πίονα χωρον
ναίουσιν: γυμνὸν σπεύρειν, γυμνὸν δὲ βοωτεῖν,
γυμνὸν δ' ἀμάειν, εἴ χ' ὦρια πάντ' ἐθέλησθα
ἔργα κομίζεσθαι Δημήτερος: ὥς τοι ἕκαστα
ὦρι' ἀέξηται, μὴ πως τὰ μέταζε χατίζων
πτώσσης ἀλλοτρίους οἴκους καὶ μηδὲν ἀνύσσης.
(vv. 388-395)⁷

Esta es la ley de los campos, para los que del mar
viven cerca, para los que valles encajonados,
lejos del agitado ponto, un lugar fértil,
habitan: siembra desnudo, desnudo ara,
cosecha desnudo, si a tiempo deseas
cumplir todos los trabajos de Deméter, de modo que
para ti cada uno
a tiempo crezca, para que luego indigente no
mendigues en casas ajenas y nada consigas.⁸

En primer lugar, advertimos una referencia al hábitat como elemento constitutivo del modo de vida; hay una relación estrecha con el espacio donde se vive y trabaja. Así, el mar, θάλασσα, los valles encajonados, ἄγκρα βηροσῆεντα, un lugar fértil, πίονα χωρον, representan las referencias geográficas en las que se inscriben la vida y las tareas de los hombres.

En segundo lugar, el cuerpo y su bienestar que ayudan a cumplir con el dispositivo de trabajo. Aparecen las tres actividades agrarias por excelencia: sembrar, σπεύρω, arar, βοωτέω, y cosechar, ἀμάω. Todas tienen una misma marca: trabajar desnudo para evitar el sufrimiento en ciertas estaciones del año. Cuidado que se erige como un elemento clave y que, por ende, se convierte en un tópico de inquietud

7 La edición base es la de West (1978).

8 Traducción de Liñares (2005).

en el marco de las exhortaciones que despliega el manual de labrador.⁹

La recomendación de la protección del cuerpo retorna cuando se refiere al tipo de vida fuera del hogar:

παρ δ' ἴθι χάλκειον θῶκον καὶ ἐπαλέα λέσχην
ᾧρη χειμερῆ, ὅποτε κρύος ἀνέρα ἔργων
ἰσχάνει, ἔνθα κ' ἄοκνος ἀνὴρ μέγα οἶκον ὀφέλλοι,
μή σε κακοῦ χειμῶνος ἀμηχανίη καταμάρψῃ
σὺν πενήνῃ, λεπτή δὲ παχὺν πόδα χειρὶ πιέζῃς. (vv.
493-497)

Pasa de largo por el bronceo asiento y el pórtico lleno en la estación invernal, cuando el frío al hombre de las labores
aparta; allí el hombre que no tarda puede acrecentar mucho en su casa,
no sea que se apodere de ti la perplejidad del cruel invierno
con miseria, ni que presiones tu hinchado pie con mano flaca.

En realidad la cita abre otro frente de relación que es la salud como bien a proteger, tópico íntimamente inscrito en una red de preocupación dietética. Cuerpo y bienestar o cuerpo y salud es el nuevo eje que despliega una recomendación para ser escuchada y puesta en práctica.

En la medida en que el cuerpo acompaña el ciclo cósmico, la estación del año es determinante para la conservación o

9 Sobre el desconocimiento de la economía general del trabajo agrario, ver el interesante trabajo de Stephanie (1996); no obstante, más allá de las incompetencias técnicas que la autora puede atribuirle a Hesíodo, creemos que el apartado no representa un manual en sentido estricto ni técnico sino un juego de exhortaciones que ponen de relieve la importancia del trabajo en la recuperación moral del hombre arcaico.

pérdida de la salud a raíz de los rigores climáticos. Al mismo tiempo, se despliega una partición entre el interior y el exterior. Alejarse del bronceo asiento, *χάλκειον θῶκον*, es apartarse del lugar donde los clientes aguardan sentados al herrero para ser atendidos, y la referencia al pórtico lleno, *ἐπαλέα λέσχην*, refuerza la idea de la gente que se protege de las inclemencias del tiempo para cuidar su cuerpo.¹⁰

Tiempo de salidas o de estancias al amparo del calor del *oikos* son las opciones para cuidarse o desprotegerse. En la línea del resguardo, el invierno invita a interrumpir las labores para preservarse de su dureza; de allí la importancia de la racionalización del trabajo y la acumulación de granos como criterio económico que permita asegurar la vida. Esta previsión aleja la posibilidad del hambre e impide presionar el “hinchado pie con mano flaca”, *παχὺν πόδα χειρὶ πιέζης* (v. 497), en referencia al que padece del hambre que le hincha los pies.

La misma consideración estacional aparece a propósito de los trabajos de otoño. El cuerpo como fuerza de trabajo acompaña la regularidad del universo como todo ordenado:

ἦμος δὴ λήγει μένος ὀξέος ἡελίοιο
καύματος ἰδαλίμου, μετοπωρινὸν ὀμβρήσαντος
Ζηνὸς ἐρισθενέος, μετὰ δὲ τρέπεται βρότεος
χρῶς
πολλὸν ἐλαφρότερος; δὴ γὰρ τότε Σείριος ἀστήρ
βαῖον ὑπὲρ κεφαλῆς κηριτροφέων ἀνθρώπων
ἔρχεται ἡμάτιος, πλεῖον δὲ τε νυκτὸς ἐπαυρεῖ.
(vv. 414-419)

10 Seguimos las interpretaciones de Liñares (2005: 189, n. 156-157).

Cuando la fuerza del agudo sol cesa
su calor sudoroso, hacia el final del otoño al llover
Zeus fortísimo, y el cuerpo del mortal se vuelve
mucho más ligero, entonces el astro Sirio
sobre la cabeza de los infortunados hombres escasamente
camina de día y goza más de la noche.

El cuerpo se transforma en el marco del juego estacional y por ese motivo se vuelve mucho más ligero, *χρῶς πολλὸν ἐλαφρότερος*; el término que aparece es *χρῶς*, “superficie del cuerpo humano, piel, cutis”, pero también “cuerpo y carne”. El adjetivo *ἐλαφρός* da cuenta de la transformación aludida cuando cesan los rigores del verano: ligero, ágil dispuesto, leve.

Un nuevo pasaje reafirma la relación de regularidad con el *kósmos*, al tiempo que observamos el paralelismo entre el hombre y los animales a la hora de sufrir las inclemencias climáticas. En realidad, parece que se diera un isomorfismo entre ambas estructuras, comprensible a partir de la zona común de su sustrato biológico:¹¹

καὶ τότε δὴ κεραοὶ καὶ νήκεροι ὕληκοῖται
λυγρὸν μυλιόωντες ἀνά δρῖα βησσήεντα
φεύγουσιν: καὶ πᾶσιν ἐνὶ φρεσὶ τοῦτο μέμηλεν,
ὡς σκέπα μαιόμενοι πυκινούς κευθμῶνας ἔχωσι
καὶ γλάφυ πετροῖεν: τότε δὴ τρίποδι βροτῶ ἴσοι,
οὐ τ' ἐπὶ νῶτα ἔαγε, κάρη δ' εἰς οὐδας ὄραται,

11 Supuesto básico del dominio de la antropología filosófica clásica, sostenida por autores como Cassirer (1974) y Scheller (1972), solo por citar algunos nombres, que parte de la concepción de un sustrato biológico común que emparenta a los hombres y los animales, determinando una zona compartida que habla de la animalidad presente en los seres humanos. En todos los casos nos referimos a la totalidad de los textos porque es a lo largo de ellos que se exponen tales principios antropológicos.

τῶ ἵκελοι φοιτῶσιν, ἀλευόμενοι νίφα λευκίην. (vv.
529-535)

Entonces los habitantes del bosque, cornudos y sin cuernos,
rechinando tristemente los dientes por los bajos encajonados
huyen; y a todos en el pecho preocupa esto:
cómo buscando abrigo obtendrán sólidos escondrijos
y una caverna pétreo; entonces los mortales, iguales
al tres pies
cuya espalda se quebró y su cara mira el suelo,
semejante a ese van y vienen rehuendo la nieve blanca.

Los versos devuelven, a su vez, un juego interesante entre el cuerpo del hombre de trabajo, a quien están dirigidos los consejos y recomendaciones, y el del anciano, “cuya espalda se quebró” y su mirada solo se dirige al suelo por la propia posición. El campo lexical del verbo ἀλέομαι constituye la clave de la recomendación que denota la preocupación por “evitar, esquivar, salvarse”.

El abrigo constituye, sin duda, un elemento de intersección entre los *τόποι* animal y humano; un eje de la consideración dietética de los hombres que buscan el abrigo como forma de supervivencia. La relación con el clima es un tópico nodular del ulterior campo de saber que la sociedad clásica inaugura a través de las reflexiones dietéticas. El clima es, en ese sentido, una bisagra de la constitución del hombre en el plexo de relaciones que guarda con la naturaleza; no se trata de un dato aleatorio, sino instituyente de la subjetividad:

καὶ τότε ἔσσασθαι ἔρυμα χροός, ὥς σε κελεύω,
χλαῖνάν τε μαλακίην καὶ τερμιόεντα χιτῶνα:

στήμονι δ' ἐν παύρῳ πολλὴν κρόκα μηρύσασθαι:
τὴν περιέσασθαι, ἵνα τοι τρίχες ἀτρεμέωσι,
μηδ' ὀρθαὶ φορίσωσιν ἀειρόμεναι κατὰ σῶμα.
(vv. 536-540)

Entonces ponte un abrigo del cuerpo, como te aconsejo:
una manta blanda y una túnica larga;
con ella envuélvete, para que los pelos no te tiemblen,
ni rectos se ericen irguiéndose a lo largo del cuerpo.

Dos sustantivos aparecen aludiendo al cuerpo: *χρῶς* y *σῶμα*. El primero más cercano a la piel y a la tez, mientras el segundo, lo es al cuerpo en sí; a su vez, el verbo *κελεύω* sintetiza el espíritu del texto y la intención didáctica de Hesíodo como pliegue de una cuestión dietética: “exhortar, animar, mandar, expresar un deseo”. Esta última acepción da cuenta del carácter persuasivo de la intencionalidad didáctica. La exhortación se vincula a un deseo de cuidado y bienestar.

La preocupación dietética implica una serie de recomendaciones que rozan tópicos como la vestimenta. En realidad, la ropa cobra importancia en la medida en que constituye la clave del abrigo y, por ende, de la salud del cuerpo. No se trata solo de un consejo vinculado a lo estacional. Hay también una percepción de las consecuencias del frío:

ἀμφὶ δὲ ποσσὶ πέδιλα βοῶς ἴφι κταμένοιο
ἄρμενα δήσασθαι, πίλοις ἔντοσθε πυκάσσας.
Πρωτογόνων δ' ἐρίφων, ὅπῳτ' ἂν κρύος ὦριον ἔλθῃ,
Δέρματα συρράπτειν νεύρῳ βοός, ὄφρ' ἐπὶ νώτῳ
ὑετοῦ ἀμφιβάλη ἀλέην: κεφαλήφι δ' ὑπερθεν
πῖλον ἔχειν ἀσκητόν, ἵν' οὐατα μὴ καταδεύῃ (vv.
541-546)

En torno de los pies sandalias de buey muerto con fuerza,
ajustadas, ata, revistiéndolas con fieltros.

De chivos primogénitos, cuando llegue el frío estacional,
cose pieles con nervio de buey, para que sobre la espalda
te las eches encima como defensa de la lluvia; y sobre la
cabeza

ponte un gorro trabajado, para que tus orejas no se mojen.

Los versos constituyen una viva imagen de la acción que la crudeza del clima puede acarrear sobre el cuerpo, señalando las partes neurálgicas del mismo. Asimismo, se puede ver cómo el cuerpo de los animales sirve para proteger al de los humanos; el buey sacrificado otorga las sandalias y el nervio permite coser las pieles del chivo joven que protegen la espalda. Una vez más, la asociación cuerpo-clima resulta el antecedente arcaico de lo que será un tema dominante y que el *Corpus Hippocraticum* recogerá con notoria insistencia.

La protección y el cuidado, *epiméleia*, implican trabajo. Los verbos que el dispositivo exhortativo recoge dan cuenta de una serie de labores que suponen, a nuestro criterio, un primer balbuceo en relación con las prácticas que implican el cuidado del cuerpo; así, la presencia de *πυκάζω*, “cubrir, envolver, espesar”, *συροάπτω*, “coser, urdir” y *ἀσκέω*, “trabajar, dar forma, fabricar”, abren un panorama donde la relación cuerpo-trabajo queda definida en aras de la protección.

Conocemos sobradamente la importancia del trabajo en la obra hesiódica. De un primer momento asociado a un castigo pasa a constituir un pilar de la virtud (Colombani, 2016); este juego de significaciones requiere de salud y fortaleza para su concreción. Acompañamos a Fontenrose (1974: 1) en su visión de ese primer sentido cuando afirma: “Each myth is for Hesiod primarily an *aition* of man’s need to work for his livelihood, his *bios*; his central theme in the poem is work as man’s lot of earth”.

La relación cuerpo-trabajo aparece, una vez más, en el juego de recomendaciones a propósito de la variedad de las labores que exigen el campo y el acompañamiento de los bueyes. A partir de ello, la vinculación con la alimentación constituye un nuevo elemento de cuidado y atención:

τοῖς δ' ἄμα τεσσαρακονταετῆς αἰζηρὸς ἔπιτο
ἄρτον δειπνήσας τετράρρυφον, ὀκτάβλωμον,
ὄς ἔργου μελετῶν ἰθειᾶν κ' ἀϋλακ' ἐλαύνοι,
μηκέτι παπταίνων μεθ' ὀμήλικας, ἀλλ' ἐπὶ ἔργῳ
θυμὸν ἔχων. (vv. 441-445)

A estos los siga un varón robusto de cuarenta años,
que haya comido un pan partido en cuatro, de ocho
porciones,
quien, de su trabajo preocupado, puede guiar el recto
surco,
jamás paseando la mirada entre sus compañeros, sino
con el ánimo
en el trabajo.

La indicación recae sobre la tríada cuerpo-trabajo-alimentación. Esta última es el nuevo foco y es, además, de suma importancia porque implica el mantenimiento de la fuerza de trabajo, *leit motiv* del poema: sin una adecuada relación con la dieta alimentaria, no hay posibilidad de conservar intacta la energía que las faenas demandan.

Los versos reflejan, a su vez, una disciplinarización de los cuerpos, en relación con la mirada sobre el trabajo, corroborada por los versos subsiguientes. En ese contexto, la disciplina implica fijar la mirada sobre las faenas sin distracciones, “con el ánimo en el trabajo”, ἐπὶ ἔργῳ θυμὸν ἔχων, por ser ese el verdadero objeto de preocupación.

La recomendación alimenticia retorna a propósito de la crudeza invernal, añadiendo, asimismo, la atención al descanso que facilitan las noches reparadoras: τῆμος τῶμισυ βουσίην, ἐπ’ ἀνέρι δὲ πλέον εἴη/ ἄρμαλιῆς: μακροὶ γὰρ ἐπίρροθοι εὐφρόναι εἰσίν, vv. 559-560, “entonces la mitad para los bueyes haya y para los hombres más/ de ración; pues largas son las benévolas auxiliadoras”.

El vínculo cuerpo-trabajo-alimentación se asocia nuevamente con lo estacional. El frío demanda así una ración, ἄρμαλία, mayor y un descanso adecuado. En efecto, las noches son las benévolas auxiliadoras, ἐπίρροθοι εὐφρόναι, que en invierno se vuelven más largas; εὐφρόναι es el epíteto que, con valor sustantivado, corresponde a noches; por su parte el adjetivo ἐπίρροθος, “socorredor, favorecedor”, completa el panorama de sentido. Noches acogedoras que permiten el descanso del cuerpo bien alimentado para conjurar la crudeza del invierno. Un nuevo consejo recoge la relación cuerpo-clima a propósito del Bóreas y vincula a la díada salud-enfermedad:

τὸν φθάμενος ἔργον τελέσας οἰκόνδε νέεσθαι,
μή ποτέ σ’ οὐρανόθεν σκοτόεν νέφος ἀμφικαλύψῃ,
χρῶτα δὲ μυδαλέον θήῃ κατὰ θ’ εἴματα δεύσῃ.
ἀλλ’ ὑπαλεύασθαι: μεις γὰρ χαλεπώτατος οὗτος,
χειμέριος, χαλεπὸς προβάτοις, χαλεπὸς δ’ ἀν-
θρώποις. (vv. 554-558)

Anticípate a este, regresa a la casa, cumplida la tarea, no sea que desde el cielo una sombría nube te envuelva, tu cuerpo ponga húmedo y moje tus vestidos de arriba abajo.

Evítalo; pues el mes más difícil es este, el invernal, difícil para los rebaños y difícil para los hombres.

El Bóreas, viento proveniente del norte, de la región de Tracia, trae aparejada una serie de consecuencias peligrosas para la salud; podemos inferir que en el consejo del retorno al hogar, οἶκον, como espacio cerrado y acogedor, sobrevuela una advertencia acerca de la posibilidad de la enfermedad en el marco de un mes difícil.

Otros fenómenos estacionales también ponen al hombre prudente en alerta frente al cuidado de su cuerpo. Si el invierno es duro, el verano no se queda atrás en relación con los mortales: ἐπεὶ κεφαλήν καὶ γούνατα Σείριος ἄζει,/ αὐαλέος δέ τε χρώς ὑπὸ καύματος, vv. 587-588, “porque la cabeza y las rodillas Sirio les quema,/ y la piel está reseca por el calor ardiente”.

Queda claro pues, que el calor abrasador puede ser tan dañino como el frío más cruel. En este sentido, el espacio y la hidratación ocupan un lugar fundamental. La búsqueda de la sombra y la preparación de la bebida constituyen las claves del confort, anudando la relación cuerpo-espacialidad y reforzando la ecuación cuerpo-alimentación:

ἐπὶ δ' αἶθοπα πινέμεν οἶνον,
ἐν σκιῇ ἐζόμενον, κεκορημένον ἦτορ ἐδωδῆς,
ἀντίον ἀκραέος Ζεφύρου τρέψαντα πρόσωπα,
κρήνης τ' αἰενάου καὶ ἀπορρύτου, ἦτ' ἀθόλωτος,
τρὶς ὕδατος προχέειν, τὸ δὲ τέτρατον ἴμεν οἶνου.
(vv. 593-595)

y además bebe chispeante vino,
tendido a la sombra, con el corazón saciado de ali-
mento,
vuelto el rostro al fuerte Céfiro,
y de una fuente que siempre fluye y corre, no turbia,
vierte tres partes de agua y agrega una cuarta de vino.

Las recomendaciones dietéticas no pasan meramente por tomar chispeante vino, la lista de alimentos saludables para el cuerpo se completa con masa de leche y leche de cabras que no amamantan más, carne de vaca o de chivos primogénitos.

Cuerpo y sexualidad

El tema de la sexualidad ocupa un lugar privilegiado en las recomendaciones dietéticas de la Grecia Antigua. No solo se vincula con el cuidado del cuerpo, sino con cuestiones delicadas y neurálgicas como la política, a partir de las relaciones que se dan entre el dominio de uno mismo o la soberanía de sí como ideal moral (Colombani, 2009: 205-217), y la sujeción a un otro que la relación sexual puede implicar, sobre todo en el terreno complejo que Foucault (1992: 172-174) denomina “el amor a los muchachos”.¹²

En este contexto de sumo cuidado porque en tiempos clásicos pone en juego la tensión *hýbris/sophrosýne*, hay en el poema algunas indicaciones que nos permiten sostener nuestra hipótesis de trabajo al proponer pensar a Hesíodo como un primer pliegue de la inquietud de sí, o de problematizar la constitución de un varón sensato a partir de ciertas prácticas sugeridas, recomendadas, aconsejadas.

Hay un pasaje interesante en la búsqueda que venimos realizando porque toca una cuestión clave para toda preocupación dietética. Nos referimos a una brevísima alusión a la sexualidad que viene de la mano de la consideración de la mujer como mal necesario. Conocemos las marcas de lo femenino a partir de la descendencia de Pandora¹³ y

12 Ver el apartado de la Erótica.

13 Sobre la complejidad de la figura de Pandora, tanto en *Teogonía* como en *Trabajos y días*, seleccio-

hay un punto de intensidad en la caracterización negativa cuando Hesíodo advierte:

οὐ μὲν γάρ τι γυναικὸς ἀνὴρ ληίζετ' ἄμεινον
τῆς ἀγαθῆς, τῆς δ' αὖτε κακῆς οὐ ῥίγιον ἄλλο,
δειπνολόχης: ἦτ' ἄνδρα καὶ ἴφθιμόν περ εὐόντα
εὖει ἄτερ δαλοῖο καὶ ὠμῶ γήραϊ δῶκεν. (vv. 703-706)

Pues el hombre no se lleva nada mejor que una mujer buena, ni, en cambio, nada más terrible que otra mala al acecho de comida, la que al hombre, aunque sea fuerte, lo consume sin brasa y lo entrega a prematura vejez.

Los versos impactan directamente en un núcleo íntimo de la problematización dietética ya que el horizonte de la sexualidad es un tópico de inquietud dominante en la ulterior configuración mental que, como anticipamos, encuentra, en nuestro descenso arqueológico (Foucault, 1964, 1984), un nítido antecedente en este comentario hesiódico. Recorriendo la espesura discursiva, el abuso o la mala gestión de los placeres en materia sexual, *khṛêsis tôn aphrodision*, determina la debilidad de quien se expone a una práctica desmedida, tal como de ello parece dar cuenta la referencia a la mujer predatora de la energía sexual del marido. El daño se mide en la debilidad del cuerpo, que conduce a la inminencia de una vejez prematura, acortando con ello los tiempos de una vida útil y productiva. El campo lexical del verbo λείζομαι, “llevarse como presa o botín”, resulta significativo en el contexto que estamos indagando. A su vez el

namos la siguiente sugerencia bibliográfica a partir de la profundidad y la novedad de los aportes: Marquardt (1982), Bruit Zaidman (1992), Leduc (1992), Judet de la Combe (1996), Vernant (1996), Zeitlin (1996), Madrid (1999), Iriarte Goñi (2002), Loraux (2003), entre otros.

superlativo ἄμεινον, opuesto al adjetivo, ὄγιον, “más horrible”, habla de la ambigüedad que marca la visión hesiódica sobre la mujer cuando sostiene que el bello mal se repara, de alguna manera, con la presencia de una buena esposa.

No obstante, cuando esto no ocurre, no queda más que soportar las penurias que acarrearán las hijas de Pandora, consumiendo el cuerpo y la fuerza, permaneciendo al acecho de la comida, δειπνολόχος, expresión que encierra el campo lexical del verbo *lokháo*, “estar en emboscada, acechar, espiar”, enfatizando las marcas negativas de la mujer que dilapida sin medida. La idea de extinguir al otro evoca la asociación entre sexualidad y *hýbris* como un encuentro que encarna cierto peligro.¹⁴ En efecto, esta mujer-fuego lo consume sin brasa, la presencia del verbo *éúō* reafirma la condición ígnea de la mujer y su incuestionable terribilidad; esa marca que la territorializa en el espacio de lo Otro.

Ahora bien, la cuestión se define en el campo de la corporalidad. Insaciable resulta el cuerpo femenino, tanto desde la comida como desde la sexualidad y, por ello, la cuestión no solo compete a una dimensión dietética, sino también a un horizonte moral, ya que la mujer, asociada al mal, es la portadora de este peligro que acecha la virilidad del marido y la prosperidad del *oikos*.¹⁵

Más allá de estas consideraciones nunca olvidemos lo que, parafraseando a Foucault en relación con la posición del muchacho en el juego sexual, podríamos llamar “la

14 Foucault, en el tomo II de *Historia de la sexualidad*, se refiere explícitamente a este peligro que acecha detrás de la imprudencia en materia sexual, asociando la práctica no solo al peligro, sino también al temor que el debilitamiento implica como pérdida del vigor masculino. Lo que Foucault denomina “el esquema eyaculador” se inscribe en esa relación peligro-temor-amenaza.

15 Sobre este punto, consultar Colombani (2009), el apartado III, “Políticas del alma”, donde la cuestión dietética se vincula directamente con los modos de subjetivación, esto es, con las tecnologías que definen ciertos modelos de constitución de la subjetividad.

antinomía de la mujer”;¹⁶ su posición es extremadamente compleja y ambigua, ya que, más allá de sus credenciales de valencia negativa, son el mal necesario, el bello mal, que el hombre y la aldea necesitan para la procreación.

El horizonte de inquietud sexual retorna desde otro andarivel, donde el cuidado de los genitales se relaciona con una cuestión moral más que dietética, aunque en un punto son dimensiones que no se excluyen: μηδ' αἰδοῖα γονῆ πεπαλαγμένος ἔνδοθι οἴκου/ ἰστίη ἔμπελαδὸν παραφαινέμεν, ἀλλ' ἀλέασθαι, vv. 733-734, “las partes pudendas salpicadas de esperma dentro de la casa/ junto al hogar no muestres, sino evítalo”.

La prohibición, comentada por los escoliastas, alude a la mancha que el acto sexual provoca, representada por la pérdida de semen, y que pone el acento en el cuidado de las partes íntimas; asimismo, la exhortación impide acercarse al hogar por tratarse del altar de los dioses, lugar indicado para sacrificios y libaciones. En realidad, está apareciendo una preocupación por el cuerpo sexuado desde un lugar diferente al de los tópicos que hemos tematizado. El cuidado y la medida aparecen asociados a la ritualidad que caracteriza al hogar como espacio íntimo y de significación religiosa. No obstante, la mención de los escoliastas pone el acento en la asociación del acto con la mancha, lo cual parece anticipar los análisis que posteriormente definirán cierta amenaza intrínseca en el acto mismo.

Una nueva recomendación instala el concepto de *kairós*, “oportunidad, ocasión, coyuntura favorable”, como tópico nodular de la preocupación dietética, muy fuertemente tematizado en el *Corpus Hippocraticum* a propósito de

16 En el tomo II de *La Historia de la sexualidad* se refiere a la “antinomía del muchacho” para pensar la peculiar posición que ocupa en la compleja relación entre un *erastés* y un *erómenos* en el juego sexual a partir de la posición de objeto en la que el joven puede quedar fijado.

la alimentación, los ejercicios, las purgas, el acto sexual. Oportunidad y racionalidad parecen constituir una unidad indisoluble; reconocer el momento oportuno es una muestra de prudencia; la prudencia que otorga, fundamentalmente el trabajo. El texto de Trédé constituye un elemento capital a la hora de comprender el concepto de *kairós* desde una perspectiva que asocia oportunidad, trabajo y moral como una unidad indisoluble: “De fait, *kairós* apparaît au v. 694 du poème dans une sentence (γνώμη) comme il en aponde dans cette œuvre où se condense tout un savoir traditionnel unissant les préceptes moraux connaissances agricoles” (Trédé, 1992: 84).

En realidad, el concepto ha sobrepasado nuestras reflexiones más allá de su explicitación. Oportunidad del trabajo, del descanso, de la alimentación adecuada, de los espacios y climas favorables, de la sexualidad.¹⁷ Sobre todo al trabajo que, como sostiene la autora, es la sumisión a un orden que va más allá del propio hombre: “Le travail du paysan est donc soumission à l’ordre et aux rythmes de la nature” (Trédé, 1992: 89).

La idea sostiene la diligencia y el cuidado por el propio cuerpo, por su fortaleza y salud. En esta ocasión, los versos impactan sobre un tema que será recurrente en la literatura moral y dietética ulterior: el *kairós* de la procreación: μηδ’ ἀπὸ δυσφήμοιο τάφου ἀπονοστήσαντα/ σπερμαίνειν γενεήν, ἀλλ’ ἀθανάτων ἀπὸ δαιτός (vv. 735-736) “al regresar de un ominoso entierro, no/ procrees descendencia, sino después de un banquete a los inmortales”.

Si bien los versos recogen el fondo religioso que sostiene la trama textual y mental, el tema es capital: un hijo exige un momento oportuno, una ocasión favorable para su

17 Trédé efectúa un pormenorizado análisis del concepto asociándolo fundamentalmente a la noción de *areté*. *Kairós* y *areté* son los hitos de una constitución que roza no solo la institución de un cuerpo armónico, sino también de un carácter ejemplar.

concepción. En la misma línea el *Corpus Hippocraticum* recoge las recomendaciones empíricas que la incipiente medicina clásica despliega en su saber secularizado.

El trabajo se ha movido en un proyecto arqueológico, tratando de indagar los indicios-vestigios de una inquietud dietética en *Trabajos y días*. Convencidos de que ciertos tópicos de interés del poeta beocio tienen proyecciones sobre los núcleos de interrogación de la filosofía clásica, fuimos a buscar aquellos elementos que evidencian un antecedente de la preocupación por el régimen o la dieta, entendidos como la adecuación a una racionalidad que supera la propia del individuo. Coincidimos con Trédé cuando afirma que en esta armonía está la idea de *kairós* dominando la escena: “*Kairos* inclut l’idée de limit et de proportion: c’est la ‘juste mesure’” (Trédé, 1992: 95).

También apareció el interés por el cuerpo asociado a su cuidado y preservación. Podemos pensar con Le Bretton (2006: 8) que el cuerpo produce sentidos continuamente y de ese modo inserta al hombre de forma activa en el interior del *tópos* social y cultural. Existe pues una polisemia que revela relaciones de identidad y utilidad, al tiempo que evidencia la expectativa que socialmente se tiene del mismo. En el caso de Hesíodo, nos estamos refiriendo a sus vínculos con el trabajo y la virtud.

Las relaciones de identidad suponen la díada cuerpo-fuerza de trabajo como aquello que define al existente humano, mientras que las relaciones de utilidad están expuestas a partir de la dupla cuerpo-productividad. La fuerza y el movimiento constituyen las dos marcas que el *σώμα* devuelve en su relato signifiante.

En este caso, se produce la idealización del cuerpo del varón trabajador, destacándose la íntima relación entre cuerpo, movimiento y trabajo, que exige movilidad y flexibilidad

por las propias características de las labores. El cuerpo resulta así un producto sociocultural, dominado y moldeado por sus tiempos. Termina siendo el epicentro de relaciones de poder, que definen una dimensión política, tanto individual como colectiva ya que es la relación cuerpo-trabajo-virtud la clave de la reorganización ético-antropológica.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

West, M. L. (ed.). (1978). *Hesiod. Works and Days*. Oxford, Clarendon Press.

Liñares, L. (trad.) (2005). *Hesíodo. Teogonía, Trabajos y días*. Buenos Aires, Losada.

Bibliografía secundaria

Bruit Zaidman, L. (1992). Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades. En Duby, G. y Perrot, M. (eds.). *Historia de las Mujeres, 1. La Antigüedad*, pp. 373-420. Madrid, Taurus.

Cassirer, E. (1974). *Antropología filosófica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Colombani, M. C. (2005). *Hesíodo. Una introducción crítica*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

----- (2009). *Foucault y lo político*. Buenos Aires, Prometeo.

----- (2016). *Hesíodo. Discurso y linaje, Una aproximación arqueológica*. Mar del Plata, EUDEM.

Detienne, M. (1986). *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid, Taurus.

Fontenrose, J. (1974). Work, justice, and Hesiod's five ages. En *Classical Philology* 59.1, pp. 1-16.

Foucault, M. (1964). *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI.

----- (1983). *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.

- . (1984). *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- . (1992). *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí*. México, Siglo XXI.
- . (1993). *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. México, Siglo XXI.
- . (1997). *Hermenéutica del sujeto*. La Plata, Altamira.
- Iriarte Goñi, A. (2002). *De amazonas a ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid, Akal.
- Judet de La Combe, P. (1996). Pandore dans la *Théogonie*. En Blaise, F.; Judet de La Combe, P. y Rousseau, P. (dirs.). *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, vol. 16, pp. 263-299. París, Presses Universitaires du Septentrion.
- Judet de La Combe, P. y Lernould, A. (1996). Sur le Pandore des *Travaux*. Esquisses. En Blaise, F.; Judet de La Combe, P. y Rousseau, P. (dirs.). *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, vol. 16, pp. 301-313. París, Presses Universitaires du Septentrion.
- Leduc, C. (1992). ¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C. En Duby, G. y Perrot, M. (dirs.). *Historia de las Mujeres, 1. La Antigüedad*, pp. 251-316. Madrid, Taurus.
- Le Breton, D. (2006). *Sociología do Corpo*. Petrópolis, Vozes.
- Loroux, N. (2003). *Las experiencias de Tiresias. Lo femenino y el hombre griego*. Buenos Aires, Biblos.
- Madrid, M. (1999). *La Misoginia en Grecia*. Valencia, Càtedra.
- Marquardt, P. (1982). Hesiod's ambiguous view of woman. En *Classical Philology* 77.4, pp. 283-291.
- Mazoyer, M. y Roudart, L. (2010). *História das agriculturas no mundo: do neolítico à crise contemporânea*. San Pablo, Unesp.
- Mondolfo, R. (1969). *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Nelson, S. (1996). The drama of Hesiod's farm. En *Classical Philology* 91.1, pp. 45-53.
- Rowan Beye, Ch. (1972). The rhythm of Hesiod's *Works and Days*. En *Harvard Studies in Classical Philology* 76, pp. 23-43.

Scheller, M. (1972). *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires, Losada.

Vernant, J.-P. (1996). Les semblances de Pandora. En Blaise, F.; Judet de La Combe, P. y Rousseau, P. (dirs.). *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, vol. 16, pp. 381-392. Paris, Presses Universitaires du Septentrion.

Trédé, M. (1992). *Kairos: L'à-propos et l'occasion*. Paris, Klincksieck.

Zeitlin, F. (1996). L'origine de la femme et la femme origine: La Pandore d'Hésiode. En Blaise, F.; Judet de La Combe, P. y Rousseau, P. (dirs.). *Le métier du mythe. Lectures d'Hésiode*, vol. 16, pp. 349-380. Paris, Presses Universitaires du Septentrion.

Capítulo 2

Cuerpos de mujeres en la cerámica clásica: de la novia vestida a la novia desnuda*

Cora Dukelsky

The ordinary Athenian woman knew that
she was not the goddess of love;
and she also knew that she did not
live in a flowery paradise
surrounded by a happy band of nymphs.
All she could do was dream.
Blundell y Rabinowitz, 2008: 121

... toutes les *numphai* constituent
d'une certaine façon
des prix de beauté au jour de leurs nocés,
jour où elles sont *kalai*, les plus belles.
Gherchanoc, 2016: 77

En el arte griego los cuerpos son protagonistas absolutos. Son cuerpos inventados que expresan las concepciones de una sociedad que las decodifica a través de la lectura de las imágenes. Los artistas construyeron cuerpos para los dioses y los héroes, para los hombres y las mujeres. Inmersos dentro de un complejo sistema de representación se fueron gestando los cuerpos de las novias, totalmente cubiertos en el origen de la iconografía, desnudos o semidesnudos en su etapa final.

* Este trabajo es una continuación de mi investigación sobre la iconografía de los rituales de la boda en Grecia publicada en Rodríguez Cidre *et al.* (2016), consignado en la bibliografía.

La importancia del matrimonio dentro de la estructura social de la *pólis* se reflejó en las escenas de boda pintadas en las cerámicas. Los ceramógrafos, como miembros de la comunidad y responsables de la presentación de mensajes positivos respecto de la boda, plantearon un repertorio simbólico que fue modificándose con el correr del tiempo. En la cerámica de figuras negras —siglo VI a. C.— el motivo predilecto era el de la procesión donde los contrayentes se exhibían en el ámbito público frente al conjunto de los habitantes de la ciudad. En la cerámica de figuras rojas —siglos V/IV a. C.— las imágenes de boda se concentraron en la esfera privada, en la intimidad del gineceo.

La interacción público/privado se manifiesta también en los soportes de las composiciones artísticas. En el período arcaico la mayoría se pinta en la vajilla de simposio dirigida a una audiencia exclusivamente masculina. Celebra la trascendencia de la unión conyugal en tanto proveedora de los necesarios descendientes legítimos a cada familia. La iconografía muestra a dioses acompañando a los esposos, un símbolo de la validez, solemnidad y carácter ritual del matrimonio. Durante el período clásico, el mercado de la cerámica sufrió una transformación significativa: las mujeres se sumaron a los hombres en la adquisición de las piezas. Los conflictos armados de la época comprometieron de tal modo a la población masculina que sus esposas debieron asumir tareas que antes les estaban vedadas, por ejemplo, la compra de alfarería. El resultado fue que el motivo de los preparativos para la boda comenzó a pintarse en las cerámicas atesoradas en el tocador femenino. Las exigencias de la nueva clientela modificaron la iconografía a favor de una temática dirigida a una recién casada que pretendía que sus gustos se vieran reflejados en imágenes atractivas, evocadoras del cariño que ansiaba por parte de su marido, a quien, posiblemente, apenas conocía. Podemos suponer

que, a lo largo de su vida, una mujer necesitaba rodearse de bonitas escenas que perpetuaran el cambio más trascendental de su vida como un momento encantador y no como un convenio entre su padre y el futuro esposo.

La iconografía de Eros como auxiliar de la novia

La ilusión de una boda romántica se refleja en varias escenas pintadas en vasos nupciales de la segunda mitad del siglo V a. C., por ejemplo, en un lutróforo —vaso ritual utilizado para los esponsales— perteneciente al Museo de Bellas Artes de Boston.¹ (Figura 1)



Figura 1. Lutróforo. Procesión nupcial. Detalle de los novios. (Foto: Emiliano Buis.

1 Lutróforo. Procesión nupcial. 425 a. C. Boston n° 03.802. Beazley Archive n° 15815. La escena completa muestra varios momentos del compromiso matrimonial, desde el contrato entre el padre de la novia y el futuro esposo hasta la puerta entreabierta que expone el lecho nupcial.

El pintor muestra a una pareja de enamorados. El novio ha sido representado imberbe, si bien los hombres griegos se casaban a una edad superior a los treinta años y los adultos solían representarse con sus correspondientes barbas (Sutton, 2004: 329). Es una imagen idealizada de un esposo joven y apuesto dirigida al público femenino. El novio vuelve su cabeza y parece contemplar a la novia con afecto; no obstante, deja bien en claro la preeminencia masculina a través del gesto de su brazo que toma firmemente la mano de la desposada.² La muchacha inclina levemente su cabeza en señal de sumisión y modestia (gesto de *aidôs*).³ Dos amorcillos auxilian con el atuendo: uno cubre su cabello con un magnífico velo bordado, el otro le coloca la tradicional corona.⁴

La presencia de Eros en los vasos matrimoniales del período clásico sugiere que el amor adquiere una nueva dimensión. Su figura es una creación relativamente reciente en la imaginería ática (Lissarrague, 2011: 15). El Eros arcaico es una fuerza primigenia, una divinidad que rapta a sus víctimas, representada como un adolescente musculoso de alas poderosas, “una peligrosa invitación hacia el sexo” (Vermeule, 1984: 263). Según Stafford (2013: 206-207), el arte ático brinda una clara progresión en la caracterización de la deidad desde un Eros pederástico al Eros que encarna

2 El sujetar el brazo o la mano (*kheír epí karpô*) fue probablemente un acto simbólico que tenía lugar durante la ceremonia cuyo significado era la transferencia legal de la novia al control de su marido (Sutton, 1997-1998: 29). En la iconografía nupcial se transforma en un motivo reiterado cuando se muestra a los dos contrayentes.

3 Ferrari (2002) analiza la poderosa noción de *aidôs*—que puede traducirse como “vergüenza”, “respeto”, “modestia”, “honor”—en la literatura y en las imágenes.

4 La corona de la novia puede ser de oro, flores, amapolas, tomillo, mirto o espárragos. La razón del uso de espárragos la explica Plutarco en *Mor.* 138D, diciendo que así como los espárragos producen el fruto más dulce sobre un tallo erizado de espinas, del mismo modo la esposa proporcionará al marido una unión pacífica y dulce.

el deseo heterosexual.⁵ El cambio de la concepción popular del hijo de Afrodita como una pasión de corto término, pederástica o extramarital, a un amor de mayor longitud en un matrimonio colmado de sentimientos afectuosos se confirma si analizamos la pintura sobre cerámica de la segunda mitad del siglo V a. C. y del siglo IV a. C.⁶

El Eros clásico es un auxiliar de la novia, un gentil y placentero acompañante que contribuye al enaltecimiento de una figura femenina que quedaba opacada en las representaciones nupciales arcaicas.⁷ En la escena del lutróforo, los Eroles se concentran en la novia. Suspendidos en el aire enmarcan el precioso rostro, el tesoro oculto que el esposo desvelará al llegar al nuevo hogar. Al entrar en contacto con los amorcillos, la novia irradia el deseo que culmina en un sexo fecundo, en un sexo que genera los hijos que exige la *pólis*. El lutróforo es un vaso manipulado por mujeres: las imágenes que lo decoran cumplen la doble función de suavizar la transición de niña a mujer que sufrirá la recién casada y, en los años posteriores, recordar a la esposa que Eros debe ser una presencia permanente en su hogar, que deberá acicalarse y lucir hermosa para su marido. Plantea Sutton (1992: 24) que en la nueva iconografía nupcial una amable sexualidad es el vínculo que une a la familia en el contexto de la *pólis* y que el dominio sexual masculino y la sumisión femenina, presentados de modo benigno y

5 Un excelente ejemplo de la relación de Eros con el homoerotismo, y que confirma la descripción de Vermeule de la deidad como un joven fornido, es el reverso del *stámnos* London E440 con tres atléticos Eroles que vuelan sobre el mar llevando regalos homoeróticos; una liebre, cintas y guirnalda a sus enamorados. El lado A exhibe a Odiseo y las sirenas. Beazley Archive nº 202628.

6 Eros también se representa en esta época como acompañante de actividades femeninas aunque no estén directamente relacionadas con la boda, si bien sí se vinculan con el ideal de una mujer atractiva que se embellece para su esposo. Los amorcillos les llevan espejos, joyas, cestos y otros objetos que simbolizan la virtud femenina.

7 Para la iconografía de la novia en el arcaísmo ver Dukelsky (2016: 386-393).

atractivo para ambos, sirven como una expresión de sus respectivos roles en la comunidad.

En la Atenas clásica y postclásica la consideración social de las mujeres fue elevándose de forma paulatina por razones demográficas, políticas y económicas. Muchos varones murieron en la Guerra del Peloponeso y otras luchas de la época; por lo tanto, las mujeres se vieron obligadas a ocuparse de la administración del hogar y, de ese modo, se independizaron provisoriamente de las decisiones de los hombres. La presión de producir más ciudadanos para reemplazar a los muertos debió influir en la progresiva valoración de las esposas. Asimismo, la ley de ciudadanía de Pericles generó una creciente importancia de la mujer dentro de la familia y un nuevo prestigio entre sus parientes masculinos. Un evidente ejemplo del cambio en la ideología es el camino recorrido por la iconografía nupcial desde la novia exhibida por el marido como trofeo hasta una novia, aún modesta, pero resplandeciente y feliz por el afecto que le brinda su esposo.

El desnudo femenino en el siglo V a. C.

A partir de 430 a. C., otra innovación extraordinaria fue la aparición de un motivo iconográfico nuevo: la novia desnuda. A diferencia del desnudo masculino —señal de una virtud que comprendía belleza física, nobleza de nacimiento y perfección espiritual— la desnudez de una mujer era juzgada como negativa. Exhibir el cuerpo femenino, total o parcialmente, transmitía la noción de marginalidad —prostitutas, esclavas, ménades, amazonas— o de humillación —doncellas raptadas o violadas—. La mujer perfecta estaba obligada a demostrar su decencia ocultando sus curvas con pesadas draperías. Supone Stewart

(1997: 41) que mientras el estado “natural” del hombre es el desnudo, la mujer debe estar vestida. La vestimenta es indicio de una mujer socializada, aculturada, la mujer dominada. Implica una ideología de supremacía masculina que el autor resume del siguiente modo: el cuerpo de una mujer debe estar contenido por ropajes, ceñido por un cinturón, con su cabeza velada y controlada por un hombre, y aun así resulta peligrosa.⁸

De acuerdo con Bonfante (1989), el desnudo en el arte griego funcionaba como un traje.⁹ En el caso de los hombres proclamaba superioridad, identidad y pertenencia a la ciudadanía.¹⁰ En cambio, las mujeres de noble cuna honraban a los dioses a través de sus elegantes atavíos. Los cuerpos femeninos se cubrían para protegerlas a ellas y a los demás. Eran peligrosamente sexuales y producían *miasma*. Las mujeres se consideraban hombres imperfectos, caracterizadas tanto por excesos como por faltas: demasiada sangre, demasiada emoción, tener pechos y carecer de músculos y de pene (Stewart, 1997: 11). El cuerpo masculino era la norma; en cambio, el femenino se consideró inferior, defectuoso si bien se lo valoraba, en cierta medida, por ser esencial en la reproducción (Lee, 2015: 182). El cuerpo femenino desnudo se oponía a la excelencia del desnudo masculino. De hecho, pocas veces se representó a las mujeres sin ropas antes del siglo IV a. C. En el período geométrico, algunas estatuas de Afrodita revelan su cuerpo como

8 Una idea similar expresa Douglas (1988: 96) cuando sostiene que el cuerpo está constreñido por las exigencias del sistema social que expresa y que a un control social fuerte corresponde un control corporal igualmente estricto.

9 Lee (2015: 172-197) resume las diferentes interpretaciones del desnudo y, a continuación, plantea sus propias ideas al respecto.

10 Según Bonfante, el origen del desnudo atlético estaría en el ritual; tomando como punto de partida su enfoque, Lee (2015: 179-182) considera que el desnudo masculino atlético se diferencia del cívico y analiza ejemplos para justificar su postura.

sinónimo del poder fecundador de una divinidad que sigue el paradigma de las diosas madres del Cercano Oriente; en época arcaica, las anatomías femeninas se exponían en jovencitas espartanas, en las niñas que honraban a Artemisa (las “osas” de Brauron), en una heroína masculinizada como Atalanta o en algunas ménades. Sin ropas, se exhibían también las prostitutas o las mujeres violadas.¹¹ Pero no siempre la evidencia es segura para declarar que una mujer desnuda fuera una prostituta. Si estaba en contexto de simposio lo era, pero existía una tipología difícil de definir que era la de las mujeres tomando un baño.¹² Podrían ser mujeres respetables que se asearan para luego envolverse pudorosamente con sus túnicas que, de hecho, aparecían casi siempre en las escenas.

Resulta complicado definir el estatus y características individuales de las figuras en el arte griego. Los artistas idealizan, trabajan con artificios, construyen cuerpos, inventan convenciones que les permiten visualizar conceptos y, aquellos que más interesan a la sociedad patriarcal griega, son los de la mujer apta para procrear, ya sea adulta o doncella. Por lo tanto, las imágenes las muestran tan solo de estas dos maneras, ambas invariablemente perfectas, jóvenes y bellas, con cuerpos esbeltos y proporcionados. La realidad no coincide con las representaciones, las mujeres griegas no tenían cuerpos esculturales. Se han estudiado

11 Se han encontrado también cuerpos desnudos femeninos en terracotas de pequeño tamaño. En algún momento se pensó que eran simplemente muñecas, pues se las encontró a menudo en tumbas de niñas, sin embargo Reilly (1997) ha fundamentado que no se trata de juguetes sino que son dedicaciones religiosas que asegurarían un exitoso pasaje de la niña a la vida adulta.

12 La tipología se inicia a principios del siglo V a. C., previamente el baño habría tenido lugar al aire libre, en sitios apartados, si bien pocos ejemplos lo confirman. Los más famosos son el ánfora de figuras negras del Pintor de Príamo, de 530-520 a. C. (Villa Giulia 2609. Beazley Archive n° 351080) y el ánfora de figuras rojas con añadidos blancos del Pintor de Andocides de 520 a. C. (Louvre F203. Beazley Archive n° 200013).

sus esqueletos y se comprobó que eran bajas y fornidas (Llewellyn-Jones, 2002: 193). El propósito de las representaciones era resaltar el poder seductor del cuerpo femenino en tanto receptáculo de los posibles hijos.

Mujeres desnudas tomando un baño

Varias décadas antes de atreverse a exhibir una novia sin su vestido, los artistas pintaron a mujeres desnudas bañándose. Un *stámnos*¹³ del Museo de Munich muestra tres hermosas mujeres alrededor del recipiente de piedra, el *loutérion*. (Figura 2)



Figura 2. *Stámnos*. Mujeres y *loutérion*. Foto de la autora.

13 *Stámnos*. Mujeres en el *loutérion*. Grupo de Polignoto. 440 a. C. Munich 2411. Beazley Archive n° 213649. El *stámnos* es un recipiente para almacenar líquidos utilizado en el simposio.

La composición equilibra las tres imágenes y los elementos que las acompañan con maestría. El *loutérion* se ubica hacia la derecha para compensar los objetos que están a la izquierda: la tela, el *alábastron* y el calzado. Sobre la pila está escrito *KALÓS POLEMANE*. El término *kalós* es una alabanza habitual en la época que celebra la belleza de efebos o hetairas famosas en los banquetes.¹⁴ Sin embargo, las mujeres no parecen cortesanas.¹⁵ Si bien están desnudas hay un cierto recato en sus poses. La muchacha del medio oculta su sexo detrás de la pila, las otras dos se muestran de perfil con actitudes naturales, una introduce sus manos en el agua, la otra lleva una tela enrollada.

El diseño de las anatomías presenta algunas incongruencias. Los pechos se ubican de un modo extraño en la joven de la derecha y muy separados en la figura central que, además tiene caderas demasiado estrechas. El desnudo femenino era todavía poco usual, los artistas tenían escasas ocasiones de representarlo; en buena medida porque no formaba parte de los valores y deseos masculinos. En cerámicas con el mismo tema correspondientes a principios del siglo V a. C., las torpezas anatómicas son aún más evidentes: parecen hombres sin genitales con el agregado de pechos (por ejemplo la cratera del Pintor Göttingen de 490 a. C. Bari 4979, Beazley Archive n° 202270). A la masculinización del cuerpo se suman los accesorios: esponja y estrigila,

14 No solo en las escenas de baño se encuentran los términos *Kalós* o *Kalé*, aparecen también en escenas mitológicas y de simposio. La alabanza apunta a jóvenes de noble nacimiento, a aquellos que se destacaban por sus méritos en la palestra o en la equitación. También puede interpretarse con carácter amoroso, se ensalzaba al efebo más popular y a quien se destinaba la vasija como regalo. Otra posibilidad es el elogio de un pintor de vasos a un colega, el significado cambia de bello a bravo en este contexto.

15 Las opiniones respecto de la identidad de las mujeres en el *loutérion* están divididas; constata Sutton (2009a: 270-271) que algunos, como Williams (1983), Bonfante (1989) y Keuls (1993) tienden a identificarlas con *hetairai*, mientras otros, como Ferrari (2002), Lewis (2002) y Pfisterer-Haas (2002) proponen que se trata de doncellas respetables.

indicadores del atleta. Hosoi (2007: 17-18) afirma que, en las cerámicas de principios del siglo V a. C., las mujeres desnudas se asociaban por su tipo físico a los efebos y por lo tanto se las erotizaba cual varones. En efecto, en el período arcaico, la relación homoerótica resultaba altamente prestigiosa, formaba parte del proceso de incorporación de los jóvenes a la ciudadanía y, por lo tanto era de gran trascendencia en el ámbito de la *pólis*. Los vasos pintados para el banquete anticipaban la atmósfera erótica del simposio, que culminaría en el encuentro sexual con el *erómenos* (o con una prostituta).

A medida que avanzamos en el tiempo, la referencia efébrica va desapareciendo de las escenas de baño y hacia la mitad del siglo las mujeres aparecen acompañadas por artefactos típicamente femeninos, espejos, *alábastra*, *sá-kkoi*, *kálathoi* y, si bien algunos de ellos no pertenecían al espacio del baño en la vida real, se explican porque son símbolos, objetos que califican a los personajes más que al lugar en sí. Los atributos que acompañan a las jóvenes del *stámnos* de Munich son categóricamente femeninos. Al mismo tiempo, el pintor enfatizó la gracia y las curvas de los cuerpos. El artista formó parte del Grupo de Polignoto, un taller de alfarería que decoró sus piezas con variados temas, dentro de los cuales se destacan aquellos destinados a la clientela femenina.¹⁶

16 El grupo de Polignoto produjo alrededor de 700 vasos durante la segunda mitad del siglo V a. C., el taller contaba con pintores talentosos y originales.



Figura 3. Sector izquierdo de la Figura 2. Foto de la autora.

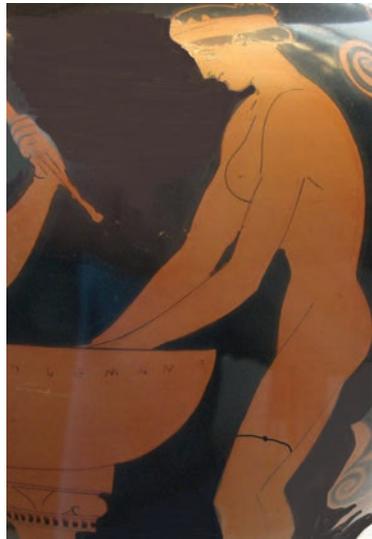


Figura 4. Sector derecho de la Figura 2. Foto de la autora.

La joven del centro sujeta en su mano derecha un *alábastron*, recipiente para perfumes que, en la iconografía, es el equivalente simbólico del aríbalo de los atletas (Algrain, 2008: 156). Los productores de perfume los almacenaban en recipientes de mayor tamaño, las *pelikai*. Para venderlos se vertían en pequeños envases: aríbalos, para los hombres, *lékythoi* o *alábastra*, para las mujeres. En la vida real el *alábastron* se utilizó en menor medida: el vaso de perfume por excelencia fue la *lékythos*. Lo comprobamos al consultar el archivo Beazley (septiembre 2018), que contabiliza más de 18.600 *lékythoi* mientras los *alábastra* son alrededor de 1.600. Sin embargo, en las escenas pintadas aparece de modo mucho más frecuente el *alábastron* como parte de los accesorios necesarios para el acicalamiento. La forma del vaso se transformó en signo de femineidad, asociado al erotismo y a la boda en tanto se acostumbraba regalarlo para el casamiento y en el contexto del cortejo amoroso.

Debajo del vasito perfumero se puede ver un par de botitas, otra señal del erotismo implícito en la escena. De acuerdo con el modelo y el contexto, el zapato puede expresar la virginidad de una doncella, el calzado de una novia, el erotismo de los pies o el sexo en entornos de simposio.¹⁷

La túnica en manos de la joven de la izquierda (Figura 3) podría estar relacionada con el ritual de vestir a la novia, uno de los temas favoritos en la cerámica de la época. Cual

17 Las botitas se representaron de varias maneras: bajo los triclinios del banquete, en manos de las prostitutas, en escenas de sexo o como herramientas para el "castigo" erótico. Ver Dukelsky (2019a) "La polisemia del calzado en el arte griego: botitas en el simposio, sandalias para la novia, zapatillazos para el amor", *XIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres, VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género "Horizontes revolucionarios. Voces y cuerpos en conflicto"*, FFyL y FSOC-UBA, UNQ; y Dukelsky (2019b) "Ciudadanía, pertenencia y alteridad en las cerámicas del simposio griego", *XXV Simposio Nacional de Estudios Clásicos/I Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico "Migraciones, desplazamientos, conflictos en el Mundo Antiguo"*, FFyL, UBA (ambos en prensa).

Pandora, la novia primigenia, una recién casada necesita de su atuendo para conquistar a su futuro esposo; la vestimenta es parte fundamental de su atractivo. Por otro lado alude a la tarea doméstica femenina por excelencia, que es la labor textil. El tejido es un atributo de feminidad que proclama la virtud de la esposa y su contribución a la economía del *oikos*. Sucesivas capas de telas cubrirán a las jóvenes finalizado el baño, asegurando la protección de sus delicados cuerpos. Sostiene Lee (2015: 208) que el aseo marca la transición de *parthénos* a *gyné*. Podríamos interpretar la escena pensando que la purificación nupcial refuerza la fertilidad de las doncellas y que sus desnudos no son provocativos sino muy respetables pues sus cuerpos albergarán a los futuros ciudadanos.

La cinta que rodea el muslo de la joven de la derecha, que hemos resaltado en la fotografía para que pueda observarse mejor, ratifica la idea de protección (Figura 4). Las “ligas” solo se pueden ver con el cuerpo desnudo, por lo tanto muchos autores consideran que las usuarias son prostitutas y que las cintas son amuletos anticonceptivos.¹⁸ Lewis (2002: 107) considera que la cinta es un amuleto, posible indicador de hetaira, pero que se descubre también en las piernas de los niños pues se trata de un objeto apotropaico. La lectura no puede ser única, es muy factible que las utilizaran tanto las hetairas como las mujeres respetables.¹⁹

18 Arrigoni (1985: 168) cataloga las “ligas” como accesorio usado por las hetairas y menciona que podían ser de oro.

19 Lewis (2002: 107) ejemplifica con una hidria pintada por el Washing Painter, especialista en escenas nupciales, donde una mujer desnuda, de pie y con la cinta atada a su pierna, está hilando (señal de mujer virtuosa) frente a otra mujer sentada y vestida. Podría ser la representación de una novia que ya se ha colocado su liga protectora y luego se vestirá con su traje de boda (Copenhagen. National Museum 153. Beazley Archive 214971).



Figura 5. Sector central de la Figura 2. Foto de la autora.

La Figura 5 muestra la parte superior de la composición, en la cual se destaca el rostro de frente de la joven del centro. En el arte griego arcaico, el rostro frontal se asocia a la marginalidad (gorgonas, sátiros, bárbaros, prostitutas) o, en menor medida, a momentos de intensidad emocional, extremo dolor o peligro.²⁰ A partir del estilo severo, algunos pintores comenzaron a experimentar con cabezas ubicadas de tres cuartos y de frente, si bien no era habitual. Los rostros frontales —aún en el período clásico— son un llamado de atención para el espectador, en tanto lo invitan a intervenir en la acción representada. Es una manera de interpelar al usuario que, si consideramos el formato de la cerámica (el *stámnos* se utilizaba durante el banquete), sería un simposiasta. El destinatario del juego visual observa una imagen ideal de las jóvenes doncellas que se acicalan para atraer a sus futuros esposos. El rostro de frente acentúa el protagonismo de la

²⁰ Frontisi-Ducroux (1995) desarrolla el tema con profundidad.

figura que luce su cuerpo con cierto descaro, si bien protege su intimidad de miradas indiscretas. Podría ser una novia preparándose para la ceremonia que ofrece a la mirada del hombre su cuerpo desnudo, anticipando la seducción que permitirá llevar a buen término la unión matrimonial. Su cabellera suelta añade el ingrediente de voluptuosidad.²¹ El impacto visual se acentúa al comparar con los tocados y actitudes de sus compañeras. Una, con cabello suelto pero prolijo y sujeto con una cinta; la otra, con la totalidad de su pelo recogido y semioculto por la banda de tela. El sujetar el cabello forma parte de códigos artísticos que expresan modestia: al contener el pelo se dominan los impulsos juveniles y el carácter salvaje de las *parthénoi*. Asimismo, declaran su *aidôs* inclinando la cabeza. La doncella central, en cambio, dirige la mirada a su interlocutor, exhibe su cabellera —que ha perfumado con una vara— y confía plenamente en el esplendor de su cuerpo desnudo.



Figura 6. Lado B de la Figura 2. Dibujo de la autora.

21 El cabello suelto y desarreglado es un modo de representar el mundo salvaje y sensual de las ménades o la etapa previa a la "domesticación" de las *parthénoi*.

La parte posterior del *stámnos* (Figura 6) presenta tres figuras organizadas de acuerdo con un equilibrio similar al del lado principal. Podrían ser las mismas mujeres ya arropadas con sus túnicas, delicadamente peinadas y cubiertas con tocados. Otros elementos que connotan el universo femenino se revelan en sus manos: *plemokhóe* y espejo. Cada detalle es significativo en la pintura de vasos y los objetos son relevantes en la lectura de las imágenes: los artistas hacen de cada uno de ellos un signo, una indicación que sería de interpretación inmediata para el espectador contemporáneo. La *plemokhóe* es un recipiente para perfumes, ungüentos o cosméticos (la forma se ha llamado también *exáleiptron*). Al parecer, cumplía una función similar a las de las *lékythoi* y los *alábastra*. Podemos afirmarlo a ciencia cierta desde el punto de vista simbólico, pues aparece a menudo en la pintura ática del siglo V a. C. en escenas de adorno de las mujeres y en aquellas vinculadas a la boda. Los arqueólogos la han encontrado en tumbas y se cree que se utilizó para contener aceites aromáticos para ungir los cadáveres. También se ven cumpliendo esa función en los vasos, como en la *lékythos* funeraria de la Figura 7.²² Observa Rodríguez Pérez (2016: 21) que la pieza no es exclusivamente femenina, forma parte también de ajuares funerarios masculinos. No obstante, la asociación con las mujeres permanece, aun teniendo en cuenta esto último, ya que eran ellas las encargadas de preparar el cuerpo del difunto.

Por su parte, el espejo es “atributo por excelencia de la mujer” (Frontisi-Ducroux, 2003: 253).²³ Junto con los vasi-

22 *Lékythos* de fondo blanco. Ofrendas en la tumba. 435-430 a. C. Atenas MN1843. Bird Painter.

23 Lee (2017: 143-144) señala que los espejos se hacían de bronce, metal utilizado para la guerra o para acuñar moneda, acciones eminentemente masculinas. Sin embargo, estos objetos se asocian al universo femenino en la cultura griega. En la iconografía y en la literatura se vinculan exclusivamente con mujeres. La arqueología testimonia su presencia en tumbas femeninas y como ofrendas en santuarios dedicados a diosas. También se asignaba a los espejos poderes de profecía, en este contexto funcionaban como herramientas del conocimiento también femenino.

tos perfumeros evoca el atractivo femenino. Forma parte del sistema figurativo empleado por los artistas para transmitir mensajes de seducción. Las jóvenes a punto de contraer matrimonio recibían el regalo de un espejo, accesorio indispensable para su arreglo personal. Es un elemento iconográfico polisémico: al representarlo, los pintores sugieren el espacio del gineceo y las virtudes propias de una dama; recuerdan el esplendor de la novia adornada con joyas que brillan como el propio espejo y proclaman la riqueza de una familia. Los dos lados del *stámnos* se complementan: la mujer inicia el proceso del acicalamiento con el baño, luego se peina y se perfuma para finalizar con la contemplación de su imagen en el espejo antes de encontrarse con el esposo.



Figura 7. *Lékythos* funeraria. Detalle de mujer con *plemokhóe*. Foto de la autora.

Las escenas de gineceo con refinadas alusiones eróticas se incrementaron a partir de la segunda mitad del siglo V a. C. Blundell y Rabinowitz (2008: 116) advierten un cambio notable en el formato de los recipientes que sirven de soporte a las imágenes de adorno femenino: en lugar de pintarlas en la vajilla de banquete para la admiración de los simposiastas se ubican en contenedores de perfumes y cosméticos y en vasos nupciales dedicados a la mirada femenina. Sucede lo mismo con las representaciones de boda —destinadas ahora al gineceo y no al simposio— en las cuales la futura esposa adquiere un protagonismo impensable en períodos anteriores.

La novia desnuda

La novia arrodillada y desnuda tomando un baño se incorpora a la iconografía del casamiento hacia 430 a. C. Uno de los primeros ejemplos es una *pyxís*, actualmente en Nueva York (Figura 8).

Pyxídes y *lekanídes* son típicos formatos del tocador femenino: eran cajas contenedoras de los cosméticos indispensables para acentuar el atractivo de las mujeres. Alrededor de la pieza se pintaron diversas actividades vinculadas con el adorno de la recién casada.²⁴ Podemos afirmar que se trata de una temática nupcial, entre otras razones, por la presencia del lutróforo (Figura 9), recipiente utilizado en los rituales de boda.²⁵

24 *Pyxís*. Preparativos nupciales. 420-400 a. C. Met 1972.118.148. Beazley Archive n° 44750.

25 Las dos mujeres junto al recipiente lo están adornando con cintas, costumbre habitual en la ceremonia nupcial. También hay lutróforos funerarios con motivos adecuados al ritual correspondiente. No es el caso en esta pieza donde aparecen mujeres y varios Erotos que vinculan la escena con el matrimonio.



Figura 8. *Pyxis*. Preparativos nupciales. Foto Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

Los lutróforos se utilizaron durante la procesión sagrada que transportaba el agua para la purificación desde la fuente *Kallirrhóe* hasta el hogar de la novia. Este curso de agua fue especialmente venerado por los atenienses, quienes creían que allí habitaba la ninfa del mismo nombre.²⁶ El término griego *nýmpe* puede interpretarse como joven esposa o como deidad de los bosques, fuentes y ríos, según

26 La fuente *Enneákrounos* que Pisístrato mandó construir en el ágora se nutría del agua de la fuente *Kallirrhóe*. Para la historia de la fuente y su conexión con las representaciones de mujeres en la fuente en la pintura sobre cerámica, ver Dukelsky (2007, 2013).



Figura 9. Detalle de la Figura 8. Foto de Carmen Morin Rodríguez.

el contexto de la narración. Las creencias populares vinculaban a las ninfas con la alimentación de los niños, con la transición a la vida adulta de las doncellas y con el parto. Las ninfas de la leyenda, como indica Calame (2002: 132), conducen a las jóvenes al lecho matrimonial, inspiran pudor a las luminosas miradas de las jóvenes esposas y prestan ayuda en sus partos. Larson (2001: 21) destaca que tanto Helena como Penélope son llamadas *númpa phíle* posiblemente en referencia a sus estatus de esposas sexualmente deseables. El santuario de bodas por excelencia de Atenas fue el consagrado a *Nýmpe*, la Joven Esposa, ubicado en la ladera sur de la Acrópolis. Allí se dirigían las novias para ofrendar el recipiente utilizado para el baño prenupcial.²⁷

27 Sabetai (2014: 58) ha confirmado que el 80% de los exvotos hallados en el santuario de *Nýmpe* son lutróforos.

La secuencia representada en la *pyxís* se inicia con Eros derramando agua sobre la cabeza de una doncella arrodillada.²⁸ El agua es sinónimo de pureza, juventud, religiosidad y erotismo. Hera recupera su doncellez todos los años al sumergirse en el manantial de Canatos, tal como lo hace Afrodita al introducirse periódicamente en el mar. Opina Ferrari (2002: 49) que la dimensión ritual del agua está presente en las ceremonias en honor a Artemisa, Atenea y Hera, cuyos cultos involucran el baño de una antigua estatua.

En las ceremonias previas a la boda, el baño es imprescindible: confiere a la recién desposada la fascinación necesaria para atraer al esposo y, al mismo tiempo, la función purificadora del agua realza las nociones de castidad y juventud. La futura esposa es similar a una ninfa, aún inmersa en el universo de la naturaleza salvaje, todavía potencialmente peligrosa y sin domesticar. La función de Eros resulta esencial al infundir hermosura y seducción a la doncella. Manifiesta Gherchanoc (2016: 77 y 81-82) que el matrimonio valoriza ritualmente el encanto “peligroso” de las niñas canalizándolo hasta hacerlo positivo. El ritual de boda transforma la belleza de las jóvenes en un beneficio, en una promesa de porvenir para la familia y para la ciudad.

La asociación ninfa-novia-Eros se visibiliza de manera notable en la decoración de una *lékythos* atribuida al Pintor de Meidias.²⁹ Inmersa en un idílico paisaje con arbustos, acompañada por dos mujeres, dos Eroles y un cervatillo, se destaca la novia desnuda. (Figura 10)

28 La narración pictórica comienza con el baño, prosigue con la novia ya vestida pero aún con los cabellos húmedos sosteniendo una cinta que sujetará su pelo, luego con dos mujeres preparando el lutróforo nupcial, a continuación con la futura esposa que ata la cinta a su cabeza y finalmente se muestra a la novia ya engalanada acompañada por Afrodita, Eros y por una figura que podría ser su madre.

29 *Lékythos* con forma de bellota. Atribuido al Meidias Painter. 420-410 a. C. Berlín F2707. Beazley Archive n° 220626.



Figura 10. *Lékythos*. Doncellas y Eroses. Foto de la autora.

La *lékythos* es un contenedor de perfumes que, en este ejemplo, tiene en su sector inferior la forma de una bellota. Se conservan pocas piezas con esta característica, tan solo siete de un total de las casi veinte mil *lékythoi* que registra el Archivo Beazley. Resulta significativo que la decoración de las otras seis cerámicas esté vinculada al universo del amor y del casamiento.³⁰ Al imitar la textura y silueta de una be-

30 La *lékythos* Atenas 1284 muestra a Paris y Helena, Eroses, Afrodita y otros personajes (Beazley Archive nº 42135). La de Frankfurt, Liebieghaus 538, presenta a varias mujeres en el proceso del adorno previo a la boda con la presencia de Hera, Afrodita y Eros (Beazley Archive nº 220522). La pieza Boston 95.1402 fue pintada por el mismo artista que

lota, el alfarero evoca la presencia de Hera, protectora del matrimonio, en el ámbito del gineceo. Larson (2007: 37) señala que en el santuario de Hera Lacinia de Crotona, el más importante del sur de Italia durante el período clásico, existía una diadema que se colocaba en el *xóanon*³¹ de la diosa decorada con hojas de roble y bellotas. Por otra parte, durante los esponsales, un niño con ambos padres aún vivos, el *país amphitalés*, considerado de buen augurio para la fertilidad de la pareja, portaba un tocado hecho con cardos y bellotas (Parker, 2005: 282).

Baño y perfume erotizan a la novia para que cumpla con el propósito de la unión conyugal: la procreación. La *lékythos* contenía fragancias que harían de la doncella un ser irresistible. Se cree que luego del baño, generador de la fertilidad, la joven untaba su cuerpo con aceites perfumados (Lee, 2015: 208). Los griegos adjudicaron a ungüentos y perfumes virtudes afrodisíacas (Kéi, 2007: 4). Unido a su capacidad para provocar el deseo, el perfume se vincula con la particular sensibilidad de las mujeres por los aromas. Afirma Bodiou (2009: 189) que, de acuerdo con la medicina hipocrática, la mujer es susceptible a los olores pues su cuerpo está “abierto” por arriba y por abajo, por lo tanto prescribe una fumigación aromática para la matriz a fin de que pueda

decoró la *lékythos* de Berlín con una iconografía indudablemente nupcial, pues Eros ata los lazos de la sandalia de la novia (Beazley Archive n° 220627). En la del Louvre MNB1320, también pintada por el mismo artista, dos mujeres auxilian en el adorno de la novia mientras Eros, posado levemente sobre la mano de la joven, infunde el deseo vertiendo en sus ojos gotas de perfume (Beazley Archive n° 220625). Otra cerámica, antes en una colección privada y actualmente perdida, exhibía las figuras y nombres de Harmonía, Peito, Higia y Tique (Beazley Archive n° 9016544). Finalmente en la *lékythos* G22, proveniente de una excavación en Vergina, está representada una mujer acompañada por Eros (Beazley Archive n° 9026344).

31 Los *xóana* eran estatuas de culto realizadas en madera y objeto de gran devoción. Se creía que algunas habían caído del cielo. No se ha conservado ninguna.

fijarse correctamente.³² Esta visión de la matriz que escapa a la voluntad de la mujer, controlada por los olores externos, es una manera de destacar su animalidad y explicaría la preferencia natural femenina por los perfumes.

La *lékythos* de Berlín, como muchos otros vasos perfumeros de esta época, transmite una atmósfera romántica. La doncella, vinculada al ámbito de la naturaleza en estado salvaje, puede asimilarse a una ninfa de los bosques, pero varias señales indican que está dispuesta a ser domesticada. En el centro de la escena la joven se arrodilla para recibir el agua purificadora que vierte Eros sobre su cabeza. A su espalda, otro amorcillo asiste a una mujer desnuda de pie (no se ve en la Figura 10) que está a punto de cubrirse con un precioso manto bordado y cuyo cabello está recogido y sostenido por una cinta. ¿Afrodita que acompaña a la futura esposa? Dos telas suspendidas en el aire podrían ser la túnica y el manto nupciales que completan el atuendo de la bañista.

Del otro lado, una joven vestida y enjoyada acaricia un cervatillo (Figura 11). Su túnica plisada es tan diáfana que permite descubrir las ondulaciones de su cuerpo. El estilo es refinado, minucioso puesto que el Pintor de Meidias es un representante notable del “estilo florido”, así llamado justamente por el énfasis en los adornos, la gracia de sus figuras y la abundancia de detalles. En varias de sus cerámicas las mujeres resplandecen, ataviadas con elegancia y cubiertas de joyas. En nuestro ejemplo, la muchacha viste una túnica sujeta en un solo hombro que enfatiza su pecho con armoniosas líneas paralelas. La cintura está ceñida por un cinturón oscuro, subrayando las suaves curvas femeninas. Si interpretamos a la mujer desnuda como la representación de Afrodita, esta joven bien podría ser Artemisa.

32 Suponían los griegos que la mejor manera para fijar la matriz que deambulaba por el cuerpo era con las relaciones sexuales y, en mayor medida, con el nacimiento de los hijos.



Figura 11. Sector derecho de la Figura 10. Foto de la autora.

Ambas diosas están simbólicamente vinculadas con el pasaje de las jóvenes casamenteras a su estatus matrimonial. Además, está junto al ciervo que es uno de los atributos de la diosa cazadora. Artemisa protege los estados liminales tanto de los humanos como de los animales, y el cervatillo se introduce en múltiples escenas de boda (Klinger, 2002: 18) porque es una metáfora de la virginidad.

Encontramos ciervos en representaciones en las cuales predomina la noción de doncellez tales como la búsqueda de agua en la fuente, la danza o las escenas de gineceo.³³



Figura 12. Sector central de la Figura 9. Foto de la autora.

La joven que se baña está rodeada de arbustos en flor: el prado florido es también una metáfora de la virginidad. Como las florecillas del campo, el tiempo previo al matrimonio es frágil y efímero, fugaz como los pétalos que se desprenden de una flor (Bodiou, 2009: 178). Calame (2002: 160-162) agrega otro concepto vinculado al prado florido: subraya que está cargado de erotismo. En efecto, las flores

33 Otra connotación del ciervo se vincula al homoerotismo, es uno de los regalos que el *erastés* hace al *erómenos* en el proceso del cortejo. En este contexto el significado se asocia a la cacería, el animal es una presa. El cazador debe esforzarse por conquistarla al igual que el hombre adulto intenta convencer al efebo. Al estar relacionado con los varones que emprenden el rito del pasaje a la adultez, el mensaje es muy similar al de la doncella que se prepara para su transición hacia la vida de casada.

primaverales y la suave hierba son el escenario de numerosos mitos en los cuales diosas, ninfas o mortales son raptadas con fines sexuales. Se trata de espacios impregnados de deseo con la atmósfera colmada de promesas voluptuosas generadas por Eros.

El entorno bucólico de la imagen es, entonces, un escenario apropiado para la futura desposada con su doble significado de pureza y seducción. El agradable cuerpo juvenil, ubicado entre los Erotes, el cervatillo y la vegetación, irradiaba castidad y modestia. La inclinación de la cabeza, que podría explicarse porque está recibiendo agua en su cabellera, debe interpretarse en clave simbólica como una indicación de *aidós*. El arte griego es siempre ideal, no es una crónica. La imagen muestra a una jovencita agraciada que se prepara para seducir exclusivamente a su esposo. Sus rizos húmedos y perfumados solo serán exhibidos en la intimidad.³⁴ El artista destaca el movimiento de sus manos desenredando la larga cabellera, que además de contribuir en buena medida a su atractivo era considerada un signo de fecundidad (Gherchanoc, 2016: 82). Quizás por la misma razón ha enfatizado la redondez de sus senos. La postura arrodillada imprime encanto a la figura y es una sutil estrategia para evitar mostrar los genitales, es erótica y discreta al mismo tiempo, como conviene a un desnudo virginal.

La invención de la bañista arrodillada podría haberse originado a partir de una pintura perdida que realizó

34 Una mujer respetable debe tener el cabello recogido. Solo en escenas de adorno nupcial algunas *parthénoi* tienen el pelo suelto mientras se están preparando para lucir el atuendo de novia. En la iconografía de la boda se enfatiza el proceso de atar y recoger el cabello como un modo de revelar que el esposo —y la sociedad toda— controlarán el comportamiento de la mujer en el peligroso tiempo de su transición de niña a mujer. Uno de los pintores de vasos que se especializó en escenas de boda, el Washing Painter, así como muchos otros, repite la fórmula compositiva de sujetar el cabello en varias piezas vinculadas al atavío nupcial (Dukelsky, 2016: 408).

Zeuxis de Herakleia.³⁵ Sutton (1997-1998, 2009a, 2009b) investigó el tema y concluyó que el motivo creado por Zeuxis condujo a que el desnudo femenino se aceptara como un paradigma de virtud a fines del siglo V a. C., décadas antes de la creación de la escultura de Afrodita realizada por Praxíteles calificada en la historia del arte griego como la primera representación de un desnudo femenino asociado a la excelencia.

La tipología de la bañista arrodillada surgió de pronto y devino muy popular. Sutton (2009a: 272-274) la identifica en veintiún vasos áticos (analizados en particular en el anexo de su artículo), en múltiples cerámicas de la Magna Grecia, en gemas, espejos, figuras de terracota y eventualmente en la escultura monumental tanto griega como romana. Propone que la fórmula proviene de la más famosa composición de Zeuxis, su Helena. Existen referencias a la pintura en la *Historia Natural* de Plinio (Libro XXXV, 36):

[...] su deseo de perfección era extremado: teniendo que ejecutar para los agrigentinos un cuadro destinado a ser consagrado en el templo de Juno Lacinia, examinó sus jóvenes desnudas y eligió cinco de ellas para pintar lo que cada una tenía de más hermoso.

También lo menciona Cicerón en *De inventione* (II, 1-3):

En cierta ocasión los habitantes de Crotona [...] quisieron enriquecer con pinturas excepcionales el templo de Juno [...] contrataron por una enorme suma de dinero a Zeuxis de Heraclea, que en ese momento pa-

35 Famoso artista, activo durante la segunda mitad del siglo V a. C. y comienzos del IV a. C. y recordado por Plinio (XXXV, 36) porque su "pincel llegó a la gloria más alta".

saba por ser el mejor de todos los pintores... para fijar en una imagen muda el modelo perfecto de belleza femenina, les dijo que quería reproducir la figura de Helena. Los crotoniatas, que habían oído decir a menudo que superaba a todos en la representación de la figura femenina, se entusiasmaron con la idea [...] Zeuxis les preguntó inmediatamente cuáles eran las más bellas jóvenes que allí vivían. Condujeron al pintor directamente al gimnasio y le mostraron muchos jóvenes dotados de gran belleza [...] Y mientras Zeuxis admiraba extasiado la belleza de sus cuerpos, le dijeron: “En casa están las hermanas de estos jóvenes; por ellos puedes hacerte una idea de su belleza. Por favor, les contestó, envíadme a las más bellas de esas muchachas” [...] los ciudadanos de Crotona, tras una deliberación pública, reunieron a las jóvenes en un mismo lugar y permitieron al pintor elegir la que prefiriese. Él, sin embargo, eligió cinco jóvenes cuyos nombres nos han transmitido muchos poetas porque les dio su aprobación quien, en lo referente a la belleza, tenía sin duda el juicio más seguro. En efecto, creía que no podría encontrar en un solo cuerpo todas las cualidades que buscaba para representar la belleza ideal: la naturaleza, como si temiera carecer de dones para conceder a otras personas si los otorgara todos a una, ofrece a cada una diferentes cualidades a la vez que le añade algún defecto.

Sutton (2009a: 275) interpreta la anécdota como un invento de Zeuxis que intentaba establecer, ante un público reacio, que el desnudo femenino podía connotar la belleza absoluta al igual que el masculino. El despojarse de su atuendo, aun para una figura mítica y prestigiosa como Helena, era cuestionable. El autor propone que Zeuxis

ansiaba que su desnudo fuera una expresión trascendente del arte, por lo que elaboró una leyenda que le permitiría revolucionar su iconografía. En el relato de Cicerón es evidente la resistencia que generaba el desnudo femenino: los habitantes de Crotona no tuvieron inconveniente en presentar a los muchachos sin ropas, pero cuando el pintor les pidió observar a las doncellas debieron apelar a una deliberación pública, indicio de lo extraordinario del pedido. La exhibición de las jóvenes desnudas, al ser un acto legítimo sancionado por la ciudad, se convirtió en un honor al servicio del arte. La obra resultante carece de individualidad al ser una construcción derivada de las cinco modelos: no es una representación de una única y singular mujer desnuda sino la síntesis artística que transmite ideales de nobleza, castidad y belleza.³⁶

Otro indicio de la búsqueda de respetabilidad del desnudo de Helena estaba en el epigrama que acompañaba a la pintura, el pasaje de *Iliada* (3.155-158) en el cual los ancianos troyanos que contemplan a Helena no se extrañan de que troyanos y aqueos se estuvieran matando porque ella era parecida a las inmortales diosas.

Estas líneas identifican a la protagonista de la pintura y aseguran que se trata de una obra de carácter épico que representa la visión homérica de la hermosura femenina. De este modo, Zeuxis creó una imagen inocente del desnudo femenino digno de una novia. No es una mujer violada ni el resultado de una transgresión de las normas, sino un admirable despliegue de la belleza femenina. El artista logró establecer el desnudo femenino como noble y eróticamente respetable unos ochenta años antes de que la escultura

36 La anécdota resume el ideal de la mimesis griega que considera el cuerpo como un compendio que se obtiene a partir de la observación de la anatomía y su combinación con proporciones matemáticas: el resultado es un cuerpo perfecto, modélico. La leyenda y el concepto implícito tuvieron amplia repercusión en el arte occidental (Rafael, Vasari y Rubens, entre otros).

de Praxíteles planteara en el arte oficial un arquetipo de perfección que se convertiría en una de las tipologías más representadas en el arte occidental.

Las fuentes antiguas confirman que la pintura de Zeuxis estaba en Atenas para ser vista y copiada por los ceramógrafos áticos. Sutton (2009a: 275-276) propone que hubo dos versiones de la misma obra, una en Atenas y otra en Crotona. Las fuentes no las distinguen y debieron ser similares, como las variaciones que muchos artistas hacen de un mismo tema. Es muy probable que la versión ateniense de Helena fuera el modelo para los pintores de vasos ya que el personaje resultaba sin duda adecuado para ser aplicado a la iconografía nupcial. Poseedora de una asombrosa belleza, prototipo de seducción, la espartana fue asimilada a la novia desde el inicio de las representaciones de boda. Oakley (1995: 66) proclama que Helena era la novia por excelencia, debido a su famoso atractivo y sus muchos maridos. Los artistas la muestran como novia en su relación adúltera con Paris, así como en el momento en que recupera su matrimonio con Menelao. Al representar a una joven ateniense preparándose para la ceremonia, le aplican las cualidades de la figura mítica. En el universo artístico griego la realidad y el mito se funden en una única ficción simbólica; no hay límites precisos entre los mortales y las divinidades. Señala Ferrari (2002: 18) que es imposible distinguir con seguridad entre mito y vida cotidiana en las representaciones de los vasos. Efectivamente, la doncella arrodillada pintada en la *lékythos* o en la *pyxís* que hemos analizado podría ser tanto una heroína mítica como una mujer común. No hay ninguna inscripción que la identifique. Ambas escenas presentan varios objetos, gestos o actitudes que permiten reconstruir los códigos que los espectadores de la Antigüedad percibían a simple vista. Cada elemento está colmado de símbolos, alusiones,

connotaciones que, además, se deben entender dentro del conjunto. El soporte también emite señales: el formato de las cerámicas indica quiénes son las destinatarias. El mensaje es complejo, polisémico porque las escenas no son un reflejo de la vida cotidiana sino construcciones artísticas portadoras de múltiples significados.

Reflexiones finales

En el mundo antiguo tan solo los griegos consideraron al cuerpo desnudo como un aspecto esencial de su identidad. Bonfante (1989: 543-544) afirma que el desnudo fue una de las más trascendentes y originales innovaciones de los antiguos griegos que cambiaron nuestro modo de ver el mundo. El desnudo masculino funcionó positivamente desde sus orígenes, símbolo de la *areté* viril, del guerrero, del aristócrata y del ciudadano (Prost, 2004: 32). Se transformó en paradigma obligatorio con el invento del hombre ideal, el Doríforo de Policleto, a mediados del siglo V a. C.³⁷ En esa época las mujeres, aun las diosas, se representaban recatadamente vestidas. Recién un siglo después apareció la primera diosa desnuda, la Afrodita de Cnido de Praxíteles, hoy conocida a través de numerosas copias. El escultor generó una fórmula exitosa en base a los antecedentes de la representación del cuerpo femenino, en cuya

37 El Doríforo original no ha llegado hasta nosotros. Fue una escultura realizada en bronce, producto de una prolongada investigación matemático-anatómica de Policleto quien escribió un tratado al respecto, también perdido. En la escultura volcó sus estudios acerca de la proporción y el equilibrio. En relación a la proporción, generó el canon clásico de siete cabezas y media, además de otros numerosos cálculos internos que no podemos reconstruir con exactitud debido a las variantes de las copias. En cuanto al equilibrio generó el *contrapposto*, fórmula para balancear el cuerpo de pie de amplísima repercusión en la Antigüedad y en momentos clasicistas del arte occidental. El ejemplo más conocido del uso del *contrapposto* es el David de Miguel Ángel.

historia la pintura de Zeuxis debió ser un hito trascendente, si tenemos en cuenta que ambos eligieron el motivo de la mujer desnuda tomando un baño. El modelo tuvo amplia repercusión en el arte occidental, fue muy popular en el arte helenístico y romano así como en el Renacimiento, en el Neoclasicismo y entre los artistas que buscaron su inspiración en el mundo clásico. Havelock (1995: 141) señala que la vigencia posterior del Doríforo fue superada por la de la Cnidia, afirma que si bien hay muchas copias del joven con la lanza “there are many many more of the Knidia”.

Si nos preguntamos por qué razón la obra de Praxíteles tuvo mayor difusión que la de Zeuxis existe un aspecto primordial a tener en cuenta: la Cnidia fue una estatua de culto, ubicada en un templo, en un lugar sagrado. El desvestir a la diosa fue la manera de manifestar su poder sobre el origen de la vida, sobre el sexo. El cuerpo erótico de Afrodita, exhibido en el espacio público, era muy diferente del cuerpo erótico de la novia cuya sexualidad debía estar justificada por el matrimonio y debía permanecer en el ámbito privado del *oikos*. Praxíteles generó la tipología pero Zeuxis y los ceramógrafos prepararon el camino. La imagen de la novia desnuda, con su aura de respetabilidad y compromiso social, colaboró eficazmente en la aceptación del desnudo femenino como un paradigma de virtud y la pintura sobre cerámica jugó un papel fundamental en la difusión y popularización del concepto.

Bibliografía

- Algrain, I.; Brisart, T. y Jubier-Galinier, C. (2008). Les vases à parfum à Athènes aux époques archaïque et classique. En Verbanck-Piérard, A.; Massar, N. y Frère, D. (eds.). *Parfums de l'Antiquité. La rose et l'encens en Méditerranée*, pp. 144-164. Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont.

- Arrigoni, G. (1985). Donne e sport nel mondo greco: religione e società. En Arrigoni, G. (ed.). *Le donne in Grecia*, pp. 55-128. Roma/Bari, Laterza.
- Blundell, S. y Rabinowitz, N. (2008). Women's Bonds, Women's Pots: Adornment Scenes in Attic Vase Painting. En *Phoenix* 62, pp. 115-144.
- Bodiou, L. (2009). Quand vient l'âge fleuri des jeunes filles. En Bodiou, L. y Mehl, V. (dirs.). *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société*, pp. 175-191. Rennes, Presses Universitaires.
- Bonfante, L. (1989). Nudity as a Costume in Classical Art. En *AJA* 93 4, pp. 543-570.
- Calame, C. (2002). *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid, Akal.
- Douglas, M. (1988). *Símbolos naturales*. Madrid, Alianza.
- Dukelsky, C. (2007). Arte y Política en la época de los Pisistrátidas. Mujeres en la Fuente en las hidrias atenienses de fines del siglo VI a. C. En *Argos* 29, pp. 53-67.
- . (2013). El poder evocador de las imágenes: fuentes y mujeres en la cerámica griega. En Vergara Cerqueira, F.; Marques Gonçalves, A.; Bery Medeiros, E.; Leão, D. y Brandão, J. (orgs.). *Saberes e poderes no Mundo Antigo. Estudos ibero-latino-americanos*, vol.1 - Dos saberes, pp. 93-113. Coimbra, Universidade de Coimbra.
- . (2016). Los rituales de la boda: tradiciones, prácticas, normas. El testimonio de las pinturas en la cerámica. En Rodríguez Cidre E.; Buis E. J. y Atienza, A. (eds.). *El nómos transgredido. Repercusiones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo*, pp. 383-413. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- . (2019a). La polisemia del calzado en el arte griego: botitas en el simposio, sandalias para la novia, zapatillazos para el amor. En *XIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres, VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género "Horizontes revolucionarios. Voces y cuerpos en conflicto"*, FFyL y FSOC-UBA, UNQ (en prensa).
- . (2019b). Ciudadanía, pertenencia y alteridad en las cerámicas del simposio griego. En *XXV Simposio Nacional de Estudios Clásicos/ I Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico "Migraciones, desplazamientos, conflictos en el Mundo Antigo"*, FFyL, UBA (en prensa).
- Ferrari, G. (2002). *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Frontisi Ducroux, F. (1995). *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*. Paris, Flammarion.

- . (2003). El sexo de la mirada. En Veyne, P.; Lissarrague, F. y Frontisi Ducroux, F. *Los misterios del gineceo*, pp. 199-275. Madrid, Akal.
- Gherchanoc, F. (2016). *Concours de beauté et beautés du corps en Grèce ancienne. Discours et pratiques*. Burdeos, Ausonius.
- Havelock, C. (1995). *The Aphrodite of Knidos and her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Hosoi, N. (2007). Des femmes au louterion: a la croisée d'une esthétique masculine et féminine au travers des objets. En *Images Re-vues* 4. Disponible en <http://imagesrevues.revues.org/145>
- Kéi, N. (2007). La fleur: signe de grâce dans la céramique attique. En *Images Re-vues*, 4. Disponible en http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=28
- Klinger, S. (2002). On Women with Deer in Black-Figure Vase-Painting. En *Numismatica e antichità classiche. Quaderni Ticinesi* 31, pp. 11-43.
- Larson, J. (2001). *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*. Nueva York, Oxford University Press.
- . (2007). *Ancient Greek Cults, A guide*. Nueva York/Londres, Routledge.
- Lewis, S. (2002). *The Athenian woman. An iconographic handbook*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Lee, M. (2015). *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press.
- . (2017). The Gendered Economics of Greek Bronze Mirrors: Reflections on Reciprocity and Feminine Agency. En *Arethusa* 50 2, pp. 143-168.
- Lissarrague F. (2011). Éros en tête: femme, miroir et bijoux en Grèce ancienne. En Bodiou, L.; Gherchanoc, F.; Huet, V. y Mehl, V. (eds.). *Parures et artifices: le corps exposé dans l'Antiquité*, pp. 15-22. Paris, L'Harmattan.
- Llewellyn-Jones, LL. (2002). A Woman's View? Dress, Eroticism, and the Ideal Female Body in Athenian Art. En Llewellyn-Jones, LL. (ed.). *Women's Dress in the Ancient Greek World*, pp. 171-202. Londres/Swansea, Duckworth and The Classical Press of Wales.
- Oakley, J. (1995). Nuptial Nuances: Wedding Images in Non-Wedding Scenes of Myth. En Reeder, E. D. (ed.). *Pandora: Women in Classical Greece*, pp. 63-73. Nueva Jersey, Princeton University Press.

- Parker, R. (2005). *Polytheism and Society at Athens*. Oxford/Nueva York, Oxford University Press.
- Prost, F. (2004). Corps primitif, corps archaïque. Anthropologie et archéologie de la représentation corporelle en Grèce ancienne. En Prost, F. y Wilgoux, J. (eds.). *Penser et représenter le corps dans l'antiquité*, pp. 31-40. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Reilly, J. (1997). Naked and Limbless: Learning about the feminine body in ancient Athens. En Lyons, C. y Koloski-Ostrow, A. (eds.). *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, pp. 154-173. Londres, Routledge.
- Rodríguez Pérez, D. (2016). Evocative Objects. The Attic Black-Glazed Plemochoai (Exaleiptra) between Archaeology and Vase-Painting. En Boardman, J.; Parkin, A. y Waite, S. (eds.). *On the fascination of objects: Greek and Etruscan art in the Shefton collection*, pp. 17-30. Oxford, Oxbow Books.
- Sabetai, V. (2014). The Wedding Vases of the Athenians: a view from sanctuaries and houses. En *Des vases pour les Athéniens (VIe-IV siècles avant notre ère)*. *Mètis*, N.S. 12, pp. 51-79.
- Stafford, E. (2013). From the Gymnasium to the Wedding: Eros in Athenian Art and Cult. En Sanders, E.; Thumiger, Ch. Carey, Ch. y Lowe, N. (eds.). *Erôs in Ancient Greece*, pp. 175-208. Oxford, University Press.
- Stewart, A. (1997). *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*. Nueva York, Cambridge University Press.
- Sutton, R. F. (1992). Pornography and Persuasion on Attic Pottery. En Richlin, A. (ed.). *Pornography and representation in Greece and Rome*, pp. 3-35. Nueva York/Oxford, Oxford University Press.
- . (1997-1998). Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens. En *Journal of the Walters Art Gallery* 55-56, pp. 27-48.
- . (2004). Family Portraits: Recognizing the Oikos on Attic Red-Figure Pottery. En Chapin, A. (ed.). *Charis. Studies in Honor of Sara A. Immerwahr*, Hesperia Supplement 33, pp. 327-350.
- . (2009a). The Invention of the Female Nude: Zeuxis, Vase-Painting, and the Kneeling Bather. En Oakley, J. H. y Palagia, O. (eds.). *Athenian Potters and Painters II*, pp. 270-279. Oxford, Oxbow.

----. (2009b). Female bathers and the emergence of the female nude in Greek art. En Kosso, C. y Scott, A. (eds.). *The Nature and Function of Water, Baths, Bathing and Hygiene from Antiquity through the Renaissance*, pp. 61-86. Leiden/Boston, Brill.

Vermeule, E. (1984). *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México, Fondo de Cultura Económica.

Capítulo 3

El cuerpo femenino y su ideal en la cerámica griega del período de figuras rojas*

Yanina Borghiani

A las mujeres no se las omitió debido a un olvido o al mero prejuicio; el sexismo estructural de la mayoría de las disciplinas académicas contribuye de manera activa a la producción y perpetuación de una jerarquización de género.

Pollock, 2013: 19

El arte griego ha sido estudiado y retomado a lo largo de los siglos, configurándose como norma y fundamento de numerosos estilos y corrientes. Es la escultura en particular la que ha permitido conocer y abordar de manera canónica los rasgos generales de las diferentes etapas y su consecuente evolución. Por su parte, la cerámica se constituye en los últimos siglos como el medio por el cual se abordan las características de la pintura. En la actualidad estos ejemplares permiten reflexionar sobre las características formales e iconográficas de la representación bidimensional, considerando que no han perdurado registros pictóricos en otros soportes. Los vasos presentan un sinfín de temáticas que nos hablan de batallas, simposios y relatos mitológicos. A su vez, nos ofrecen una serie de iconografías que no aluden al ciudadano ni a las deidades, sino que se refieren a las mujeres en la cotidianidad del hogar. Estas escenas permiten indagar no solo el rol que se asignó al mundo

* Una primera versión de este capítulo fue leída en las *IX Jornadas del Mundo Clásico "Formas del Amor en el Mundo Antiguo"*, 2018, Universidad de Morón.

femenino desde el arte, sino también cómo se configura en oposición al masculino.

Foxhall (2013: 24) sostiene que en el *oikos* se construyeron las distintas identidades de los integrantes de la familia, diferenciando los roles sociales y marcando las actividades acordes a cada uno. Podemos pensar que en este espacio, el cuerpo tiene un papel fundamental. Lo entendemos como una construcción cultural, simbólica, que no tiene un correlato con la realidad y que varía su definición de acuerdo con la sociedad, tal como lo postula Schniebs (2011: 7-8). Asimismo, se configura como un acto performativo (Butler, 2007: 37) que, a través de la repetición, naturaliza en un cuerpo los aspectos que se le asignan al género. Sin tener un vínculo con lo natural, es la acción la que configura al cuerpo como propio de un género y le asigna características significativas. Es en este sentido que la imagen se conforma como parte fundamental de este proceso evidenciando visualmente las características y el modo en que debe funcionar la corporalidad femenina. El arte nos ofrece un medio para abordar las diferencias entre los géneros desde el estudio de los ejemplos que han perdurado en el tiempo. Los gestos y actitudes plasmados se contraponen cuando se trata de hombres y mujeres. Mientras que los primeros adquieren una gran expansión y desarrollo compositivo con movimientos de brazos y piernas, el segundo grupo en general se presenta en reposo y contemplación, aunque muestra en ocasiones cierto dinamismo. Por su parte, las temáticas representadas también son disímiles por lo que se plantea una oposición formal e iconográfica entre ambos.

El rol femenino en el mundo helénico fue motivo de variados estudios que han intentado dilucidar el lugar reservado para este género.¹ Diferenciadas de las prostitutas y las

1 Sobre el rol de la mujer Kitto (1951) y Plácido (1995) problematizan la idea de la reclusión femenina considerando otras formas de participación y una relectura de las fuentes. Por su parte, Katz

esclavas, las mujeres casadas integran un grupo que ha suscitado sumo interés entre los investigadores. El avance de los movimientos feministas del siglo XX dio impulso a una revisión del Periodo Clásico, con el objetivo de plantear nuevas interpretaciones sobre los supuestos del pasado.

Se partirá de la definición de representación propuesta por Marin (1993) y posteriormente retomada por la historia cultural en la que se le asigna “un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ella a quien la mira como sujeto mirando” (Chartier, 1996: 78). Es necesario problematizar el modo en que se la piensa como copia y sustitución de algo que se encuentra por fuera de ella. Dentro de esto, también es imperativo tener en consideración los límites de la interpretación a la hora de analizarla. El encargado de plasmar en los vasos las imágenes presenta iconografías que poseen una larga tradición y se encuentran entre los contextos de uso de las piezas. Pensar en ellas como copias de una acción cotidiana lleva a considerarlas como prueba fáctica del rol femenino en la sociedad griega. Es por esto que la interpretación que se haga de los ejemplos conservados debe tener en consideración en todo momento el carácter de representación.

La iconografía presente en la cerámica nos permite estudiar cómo fue construido un rol femenino desde lo visual en tanto sujeto que desarrolla actividades de embellecimiento corporal y confección de prendas y que parece habitar de manera recurrente un espacio privado.² Estas no demandan de las protagonistas un esfuerzo físico importante, sino que

(1992) estudia el origen del tópico estableciendo una historiografía que surge en el siglo XVIII y perdura hasta mediados del siglo XX.

2 En este sentido, se plantea como opuesto el espacio público habitado por el ciudadano y encargado de realizar las actividades que permitan el correcto funcionamiento de la *pólis*.

se encuentran en un ambiente calmo. En el presente capítulo se abordan las imágenes de las mujeres en la cerámica griega pertenecientes al periodo de figuras rojas, con el propósito de establecer los modos en que se construye el cuerpo de la mujer y cuáles son la gestualidad y los movimientos que se les asignan en comparación con la representación de los ciudadanos. Dicho periodo tiene como particularidad la aparición de una gran cantidad de vasos con estas iconografías marcando un cambio con lo acontecido en el de figuras negras.

El rol femenino

La falta de fuentes documentales que nos acerquen datos sobre la cotidianidad de la mujer hicieron que, en un intento por desentrañar esta problemática, se haya recurrido al arte en búsqueda de evidencia sobre la vida diaria. Se ha esperado encontrar registros cuasi fotográficos, desconociendo la especificidad del arte visual en tanto construcción y no copia de la realidad. Es por este motivo que resulta interesante indagar con mayor detenimiento la iconografía referida a la mujer en el gineceo realizando actividades que se postulan como propias del género. Como se ha mencionado, pensamos la imagen desde un carácter doble, transparente y opaca al mismo tiempo. Transparente porque se propone como sustituto de algo que no está, pero al mismo tiempo se presenta a sí misma como un objeto separado de lo que intenta representar y por lo tanto adquiere un carácter opaco. Es en este sentido que el análisis de la iconografía adquiere una significación mayor, en tanto las escenas que estudiamos parecen remitir a una vida cotidiana que se encuentra por fuera de ellas, pero al mismo tiempo se constituyen como objetos en sí mismos que construyen sentido.



Figura 1. *Hidria*. Foto Metropolitan Museum of Art. Nueva York.



Figura 2. *Kýlix*. Foto Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

Los vasos conservados nos permiten ver una oposición entre las actividades que realizan las mujeres y los hombres

ciudadanos. El corpus seleccionado se centra en las representaciones femeninas que remiten a mujeres casadas.³ Se pueden discriminar espacios de acción opuestos entre lo privado y lo público. Esta separación entre las actividades permitidas y esperadas de las mujeres y los hombres las analizaremos en el arte a partir de dos ejemplos: uno perteneciente al pintor de Khrysis⁴ (Figura 1) y el otro al pintor de Epelios⁵ (Figura 2).

Los vasos conservados han permitido establecer distintas iconografías tanto de imágenes femeninas como masculinas. Al respecto de las últimas, se encuentran temáticas ligadas al simposio, las batallas y los mitos. La representación del hombre ciudadano adquiere características formales que lo vinculan con la actividad pública y la reunión con sus pares en situación de simposio. El cuerpo aparece desnudo y la virtud en la armonía que presenta se postula como un ideal. Los ejemplos seleccionados permiten oponer y comparar los grandes rasgos de ambos grupos.⁶

En la Figura 1 se presenta la escena de un conjunto de mujeres reunidas en un espacio indefinido, agrupadas e interactuando entre sí. Se ha propuesto que se trata de un exterior, debido a las variaciones en la ubicación de las figuras, lo cual sería indicio de una colina o desnivel en el suelo (Lewis, 2002: 130). Sin embargo, la presencia de los *kálathoi* indica que se trata de una escena dentro del gineceo, por

3 En contraposición a esta iconografía, se conserva una gran cantidad de escenas que representan la actividad de prostíutas. Las características que adquieren son distintas a las de las mujeres casadas por lo que no pueden ser parangonadas.

4 Hidría. Mujeres con *kálathos*, espejos y cajas, 450-400 a. C. Metropolitan Museum of Art, inv. 06.1021.185. Beazley Archive n° 215358.

5 *Kýlix*. Atletas y entrenadores, ca. 510 a. C. Metropolitan Museum of Art, inv. 41.162.133. Beazley Archive n° 201371.

6 Se toman ambos ejemplos como representativos de las imágenes de las mujeres en el gineceo —en el caso femenino— y de la representación del simposio —en el masculino—.

lo tanto sería una imagen en el interior del *oikos*. Las figuras están ricamente adornadas, lucen joyas, elaborados peinados y adornos corporales. El drapeado de los vestidos proporciona variados ritmos que subrayan la forma de los cuerpos. Los objetos que las acompañan, espejo y *ká-lathoi*, se interpretan simbólicamente. El espejo refuerza la idea de belleza y el cuidado corporal y el *kálathos* alude a la virtud femenina. Este último era el elemento utilizado para almacenar la lana y le permite al artista incorporar a la obra la actividad del tejido con una clara economía de recursos. El solo hecho de incluirlo es suficiente para que los que observen la cerámica entiendan el vínculo con la confección de las prendas. Esta se convierte en la tarea fundamental que realiza la mujer en el hogar y gracias a este objeto se transmite la idea de mujer virtuosa.⁷ El soporte de esta pintura es una hidria, que era utilizada para recoger y contener agua, tarea femenina que por lo tanto formaba parte de su cotidianidad.⁸ Tanto el espejo como el *kálathos* se tornan, como se verá posteriormente, de suma importancia para indagar sobre la iconografía.

Por su parte, el *kylix* de la Figura 2 presenta un conjunto de hombres que adquiere una disposición formal distinta. Se sugiere una situación diversa, que permite vislumbrar espacios de acción opuestos. Una primera diferencia fundamental es que la pieza es un *kylix*, vaso para tomar vino en el ámbito del simposio. No solo varían la forma y la utilidad, sino que también es una muestra concreta de los ambientes en que se desarrollan las actividades correspondientes a cada género. La representación aporta otra cuestión debido a que se trata de atletas y entrenadores realizando actividades en el ámbito público. El cuerpo desnudo se perfecciona

7 Sobre la importancia de la tarea textil como sinónimo de la virtud femenina, ver Dukelsky (2016).

8 Acerca de la representación de la mujer recogiendo agua en la fuente, *cfr.* Dukelsky (2012).

y queda a disposición de la *pólis* para actuar ante un peligro externo. La imagen, por tanto, presenta masculinidades que interactúan entre sí y manipulan elementos propios de la actividad física. Los personajes flexionan sus extremidades y giran el torso para poder efectuar los ejercicios. Atletas y entrenadores se intercalan en la composición generando un dinamismo en la imagen. Es necesario destacar que en los ejemplos abordados se puede reconocer una ejecución compleja en donde el pintor se detiene en los detalles de la vestimenta y los cuerpos. Se trata entonces de piezas costosas que formaban parte de los hogares con mayor poder adquisitivo. Sin embargo, no se debe suponer que las características que presentan son exclusivas de este tipo de vasos. Como veremos a continuación, pinturas más esquemáticas y con un desarrollo más simple siguen evidenciando un modo de concebir a la mujer ligado al hogar, al embellecimiento personal, al tejido y a la quietud.

Lee (2015: 89-126), por su parte, hace un análisis pormenorizado de los cambios en el ropaje femenino y su relación con el arte. Observa que en el Periodo Clásico temprano aparecen representaciones con peplo, y que se trata de una vestimenta que ha dejado de utilizarse en ese momento. La evidencia arqueológica indica que es un ropaje antiguo y que se plasma en las obras no como correlato de la vida diaria, sino con una carga simbólica. Postula que es una construcción iconográfica y no parte de un uso de la época. Si bien la autora se refiere a ejemplos escultóricos, podemos retomar su propuesta y pensar las imágenes en cerámica en este mismo sentido (2005: 59). El estudio que realiza del peplo como prenda hecha de lana —y por lo tanto de una presencia pesada y gruesa— hace que sea una indumentaria que no marca en detalle la anatomía femenina. El peplo oculta el cuerpo y no permite exponer la voluptuosidad del busto o la cadera. En este periodo, el arte griego presenta el cuerpo masculino

y lo caracteriza a partir de la desnudez. La armonía de las proporciones y el desarrollo anatómico se convierten en determinantes a la hora de presentar un cuerpo que trata de conseguir la perfección. Por su parte, en el caso femenino, es la vestimenta la encargada de delimitar y posicionar socialmente a la mujer. Junto con el maquillaje y el peinado, posibilita la performatividad del género perpetuando un modo visual de ser mujer en el arte. El modo en que cubre y adorna su cuerpo se torna fundamental al momento de posicionarla en la sociedad y delimitar el rol que se le asigna. En el mito de la creación de la mujer, Pandora solo se completa cuando su cuerpo adquiere los adornos correspondientes. Este embellecimiento corporal como aspecto característico del género se retoma en los vasos de uso femenino.



Figura 3. *Lekanes*. Foto: Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

La *lekanis* conservada en el Metropolitan Museum of Art (Figura 3)⁹ ofrece la representación de una novia pronta a casarse, compartiendo un espacio interior con mujeres que la asisten. Es una cerámica que habitualmente se utiliza como obsequio de boda, por lo tanto, se trata de un vaso de exclusivo uso femenino. La imagen que se encuentra en la parte superior del objeto presenta un vínculo ideal entre mujeres que comparten actividades de embellecimiento personal. La conexión formal que se da a partir de las miradas de los personajes refuerza la idea de unión entre las distintas generaciones y de cómo la tradición se transmite de unas a otras. Las imágenes fomentan una perpetuidad de esta tradición. Del mismo modo que la *hidria*, el vínculo entre las protagonistas se da a partir del embellecimiento personal y la confección de los tejidos. Foxhall (1994) indaga sobre el papel que desempeña la mujer en el *oikos* y postula que al ingresar a temprana edad y permanecer hasta su vejez, es la que posee el conocimiento que vincula las distintas generaciones. Junto con las tareas domésticas que realiza, es la encargada, eventualmente, de compartir la información que posee con las generaciones futuras. La educación proporcionada en el seno familiar está a cargo de las mismas mujeres. La escena de las *lekanis* remite a este lugar de tradición y contacto entre las distintas generaciones, a partir de las actividades que se deben realizar para adornar y cubrir correctamente el cuerpo en el momento de la boda.

Cuerpo, indumentaria y movimiento

La manera en que se adorna y cubre el cuerpo femenino tuvo en la Grecia clásica un desarrollo particular, que puede

9 *Lekanis*, Preparativos nupciales, ca. 420-410 a. C. Metropolitan Museum of Art, inv. 25.78.47a, b.

ser indagado a través de las piezas de cerámica. El desnudo femenino aparece tardíamente en el arte, no teniendo, en sus comienzos, el prestigio implícito del masculino.¹⁰ La corporalidad femenina fue considerada inferior con respecto al género dominante masculino y debió ser controlada y moldeada. Distintos autores han estudiado los cambios en la vestimenta tomando las imágenes presentes en los vasos así como también en esculturas.¹¹ Lee (2015: 89-127) detalla con precisión las distintas capas que se debe colocar la mujer para cubrirse de acuerdo con las exigencias sociales.

Es posible pensar que el modo en que se cubre y adorna el cuerpo implica un ordenamiento social. Desde la ropa interior hasta las últimas telas que funcionan como velos, la figura femenina encuentra en el maquillaje y el peinado los toques finales para crear un aspecto deseable. Las joyas y los perfumes son accesorios a la indumentaria y completan el aspecto total femenino. Relegadas a un ámbito privado, las esposas encontraron entre sus objetos personales imágenes que aludían casi en su totalidad al embellecimiento personal. Presentan, a su vez, un tiempo detenido, en donde ninguna acción relevante parece estar ocurriendo, el cuerpo femenino se encuentra estático y sin movimiento. La forma en que actúa dentro de un repertorio iconográfico permite descubrir que tiene un propósito específico en tanto ordenador social.¹² La pintura de vasos funciona como promotora de un ideal, de un modo de vivir y desarrollarse y tiene como protagonista principal al cuerpo femenino. Este que en tantos momentos es mencionado como “indomable” debe ser moldeado de un modo tal que permita seguir manteniendo el *statu quo* sin modificaciones. El equilibrio social

10 Sobre el desnudo femenino, *cfr.* en este libro el capítulo de Dukelsky.

11 Acerca de la vestimenta griega, *cfr.* Lee (2015) y Cleland, Davies y Llewellyn-Jones (2007).

12 Lee (2015) menciona cómo la vestimenta ordena socialmente. En el caso femenino la indumentaria utilizada por la mujer casada con el ciudadano se opone radicalmente a la utilizada por la esclava.

se conserva con la corporalidad femenina dentro del *oikos*: para poder controlarla las imágenes repiten constantemente la imposibilidad de acción. El lugar de acción vedado, de quietud y calma propia del hogar, se construye en oposición a la norma que desarrolla el hombre. La mujer aparece como alteridad en tanto su lugar es el ambiente doméstico, aislada de la vida pública de la *pólis*.

El estatismo y la economía de elementos, como vimos anteriormente, se tornan fundamentales cuando se los compara con las imágenes de los hombres. La reunión del varón con sus pares en ocasión del simposio constituye un opuesto a lo que acontece en el ámbito del gineceo, los cuerpos adquieren desarrollos compositivos distintos. La creación de las piezas está en manos del artista hombre y esto se debe tener en cuenta a la hora de analizarlas y estudiarlas. La imagen, dispositivo pregnante, muestra en la iconografía del gineceo una gama de posibilidades ligadas especialmente al embellecimiento personal. Se observa en ellas un ideal que debe ser imitado, convirtiéndose en un constante recordatorio del lugar que le es asignado, no posibilita una realidad distinta. Como la publicidad, vende un ideal de felicidad y confort.

Objetos femeninos: el espejo y el *kálathos*

Las imágenes que se constituyen como fuentes para estudiar la producción en la cerámica griega presentan mujeres que, si bien no tienen una edad definida, no pueden ser pensadas como representaciones de la vejez. El cuerpo cubierto no permite ver los cambios en la anatomía con el transcurrir del tiempo, así como tampoco se muestran diferencias en la vestimenta utilizada. El ideal representado es joven, delgado y sin signos del paso del tiempo. La figura femenina, como ya mencionamos, se crea desde la

vestimenta y el adorno personal; permanece en calma y sin acciones que requieran una gran movilidad física ni que la pongan en peligro. En estas imágenes idealizadas, la vida femenina dentro del *oikos* está centrada en una serie de actividades ligadas al embellecimiento y la producción de tejidos, aunque podemos conjeturar que la realidad quizás era bastante distinta.

De todas las tareas que realizan las mujeres en la cotidianidad del hogar, los artistas encargados de crear las imágenes focalizaron su atención en momentos específicos. Encontramos una importante cantidad de ejemplos que muestran a las mujeres observando su rostro en un espejo de mano. En las Ilustraciones 4 y 5,¹³ las protagonistas se encuentran de pie como es el caso de la *pélíke* o sentadas como en la *lékythos*. El ambiente presentado está despojado de elementos y ellas se convierten en las figuras preponderantes de la composición. El espejo acompaña y concentra la acción. El primer vaso evidencia en tres elementos los aspectos fundamentales de la representación femenina. Nos referimos al importante desarrollo que adquiere el vestido de la protagonista, que ocupa una gran porción del espacio, el *kálathos*, que se encuentra a su izquierda y alude a la virtud del tejido, y, por último, el espejo como símbolo de la belleza. La Figura 5, por su parte, muestra a la mujer sentada en un *klismós* con una vestimenta que cae de manera elegante y evidencia la calidad del tejido y su riqueza. El espejo en la mano de la mujer se encuentra en una posición que permite asumir que refleja su rostro. La representación queda enmarcada en la parte inferior con la greca y en la parte superior con una ornamentación geométrica y floral. Es interesante observar la conservación de una multiplicidad de vasos que indica que esta iconografía estuvo

13 *Pélíke*, Mujer con espejo y *kálathos*, 480-470 a. C. Metropolitan Museum of Art, inv. 96.18.29.
Lékythos, Mujer sentada con espejo, 480-470 a. C. Museo de la Acrópolis de Atenas.

presente en los hogares de poder adquisitivo alto, pero también en los de menos recursos. Lo característico en todas es que se sostiene un modo de representar, un tipo iconográfico que exhibe a la mujer mirándose al espejo. Serenas, estáticas y sometidas a la actividad de observarse, se muestran atentas al aspecto corporal que presentan. Lo peculiar de estas pinturas es que se produce una duplicación de la mirada, la mujer que posee la cerámica observa a la mujer representada mirarse a sí misma en el reflejo del espejo. La preocupación por el modo en que se presenta el cuerpo femenino lo hace aparecer como el único posible. De una manera similar a lo que sucede con las revistas femeninas de la actualidad, la imagen que se observa en la cerámica direcciona un modo de vida. El espejo, como aliado, focaliza la atención sobre la mirada externa. Lo determinante es la mirada del otro, de forma tal que se garantice la aprobación. El lugar de pertenencia social permite a la mujer seguir ocupando un espacio decente. La indumentaria, el maquillaje y el peinado se convierten en un acto performativo que indica el estatus social de la persona. Un cambio no permitido en este sentido implicaría un corrimiento de este espacio y la consecuencia llegará al hombre



Figura 4. *Pélíke*. Foto: Metropolitan Museum of Art. Nueva York.



Figura 5. *Lékythos*. Museo de la Acrópolis de Atenas. (Foto: Cora Dukelsky.



Figura 6. *Lékythos*. Foto: Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

con el que convive impactando en su reputación y estima social. El espejo, además, denota un poder adquisitivo importante, siendo muchas veces regalo de bodas.

Una vez más observamos un cuerpo femenino quieto, estático, con una gestualidad acotada, realizando una acción simple y superficial como observarse frente al espejo. El objeto se vuelve sinónimo de cuidado y atención personal, señala el interés en el modo en que se presenta el cuerpo femenino. Se puede notar, también, cómo el espejo aparece colgado en otras pinturas (Figura 6),¹⁴ estableciendo un vínculo marcado con lo femenino. En este caso, parece indicar la aparición del elemento en el espacio femenino del *oikos* como parte del gineceo, disponible para ser utilizado en todo momento. Se puede apreciar también un ropaje complejo que cubre a la protagonista.

Las escenas aparecen con una economía de elementos y pueden sugerir una primera interpretación que muestra una escena cotidiana. Sin embargo, detrás de dicha iconografía se ubica una concepción de la mujer que encuentra en la pintura un refuerzo visual. No hay una intención de evidenciar un momento en particular de la vida cotidiana a modo de fotografía o documento fáctico, sino de crear una imagen que refuerce el rol esperado del género femenino. Al no tratarse de copias de la realidad sino de construcciones visuales, es importante reconocer que fueron realizadas por hombres. Los encargados de plasmar en las piezas la iconografía crearon un repertorio desde su posición privilegiada en la sociedad helénica.

14 *Lékýthos*, Mujer con espejo, 480-470 a. C., Metropolitan Museum of Art, inv. 06.1021.146.



Figura 7. *Hidria*. Foto: Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

Por su parte, el *kálathos*, como ya vimos en otros ejemplos, se vuelve fundamental a la hora de introducir el tejido en la composición. En la Figura 7,¹⁵ se ubica en el centro y funciona como foco nodal. El objeto que permite guardar los elementos del tejido y se construye como símbolo de la virtud femenina se representa en el centro de la composición. Las mujeres se organizan a su alrededor y dirigen la mirada del espectador hacia el lugar que ocupa. Los rostros nos llevan a mirar el objeto que se encuentra entre ambas. El ejemplo permite descubrir cómo el *kálathos* aparece reiteradamente en la iconografía, ya sea que se trate de composiciones donde se lo encuentre junto con otros elementos —como sucede en el caso de la *hidria* del pintor de Khrysis (Figura 1)— o como centro de la composición de

15 *Hidria*, Mujeres con cofre y *kálathos*, 420 a. C. Metropolitan Museum of Art, inv. 41.162.89.

manera exclusiva. El ropaje con el que aparecen las figuras parece remitir al *kálathos* evidenciando el resultado pragmático de los elementos que se almacenan en él.

El juego como pasatiempo

Podemos encontrar una serie de imágenes que presentan mujeres jugando con pelotas en el interior del hogar. Dos *lékythoi* atribuidas al pintor de Carlsruhe (Ilustraciones 8 y 9)¹⁶ muestran una mujer sentada junto con el *kálathos* realizando una tarea de recreación. La protagonista juega con objetos que parecen ser madejas de hilo. En una, la mujer está parada y en la otra, sentada en una silla, *klismós*. Este tipo de imágenes ha sido objeto de estudio debido a que presentan una problemática en torno a la naturaleza del juego. En el mundo helénico, se establece una relación entre esta actividad y la etapa de la niñez y se espera que sea abandonada una vez superado el periodo. Dasen y Schädler (2018: 1) postulan que el juego para el niño y eventual ciudadano se convierte en un ejercicio educativo que posibilita una futura adecuación a las normas de la vida pública. Implica el desarrollo de tácticas y estrategias que pueden favorecer la actividad militar una vez adulto. Es por esto que el juego para el niño posee prestigio y estima social. Sin embargo, los artistas han representado al género femenino incurriendo en esta práctica, especialmente en un ámbito privado y de manera individual. Apartándose de la reputación que adquiere para el género masculino, el juego adopta otra connotación cuando lo practican mujeres adultas. Lewis

16 *Lékythos*. Mujer jugando con pelota, 475-450 a. C. Metropolitan Museum of Art, inv. 41.162.147.
Lékythos, Mujer sentada jugando con pelota, 475-450 a. C. Metropolitan Museum of Art, inv. 41.162.145.

(2002: 155) propone un análisis que sitúa estas escenas como representaciones de una ocupación o pasatiempo cotidiano de la mujer que la muestran desarrollando actividades que no suponen ningún peligro ni daño para su familia y que no implicarían un apartamiento de lo que se espera de ellas.



Figuras 8 y 9. *Lékythoi*. Foto: Metropolitan Museum of Art. Nueva York.

El cuerpo que tendría que encargarse de realizar el movimiento que permite el pasatiempo se encuentra en una postura estática en ambos casos. En uno, la mujer se presenta en posición sedente y, en el otro, de pie. Esto no modifica el carácter general de las imágenes en tanto estáticas, carentes de movimientos bruscos. El tiempo se manifiesta calmo y lo único que parece sugerir es una actividad sin repercusiones así como tampoco determinante para la realidad de la protagonista que desarrolla la acción. Dasen (2016: 2) postula que la protagonista se encuentra en una postura ausente. Si nos guiamos por la vestimenta y el

peinado, se trata de la misma mujer en ambas imágenes. El cuerpo, además de restringido en su accionar, está completamente cubierto de telas y el cabello recogido se oculta bajo el *sákkos*. Ambas imágenes tienen pocos elementos. Se encuentran junto con el *kálathos* que funciona como indicador de la intimidad del hogar familiar, así como también de la decencia y virtud de la representada. A su vez, es el que proporciona los elementos del juego. En la escena con la protagonista sentada aparece una *lékythos* representada en el fondo de la composición, reiterando la forma de la cerámica que contiene la imagen en su representación. Se las muestra como mujeres atentas a la actividad recreativa que realizan, concentradas en el movimiento de las esferas, absortas en un tiempo sin un sentido determinante. Este juego se representa con una economía de gestos, en un cuerpo calmo que solo indica movilidad en los brazos, pero de una manera controlada.

Conclusión

El cuerpo desnudo masculino se postula como el ideal y, por lo tanto, el femenino aparece como la otredad que no logra cumplir con los requisitos. En este sentido, es el adorno personal y no la desnudez lo que posibilita la caracterización como género. Los ejemplos estudiados han permitido observar que los accesorios hacen a la mujer y que esta debe ocupar su tiempo en repetir tareas para lograr tener un aspecto que la ubique socialmente en el lugar correcto.

A modo de reflexión final, y pensando la problemática desde los ejemplos seleccionados, se destaca el modo en que se resalta el embellecimiento del cuerpo femenino con la utilización de joyas y maquillaje. El tejido como símbolo de lo femenino se hace presente con el *kálathos*,

y en algunas ocasiones con la presencia de la lana. Estas imágenes se encuentran en general en vasos que tienen un uso exclusivo del género, por lo tanto son observadas constantemente por las mujeres. Por otra parte, si bien se puede pensar que las actividades diarias que realizaban estaban dedicadas al correcto funcionamiento del *oikos*, es interesante destacar que las representaciones de este grupo social no dan cuenta de esto. Por el contrario, ejemplares que se vinculan con el embellecimiento personal, el juego como pasatiempo y la relación con otras con motivo de ocio y cuidado personal se encuentran en la mayoría de las piezas conservadas. Se puede pensar que la socialización entre mujeres, como vimos en las primeras ilustraciones, refuerza la idea de tradición y performatividad de las actividades representadas. Los vasos con escenas en donde la protagonista está sola en el interior del hogar remiten implícitamente a las actividades que en otro momento compartió con sus pares. Ya sea en los preparativos para su boda, en la crianza o en el simple contacto cotidiano, el vínculo entre ellas parece fomentar una corporalidad enriquecida por la vestimenta, el maquillaje y el peinado. Es posible postular que estas imágenes funcionan como un refuerzo visual a la concepción de la mujer que se tenía en el mundo clásico. La variedad de actividades representadas es escasa e implica un lugar de acción limitado. Las mujeres solo pueden realizar tareas que no presenten un riesgo y su actividad diaria las debe encontrar en la serenidad del hogar familiar. El cuerpo es construido desde estos lineamientos y es moldeado para perpetuar en el tiempo esta reclusión en el *oikos*.

La división de los roles referidos a cada género hizo que el accionar de las mujeres fuera privado y que no pudieran ser parte de los eventos públicos de la democracia ateniense. Las mujeres quedaban bajo el mando de los hombres, ya

sea que se tratara del padre, el tutor o el esposo. No lograban tener una experiencia de vida autónoma, sin el control y poder del hombre.

Teniendo en cuenta lo mencionado antes, el abordaje de las imágenes de la vida en el gineceo posibilita establecer relaciones y vínculos que las conectan con aspectos propios de la sociedad helénica. La mujer pareciera enfocar su vida en estas pocas actividades, que se diferencian marcadamente de las que realizan los ciudadanos. Las vemos tejiendo, mirándose al espejo y jugando con pelotas, pero raros son los ejemplos en los cuales adopten posturas con grandes movimientos. Si observamos las representaciones de los hombres, esto cambia de modo radical. Ellos son protagonistas de las acciones determinantes de la *pólis* y, por lo tanto, su desarrollo se encuentra en el ámbito público. Son también los guerreros encargados de defenderla de los peligros externos. El aspecto en común que tienen las imágenes de la mujer ateniense remite a la atención que se le da al aspecto corporal. El tejido, como actividad predilecta del género, el peinado, la utilización de joyas y la presencia del espejo como objeto ligado a estas cuestiones proliferan en la iconografía que hemos indagado.

Es posible pensar que las escenas funcionan como un adoctrinamiento simbólico que busca perpetuar un dominio del hombre por sobre la mujer y la performatividad del género. Es la imagen la que refuerza el lugar superficial y a merced del género masculino. Siempre bajo el poder de un hombre, no se la piensa como un ser activo en la sociedad ni determinante para su funcionamiento. El análisis de las imágenes permite ver que el rol que tienen asignado pendula entre la confección de la indumentaria y el acicalamiento personal y los pasatiempos que solo hablan de la superficialidad y el juego en solitario. La búsqueda de la belleza corporal y el embellecimiento personal a la espera

del retorno del hombre al hogar no le posibilitan una realidad más allá de la que le es dada. La mujer puede y debe pasar el día a la espera del hombre, cuidando su cuerpo, maquillando su rostro, peinando su cabello y entablando actividades sin importancia siempre y cuando lo haga en la reclusión del hogar.

El abordaje que se hace sobre dicho periodo tiene como punto de partida la visión del hombre, quien crea un repertorio iconográfico que posteriormente es indagado en forma de fuente documental. La representación de la mujer en el gineceo se muestra como una subcategoría dentro del estudio del “gran arte” griego, sin embargo, detrás de estas imágenes se esconde un modo de pensar el cuerpo femenino que configura y perpetúa un modo de ser. Las imágenes permiten descubrir una parte del sistema que posibilita el dominio del hombre.

Si partimos de la definición de Marin, en donde la imagen se plantea como un fenómeno con una doble cara, opaca y transparente, podemos pensarla como algo que se propone en lugar de un otro ausente. La figuración reflejada en la cerámica aparece como sustitución de una conducta femenina que no está. La mujer que la observa comprende que es un doble de lo que ella misma debe hacer. La figura femenina mirándose al espejo es un sustituto de ella. Las imágenes en las que aparece representada no son más que un ideal que debe ser perseguido por quien lo observa. La cerámica que habita en el gineceo se convierte en un constante recordatorio del lugar que le es asignado y, desde lo formal e iconográfico, no posibilita actividades distintas.

Bibliografía

Butler J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona, Paidós.

- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, pp. 71-99. Buenos Aires, Manantial.
- Cleland, L.; Davies, G. y Llewellyn-Jones, L. (2007). *Greek and Roman Dress from A to Z*. Nueva York, Routledge.
- Dasen, V. (2016). Jeux de l'amour et du hasard en Grèce ancienne. En *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique* 29, pp. 1-27.
- Dasen, V. y Schädler, U. (2018). Le jeu, révélateur des sociétés. En *Jouer, Textes et Documents pour la Classe* 119, pp. 28-33 (versión preliminar).
- Domínguez Alonso, A. y González Rodríguez, A. La vida cotidiana en el ática antigua a través de la cerámica. En *Thamyris* 2, pp. 169-205. Disponible en: http://www.thamyris.uma.es/Thamyris2/numero_2.htm
- Dukelsky, C. (2002). Imágenes de Mujeres: el Louterion. En *Actas de las XI Jornadas de Estudios Clásicos*. Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina.
- . (2004). Conflicto entre ética y estética: imágenes de prostitutas en la cerámica griega. En González de Tobia, A. M. (ed.). *Actas del Tercer coloquio Internacional de Estudios Clásicos: Ética y Estética. De Grecia a la Modernidad*. La Plata, Centro de Estudios, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- . (2012). Construcción simbólica y visual de los espacios femeninos en la cerámica griega. En Atienza, A.; Battiston, D.; Buis, E. J.; Crespo, M. I.; León, N.; Rodríguez Cidre, E. y Vila, J. D. (eds.) Nostoi. *Estudios a la memoria de Elena Huber*, pp. 65-81. Buenos Aires, Eudeba.
- . (2016). Los rituales de la boda: tradiciones, prácticas, normas. El testimonio de las pinturas en la cerámica. En Rodríguez Cidre E.; Buis E. J. y Atienza, A. (eds.). *El nómos transgredido. Repercusiones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo*, pp. 383-413. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Foxhall, L. (2003 [1994]). Pandora Unbound: A Feminist Critique of Foucault's *History of Sexuality*. En Golden, M. y Toohey, P. (eds.). *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, pp. 167-182. Edimburgo, University Press.
- . (2013). Households. En *Studying Gender in Classical Antiquity*, pp. 24-44. Nueva York, Cambridge University Press.

- Foxhall, L. y Neher, G. (eds.) (2013). *Gender and the City before Modernity*. Chichester, Wiley-Blackwell.
- Glazebrook, A. y Olson, K. (2013). Greek and Roman Marriage. En Hubbard, T. K. (ed.). *A Companion to Greek and Roman Sexualities*. Chichester, Wiley-Blackwell.
- Hackworth Petersen, L. (1997). Divided Consciousness and Female Companionship: Reconstructing Female Subjectivity on Greek Vases. En *Arethusa* 30.1, pp. 35-74.
- Holmes, B. (2012). *Gender Antiquity and its Legacy*. Nueva York, L. B. Tauris.
- Katz, M. (2003 [1992]). Ideology and "the status of Woman" in Ancient Greece. En Golden, M. y Toohey, P. (eds.). *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, pp. 30-43. Edimburgo, Edimburgh University Press.
- Kitto, H. D. F. (2003 [1951]). The Athenian Woman. En Golden, M. y Toohey, P. (eds.). *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, pp. 44-56. Edimburgo, Edimburgh University Press.
- Lewis, S. (2002). *The Athenian woman*. Londres, Routledge.
- Lee, M (2005). Constru(ct)ing Gender in the Feminine Greek Peplos. En Cleland, L.; Harlow, M. y Llewellyn-Jones, L. (eds.). *The Clothed Body in the Ancient World*. Oxford, Oxbow Books, pp. 55-64.
- . (2012). Maternity and Miasma. Dress and the Transition from *Parthenos* to *Gunê*. En Hackworth Petersen, L. y Salzman-Mitchell, P. (eds.). *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*. Austin, University of Texas Press , pp. 23-42.
- . (2015). *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Nueva York, Cambridge University Press.
- . (2017). The Gendered Economics of Greek Bronze Mirrors: Reflections on Reciprocity and Feminine Agency. En *Arethusa* 50, pp. 143-168.
- Lissarrague, F. y Schnapp, A. (1981). Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers? En AA.VV. *Le temps de la réflexion*, vol. II, pp. 275-297. París, Gallimard.
- López, R. (2015). El género y los estudios históricos sobre las mujeres de la Antigüedad. Reflexiones sobre los usos y evolución de un concepto. En *Revista de Historiografía* 22, pp. 25-49.

- Marin, L. (1993). *Despouvoirs de l'image*. París, Editions du Seuil.
- Mirón Pérez, M. D. (2000). El gobierno de la casa en Atenas clásica: género y poder en el *oikos*. En *Studia historica. Historia antigua*, 18, pp. 103-117.
- Plácido, D. (2007). El sexo en la sociedad griega: la paideía, los rituales y los mitos. En Celestino Pérez, S. (ed.). *La imagen del sexo en la Antigüedad*, pp. 187-206, Barcelona, Tusquets.
- Pollock, G. (2002). Disparar sobre el canon. En *Mora* 8, pp. 29-46.
- . (2013 [1988]). *Visión y diferencia*. Buenos Aires, Fiordo.
- Pomeroy, S. (1990). *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*. Madrid, Akal.
- Richter, G. (1953). *Handbook of The Greek Collection*. Cambridge, Harvard University Press.
- Schniebs, A. (2011). (coord.). *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires, Editorial de Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Topper, K. (2012). Approaches to Reading Attic Vases. En James, Sh. L. y Dillon, Sh. (eds.). *A Companion to Women in Ancient World*, pp. 141-152, Chichester, Blackwell Publishing Ltd.
- Venit, M. (1998). Woman in Their Cups. En *The Classical World* 92.2, pp. 117-130.
- Von Bothmer, D. (1985). *The Amasis Painter and His World: Vase Painting in Sixth-Century B. C. Athens*. Malibú, The J. Paul Getty Museum.

Capítulo 4

La escultura como cuerpo: desdoblamientos en la representación de Ártemis en *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides*

Milena Gallipoli

La obra *Ifigenia entre los tauros* (*IT*) de Eurípides, datada entre 414 y 412 a. C., es la única tragedia conservada en donde una escultura de culto tiene un rol central en la trama argumentativa. En ella, Orestes y Píades arriban a la tierra de los tauros con la misión encomendada por Apolo de tomar la escultura de Ártemis y llevarla a Atenas para así terminar el tormento y la persecución de las Erinias causados por el matricidio de Orestes.

El presente trabajo estudia la estatua de la diosa y analiza las implicancias de su aparición en tanto cuerpo escultórico y cómo se inscribe en una serie de registros que la convierten en una representación dentro de otra representación. En este sentido, examinaremos de qué manera se alteran la percepción y el estatuto de la escultura en las instancias del texto trágico y la puesta en escena teatral.

* Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en la "Jornada Taller de Traducción de *Ifigenia entre los tauros*, vv. 1-66", organizada por la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín en septiembre de 2017. Agradezco los comentarios de Cecilia Perczyk, Victoria Maresca y Belén Landa.

Cabe agregar que para pensar el cuerpo escultórico de Ártemis tomaremos como referencia el concepto de representación planteado por el filósofo e historiador francés Marin (*cfr.* Marin, 1993, 1981; Chartier, 1996). Según el autor, en su libro *Des pouvoirs de l'image* (1993), toda representación posee un doble carácter en tanto hace presente una ausencia (carácter transitivo) al tiempo que se presenta a sí misma como lo que es (carácter reflexivo), es decir, se presenta representando. A partir de esta definición, Marin analiza la construcción de los mecanismos de poder de la imagen a partir de su eficacia y concluye que se da en parte por su propia presencia. Así, si bien reconoce de manera efectiva el “estar en lugar de” de toda representación, la teoría de su doble carácter le devuelve la materialidad al pensarla como un cuerpo en sí. Aclara Marin que el prefijo re- de la palabra no actúa en tanto valor de sustitución sino con valor de intensidad de re-fuerzo: re-dobla una presencia, de modo que la hace más efectiva.

En este sentido, la imagen de Ártemis no es solo una imagen de la diosa sino que también es un cuerpo que se hace presente, que además posee un poder y una eficacia particulares, y es en esta dimensión que analizaremos la escultura. Asimismo, este cuerpo que se hace presente es a su vez una re-presentación, ya que aparece en el texto teatral de *IT*, que luego en la puesta en escena funciona como un objeto escénico o utilería. De esta forma, el cuerpo real de la escultura, de cuya existencia y destino se conservan alusiones en múltiples fuentes,¹ se desdibuja

¹ Las fuentes informan sobre un debate en torno al verdadero destino de la escultura luego de ser robada por Ifigenia. Pausanias describía que la sacerdotisa había llegado a Braurón y dejado allí la escultura que él identifica como de madera (1.33.1, XXXIII). Igualmente cabe destacar que este texto genera toda una serie de discusiones sobre la escultura. Hall (2013: 145), quien examina en profundidad la historia cultural de *IT*, explica que también había un culto muy fuerte a Ártemis en Esparta, donde, como también dice Pausanias, estaba la escultura robada por Orestes (3.16.7); de esta forma, había una competencia entre esa ciudad y Atenas sobre cuál poseía la verdadera escultura de la diosa.

constantemente bajo la tensión del estatuto de imagen y el de cuerpo de la estatua aludida.

Este análisis, junto con un examen de los usos del concepto de escultura en *IT*, permite plantear como hipótesis que en la obra el doble sentido del concepto de representación de Marin es escenificado e instrumentalizado por los personajes de la trama. Por un lado, entre los personajes áticos, Ifigenia adopta un uso estratégico de la imagen para poder engañar a los tauros y por ende trata la pieza como una representación en que privilegia su carácter de “estar en lugar de”, es decir su dimensión transitiva. Por otro lado, la acción solo puede ser eficaz si los personajes bárbaros —los engañados— creen en una concepción mágica de la escultura que hace hincapié en su carácter reflexivo, *i.e.* de un cuerpo dotado de vida y habitado por la diosa. De esta forma, se puede notar que en la obra hay un juego y una tensión entre la eficacia de la representación como un cuerpo mágico y la efectividad de la imagen como un dispositivo de engaño.

La escultura de Ártemis: entre la diosa, la estatua y el objeto teatral

El nudo de la historia es el reencuentro y reconocimiento de Orestes y su hermana Ifigenia, a quien el joven creía muerta porque su padre Agamenón la había sacrificado antes de su partida a la guerra de Troya. En relación con este episodio, Eurípides retoma la versión del mito que afirma que a último momento Ártemis reemplazó el cuerpo de la muchacha por una cierva y la salvó del sacrificio paterno.² El protagonista llega a la tierra de los tauros en una misión

2 Este episodio fue también escenificado por Eurípides en *Ifigenia en Áulide*, obra posterior a la aparición de *IT*. Sobre el sacrificio en *Ifigenia en Áulide*, cfr. Rodríguez Cidre (2015).

ordenada por Apolo: debía buscar la escultura de la hermana del dios para llevarla a Atenas y así detener la persecución de las Erinias. Una vez producida la anagnórisis, Ifigenia planifica un engaño usando la escultura para poder escapar. Como Ifigenia es sacerdotisa de Ártemis en la tierra taura, ella es la única que puede tocarla y manipularla para ejercer su culto. De esta forma, utiliza ese rol y la excusa de que la pieza ha entrado en contacto con atenienses contaminados por el asesinato para llevarla en soledad al mar y purificarla. Esta estrategia es la que le permite huir con Orestes, Píldes y la imagen de Ártemis (vv. 1152-1233).

Se puede notar que, si bien en la obra de Eurípides la diosa Ártemis no es un personaje en sentido estricto, su figura es un agente activo que dirige la trama y su desenvolvimiento. La única diosa que habla es Atenea, quien al final de la obra aparece para calmar la ira de Toante, rey de los tauros, e indicar que el culto a Ártemis será celebrado en Ática: se construirá un templo para la escultura en Halas e Ifigenia continuará siendo la sacerdotisa de la diosa en Braurón (vv. 1435-1490).³ Por otra parte, si bien no tiene diálogo, Apolo es el otro dios que aparece con una agencia definida, ya que ha sido él quien envió a Orestes a la tierra de los tauros. Esta información se presenta como una interpelación de parte del protagonista:

Tú me ordenaste que me dirigiera a los confines de la tierra Táurica donde Ártemis, tu hermana, tiene sus altares, y que tomara la imagen de la diosa que dicen que cayó en este templo desde el cielo. (vv. 85-90)⁴

3 Sobre este hecho Hall (2013: 32) comenta que se creía que Ifigenia había actuado como sacerdotisa en Braurón y que tenía un importante rol psicológico como personaje dentro de la experiencia ritual y de transición de las mujeres y su paso por la adolescencia, el matrimonio y el embarazo. De allí la importancia y particularidad del personaje de Ifigenia, que además hicieron que fuese la única mujer que recibiera un culto dentro del territorio ático según una tragedia sobreviviente.

4 Utilizaremos para las citas de la tragedia en español la edición de Calvo Martínez (1985 [1978]).

En este sentido, estas palabras presentan la primera mención de Ártemis en tanto escultura. En relación con el tipo de referencias a la diosa, cabe citar que previamente aparece en el prólogo de *Ifigenia* en donde cuenta los motivos por los cuales se hallaba en la tierra Táurica (vv. 1-235). Allí, la diosa no expresa una voluntad definida por los diálogos y su accionar —que es narrado— se remite al episodio anterior en *Áulide* (vv. 25-35). Inclusive, *Ifigenia* parece sospechar la voluntad de la diosa de sacrificar a los extranjeros como se lo demanda: “Creo que son los habitantes de esta tierra, homicidas como son, atribuyen a la diosa su maldad” (vv. 390 y ss.). La aparición de Ártemis está mediada por la escultura, y como indica Stieber (2011: 119) en un estudio sobre la interacción entre la obra de Eurípides y la cultura material y artística de la época, para el caso de *IT*: “the mention of the statue early [...] prepares its audience to expect allusive imagery and language associated with statuary”. De esta forma, en el texto asistimos no solo al desarrollo del conflicto entre los personajes, sino también a una progresiva revelación de la escultura de Ártemis, seguidos de una narración sobre su propio tránsito objetual. Este segundo aspecto de *IT*, problemática que guía el presente trabajo, se combina con la pregunta de quién posee la agencia en la trama: ¿la diosa o la escultura?

En principio, a la escultura se le atribuye cierto poder al ser caída del cielo (*diopetés*), otorgándole una carga extra de sacralidad al objeto en sí, más allá del hecho de estar representando a Ártemis. Había pocas esculturas atribuidas como caídas de los cielos: otro de los ejemplares con estas características era la estatua de Ártemis de Éfeso, la cual se creía que había sido labrada por los dioses y que había sido depositada en el mismo lugar donde estaba el santuario (Hall, 2013: 144). Esta correspondencia permite establecer un vínculo entre la diosa y el poder de sus imágenes. Ahora

bien, si por un lado se nota que la escultura está dotada de un poder sacro, en ningún momento de la acción aparece explícitamente animada ni habitada por la diosa. Sin embargo, ello no significa que sea una representación inerte sino que se establece una compleja relación entre la diosa-Ártemis y la escultura-Ártemis, vínculo que termina privilegiando el carácter reflexivo de la imagen, *i.e.* su presencia como un cuerpo en sí.

Esta idea adquiere aún más densidad cuando se piensa que en la puesta en escena la escultura tenía el carácter de objeto escénico, por lo que el espectador estaba ante una representación de la imagen de culto de Ártemis dentro de una representación teatral. En su libro *Objects as actors, props and the poetics of performance in Greek tragedy*, Mueller (2016: 1-11) reflexiona sobre el estatuto de los objetos teatrales que hacían su aparición como elementos de utilería. Si bien para el caso de *IT* se dedica a analizar las implicancias de la carta del tercer episodio que permite la anagnórisis (vv. 657-1088), nos resulta de particular interés hacer uso de algunas de sus propuestas para pensar la escultura como un cuerpo teatral. En principio, es claro que los objetos insertos en la tragedia tenían agencia y en muchos casos eran vitales dado que, según la autora, había un alto grado de sensibilidad de la audiencia ante la dimensión visual y material de la *performance* trágica. Los espectadores estaban en contacto con el medio teatral no solo por su capacidad contemplativa sino también por una participación de lo que Mueller (2016: 2) llama *the performance culture* de la Atenas clásica. Asimismo, lo interesante de su planteo es que parangona los objetos con los actores al atribuirles roles activos y definitorios en las puestas en escena: concebir el objeto como un actor implica reconocer el rol vital que tenían durante el apogeo de la tragedia ática en la segunda mitad del siglo V a. C. (Mueller, 2016: 1-2).

Desde el comienzo de *IT*, se hace referencia a la escultura de Ártemis y se genera toda una serie de tensiones y expectativas a su alrededor. En este sentido, Mueller (2016: 6) establece que un objeto tiene la capacidad de actuar sin siquiera haber aparecido. La puesta en escena de la tragedia planteaba entonces un constante juego entre lo visible y lo invisible, entre lo que sucede en escena y lo que se mantiene velado y se presenta en forma de narración. En algún punto, Eurípides podría haber evitado el momento en el que en efecto se mostraba la escultura; no obstante, construye una tensión ascendente hasta su aparición. El objeto se hace presente recién en un episodio tardío de la obra, a partir del verso 1155, con la presencia de Toante. Para ese entonces, el espectador ya asistió al reconocimiento entre los hermanos y sabe de los planes de Ifigenia para escapar con Orestes y llevarse la escultura, presenciando a continuación la escenificación del engaño al rey. Dadas las líneas de Toante: “¡Eh! ¿Por qué, hija de Agamenón, has levantado de su firme pedestal la imagen de la diosa y la llevas en tus brazos?” (vv. 1157-1158) y “¿Y es por esto por lo que estás sacando la imagen?” (v. 1176), es posible inferir que la escultura efectivamente está en escena. Este episodio debió consistir en una fuerte y espectacular aparición de un cuerpo que se hace visible en su forma escultórico-escenográfica.

La idea de sacralidad de la pieza también está dada por el marco arquitectónico del que emergía, dado que se encontraba en un espacio sagrado al estar dentro del templo y probablemente ante un altar.⁵ En su libro *Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural history of Euripides' Black sea tragedy* (2013: 142), Hall destaca la particularidad del

5 Park Poe (1989: 124-127) en un artículo sobre la presencia del altar en el teatro afirma que para el caso de *IT* se establece un debate sobre su posición dado que algunas representaciones icónicas lo ubican en el centro de la *skené* mientras que el texto indica que podría encontrarse en la *orkhéstra*.

transfondo de la obra al afirmar que *IT* es una de las pocas piezas en donde las escenas transcurren ante un santuario en vez de un espacio laico o cívico como un palacio o una cueva. En consecuencia, “performing it, or visually representing it, necessarily meant mimetically creating a place where a divinity was worshipped” (Hall, 2013: 142).

El establecimiento de una delimitación de lo sagrado es también un aspecto vital de la trama porque se trata de un espacio que será transgredido: la escultura atravesará el umbral e ingresará al espacio secular para ser robada y transportada hacia la inauguración de un nuevo culto en otro lugar.

El objeto cruzaba la *skené*-templo, de modo que hay una fuerte escenificación de la presentación de una estatua de culto que existía y sobre la que el espectador probablemente habría tenido referencias. En este sentido, hay una visibilización de un cuerpo que solo por eventos especiales era mostrado, dado que en los contextos religiosos este tipo de imágenes solía mantenerse dentro de los templos. Guettel Cole (2004: 200), quien ha estudiado en profundidad la religiosidad en torno a Ártemis, enfatiza dicho aspecto al utilizarla de ejemplo de la existencia de imágenes que en raras ocasiones se mostraban en público y cuyo culto estaba fuertemente supervisado por el ritual. Ártemis era la diosa por excelencia del pasaje peligroso y amenazante y este aspecto también caracterizaba a sus santuarios (Guettel Cole, 2004: 184).

A diferencia de la carta que produce la anagnórisis y otros objetos habituales sobre la escena trágica, que debían poseer una forma y tamaño estandarizado y pertenecían a la esfera cotidiana, la escultura tenía otro estatuto e importancia y pudo haber adoptado múltiples configuraciones y materialidades. Dada la falta de evidencia arqueológica se desconocen las especificidades de este elemento de utilería, pero ante las necesidades de la trama se puede inferir que

la pieza debía ser transportable. En el verso 1045, Orestes le pregunta a Ifigenia si ella misma llevaría la estatua en sus brazos; su hermana le contesta de manera afirmativa y aclara que solo ella tenía permitido entrar en contacto con la imagen de culto. Este sentido de movilidad ha sido también destacado por Hall (2013: 21) a partir del análisis de la representación de la historia en la cerámica, ya que los vasos con dicha iconografía muestran una escultura menor que el tamaño natural y móvil, de modo que la autora infiere que se debe tratar de una pieza en madera.

A continuación, en el diálogo con Toante, sigue un verso en el que Ifigenia menciona que la escultura se ha dado vuelta en su pedestal por sí sola y ha cerrado los ojos como manifestación de la necesidad de purificación (v. 1165). Esto refuerza el carácter sacro de la imagen, invistiéndola de un poder vinculado con sus capacidades mágicas y sugiriendo que está animada. Aquí, surge una nueva pregunta: ¿está la diosa *en* el objeto?

La idea de la animación de la escultura no era algo ajeno a la Antigüedad y se vinculaba tanto con aspectos religiosos y culturales como con sus orígenes en tanto actividad técnica. Por un lado, autores como Faraone (1992: 3-17) y Steiner (2003: 3-79) han estudiado la capacidad mágica de la escultura al notar que estos objetos formaban parte de rituales en donde actuaban como cuerpos animados.⁶

Por otra parte, en la literatura antigua sobre los orígenes de la escultura, uno de los relatos de más relevancia es el de la historia de Dédalo, quien era un escultor tan prolífico

6 Por un lado, las investigaciones de Faraone (1992: 3-17) se han concentrado en examinar una variedad de inscripciones y textos de la Antigüedad para dilucidar el rol de la magia en el periodo arcaico y su vínculo con los amuletos, los *voo doas*, exvotos y talismanes. Por otra parte, Steiner (2003: 3-79) se dedica a discutir referencias de estatuaria en la literatura arcaica y su función en tanto doble de los muertos; de modo que, ambos autores, desde diferentes perspectivas y objetos de estudio, analizan la problemática del poder de la imagen escultórica y objetual en la Antigüedad.

que dotó de piernas y brazos diferenciados a sus estatuas y de ojos al separar los párpados. En su emblemático libro *Xoana or the origins of Greek sculpture*, Donohue (1988: 182) cita un fragmento de escolio platónico al respecto:

Daedalus, the finest agalma-maker, coming along, was the first who spread apart their eyelids, so that they seemed to see, and set their feet apart, so that they were held to walk; and because of this they were tied, so that they might not flee; since in truth they had now become alive. (Sch. Pl. *Meno* 97 D)

Frente a esta idea, Johnston (2008: 448) cuestiona la veracidad de la extensión de este tipo de creencias al afirmar que la práctica de animación de esculturas fue más bien tardía y relacionada con la teúrgia. La idea de que un dios pudiese ingresar y habitar su imagen estaba disponible en Grecia pero también había otras formas de interacción como la recepción de oraciones y sacrificios que establecían de forma clara que los dioses no estaban dentro de las esculturas.

En *IT*, Ifigenia es bastante explícita al indicar que la escultura se movió sola y que sus ojos se cerraron, estableciendo una suerte de guiño con la idea de animación dedálica a través de la vista. Sin embargo, como el espectador ya ha asistido a la planificación del engaño a Toante, sabe que las palabras de Ifigenia son argumentos mentirosos en función de justificar su estrategia. La imagen solo se ha movido en el relato de la sacerdotisa, de modo que nuevamente se sigue manteniendo el estatuto de objeto no habitado por Ártemis, que es reforzado por la presencia de la utilería inmóvil e inerte en escena. Los tauros son los únicos que conciben la escultura como un cuerpo animado; Toante no duda de las palabras de Ifigenia y permite que la purificación ritual se lleve a cabo. Ifigenia hace una descripción

detallada del procedimiento: la procesión, el sacrificio y la limpieza. Nadie debe ver la escultura y solo ella puede tocarla. El mar estaba estrechamente vinculado con Ártemis, y el bañar esculturas no era inusual como práctica cultural griega, en especial si se trataba de una contaminación por muerte o asesinato (Parker, 1983: 27). Afirma Guettel Cole (2004: 193) que el agua era central en el culto femenino de Ártemis porque se utilizaba en rituales de transición, de purificación previa al matrimonio y luego del parto. Asimismo, “the water surging up from the earth in the sacred enclosures of Artemis was identified with her gifts of both physical and mental health” (Guettel Cole, 2004: 193). En este sentido, es interesante notar el vínculo entre el agua, la mujer y la representación teatral de *IT*. Eurípides alude al agua en una acepción femenina y ritual —en contraposición al mar, lugar masculino por excelencia— que permanecía invisible a los ojos del espectador masculino tanto en la cotidianidad de su vida como en la representación teatral y por ende se ponía en juego lo oculto para aquella audiencia.

Asimismo, la cuestión de la relación entre lo háptico y la escultura es una problemática que atraviesa la historia del arte y la estética.⁷ Si una imagen suscita la reflexión sobre el concepto de mimesis, la escultura plantea su carácter ilusorio desde la tangibilidad de su objetualidad. Justamente, el historiador del arte Soichita (2006: 11) afirma que “‘Tocar la obra’ equivale a retrotraerla al estadio de objeto, atentando contra su esencia, que pertenece al orden de lo imaginario”

7 En relación con el tacto en la Antigüedad, Purves (2018: 1-20) analiza la problemática de la tangibilidad del tacto al estudiar los debates respecto a su entidad como sentido y su localización en el cuerpo; inclusive, toma el ejemplo de Pigmalión y la escultura para dar cuenta del tacto como vía de conocimiento y la compleja relación entre objeto y sujeto de conocimiento. Asimismo, Kenaan (2014: 45-60) examina las relaciones entre el tacto y la escultura a partir de la contraposición entre lo visual y lo táctil y afirma que el tocar es operativo a la visualidad que establece la percepción de la escultura.

y, parafraseando a Marin, señala que “tocar la obra” implica considerarla en su carácter reflexivo. Ciertamente, la escultura con su cualidad objetual y mimética ofrece más posibilidades de que la instancia de lo representado y la de la representación se intercambien y confundan y que el cuerpo tenga más preeminencia que la imagen. Como resume Kanaan (2014: 54): “while painting invites us to enter their world, sculptures are experienced through the possibility that they will enter and become active in our world”.

En *IT*, el espectador no presencia el lavado ritual, principalmente porque es una ficción narrativa dentro de la teatral y también porque la exitosa huida de los personajes con la estatua se conoce solo a través de la palabra de un Mensajero (vv. 1185 y ss.). En el final, la escultura vuelve a ser una referencia verbal y solo la aparición de Atenea indica que esta se dirigirá a una locación más cercana para los griegos que la lejanía del mar de Crimea en donde habían estado entre los tauros. Con este desenlace, las connotaciones del agua se desplazan de ser un referente asociado al culto femenino de Ártemis, con un cariz oculto para la audiencia masculina, a ser un espacio masculino de la exploración y la navegación.

Entre *ágalma*, *brétas* y *xóana*: nombrar la escultura

Ya Ducat (1976: 246) aclara que el griego no posee una palabra genérica para designar la escultura, pero hay una serie de términos que dan cuenta de ella. Según Donohue, *IT* es la tragedia que más referencias hace a la escultura (1988: 20) ya que presenta veintisiete menciones al concepto: *ágalma* tiene catorce apariciones, *brétas* doce y una vez *xóana*.

Sobre estas terminologías, la autora señala que en general las palabras más utilizadas en la tragedia eran *brétas*

y *ágalma*. Por otra parte, Stieber (2011: 116) aclara que hay cincuenta y seis referencias a la escultura a lo largo de toda la tragedia conservada de Eurípides y que *brétas* es la más empleada. A continuación (2011: 117), especifica que se pueden distinguir tres tipos de significados: un objeto que genera asombro, ornamentos o accesorios o estatuas y monumentos. Donohue (1988: 25-26) sin embargo afirma que en el trágico el término *brétas* —palabra no indoeuropea y de origen desconocido— hace más bien referencia tanto a algún tipo de ornamento como a estatuas en general e imágenes individuales de los dioses.

Por otra parte, Lanérès (2012: 137-173), a través de un examen de inscripciones que contiene el término *ágalma*, establece que a partir del siglo IV a. C. se institucionalizó el sentido de esta palabra como estatua de culto. Sin embargo, no significa de forma exclusiva una escultura sino que antes bien es poliforme: designa un objeto votivo o sagrado consagrado a un dios y su carácter de *ágalma* está dado por una cualidad que lo convierte en tal.

A pesar de que en *IT* los términos para designar a la imagen de culto de Ártemis sean *brétas* y *ágalma*, cabe detenerse a analizar el empleo de la palabra *xóana* y su mención en el discurso del mensajero de los vv. 1358-1359. Según le cuenta a Toante, mientras trataban de retener a los prófugos, él le dice a Orestes: “¿Con que razón tratáis de zarpar robando a nuestro país la imagen [*xóana*] y la sacerdotisa? ¿Quién eres tú, y de que país, para sacar ocultamente a esta?” (vv. 1358-1359). Sobre este fragmento, Donohue (1988: 27) indica que el uso de la palabra en *IT* prueba que se podía aplicar a una imagen pero es su única aparición con dicho significado en toda la tragedia sobreviviente y que tampoco aparece en prosa. A continuación incluso cuestiona la validez del pasaje porque los singulares de *xóanon* y *thuepólon* aparecen en los dos manuscritos del

siglo XIV que han servido como principal referencia del texto teatral de Eurípides, de modo que no hay una consistencia en su empleo (Donohue, 1988: 20).

En relación con el significado de *xóana*, Bennett (1917: 16) ha realizado un pionero análisis filológico tomando el uso que Pausanias hizo del concepto.⁸ La autora concluye que el término remite a estatuas de la divinidad que eran veneradas y que solían estar talladas en madera por escultores arcaicos o por escultores más tardíos que realizaban copias de aquellas. En general, databan de una época más remota y estaban conectadas con una leyenda heroica o con contextos rituales. No obstante, la noción de *xóana* ha sido analizada por Donohue (1988) en su estudio sobre los orígenes de la escultura griega y el análisis filológico del término. En principio, la palabra remite al verbo “raspar” (*to scrape* en inglés), es decir, al empleo de una técnica sustractiva para abordar el objeto escultórico. Solo hacia el siglo IV a. C., con Eurípides como pionero en el siglo V a. C., comienza a ser una referencia inequívoca a la imagen de un dios. Su estudio concluye que la palabra no posee un significado estable y que la institucionalización de la definición dada por autores como Bennett ha resultado de una construcción historiográfica basada en Pausanias como una fuente inequívoca y verídica y agrega que su uso del término es atípico, pero que no obstante ha sido tomado como la definición estándar (Donohue, 1988: 232). En síntesis, el término no denota un tipo específico de escultura sino que antes bien da cuenta del desarrollo del pensamiento griego sobre la estatuaria (Donohue, 1988: vii).

Este breve análisis filológico de los usos de los términos empleados para denominar esculturas da cuenta de

8 A lo largo de los diez libros de Pausanias, Bennett (1917: 82) enumera sesenta referencias a imágenes de madera de deidades.

las posibilidades y variaciones en el significado de cada palabra y sus potencialidades poéticas y teatrales. Como resume Stieber (2011: 116): “the language of sculpture in Euripides carries even greater potential for ambiguity and multivalent interpretation”.

No obstante, a pesar de las opciones disponibles, autoras como Hall (2013: 25) o la propia Donohue (1988: 29) tienden a nombrar la imagen de culto de Ártemis de *IT* como *xóana*. Más aún, ya hemos mencionado que se estableció la idea de que Eurípides hacía referencia a una escultura en particular y que su procedencia era mencionada y discutida en fuentes posteriores como Pausanias. En relación con esto, por un lado, Hall (2013: 25) se remite a una estatua de madera procedente del Museo Arqueológico de Braurón para poder imaginar a qué tipo de pieza se aludía en *IT* y resume su importancia de la siguiente forma:

In this diminutive statue, if we believe that truth lies beneath some of the ancient myths, we may actually be looking at a miniature votive version of one of the most famous cult images in all of Greek and Roman antiquity –the wooden statue, *xoanon*, which Iphigenia carried away from the Taurians’ temple of Artemis on the Crimean coast, and her brother Orestes installed at Halai Araphenides in Attica. (Hall, 2013: 26)

Por otro lado, Donohue (1988: 29) posee más cautela y en una nota al pie afirma que no se sabe si para la obra de Eurípides tenía en su cabeza una imagen específica como la Ártemis de Braurón de Pausanias.

Más allá de los posibles registros materiales, retomando el análisis textual, es notable que la aparición de *xóana* sea en boca del mensajero tauro. En este sentido, a la Ártemis de *IT* se le debe agregar esta vinculación con la otredad y

lo bárbaro. Los tauros son caracterizados por Heródoto (4.103) de la siguiente forma:

Entre estos pueblos, los tauros observan las siguientes costumbres. A los naufragos y a los griegos que capturan en el curso de sus correrías marítimas los inmolan a la virgen de la siguiente manera: una vez realizados los ritos preliminares, golpean en la cabeza a la víctima con una maza. Al decir de unos, acto seguido arrojan el cuerpo precipicio abajo (pues el santuario se alza sobre un precipicio) y clavan la cabeza a un palo; otros, en cambio, coinciden con los anteriores por lo que se refiere al ritual de la cabeza, pero aseguran que el cuerpo no es arrojado desde lo alto del precipicio, sino enterrado. Y por cierto que, según el testimonio de los propios tauros, la divinidad a la que ofrecen sus sacrificios es Ifigenia, la hija de Agamenón.

Por otra parte, con los enemigos que caen en sus manos hacen lo que sigue: les cortan la cabeza, se la llevan a casa y, acto seguido, la espetan en un gran palo, izándola sobre su casa —bien arriba—, generalmente sobre la chimenea. Pues, según ellos, son como guardianes que, desde su atalaya, velan por toda la casa. Estas gentes viven de la rapiña y de la guerra.

Más aún, Donohue (1988: 29) caracteriza la estatua de Eurípides como un ejemplo de exótico esplendor y lujo oriental y la califica como “la imagen bárbara por excelencia”. Al respecto dice:

It is tempting to wonder whether *xoanon* and *xoana* might connote such lavish Eastern workmanship. This suggestion would be especially appealing in the

case of the Taurian Artemis, an image which may have exemplified exotic Eastern splendor. Certainly luxury and exoticism feature prominently in fifth-century Greek ideas of the East, and it does not seem impossible that *xoanon* is related to such notions. (Donohue, 1988: 30)

En *IT*, junto con la credulidad de Toante sobre la animación de la estatua, podemos plantear que los indicadores que posicionan la escultura como un cuerpo viviente y con poder mágico provienen del lado bárbaro, de aquellos otros que no son del Ática. Para ellos, *xóana* es un término empleado en su acepción arcaica y que ha tenido un significado más cercano a la escultura como poseedora de poder o animación.

La superioridad de los griegos no solo se manifiesta por la inferioridad de los tauros en cuanto a que que la escultura de Ártemis debe estar en tierras griegas. A fin de cuentas, se trata de una tragedia sobre un expolio cultural y un cuerpo escultórico en disputa. Sansone (1975: 294), en un artículo sobre el sacrificio en *IT*, analiza las implicancias de este tránsito objetual: restituir de manera simbólica la purificada imagen de Ártemis al suelo ático seguro despertaba una actitud de superioridad griega en la audiencia teatral de Eurípides.

El hecho de que una estatua de Ártemis estuviese en una tierra como la de los tauros se correspondía con las principales características del culto a la diosa. En general, sus santuarios estaban alejados de zonas pobladas y de ciudades, representando un espacio transicional entre comunidades. De allí también la peligrosidad inherente de estos espacios. Sobre esta temática, Guettel Cole (1998, 2004) ha estudiado el rol de Ártemis en relación con los cultos de transición de las mujeres y afirma que el éxito en llevar a

cabo estos ritos implicaba una garantía de seguridad territorial y de circulación, de modo que hay una estrecha relación entre la diosa como una deidad lindante entre lo doméstico y lo salvaje y su territorialidad. Así, cabe notar que la zona de Ártemis no se asociaba a lo puramente salvaje sino que dependía de una domesticación territorial dada por una seguridad fronteriza garantizada por los hombres, de modo que la posibilidad del culto femenino estaba dada por la protección masculina. Sin embargo, Buis (2018: 38) establece que la frontera no era percibida como una zona caótica sino que más bien se disputaba como un lugar de derecho y “representaba un producto ideológico de la organización cívica”. De esta forma, podemos notar que el hecho de que la escultura de Ártemis estuviese en la tierra de los tauros en verdad no la insertaba en el sistema fronterizo de control de la *pólis*. La escultura está en un lugar-otro, bárbaro, y solo su traslación a un lugar-frontera, como Braurón y Halas, la insertará en un linde político y socialmente aceptable.

Está claro que la figura de Ártemis tiene un rol central pero que también la escultura como objeto en sí mismo es vital. En *IT*, asistimos no solo al destino de los personajes sino también al de un objeto que ofrecía la etiología del culto de Ártemis (Hall, 2013: 42). Si bien las prácticas religiosas relativas a la diosa la ubicaban en lugares liminares, de peligro y transición, la obra de Eurípides vincula su culto con los tránsitos de esa escultura en particular. Primero apareció en la tierra de los tauros caída del cielo (vv. 85-90) y la historia que se desenvuelve es la de su paso desde el mar de Crimea hasta la tierra del Ática. De esta forma, hay un desplazamiento espacial desde lo marginal asociado con lo bárbaro hacia la civilidad considerada como central y superior. Lo interesante es que esta primera oposición entre un polo bárbaro y uno civilizado se trasladó hacia un

debate sobre dónde estaba en efecto localizada la escultura de Ártemis. Al respecto, Bennet explica que:

In Sparta there was the famous Artemis Orthia, a little statue of wood, which perplexed our voyager [Pausanias] and led him to much explanation, because there were various conflicting tales; some asserted that this was the original Tauric idol stolen by Iphigenia and Orestes from the barbarous land where she had served the cruel goddess and that it had been at Brauron and later at Athens, others maintained, that the original had been carried away from Attica by the Persians and that Seleucus had given it to the people of Mesoa, who for certain ritual purposes had to share it with the inhabitants of Patrae. (Bennet, 1917: 83)

Cabe mencionar que esta obra fue escenificada durante un momento de crisis entre los atenienses porque Braurón estaba bajo la amenaza de Esparta (Guettel Cole, 2004: 201).

De esta forma, una vez más asistimos a un desplazamiento de los significados subyacentes del cuerpo escultórico en disputa. La diosa-Ártemis está asociada a lo femenino, la transición y lo liminal, mientras que la escultura-Ártemis es un objeto de lucha entre las *póleis* antedichas—espacio masculino— que es escenificada a través de la utilería-Ártemis en la representación teatral asistida por un público masculino. La entidad de los cuerpos de los dioses y su presencia en el mundo humano es una cuestión sumamente debatida en el mundo religioso griego. Johnston (2008: 459) afirma que la práctica mítica y ritual tradicional griega asumía que los dioses y los humanos existían en la misma esfera ontológica, aunque dadas las limitaciones físicas de los últimos, estos no tenían acceso a los mismos espacios.

La invisibilidad corporal de los dioses hacía que inevitablemente la única manera de hacerse presentes fuese a través de la imagen.⁹ La escultura posee la particularidad de que, a partir de su cualidad objetual, evoca la imagen del dios de una forma tangencial que establece un complejo vínculo entre la divinidad representada en la pieza y la presencia de la estatua como un cuerpo en sí. Retomando a Marin, la escultura del dios hace presente su ausencia (carácter transitivo) al tiempo que es una presencia (carácter reflexivo). No obstante, cuando la escultura está animada, cuando el cuerpo del dios habita el cuerpo del objeto, allí se genera una disrupción de la representación dado que la distancia entre representación y representado se quiebra y se amalgama.

La escultura de Ártemis actúa dentro de este doble registro ya que se establece un complejo juego entre la animación de la escultura y el engaño. Por un lado, Ifigenia hace uso del poder de la escultura en tanto caída del cielo y de su propio rol como sacerdotisa poseedora del monopolio de la manipulación de su cuerpo escultórico para hacer creer que está habitada por la diosa, que expresa su voluntad y que cuerpo y ser están unidos. De esta forma, para los personajes tauros, los límites de la representación de la escultura se quiebran por la magia y podemos notar que en su percepción y manera de nombrarla hay una definición en donde se funden el cuerpo del dios y su representación. Por otra parte, del lado de los personajes principales, la escultura se percibe más bien como un cuerpo inerte y se mantiene y diferencia la distancia entre lo que representa y la representación en sí.

En Eurípides hay una valoración de la escultura específica que estaba en la tierra de los tauros, ya que hay una crónica de su tránsito hacia el territorio ático en clave positiva

⁹ Sobre esta temática hay un amplio corpus de bibliografía. Solo por mencionar algunos trabajos *cf.* Deschodt (2011) y Vernant (1986: 19-45).

y de progreso del culto de Ártemis. Esta referencia a un objeto de culto en particular, cuya verdadera locación inclusive luego fue debatida y discutida, hace que haya un constante acento puesto en el carácter reflexivo de la representación. Como resume Stieber (2011: x): “With this approach, objects retain their integrity as art works and artifacts and the verbal appropriations are scrutinized for the light they shed on the ancient view of ancient art, from the unique perspective afforded by the lens of the poet”.

Sin embargo, si bien hay una referencia a una escultura real, como su aparición se daba en el contexto de la representación teatral, se añade una capa adicional dado que lo que se hacía presente era una utilería, es decir, una representación de la representación.

De esta forma, en definitiva, se establece una cadena entre la diosa-Ártemis, la escultura-Ártemis y la utilería-escultura que complejiza la percepción del objeto en tanto cuerpo y que plantea un constante quiebre y desafío de los límites de la representación.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

Allan, W. (2010). *Eurípides Helen*. Cambridge, Cambridge University Press.

Calvo Martínez, J. L. (1985 [1978]). *Eurípides. Tragedias II. Suplicantes- Heracles- Ion- Las Troyanas- Electra- Ifigenia entre los tauros*. Introducción, traducción y notas preliminares. Madrid, Gredos.

Schrader, C. (1979). *Heródoto. Historia*. Libro IV. Melpómene. Madrid, Gredos.

Bibliografía secundaria

- Bennett, F. M. (1917). A study of the word *Xoanon*. En *American Journal of Archaeology* 21 1, pp. 8-21.
- Buis, E. J. (2018). Artemisa y los extremos: hacia una imaginería erótico-política del espacio liminal en la Grecia clásica. En Dell'Elicine, E. et al. (comps.). *Prácticas estatales y regímenes de territorialidad en las sociedades premodernas*, pp. 17-48. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas*. Buenos Aires, Manantial.
- Deschodt, G. (2011). Modes de figurations des dieux en Grèce ancienne. Le cas du sacrifice. En *Images Re-vues* 8. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/imagesrevues/502>>(consulta 16-11-2018).
- Donohue, A. A. (1988). *Xoana and the Origins of Greek Sculpture*. Atlanta, Scholars Press.
- Ducat J. (1976). Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: *kouros et kolossos*. En *Bulletin de Correspondance Hellénique* 100, pp. 239-251.
- Faraone, C. A. (1992). *Talismans and Trojan Horses: Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*. Nueva York, Oxford University Press.
- Guettel Cole, S. (1998). Domesticating Artemis. En Blundell, S. y Williamson, M. (eds.). *The sacred and the feminine in ancient Greece*, pp. 24-38. Londres/Nueva York, Routledge.
- . (2004). *Landscapes, gender and ritual space. The ancient Greek experience*. Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press.
- Hall, E. (2013). *Adventures with Iphigenia in Tauris. A cultural history of Euripides' Black sea tragedy*. Oxford, University Press.
- Johnston, S. I. (2008). Animating statues: a case study in ritual. En *Arethusa* 41 3, pp. 445-477.
- Kanaan, H. (2014). Touching sculpture. En Dent, P. (ed.). *Sculpture and touch*, pp. 45-60. Surrey, Ashgate.

- Lanérés, N. (2012). La notion d'agalma dans les inscriptions grecques, des origines à la fin du classicisme. En *Dossier: Serments et paroles efficaces*. Paris/Atenas, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. Disponible en: <<http://books.openedition.org/editionsehess/2712>> (consulta 24-01-2019).
- Marin, L. (1981). *Le portrait du roi*. Paris, Editions du Munit.
- . (1993). *Des pouvoirs de l'image. Gloses*. Paris, Editions du Seuil.
- Mueller, M. (2016). *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- Park Poe, J. (1989). The Altar in the Fifth-Century Theater. En *Classical Antiquity* 8 1, pp. 116-139.
- Parker, R. (1983). *Miasma. Pollution and purification in early Greek Religion*. Oxford, Clarendon Press.
- Purves, A. (2018). *Touch and the Ancient Senses*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Rodríguez Cidre, E. (2015). Maneras rituales de matar a una doncella: Ifigenia entre las víctimas sacrificiales eurípideas. En Iriarte, A. y Nazaré Ferreira, L. (eds.). *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga*, pp. 109-128. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Sansone, D. 1975. The Sacrifice-Motif in *Euripides'IT*. En *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)* 105, pp. 283-295.
- Steiner, D. T. (2003). *Images in mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and thought*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Stieber, M. (2011). *Euripides and the language of craft*. Leiden/Boston, Brill.
- Stoichita, V. I. (2006). *El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid, Siruela.
- Vernant, J.-P. (1986). Corps obscurs, corps éclatants. En Malamoud, C. y Vernant, J.-P. (dirs.). *Le Corps des Dieux, Le Temps de la Réflexion*, pp. 19-45. Paris, Gallimard.

Parte 2

Políticas del cuerpo

Capítulo 5

Cosas de familia: política, cuerpo y crimen en *Medea* de Eurípides*

Victoria Maresca

Introducción

Al considerar las distintas intervenciones de Medea en la tragedia homónima se hace evidente cómo su plan de venganza va tomando forma, de modo tal que desecha determinadas ideas en favor de otras, lo que supone una calculada elaboración de sus designios. Luego de asesinar a la nueva esposa de Jasón y al padre de aquella, la protagonista culmina su propósito al arrebatarse la vida de sus propios hijos y dejar así a su marido sin patria, ni descendencia, ni posibilidades de engendrar una nueva; es decir, lo arruina por completo. Al mismo tiempo, a medida que transcurre la pieza, se da un juego de inversiones en los roles de los

* Se presentaron versiones parciales de este trabajo en el *Cuarto Congreso Internacional Artes en Cruce, Constelaciones del Sentido*, Centro Cultural Paco Urondo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Ciudad de Buenos Aires, 6 al 9 de abril de 2016 y en el *I Coloquio Interdisciplinario, Justicia(s) en la Antigüedad y en la Edad Media*, organizado por el Grupo de Trabajo sobre Derecho Griego Arcaico y Clásico y sus Proyecciones (DEGRIAC), Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho (UBA-Conicet), Ciudad de Buenos Aires, 21 y 22 de abril de 2016.

esposos, cuyo estudio permite observar la progresión que atraviesan los personajes a lo largo de la obra.

Sobre la base de un análisis filológico de los pasajes relevantes se leerá en clave política tanto el casamiento de Jasón con la hija de Creonte como los crímenes de Medea, para comprender cómo, lejos de ser un acto de pasión o furor, el filicidio es parte de un plan cuidadosamente pensado para destruir a Jasón no solo como hombre sino como *polítes*. Se investigará, asimismo, la transposición de roles a partir de las referencias al cuerpo y al contacto físico, a la vez que se las pondrá en relación con dos imágenes conectadas con la tragedia examinada. En este sentido, se destaca, por un lado, el trabajo de Cairns (2011), quien apunta tanto a los gestos y a los movimientos de los actores como a las frases con las que refieren esas actitudes como formas de demostrar emociones en escena y, por otro, el de Diez *et al.* (2011: 7-8), que advierte acerca de la imposibilidad de pensar en términos universales o reales tanto la representación como la experimentación del cuerpo, a la vez que señala que este se construye de un modo simbólico, social, cultural e históricamente determinado.

Crimen y política

Es necesario tener en cuenta que antes del matrimonio real de Jasón, tanto él como Medea eran marginales a la ciudad; ella en tanto extranjera y bárbara, pero él también porque, aunque griego, era un expatriado en Corinto y ambos habían huido de Yolco tras el crimen de Pelias. Por lo tanto, la única forma en la que Jasón podía reinsertarse en la vida política de una *pólis* era trabar una alianza. Es claro que la hija de Creonte es una *epíkleros* —única descendiente que, al no haber varones en la línea sucesoria, transmite la herencia

del padre a sus propios hijos sin ser heredera ella misma— y aquel resuelve casarla con Jasón que, como extranjero y fugitivo, no tiene reparos en unirse a una casa ajena.¹ Ahora bien, este podría haber incluido a Medea en su nuevo hogar como concubina,² cosa que sucede en otras tragedias (como *Andrómaca*,³ por ejemplo); sin embargo, elige alejarse sin explicación alguna y permitir luego que la destierren. Se considera aquí que el hecho de despojarse de la colquídea se destaca como condición necesaria para reinsertarse en la sociedad pero no por su estatus de extranjera, bárbara y hechicera sino porque representa todo lo criminal en el pasado de Jasón, es quien lleva la mancha de los asesinatos que le permitieron avanzar. Ella, en cambio, realiza el camino inverso, cortando todos los lazos que él pudo formar con Corinto y destruyéndolo como hombre político.

A partir de diversas alocuciones de Medea es posible ver cómo va cambiando de idea o sopesando distintas posibilidades de violencia.⁴ Primero desea la muerte de Jasón, de los hijos en común y la destrucción total del hogar:

{Μη.} αἰαῖ,
 ἔπαθον τλάμων ἔπαθον μεγάλων
 ἄξι' ὄδυρμών. ὦ κατάρατοι
 παῖδες ὄλοισθε στυγεράς ματρὸς
 σὺν πατρὶ, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι.⁵ (vv. 110-114)

1 Iriarte (2002: 139-140) entiende que Jasón en tanto "refugiado" y al convivir con una bárbara se encontraba doblemente excluido de Corinto. Considera que, al casarse con la única hija de Creonte, Jasón se feminiza al desplazarse a la casa de la esposa para perpetuar su linaje.

2 Cfr. Just (2009 [1989]: 52) para la distinción entre *hetairai*, *pallakai* y *gynaikes*.

3 El hijo que Andrómaca tiene con Neoptólemo compromete, a criterio de Hermíone, el *oikos* real, en particular a causa de la esterilidad de la hija de Helena.

4 Para un trabajo centrado en el planeamiento de la venganza, consultar en este mismo volumen el capítulo de Landa.

5 El texto griego de *Medea* corresponde a la edición de Diggle (1984).

¡Ay, ay! Sufrió, miserable, sufrió cosas merecedoras de grandes lamentos. ¡Oh malditos hijos de una odiosa madre! ¡Ojalá perezcan con el padre y se pierda la casa toda!⁶

En segundo lugar quiere morir ella misma:

{Μη.} αἰαῖ,
διά μου κεφαλᾶς φλόξ οὐρανία
βαίῃ· τί δέ μοι ζῆν ἔτι κέρδος;
φεῦ φεῦ· θανάτῳ καταλυσαιῖμαν
βιοτᾶν στυγεράν προλιποῦσα. (vv. 143-147)

¡Ay, ay! ¡Ojalá una llama celeste pasara a través de mi cabeza! ¿Qué ganancia es para mí vivir todavía? ¡Ay, ay! ¡Ojalá me destruyera por la muerte tras abandonar una vida aborrecible!

Luego pretende que perezcan Jasón y su nueva esposa, en una escena en la que Medea se representa a sí misma como espectadora:

ὄν ποτ' ἐγὼ νύμφαν τ' ἐσίδοιμ'
αὐτοῖς μελάθροισ διακναιομένους,
οἷ' ἐμὲ πρόσθεν τολμῶσ' ἀδικεῖν. (vv. 163-165)

Al que [Jasón] ojalá alguna vez y a la recién casada yo vea destrozados con su propia morada, porque se atrevieron a cometer una injusticia tal contra mí antes.

⁶ Todas las traducciones son propias.

Más adelante en el texto, plantea al coro que aún está planeando cómo vengarse y le pide silencio en caso de encontrar la manera:

τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι,
ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆι
πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτίσασθαι κακῶν
[τὸν δόντα τ' αὐτῶι θυγατέρ' ἦν τ' ἐγήματο],
σιγᾶν. γυνή γὰρ τᾶλλα μὲν φόβου πλέα
κακή τ' ἐς ἀλκίην καὶ σίδηρον εἰσορᾶν
ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἠδικημένη κυρῆι,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφονωτέρα. (vv. 259-266)

Ciertamente querré obtener tanto de ti, si fuera descubierta por mí alguna salida o artificio para hacer pagar a mi esposo el castigo de estos males [y al que dio a este su hija, con la que se casó], icallar! Pues una mujer, por lo demás, está llena de miedo y es cobarde para mirar hacia el combate y el hierro. Pero si se encuentra injuriada hacia el lecho, no existe otra mente más homicida.

Con una compleja construcción, pide silencio al coro, término que no figura al principio, sino que adelantado por τοσοῦτον recién cuatro versos después aparece en primera posición (σιγᾶν). Sin duda, es claro que no solo es necesaria mucha frialdad para realizar esta solicitud de forma tan elaborada, sino que ya está pensando varios pasos más adelante, contrario a lo que esperaríamos en una reacción espontánea. Además, frente al coro, construye una imagen de sí misma de modo tal que las mujeres que la escuchan se identifiquen con ella, a partir de un discurso elaborado para persuadirlas. Es decir, la alusión al lecho como causa de la venganza debe ser considerada a la luz de que está tratando de ganarse la buena voluntad de las mujeres, elemento que según Rodríguez

Cidre (1997: 267) es el que convence y sojuzga al coro. Así también hace creer que lo que la lleva al crimen es la injuria al lecho cuando en realidad ella ya ha cometido asesinatos en Cólquide y en Yolco sin que nadie lo hubiera dañado.⁷ De hecho, la construcción discursiva de los vv. 264-265 pone en paralelo el combate (ἐς ἀλκίην) y el lecho (ἐς εὐνήν), de forma tal que los relaciona. Asimismo, aprovecha para cuestionar la masculinidad de Jasón, al colocarlo como sujeto del verbo γαμέω en voz media, lo que habitualmente se reserva para la mujer, ya que los hombres se casan en voz activa. Mossman (2011: 241) lo toma como una feminización, aunque coincide con otros editores en el criterio de que el verso debería ser suprimido, porque consideran que justamente por ser Jasón sujeto de γαμέω en voz media, el verso no está escrito en griego “correcto”, postura que a mi parecer impide ver el juego que Medea realiza con el vocablo.⁸ Poco después, ella declara que matará a tres personas, Creonte, su hija y Jasón:

ὁ δ' ἐς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο
ὥστ', ἐξὸν αὐτῶι τᾶμ' ἐλεῖν βουλευύματα
γῆς ἐκβαλόντι, τήνδ' ἐφήκεν ἡμέραν
μειναί μ', ἐν ἧι τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροῦς
θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν. (vv. 371-375)

Él [Creonte] llegó a tanta locura de modo que, siendo posible para él condenar mis **planes** tras echarme de

7 Cfr. el capítulo de Gallegos en este mismo volumen donde explora los asesinatos de Apsirto y Talos en *Argonáuticas*.

8 La dificultad para los editores masculinos de aceptar este verso llegó a punto tal que Porson lo corrigió por ἦ τ' ἐγήματο mientras que Hermann propuso traducir el verbo como “dar en matrimonio”, de manera tal que el sujeto de ἐγήματο sería Creonte, un uso que no tendría ningún paralelo en griego (cfr. Mastrorarde, 2002: 216). Es notable la resistencia a considerar que el texto feminiza a Jasón. Si bien nos referimos a editores del siglo XIX, los actuales —lamentablemente— no dejan de repetir los mismos argumentos.

la región, me permitió permanecer este día, en el que a tres de mis enemigos cambiaré en cadáveres, al padre, a la hija y a mi esposo.

Finalmente, apenas terminado el encuentro con Egeo, que le asegura un lugar al cual escapar —Atenas—, Medea culmina la definición de su programa de muerte. Manifiesta ante el coro que solicitará la presencia de Jasón y lo persuadirá de que está de acuerdo con lo que él hizo. Luego expone su plan:

780 παῖδας δὲ μείναι τοὺς ἐμοὺς αἰτήσομαι,
οὐχ ὡς λιποῦσ' ἂν πολεμίας ἐπὶ χθονὸς
[ἐχθροῖσι παῖδας τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι],
ἀλλ' ὡς δόλοισι παῖδα βασιλέως κτάνω.
πέμψω γὰρ αὐτοὺς **δῶρ'** ἔχοντας ἐν **χεροῖν**,
785 [νύμφη φέροντας, τήνδε μὴ φεύγειν χθόνα,]
λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον·
κᾶνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῆι χροῖ,
κακῶς ὀλεῖται πᾶς θ' ὅς ἂν θίγηι κόρη·
τοιοῖσδε χρίσω φαρμάκοις δωρήματα.
790 ἐνταῦθα μέντοι τόνδ' ἀπαλλάσσω λόγον.
ᾧμωξα δ' οἶον ἔργον ἔστ' ἐργαστέον
τοῦντεῦθεν ἡμῖν· τέκνα γὰρ κατακτενῶ
τᾶμ' οὔτις ἔστιν ὅστις ἐξαιρήσεται·
δόμον τε πάντα συγγέασ' Ἰάσονος
795 ἔξειμι γαίας, φιλτάτων παίδων φόνον
φεύγουσα καὶ τλᾶσ' ἔργον ἀνοσιώτατον. (vv. 780-796)

Y le pediré [a Jasón] que mis hijos permanezcan, no para que, tras dejar sobre tierra hostil [a mis hijos para enemigos, los maltraten], sino para que con engaños a la hija del rey yo mate. Pues enviaré a aquellos teniendo regalos en las manos, [llevándolos a la recién

casada, para no huir de esta tierra,] un fino peplo y una corona de oro trabajado. Y si, en efecto, tras tomar el ornamento lo colocara alrededor de su piel, de mal modo parecería todo y quien tocara a la muchacha. Con tales venenos untaré los dones. Ahora pues libero este discurso. Y lamento qué clase de acción debe ser actuada por nosotras en consecuencia. Pues mataré a los hijos, los míos. Nadie será quien me los arrebathe. Y después de arrasar la casa toda de Jasón salgo de la región, huyendo del asesinato de mis queridísimos hijos y tras soportar la acción más sacrílega.

El episodio con Egeo no interrumpe la trama sino que es la condición de posibilidad de Medea para definir sus acciones subsiguientes. Tanto la exposición de sus planes como la serie de dificultades que debe vencer para llevar a cabo su venganza demuestran que la decisión es racional. Según Mastronarde (2002: 9-10) es tan llamativa la cantidad de obstáculos que ella debe sortear como el hecho de que en verdad pueda hacerlo. Destaca que es inusual porque la proporción de intentos frustrados y resultados fallidos por parte de los personajes principales de la tragedia en general suele ser muy alta. Por lo tanto, las diversas estrategias que lleva a cabo para persuadir al coro, a Creonte, a Jasón e incluso a sus propios hijos descartan la locura y la enajenación como posibilidades. El asesinato de los niños prueba la perfecta comprensión de Medea de las leyes griegas al hacer uso de un derecho que solo le pertenecía al padre (Iriarte, 2002: 141). Asimismo, una palabra que se repite en la obra para designar sus planes homicidas, que vimos en el v. 372 (βουλεύματα), está estrechamente relacionada con el término βούλευσις⁹ utilizado para referirse en la ley

9 Cfr. MacDowell (1999 [1963]: 60 y ss.).

ateniense a la planificación del crimen por parte de lo que hoy llamaríamos un autor intelectual, porque se trata del que idea un homicidio para que lo cometa otro, a sabiendas o no, que es efectivamente lo que ocurrirá en el caso de las muertes de Creonte y su hija. Chantraine (1980: s. v. βούλομαι) explica que del verbo βούλομαι (“desear”, “querer”) se derivan tres sustantivos: βούλησις, βούλημα —ambos con el sentido de “propósito”, “intención”— y βουλή. De este último, en su acepción de “decisión”, “consejo”, surge el verbo denominativo βουλεύω, que, a su vez, tiene como derivados principales βούλευσις, vocablo técnico del derecho ático y βούλευμα, con el sentido de “resolución”, sobre todo en plural. Por consiguiente, tanto el término que designa la voluntad criminal como el que se utiliza para calificar los planes racionales en general se encuentran —en su origen— estrechamente relacionados. A su vez, ambos términos surgen —en la estructura etimológica profunda— de βούλομαι, “desear”, que Medea utiliza en primera persona, por ejemplo, en el v. 259, para expresar lo que desea del coro. Se trata, entonces, de términos asociados todos a la voluntad. Asimismo, como advierte Mossman (2011: 242), si bien muchos en la obra tienen “planes”, solo los de la protagonista se revelan exitosos.

Por otra parte, ya desde este momento de la obra Medea estipula quiénes ejecutarán el crimen de la princesa: sus hijos. De ese modo, los convierte en culpables de un asesinato no intencional, que en la Atenas de los espectadores se castigaba por la ley de Dracón con el exilio.¹⁰ A través de ἐντεῦθεν (v. 792, “en consecuencia”), realiza una relación directa entre el cumplimiento de la misión que les encomendó y la necesidad de sus muertes. Ella, sin siquiera alejarse de su hogar, destruyó la casa real, pero los

10 MacDowell (1999 [1963]: 117 y ss.) y Phillips (2008: 78-79).

autores efectivos de ese crimen fueron sus propios hijos. Al hacerlos culpables del asesinato, sella el destino de los niños. Entonces Medea concibe planes de destrucción (βουλεύματα) al mismo tiempo que se presenta como autora intelectual (βούλευσις) del crimen que cometerán sus hijos de forma no intencional. Ello se percibe de forma manifiesta en el v. 784: **πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρα** ἔχοντας ἐν **χεροῖν** (“pues enviaré a aquellos teniendo regalos en las manos”). El orden de las palabras en el verso se manifiesta revelador. En primer lugar, el verbo en primera persona (πέμψω) demuestra la autoría de la estratagema; en segundo, el espacio central ocupado por δῶρα apunta a los regalos como ejecutores de la muerte de la princesa y, por tanto, de la ruina de los propios niños, representados por αὐτούς; finalmente, la última palabra del verso corresponde a lo que media entre Medea y la joven, esto es, las manos de los pequeños. Se observa, por otra parte, una transgresión de la *xenia*, ya que el otorgamiento de los δῶρα era justamente lo que inauguraba esta relación.¹¹ Resulta interesante destacar la oposición que se da entre la βούλευσις de Medea como autora intelectual y la “materialidad” del crimen representada en las manos de los chicos. Este crimen mediado se contrapone a su vez al que la protagonista realiza con sus propios hijos, que será calificado de αὐτόχειρ por el coro (v. 1281).

Además Medea sabe también que escapará y el recurso para ello ya estaba en el v. 260 (μηχανή), dado que la huida en el carro alado de Helios se consuma en la práctica a través del mecanismo utilizado para la aparición de un *theòs apò mekhanés*. En Atenas un acusado de homicidio intencional podía irse por su propia voluntad al exilio después de realizar el primero de los dos discursos en su defensa y se

¹¹ *Cfr.* Mitchell (2002: 18 y ss.).

le confiscaba la propiedad. La otra opción era esperar al veredicto pero, en caso de encontrarlo culpable, la pena era la muerte y quizás también la confiscación (MacDowell, 1999 [1963]: 113-117). Ahora bien, el exilio voluntario era algo que nadie podía impedir, ni tampoco era legal matar al acusado si elegía esa opción. De alguna manera, esto es lo que realiza Medea en la escena final de la obra. De hecho, a los exiliados se los denominaba οἱ φεύγοντες (*LSJ*, s.v. φεύγω A.III.1), por lo que resulta esclarecedor relacionarlo con la elección del término φεύγουσα que utiliza Medea en el v. 796; es decir, no solo huye del crimen cometido sino que también se exilia a causa de él.¹² Tiene un último diálogo con Jasón y se va para nunca volver. Y no solo eso, sino que se lleva a sus hijos como le había indicado Creonte, con lo que en última instancia, cumple con sus requerimientos luego de un día de gracia.

En este mismo sentido, otro aspecto que es necesario considerar es que los espectadores del teatro ejercían también como jurados, no necesariamente en las cortes especiales de homicidios pero sí al menos en otro tipo de juicios ante tribunales populares, por lo que podrían haber interpretado el desenlace desde una lectura jurídica. Como señala Buis (2015: 59-75), la labor legislativa compartía normativamente con el teatro y la actividad judicial de los tribunales una lógica estructural y una ideología de base. El autor afirma, a la vez, que la comunidad ateniense se fundaba en una estructura de tipo agonístico, de modo tal que la Asamblea, el teatro y el ejercicio judicial constituyeron espacios de actividad política signados por una dimensión performativa, donde en todos los casos la participación del ciudadano fue fundamental. Por otra parte, Garner (1987: 95-96) advierte que a partir

12 Incluso, ο φεύγων se utiliza para referir al que se defendía en un juicio. *LSJ*, s.v. φεύγω A.IV.1.

de la comparación de determinados pasajes de discursos forenses conservados con otros de obras dramáticas, se demuestra que los atenienses veían estos dos tipos de competencia como equivalentes de muchas formas. Considera que puede deberse a que las cortes populares y las competencias dramáticas se desarrollaron y ganaron importancia como instituciones cívicas al mismo tiempo. Así, además del vocabulario relacionado con *φεύγω* y con *βούλομαι*, encontramos otros términos que pueden ser considerados técnicos: en el v. 372, ya analizado, Medea señala que Creonte tuvo la posibilidad de “condenar” sus planes (*τᾶμ’ ἐλεῖν βουλευματα*), modo de expresión que se utilizaba en el discurso forense para referirse a la obtención de una condena judicial (*LSJ, s.v. αἰτέω A.II.4*).

Asimismo, podría haber resultado incómodo el hecho de que Creonte aplicara el poder de desterrar a Medea cuando aún no había cometido ningún crimen, dado que una condena preventiva, hasta donde sabemos, no estaba contemplada en las leyes atenienses. Sin embargo, ella cumplirá el destierro luego de hacer efectivas las transgresiones temidas. Para llevar a cabo los crímenes ni siquiera debe salir de su casa, ni ponerse en contacto con otros ciudadanos o ir a lugares que estaban prohibidos para los asesinos, como el ágora. Y, al fin, al aparecer en escena en el carro alado como *theà apò mekhanés* ya se encuentra “exiliada” y, en consecuencia, fuera del alcance de Jasón.

A partir de esto, se puede leer que la venganza se relaciona con la incapacidad de la *pólis* de dar satisfacción a los males sufridos; por eso la solución implica una intervención divina, con lo que revela las falencias de la ley y la estructura jurídica para resolver problemas maritales y crímenes intrafamiliares. No existe un solo ejemplo en la oratoria judicial ateniense que se trate de un homicidio intrafamiliar llevado a la corte por un miembro de la familia

con el objetivo de condenar ese crimen.¹³ Por otra parte, Phillips (2008: 62) asegura que la venganza por retribución era un recuerdo lejano en el siglo V a. C. Sin embargo, Medea no solo la ejerce sino que lo hace de una forma que a primera vista puede parecer desproporcionada. Sin embargo, puede interpretarse de otra manera. Se había quedado sin familia ni patria por seguir a Jasón, por lo que al romper el vínculo marital este la deja sin nada, ya que los hijos sin padre carecían de legitimidad. Tal como lo formula la propia Medea, refiriéndose a su esposo: ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, v. 228 (“pues en el que yo tenía todo...”). En consecuencia, sus acciones podrían entenderse como proporcionales al daño recibido. Por ello, no parece adecuada la afirmación de Rabinowitz (1993: 146) que plantea que Eurípides la hizo asesina de sus hijos porque así la volvía excesiva y utilizó esto para asegurar que la audiencia no continuara aplaudiéndola ni validando sus palabras y sabiduría. Si la mujer debe transmitir la ciudadanía, entre otras cosas, como la herencia, del padre a los hijos, Medea realiza el movimiento contrario cercenando todo vínculo a Jasón al conducirlos a cometer un crimen y asesinarlos luego. March (2008: 40) señala que, al igual que en *Hécuba*, una madre recurre al asesinato para obtener su venganza al matar a los hijos de su enemigo; solo que en el caso de *Medea* se trata también de sus propios hijos. En los vv.

13 En el discurso “Contra la madrastra” de Antífonte, el denunciante acusa a su madrastra de homicidio intencional, pero, justamente, no es el hijo de ella; los hijos que el padre tuvo con esta mujer luego son quienes la defienden (cfr. Phillips, 2008: 65-66 y MacDowell, 1999 [1963]: 62-64). En Iseo 9 *Sobre la herencia de Astifilo*, aunque se habla de un asesinato, no es el tema en cuestión (cfr. Phillips, 2008: 89-104). El caso de Eutifrón, presentado en el diálogo homónimo de Platón —contexto por el cual ya es dudable su veracidad— se trata de un hijo que denuncia a su padre por un asesinato pero el muerto no tiene ninguna relación con la familia (cfr. Phillips, 2008: 85-88). Además, la acción por homicidio nunca fue pública (*graphê*) sino privada (*díke*), abierta solo a los familiares de la víctima; no era un crimen de interés colectivo.

792-793 (τέκνα γὰρ κατακτενῶ τᾶμ') la segunda posición atributiva en la que se encuentra el posesivo destaca la maniobra de apropiación sobre los hijos que realiza la madre, habida cuenta de que para el pensamiento griego los hijos pertenecían al padre, y estos aseguraban su linaje, mientras que a la mujer se la representaba con frecuencia solo como tierra nutricia.¹⁴ Según Iriarte (2002: 139), tanto el acto criminal de ella como la decisión previa de Jasón de casarse con una princesa griega se explican por la problemática de la filiación patrilineal.

Además, aun en la muerte, Medea no le permite a Jasón el contacto con los niños. Es importante considerar que los rituales funerarios eran prueba del parentesco.¹⁵ Ella realiza el discurso fúnebre previo a su fallecimiento (vv. 1022-1039) e incluso se lleva los cuerpos, sin permitirle a Jasón acercarse ni tocarlos, para enterrarlos en un lugar al que él no tendrá acceso y, por lo tanto, no podrá participar de los ritos ni tampoco visitar luego su tumba. Es decir, lo despoja por completo del vínculo con sus hijos, a punto tal que ni una vez muertos podrá relacionarse con ellos.

Sabemos que la ley de homicidio de Dracón no contemplaba los asesinatos intrafamiliares (Phillips, 2008: 85 y ss.). Es factible concebir que una de las operaciones que ejerce la tragedia *Medea* es poner en cuestión la utilidad de la legislación para estos crímenes. La ley mencionada parte del supuesto de entender que la familia como unidad intentará vengar la violencia ejercida contra uno de sus integrantes

14 Iriarte (2002: 131): "Entregada al hogar del esposo mediante el pacto matrimonial, la mujer procrea hijos que garantizan la continuidad de ese hogar en el que ella es una extranjera. Como es sabido, el padre es quien da nombre y, por tanto, quien proporciona una identidad social a la descendencia".

15 Phillips (2008: 96 y ss.). Por herencias hay casos en que los familiares se peleaban por realizar los ritos fúnebres, dado que esto podía influir luego en un juicio para determinar a quién le correspondía el patrimonio.

pero, al verla como un bloque, no repara en la posibilidad de fracturas internas. Sin embargo, si la ley es tan insistente en cuanto a que la familia debe mantenerse unida tanto para denunciar un crimen cometido contra uno de sus componentes como para defender a un pariente acusado de asesinato, ¿puede entenderse que no era lo que en efecto sucedía en la práctica? ¿Es posible que no incluyera los crímenes intrafamiliares para no estimular así enfrentamientos judiciales dentro de un mismo linaje? En todo caso, se destaca la falta de judicialización de esta circunstancia que en *Medea* encuentra una salida divina. Por otra parte, en un sistema cuyo antecedente era la venganza por retribución, la posibilidad del exilio voluntario en un proceso por homicidio intencional podía no ser satisfactoria para los damnificados, es decir, los familiares del muerto, y es esto precisamente lo que sucede al final de la obra: la culpable de todos los crímenes escapa impune.

Crimen y cuerpo

Como mencionamos en la introducción, a medida que transcurre la pieza se da un juego de inversiones en los roles de los esposos, que cobra particular relevancia en relación con el asesinato de los pequeños, tema en el que nos centraremos ahora, luego de haber estudiado la valencia política de las decisiones criminales de Medea, entre las que se incluye la utilización de los chicos como mediadores en el asesinato de Creonte y su hija. Como ya se indicó, ellos son quienes transfieren los regalos mortuorios enviados por su madre sellando así tanto el destino de la princesa y su padre como el propio. Esto los ubica en el corazón de la trama. El intercambio de roles permite observar, también, el progreso que realizan los personajes a lo largo de la obra.

Se investigará la transposición planteada a partir de las referencias al cuerpo y al contacto físico, al tiempo que se las pondrá en relación con dos imágenes conectadas a la tragedia examinada, que refuerzan la interpretación del texto.

Al comienzo de la obra, nos encontramos con la protagonista fuera de escena, mientras que el prólogo lo pronuncia la nodriza, quien explica que su señora fue traicionada y abandonada por Jasón:

προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμήν
γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,
γῆμας Κρέοντος παῖδ', ὅς αἰσυνῶι χθονός. (vv. 17-19)

Pues, tras traicionar a sus hijos y a mi señora, Jasón se acuesta por bodas reales, después de desposar a la hija de Creonte, el que reina sobre la región.

Luego, describe los lamentos de Medea y especifica su aspecto y actitud dentro de la casa:

Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη
βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
οἷας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.
κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσιν,
τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον
ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦσθετ' ἠδικημένη,
οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς
πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων... (vv. 20-29)

La infeliz Medea, deshonrada, grita los juramentos, invoca la importantísima promesa de la diestra, y llama como testigos a los dioses de qué compensación

obtiene de Jasón. Yace sin comer, habiendo abandonado el cuerpo a los dolores, consumiendo todo el tiempo en lágrimas desde que se vio agraviada por su marido, sin levantar la mirada ni apartar el rostro de la tierra; y, como la roca o el oleaje marino, oye a los amigos mientras coloca algo en su mente...

En primer lugar, es necesario destacar que el estado de Medea es el esperable ante la muerte de un ser querido. Las lamentaciones, el ayuno, el llanto, la falta de cuidado de sí misma y la retracción del trato con los demás son algunas de las acciones de duelo más importantes. Monsacré (1984: 66-67) afirma que el duelo se expresa como un enlentecimiento de la vida física y social. Resalta el hecho de que Aquiles en *Iliada*, luego de la muerte de Patroclo, se niega a comer y se aparta de la sociedad, al tiempo que llora y no logra dormir. Recién después de la muerte de Héctor y el funeral de su amigo, terminará su ayuno, de modo que el hecho de comer marca una etapa de transición, de reintegración a la norma. Medea se encuentra fuera del orden social al retirarse de la vida comunitaria: añadido a la descripción que realiza la nodriza, la protagonista no aparecerá físicamente en escena hasta el v. 214, marcando su apartamiento con la ausencia del cuerpo. Mastronarde (2002: 40-41) incluso asevera que por la descripción de los versos citados su condición podría implicar que estuviera sin bañarse ni cambiarse la ropa. Por lo demás, su conducta tiene más que ver con el código heroico masculino que con el esperable en una mujer. Se podría pensar que su estado de duelo está relacionado con una muerte que todavía no ha ocurrido y que ella misma perpetrará: la de sus hijos (*cf.* Rodríguez Cidre, 2013: 183-184).

En segundo lugar, se puede establecer una correspondencia entre los dos pasajes relevados: Jasón “se acuesta” y

Medea “yace”. Sin embargo, las situaciones de ambos son muy diferentes. Él es el que ha perseguido un nuevo matrimonio, por lo cual se encuentra en un momento de festejo, mientras que ella está sufriendo en un estado de pasividad. Tanto desde la descripción como desde el léxico particular esto se hace evidente. En el v. 24, el uso del verbo ὑφίημι implica “permitir pasivamente ser sujeto de” en σῶμ’ ὑφεῖσ’ ἀλγηδόσιν, “habiendo abandonado el cuerpo a los dolores” (Mastronarde, 2002: 168). En ese mismo sentido es factible entender tanto la reclusión de Medea dentro de la casa como su letargo, que se modificará lentamente comenzando por su salida y halla su correlato en las mujeres del coro, ubicadas de igual modo fuera de sus hogares sin una causa justificada. También con un fuerte sentido de pasividad encontramos el participio aoristo pasivo ἐκπλαγεῖσα en ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ’ Ἰάσονος; v. 8 (“habiendo sido golpeada en cuanto al ánimo por el deseo de Jasón”).

Es posible pensar, a partir de lo ya planteado y de lo que se detallará a continuación, que en la obra se da un pasaje e inversión de roles de modo tal que en un primer momento es Jasón el que presenta un cuerpo activo que da lugar al desarrollo de la acción, al tiempo que Medea manifiesta uno pasivo, para luego, hacia el final, quedar ambos en la situación exactamente opuesta que al inicio. Así, al realizar un rastreo del verbo δάκνω se observa que en el v. 110 la nodriza señala que el alma de su señora fue mordida por los males, con un participio pasivo (ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν), pero en el v. 817 Medea asevera que matará a sus hijos porque así Jasón sería fuertemente mordido (οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθείη πόσις) con un verbo conjugado esta vez pero de nuevo pasivo; es decir, el que padecerá la acción será Jasón. Ya en el éxodo, este, luego de tratarla de leona y Escila por los crímenes que había cometido, asegura que no la mordería con incontables reproches (ἀλλ’ οὐ γὰρ ἂν σε μυρίοις ὀνειδέσιν δάκομι, vv. 1344-1345),

demostrando que ella se encuentra a salvo de aquello que primero la había atacado. Finalmente, Medea remata este intercambio unos versos después, cuando al referirse al hecho de haber matado a los niños dice: “ellos ya no están; esto te morderá” (οἳδ’ οὐκέτ’ εἰσὶ τοῦτο γὰρ σε δήξεται, v. 1370), colocando a Jasón como objeto (σε) de la acción. Rodríguez Cidre (2012: 369-370) analiza el uso del verbo δάκνω en este drama en tanto asociado al proceso de animalización de la protagonista que, junto al de divinización, paralelo al anterior, se manifiesta funcional a su deshumanización.¹⁶

La representación de la impotencia inicial de Medea se ve reforzada por la aparente ausencia de poderes mágicos y el oscurecimiento en torno a sus antecedentes divinos. Esto resulta más llamativo aún si tenemos en cuenta que en la tragedia anterior que Eurípides había presentado sobre el mito de Medea, *Peliádes* —455 a. C.—, sus poderes conformaban el núcleo de la trama. Incluso, Medea se habría presentado a sí misma como sacerdotisa de la diosa Ártemis para establecer su autoridad y poder elaborar así su engaño (Collard y Cropp, 2008: 61-62). Al mismo tiempo, se supone que mientras Medea embaucaba a las hijas de Pelias de modo tal que asesinaran a su padre, Jasón esperaba escondido a que culminaran los acontecimientos (Webster, 1967: 33). Es decir, en la propia obra previa de Eurípides, Medea era una exitosa hechicera y embustera brillante, a la vez que Jasón esperaba pacientemente el resultado de los planes de ella. Ese estado de cosas resulta invertido en el comienzo de *Medea* pero, luego, volverá al orden esperado.

Una inversión semejante se produce respecto al cuerpo de las adversarias. Así como en el v. 24 se supo por la nodriza que Medea había abandonado su σῶμα a los dolores,

16 Cfr. también Rodríguez Cidre (2015) donde estudia no solo el uso del verbo δάκνω sino también otros términos relacionados al morder como factores de teratologización de Medea.

el mensajero informa lo sucedido a la hija de Creonte luego de recibir los regalos:

λαβοῦσα πέπλους ποικίλους ἠμπέσχετο,
χρυσοῦν τε θεῖσα στέφανον ἀμφὶ βοστρύχοις
λαμπρῶ κατόπτρῳ σχηματίζεται κόμην,
ἄψυχον εἰκῶ προσγελῶσα σώματος. (vv. 1159-1162)

Habiendo tomado los peplos de muchos colores, se los puso alrededor, y tras colocar la corona dorada alrededor de sus bucles, en un brillante espejo arregla su cabello, sonriendo a la imagen sin vida de su cuerpo.

Es decir, ahora será el cuerpo (σώματος, v. 1162) de la princesa el que yacerá vencido, luego de atravesar terribles dolores. Otra cuestión, relacionada con lo corporal, que aparece de forma recurrente y sufre variaciones a lo largo de la obra, es la del contacto y su imposibilidad. Jasón en su primera aparición no manifiesta el menor interés por ver a sus hijos, sino que retoma el trato con ellos a instancias de Medea cuando en el segundo encuentro, para persuadirlo de que los niños lleven el regalo a su nueva esposa y poder destruir la casa real, los insta a hablarle y a tomar su mano:

ὦ τέκνα τέκνα, δεῦρο, λείπετε στέγας,
ἐξέλθετ', ἀσπάσασθε καὶ προσείπατε
πατέρα μεθ' ἡμῶν καὶ διαλλάχθηθ' ἅμα
τῆς πρόσθεν ἔχθρας ἐς φίλους μητρὸς μέτα
σπονδαὶ γὰρ ἡμῖν καὶ μεθέστηκεν χόλος.
λάβεσθε χειρὸς δεξιᾶς· (vv. 894-899)

¡Hijos, hijos!, aquí, dejen la casa, salgan, reciban cariñosamente y saluden a su padre conmigo y reconcíliense juntamente del odio de antes hacia los amigos con su madre. Pues tenemos alianzas y la cólera ha partido. Tómenlo de la mano derecha.

Luego asegura a Jasón que ella se irá desterrada pero lo exhorta a pedir a Creonte el perdón para los niños, a lo cual ella misma contribuirá enviando preciosos regalos para la princesa, que los niños deberán portar (v. 950). Es necesario observar la insistencia que se da acerca de la función de las manos en el derrotero que siguen los presentes. Apenas poco más adelante, exige que sean ellos quienes los trasladen: “tomen estos regalos nupciales, niños, en las manos y denlos a la princesa, feliz novia, llevándolos” (λάζυσθε φερνὰς τάσδε, παῖδες, ἐς χέρας/ καὶ τῆι τυράννῳ μακαρίαι νύμφῃ δότε/ φέροντες, vv. 956-958), mientras que Jasón no entiende la conveniencia de prescindir de esos bienes, que le podrían servir para el destierro: “¿y por qué, insensata, vacías tus manos de estas cosas?” (τί δ’ ὦ ματαία, τῶνδε σὰς κενοῖς χέρας; v. 959). Luego Medea alienta a los pequeños a entregar los obsequios directamente a la nueva esposa: “pues sobre todo es necesario que aquella reciba estos regalos en las manos” (τοῦδε γὰρ μάλιστα δεῖ/ ἐς χεῖρ’ ἐκείνην δῶρα δέξασθαι τάδε, vv. 972-973), sellando así el destino de muerte de la princesa, a partir de este contacto de mano en mano que resulta funesto y que a la vez asegura la necesidad ineluctable de matar a sus hijos. La esmerada obstinación en que sean los hijos quienes con sus propias manos entreguen los regalos es determinante para su destino, ya que se convierten en partícipes necesarios del asesinato de la familia real. Resulta notable, por otra parte, la similitud de este último verso con el ya analizado v. 784: πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρ’ ἔχοντας ἐν χερσῶν (“pues enviaré a aquellos

teniendo regalos en las manos”), con la diferencia de que en el v. 973 el foco se encuentra en que la princesa reciba los regalos, mientras que en el v. 784 estaba en que fueran los chicos quienes los entregaran. El coro se encarga de aclarar que la princesa será la ejecutora de su propia destrucción: “y alrededor de su rubio cabello colocará el adorno de Hades ella misma con sus manos” (ξανθᾶι δ’ ἀμφὶ κόμαι θήσει τὸν Ἄϊδα/ κόσμον αὐτὰ χερσῶν, vv. 980-982). La necesidad de Creonte de tocar a su hija lo envuelve también a él en la desgracia: “y se lamentó al punto y, tras abrazarla con las manos, la besa...” (ὤμωξε δ’ εὐθύς καὶ περιπτύξας χέρας/ κυνεῖ..., vv. 1206-1207), de forma que no se puede separar y muere con ella. De igual modo, hay varias referencias repetidas en el espacio de pocos versos en torno al filicidio que apelan puntualmente a la mano de Medea como autora del crimen (ella misma, v. 1244; el coro, vv. 1254, 1281, 1283, 1309; Jasón niega haberlos matado con su mano derecha, v. 1365). Esta, en cambio, sobre el carro de Helios, se presenta inmune al contacto y se lo aclara a Jasón, luego de que él intentara entrar a la casa para ver a los hijos y vengarse:

εἰ δ’ ἐμοῦ χρεῖαν ἔχεις,
λέγ’ εἴ τι βούληι, χειρὶ δ’ οὐ ψεύσεις ποτέ·
τοιόνδ’ ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ
δίδωσιν ἡμῖν, ἔρμα πολεμίας χερρός. (vv. 1319-1322)

Si tienes necesidad de mí, di si quieres algo, pero con tu mano no me tocarás jamás. Tal carro Helios padre de mi padre nos da, protección de la mano enemiga.

A la vez, destaca que ella misma se ocupará de los hijos: “yo a ellos los enterraré con esta mano” (σφας τῆιδ’ ἐγὼ θάψω χερί, v. 1378). Sin embargo, al final de la obra Jasón se desespera por tocarlos, cuando su destierro en un principio

no parecía conmovérselo en lo más mínimo. En los últimos versos del éxodo se acumulan expresiones que remiten a la cercanía física, quiere besarlos: “¡Ay de mí! Deseo, desdichado, estrechar la boca querida de mis hijos” (ὦμοι, φίλιου χρήζω στόματος/ παιδῶν ὁ τάλας προσπτύξασθαι, vv. 1399-1400); tocarlos: “concédeme por los dioses tocar la suave piel de mis hijos” (δός μοι πρὸς θεῶν/ μαλακοῦ χρωτὸς ψαῦσαι τέκνων, vv. 1402-1403); y establecer que Medea se lo impide: “llamando como testigos a las divinidades de que, tras haber matado a mis hijos contra mí, me impides tanto tocarlos con las manos como enterrar los cadáveres” (μαρτυρόμενος δαίμονας ὡς μοι/ τέκνα κτείνας’ ἀποκωλύεις/ ψαῦσαι τε χερσὶν θάψαι τε νεκρούς, vv. 1410-1413).

Todo lo expuesto cobra un sentido mucho mayor si se tiene en cuenta que uno de los principales reclamos de Medea es que Jasón no respetó la promesa de la diestra (vv. 21-22), primer intercambio que dio inicio a esta continuidad de cuerpos en unión fatal y mortuoria. Asimismo, es particularmente irónico que sea Jasón quien ponga por testigos a los dioses cuando se trata casi de la misma expresión que utiliza Medea, según la nodriza, para juzgar su traición (καὶ θεοὺς μαρτύρεται, v. 22).

En relación a los recorridos desarrollados, hay dos imágenes que resulta relevante considerar, teniendo siempre presente que ellas no son meras derivaciones o ilustraciones de la pieza dramática sino que, aun estando relacionadas, hay mucho en su representación que responde a las técnicas y repertorios propios de los artistas (Taplin, 2007: 23 y ss.). Sin embargo, también es importante reconocer que al menos esta tragedia en particular tuvo un impacto crucial sobre la presentación de Medea en las artes visuales. En vasos áticos y en el arte iconográfico que precedió a la puesta en escena de la tragedia, se la ve únicamente en otras aventuras, anteriores y posteriores a su tiempo en Corinto,

pero desde 400 a. C. en adelante comienza a aparecer como la asesina de sus hijos, casi con seguridad como respuesta a la producción teatral de Eurípides (Taplin, 2007: 114-115).



Figura 1. Crátera de campana apuliana, 350 a. C. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, Santangelo 526.¹⁷

En este sentido, la Figura 1 junta en una sola escena ciertos episodios que en la obra transcurren por separado, no obstante estén profundamente interrelacionados y que el artista eligió reunir. Ya se expuso de qué modo el texto conectaba los eventos que ahora aparecen unidos en el vaso. En esta crátera de campana, el pintor reproduce una narrativa muy cercana al relato del mensajero en *Medea* (vv. 1136-1230). Se observa una mujer joven que cae al suelo frente a un trono con las manos tendidas hacia el adorno de su cabeza, del que parecen surgir pequeñas llamas. Abajo de ella vemos un cofre abierto, mientras que a su izquierda se acerca un rey

¹⁷ La imagen corresponde a Rebaudo (2013) y se reproduce conforme a la normativa de la *Rivista di Engramma* (ISSN 1826-901X).

de edad avanzada, y una mujer se vuelve con un gesto de horror. Del otro lado, un viejo pedagogo se apura a llevar a los niños a salvo; por encima una Erinia está sentada con calma. Si entendemos la imagen en relación a la tragedia, se puede pensar que en un solo cuadro se encuentran todos los condenados por Medea, sellando su destino en aquel regalo fatal que, de mano en mano, los destruye a todos. Porque, si bien en ese momento mueren Creonte y su hija, también se define el futuro de los chicos en tanto portadores de muerte. Por eso su aparición allí es pertinente, a pesar de no haber estado, según la obra, en el palacio en el momento en que la princesa se pone el pepló y la corona.



Figura 2. Hidria lucana, ca. 400. Atribuida al pintor de Policoro. Policoro, Museo Nacional de la Siritide 35296.¹⁸

¹⁸ Imagen de Astrid D'Eredità, reproducida de Twitter @astridrome con autorización de la usuaria. Disponible en: <https://twitter.com/astridrome/status/928272060136263681>

Por otra parte, la Figura 2 es una hidria en la que probablemente se haya interpretado la escena final de la tragedia. La imagen se encuentra dominada por Medea, cuyo nombre figura a su lado, y presenta una división entre un registro aéreo y uno terrestre. Su manto y su gorro oriental se arremolinan alrededor, al tiempo que se eleva en su carro conducido por serpientes. A cada lado de ella hay divinidades. Debajo suyo, en el lado vertical del vaso, Jasón se precipita blandiendo su espada, pero está claro que ella está totalmente fuera de alcance. Abajo de Medea, yacen los cuerpos de sus dos hijos, lamentados por un hombre que debe ser su pedagogo. Más allá de las diferencias con el texto, en esencia, la pintura refleja la escena final de la obra.

La presencia de Jasón, en apariencia amenazante con la espada desenvainada, simboliza al mismo tiempo su deseo de actuar y su impotencia. Quien verdaderamente hace uso del hierro en la obra es Medea. En él la espada representa la exhibición de lo que ha perdido, su masculinidad, anulada por la desaparición de sus hijos y su nueva esposa, su potencia y su capacidad de causar daño, prerrogativa en principio viril. En el texto de la tragedia, no hay mención a que posea un arma en la escena final, sin embargo, su soledad revela la posición débil y aislada en la que lo habría dejado la venganza de Medea. De esta manera, se produce una inversión entre los personajes: si al comienzo ella era una mujer impotente, abandonada a su sufrimiento, por una acción de Jasón, hacia el final los papeles se intercambian, resultando ser ella el motor de los acontecimientos mientras que él permanece sumido en la impotencia que, a su vez, queda asociada a la pérdida de su descendencia, de la esposa que lo habría provisto de una prole noble y, por lo tanto, lo conecta con la esterilidad.

Las imágenes presentan en una sola escena los dos crímenes de Medea que le permiten invertir las condiciones

entre ella y Jasón. En el caso de la hija de Creonte, observamos cómo es el cuerpo de la princesa el que ahora resulta sujeto a los dolores y “mordido”, al tiempo que el escape de Medea en el carro reafirma su superioridad, quedando fuera del alcance de Jasón. En este sentido, las imágenes nos permiten reforzar las ideas planteadas a partir del texto: tanto la función central de los niños en la entrega de los regalos resulta esclarecida como la progresión realizada por Medea en la obra, que la lleva de un estado de pasividad a uno de predominio.

Conclusiones

Si bien se podrían interpretar los crímenes de Medea como causados por motivos amorosos, y sin descartar esta posibilidad, no resulta menos relevante analizar su valencia política. Más que estudiar los efectos de la pasión, nos hemos centrado en investigar el proyecto que Medea despliega para devastar a Jasón, que demuestra un agudo conocimiento de los valores políticos griegos y se condensa en tres cuestiones principales: demoler su pertenencia a Corinto, destruir su descendencia futura y eliminar la ya existente. En general, en casos actuales de filicidios por parte materna, de inmediato surgen planteos referidos a la necesidad de una pericia psiquiátrica y términos tales como brote psicótico y locura son los primeros en caracterizar el hecho.¹⁹ Con respecto a Medea, la crítica con frecuencia buscó recursos para encasillar sus actos con expresiones semejantes: pasión, celos, ira, locura, basados en primer lugar en la propia obra, que coloca aquellas

¹⁹ Mundt y Cigognini (2013: 190-191) alertan sobre el peligro de relegar los filicidios a la “casuística psiquiátrica”.

declaraciones sobre todo en boca de Jasón y, en menos ocasiones, pronunciadas por el coro. Pero también porque sigue resultando difícil aceptar que las decisiones tomadas por la protagonista podrían provenir de un proceso racional de intercambio de dones. Por Jasón ella lo había perdido todo; las acciones que comete son las necesarias para llevarlo al mismo estatus, de modo de dejarlo sin hogar, sin ciudad, sin descendencia ni capacidad de engendrar otra, es decir, solo y estéril.

El intercambio de roles que se produce entre Medea y Jasón, personajes que muestran una evolución entre lo activo y lo pasivo en el transcurso de la obra, tiene como núcleo y punto decisivo el papel que cumplen los hijos en tanto transmisores de la destrucción, lo que asegura al mismo tiempo sus muertes. El final encuentra a la protagonista en la cúspide de su ascenso (literal y figurativamente), dado que vuelve a ser una mujer en el sentido pleno de las posibilidades que la palabra enmarca: Egeo la estará esperando para formar una nueva familia. Despojada de sus hijos, a la distancia suficiente para no caer en las manos de Jasón, exiliada y triunfante, Medea emprende un nuevo camino, mientras que Jasón llega a su término.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

Collard, C. Cropp, M. (2008). *Euripides Fragments. Oedipus-Chrysippus. Other Fragments*. Cambridge/Londres, Harvard University Press.

Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*, t. I. Oxford, University Press.

Elliott, A. (1979). *Euripides. Medea*. Oxford, University Press.

- Mastrorarde, D. J. (2002). *Euripides. Medea*. Cambridge, University Press.
- Mossman, J. (2011). *Euripides. Medea*. Oxford, Aris & Phillips.
- Page, T. E. (1955). *Medea*. Oxford, Clarendon Press.
- Tedeschi, G. (2010). *Comento alla Medea di Euripide*. Trieste, Università degli Studi di Trieste.

Bibliografía secundaria

- Alexiou, M. (1974). Tradition and change in antiquity. En *The Ritual Lament in Greek Tradition*, pp. 4-23. Cambridge, University Press.
- Buis, E. J. (2015). *La súplica de Eris. Derecho internacional, discurso normativo y restricciones de la guerra en la antigua Grecia*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Cairns, D. (2011). Veiling Grief on the Tragic Stage. En LaCourse Munteanu (ed.), *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, pp. 15-33. Londres, Bristol Classical Press.
- Diez, V.; Nenadic, R.; Palacios, J.; Pozzi, M.; Schniebs, A. y Tola, E. (2011). Cuerpos (d) escritos. En Schniebs, A. (coord.). *Discursos del cuerpo en Roma*, pp. 7-39. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Foley, H. (2001). Tragic Wives: Medea's Divided Self. En *Female Acts in Greek Tragedy*, pp. 243-271. Princeton/Oxford, University Press.
- Garland, R. (1985). The funeral. En *The Greek Way of Death*. Londres, Duckworth.
- Garner, R. (1987). Law and Drama. En *Law and Society in Classical Athens*, pp. 95-130. Nueva York, St. Martin's Press.
- Holst-Warhaft, G. (1995). Mourning in a man's world: the *Epitaphios Logos* and the banning of laments in fifth century Athens. En *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, pp. 98-126. Londres, Routledge.
- Iriarte, A. (2002). Ser madre o el valor de la paternidad. En *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, pp. 129-145. Madrid, Akal.

- Just, R. (1989). *Women in Athenian Law and Life*. Londres/Nueva York, Routledge.
- MacDowell, D. M. (1999 [1963]). *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*. Manchester, University Press.
- March, J. (2008). Euripides and a mother's grief. En Beale, A. *Euripides Talks*, pp. 37-45. Londres, Bristol Classical Press.
- Mitchell, L. G. (2002). *Greeks bearing gifts. The public use of private relationships in the Greek world, 435-323 BC*. Cambridge, University Press.
- Monsacré, H. (1984). Weeping heroes in the *Iliad*. En *History and Anthropology* 1, pp. 57-75.
- Mundt, C. y Cigognini, C. (2013). Medea fra potere e impotenza. Mitologia e psicopatologia dell'infanticidio. En *Comprendre* 23, pp. 190-201.
- Pepe, L. (2011). *PHONOS. L'omicidio da Draconte all'età degli oratori*. Milán, Giuffrè.
- Phillips, D. D. (2008). *Avengers of Blood. Homicide in Athenian Law and Custom from Draco to Demosthenes*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Rabinowitz, N. S. (1993). Vindictive Wife, Murderous Mother: Medea. En *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*, pp. 125-154. Ithaca, Cornell University Press.
- Rebaudo, L. (2013) The Underworld Painter and the Corinthian adventures of Medea An interpretation of the crater in Munich. En *Rivista di Engramma* 109, s/p. Disponible en: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1380
- Rodríguez Cidre, E. (1997). Lechos y lechos: análisis de algunas diferencias significativas en la *Medea* de Eurípides. En *Anales de Filología Clásica* 15, pp. 248-269.
- . (2012). Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides. En Atienza, A.; Battiston, D.; Buis, E. J.; Crespo, M. I.; León, N.; Rodríguez Cidre, E. y Vila, J. D. (eds.). *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*, pp. 363-372. Buenos Aires, EUdeBA.
- . (2013). Parir y matar: los lamentos fúnebres de Medea y Ágave a sus hijos. En Rodríguez Cidre, E.; Buis, E. J. y Atienza, A. M. (eds.). *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*, pp. 161-188. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

----. (2015). El imaginario del póplos trágico: Medea y Dioniso como agentes de destrucción de la pólis. En Gastaldi, V.; De Santis, G. y Fernández, C. (eds.). *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático*, pp. 199-241. Bahía Blanca, EDIUNS.

Taplin, O. (2007). *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum.

Webster, T. B. L. (1967). *The Tragedies of Euripides*. Londres, Methuen & Co Ltd.

Instrumenta studiorum

Chantraine, P. (1980). *Dictionaire Etymologique de la Langue Grecque*. París, Klincksieck.

Liddell, H. G. y Scott, R. (1996 [1843]). *Greek-English Lexicon*. Oxford, University Press.

Capítulo 6

“El nombre podría estar en muchos lugares; pero el cuerpo, no” (Hel. v. 588): la parthenía en Helena de Eurípides*

Elsa Rodríguez Cidre

Feher (1990: 11) ya sostenía hace treinta años en la introducción de su pionero libro *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* que la historia del cuerpo no es tanto la historia de sus representaciones como la narración de sus modos de construcción. En términos similares, Le Breton (2011 [1992]: 7) señala que la sociología del cuerpo tiene por campo de estudio “la corporeidad humana como fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representación y de imaginarios”. Siguiendo esta línea, Diez *et al.* (2011: 7-8) afirman que, si bien el cuerpo es lo más evidente que tenemos para dar cuenta de la realidad, lo cierto es que el modo en que se lo percibe constituye un constructo simbólico, lo cual es clave “en el trabajo del filólogo clásico, que no trata con sujetos sino con representaciones”. Para

* Una primera versión de este capítulo fue presentada en las *XIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres/VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género* “Horizontes Revolucionarios. Voces y cuerpo en conflicto” (IIEGE-FFyL/UBA/IIIGG-FSOC/UBA/Cátedra Género y Sexualidades-Universidad de Quilmes (UNQUI), 24 de julio de 2017.

completar esta cuestión, Cawthorn (2008: 2) agrega que la cultura se encuentra inevitablemente corporizada y que el cuerpo es, de la misma forma, cultural (*cf.* Gherchanoc, 2013: 9-17). Dentro de los estudios clásicos, el *sôma* masculino ha solido desempeñar un lugar central mientras que el femenino ha operado en los márgenes como fuente de ansiedad, ambivalencia, misterio y tensión. McCoskey y Zakin (2009: 1-2), por su parte, focalizan en la tragedia griega porque este género sirve como un espacio para explorar las angustias asociadas a la relación entre el cuerpo político y los sujetos encarnados sexuados. Sus representaciones exponen la *pólis* en acción, sus orígenes y sus principios organizativos.

Entre los griegos, las mujeres ostentan una relación íntima con las cuestiones corporales, especialmente aquellas que preceden o suceden a la vida, entendida como hecho cultural que se despliega en el marco de una comunidad. En efecto, ellas aparecen, en palabras de Bruit Zaidman (1992: 408-410), como dueñas del nacimiento y de la muerte, dos momentos que la cultura clásica vincula con la idea de impureza y, en virtud de ello, considera que son competencia de la mujer. Esta demuestra en diversos aspectos una familiaridad particular con lo impuro, como la que tiene también con lo incivilizado.¹

Dentro de un eje de investigación que gira en torno de lo corporal, focalizaremos aquí en la *parthenía*, un concepto complejo en el marco de la antigua Grecia. En muchas sociedades occidentales y no occidentales la doncellez está fundada sobre un soporte anatómico, el himen localizado en la entrada de la vagina, cuya rotura implica que ha ocurrido una penetración. Pero la medicina griega antigua nunca

1 En cuanto al nacimiento y la muerte como momentos de contaminación, *cf.*, entre otros, Carson (1990: 158 y ss.) y Parker (1996: 32 y ss., 43, 69).

menciona tal elemento como una membrana que obstruya naturalmente el sexo femenino. Solo discurre acerca de la imperforación, es decir, de un crecimiento patológico que debe ser eliminado. Como señala Sissa (2014), hallamos también el mismo silencio en los trabajos de Aristóteles y de Galeno. Sorano menciona, pero solo para rechazarla como falsa, una creencia en la existencia de un sello en lo que configuraría una vagina típica.² La definición con la que opera Sissa en varios de sus trabajos se puede resumir de la siguiente manera: una *parthénos* es una mujer cuyo estatus marital (no casada) es evidente pero cuya condición sexual (a menos que esté embarazada y el embarazo sea indudable) permanece incierta (*cf.* Sissa, 1990a: 744 y ss.; 1990b: 352 y ss.; 2013: 86, 97). La virgen puede ser una mujer no casada o una joven no penetrada vaginalmente (*cf.* Sissa, 2013: 74). Si bien el desfloramiento no deja una huella en el cuerpo de la mujer según la medicina griega antigua, lo cierto es que el cuerpo siempre se ve involucrado en la definición de la doncellez, concepto que denota al mismo tiempo un estatus social y una condición sexual (*cf.* Sissa, 2014). El paso de *parthénos* a *gyné* —el umbral de la peligrosa transición, en palabras de Hanson (2007: 40)— es el punto clave para la sociedad y la noche de bodas, destaca Goldhill (1995: 37), es vista como una transformación específicamente corporal.³

En efecto, el desfloramiento y, de forma más eficaz la maternidad, coronan un proceso de transformación de la mujer. Este proceso se origina cuando ella entra a formar parte de una red de circulación que acepta las relaciones entre los *oïkoi*, de acuerdo con los parámetros del sistema de parentesco de

2 Este médico admite que unas pocas jóvenes desafortunadas pueden tener una membrana (ὑμῆν, "himen") que cierra la vagina pero que esas mujeres son "no perforadas" (ἀπρητος, "sin apertura"). La no perforación, no es una versión más delgada de una membrana normal puesto que no hay membrana normal (*Ginecología*, 1,17). *Cfr.* Sissa (2014). *Cfr.* también Goldhill (1995: 37 y ss.).

3 Para un estudio de la transición de *parthénos* a *gyné* en el arte, *cf.* Lee (2012).

la Grecia antigua.⁴ El matrimonio no cierra necesariamente esta fase de circulación, manteniéndose latente la posibilidad de nuevos desplazamientos hasta que la mujer procrea. En la cultura griega dicha fase se concibe en términos de animalidad no domesticada y no es casual, entonces, que el matrimonio se exprese con la imagen del yugo.⁵ Dentro de esta imaginaria animal se ha de ubicar también un rito que lleven adelante las niñas atenienses al entrar en la adolescencia: la ceremonia de la Brauronia, en la que las nuevas *parthénoi* ofrecen sus juguetes a Ártemis, diosa virgen y señora de los ámbitos agrestes vestidas como oseznas.⁶

De este modo, el parto funciona como un anclaje que fija social y espacialmente a la mujer, ya que solo con la procreación la esposa pasa a formar parte de la familia del marido en forma segura, dejando así de ser una unidad móvil.⁷ Esta vinculación entre fecundidad y fijación espacial femenina es recreada

4 Sobre la circulación de mujeres en el mundo griego, *cfr.* Rabinowitz (1993: 15 y ss.; 196 y ss.). *Cfr.* también Carson (1990: 136) y Robson (1997: 79-80). Para la residencia virilocal, *cfr.* Pomeroy (1998: 27). Acerca de las estrategias ideológicas que se imponen sobre las mujeres como objetos que circulan, *cfr.* Lyons (2003: 23)

5 En virtud de las asociaciones establecidas entre femineidad y animalidad en el mundo griego clásico, la metáfora del yugo que implica la noción de animal domesticado se torna apropiada para describir el sometimiento de una mujer a un hombre (*cfr.* Seaford, 1995: 307). Ello queda graficado en un término arcaico para designar a la esposa, *dámar*, que atiende a lo que viene uncido a un yugo (*cfr.* Benveniste, 1983: 194, 199; Chantraine, 1999: 250; Mirón Pérez, 2000: 161). En *Troyanas*, Menelao en sus primeros diez versos (vv. 861, 866 y 870) menta en tres oportunidades este término para referirse a Helena, la que ha caído en sus manos, en un discurso cuanto menos ambiguo sobre el estatuto y el destino de su mujer. Esta asociación sigue la lógica de la *parthénos* como un animal salvaje que el matrimonio, triunfo de la cultura sobre la naturaleza, viene a domesticar (*cfr.* Foley, 1982: 134, 144-148; Barlow, 1986: 106-107; Des Bouvrie, 1990: 52). Acerca de un análisis sobre la imagen del yugo en las tragedias troyanas, *cfr.* Rodríguez Cidre (2010: 184-195).

6 *Cfr.* Vernant (1986: 22), Segal (1986: 56 y ss.), Seaford (1995: 308-311), Loraux (1997: 30), Mirón Pérez (2005: 83-85). Sobre la mujer como lazo subsistente con el mundo animal a partir del material mítico sobre animales nutriciales, *cfr.* Hérítier-Augé (1993: 131 y ss.) y Li Causi (2005: 94).

7 *Cfr.*, entre otros, Iriarte (1990: 21), Demand (1994: 17), Cantarella (1996: 75). King (1993: 121) describe los pasos biológicos y sociales que llevan de la *parthénos* a la *gyné* y el papel que tiene el elemento masculino en dicho proceso.

de manera frecuente por la literatura griega en distintos escenarios. Tomemos como ejemplo el tratamiento de los partos en el *Himno homérico a Apolo* y en el *Himno a Delos* de Calímaco, composiciones donde se presenta esta significativa conexión entre procreación y fin de la circulación. Ambos textos giran sobre dos errancias, la de la parturienta Leto (a la espera de un lugar donde anclarse en el momento del alumbramiento) y la de su hermana Asteria (isla errante cuya fijación se produce en virtud del parto y conlleva fecundidad a su paisaje). La confluencia de estas figuras permitiría tanto el nacimiento del dios Apolo y la diosa Ártemis como el florecimiento y metamorfosis de una isla sin frutos. Dichas errancias se relacionan sin duda con la circulación de las mujeres hasta el momento de ser madres (*cf.* Rodríguez Cidre, 1998-1999).

Incluso el propio cuerpo de la mujer reproduce este esquema de circulación, fecundidad y fijación espacial: en el registro médico antiguo se pueden relevar teorías acerca del útero errante a la espera de un embarazo que lo ubique finalmente en su lugar.⁸ El cambio de situación que produce el alumbramiento es más radical aún y hace a la esencia misma de lo femenino en la sociedad griega. Una mujer es *gyné* si y solo si es madre: la esposa debe demostrar que sirve iniciando el proceso maternal. Su pertinencia en la sociedad pasa fundamentalmente por su rol en la reproducción.⁹ De allí se deriva tanto el carácter inútil o nocivo de los cuerpos femeninos que no engendren o lo hagan con niños deformes (*cf.* Manuli, 1983: 152-153), como el hecho

8 *Cfr.* Solomon (1993). Para el desplazamiento de los órganos y sus consecuencias, *cf.*, entre otros, Héritier (2007: 33-34)

9 *Cfr.* Pomeroy (1990: 78 y ss.), Mossé (1990: 60; 1996: 37). Sobre la maternidad como coronación del rol femenino en la sociedad griega antigua, *cf.* Just (1994: 47 y ss.), también Schmitt Pantel (1977: 1068), Goldhill (1992: 121) y Zweig (1993: 165). Para los diferentes estados de la mujer, *cf.* Foley (2003: 110 y ss.). Acerca de la etapa de la madurez de la mujer y un análisis de las diferentes imágenes que juegan con ella, *cf.* Carson (1990: 145-148).

de que la esterilidad (siempre femenina) sea una de las razones más frecuentes de divorcio en la Grecia clásica.¹⁰ De esta manera, notemos que la maternidad sí deja una huella en la anatomía de la mujer, a diferencia de la desfloración.

En este trabajo queremos centrarnos en las referencias a la *parthenía* en *Helena* de Eurípides, en tanto juegan un rol preminente en el drama, no solo respecto de las múltiples aristas del complejo personaje de Helena, sino también de otros, tenida cuenta de que hay asimismo referencias a otras *parthénoi* cargadas todas de fuerte significación. Analizaremos primeramente las remisiones y las alusiones que giran en torno de la protagonista para dar luego lugar a las que aparecen en función de los otros personajes y poder ver así qué paralelismos se despliegan. Consideramos que Helena es presentada aquí como una “*parthenaic figure*”, en palabras de Sissa (2013: 84-85), en tanto conforma una mujer que imagina un nuevo casamiento y reactualiza una virginidad perdida.¹¹ Es nuestro objetivo analizar de qué manera Eurípides presenta las referencias de Helena y de los otros personajes para ir estructurando esta imagen virginal, pese a ser una mujer que ya ha pasado por un lecho matrimonial y fértil.

Like a virgin

En *Helena* de Eurípides la protagonista, esposa de Menelao, no se halla en Esparta ni raptada en Troya sino escondida en Egipto.¹² No ha compartido el lecho adúltero

10 Cfr. Garland (1990: 36 y ss.). Para un estudio de las figuras de la esterilidad en Grecia, cfr. Ebbott (2003: 73-77).

11 La autora considera tanto a Helena como a Penélope en este rol.

12 Zeitlin (2010: 268) señala el hecho de que Eurípides sea el primero en traer la figura de Helena directamente al escenario, no una sino tres veces (*Troyanas*, *Helena* y *Orestes*) y en cada ocasión bajo una luz diferente pero siempre con el interés de impactar a su audiencia con una corporizada Helena.

con Paris y ahora trata de evitar a toda costa el hacerlo con Teoclímeneo, el hijo del fallecido rey Proteo quien fuera en vida su custodio y que desde su tumba pareciera continuar con dicha función.

Remarquemos la ambigüedad dada en toda la primera parte de la obra en la duplicidad de la imagen de la espartana. Una Helena corpórea en Egipto sin que casi nadie se percate de ello y alejada de las relaciones sexuales (a pesar de las intenciones en sentido contrario de Teoclímeneo). Otra Helena etérea, un *eidolon*, en Troya con apariencia “real” y compartiendo el lecho con Paris (nada más extraño, por cierto, en función de las definiciones de *eidolon* que giran en torno de su insustancialidad). Helena parece así haber reingresado en la red de circulación, una nueva errancia que a la vez está duplicada en esta versión del mito. Ahora bien, no hallamos aquí un juego con los partos (Hermíone ya ha nacido hace tiempo y sabemos que no tendrá otro hijo con lo cual nunca llegará a la categoría de *gyné* en el sentido más pleno pues no habrá parido hijos varones).¹³ La errancia de la Helena corpórea que fue a Troya (como en las tragedias troyanas de Eurípides) no da lugar a un juego con la *parthenía*: de hecho, en esta vertiente tradicional de la historia, Helena pasa a ser esposa de su cuñado Deífobo luego de muerto Paris.

Desde el punto de vista lexical, cuatro son los términos a tener en cuenta en el relevamiento de las referencias: παρθένος, κόρη, νεάνις y νύμφη. El primero es el más usado para referir a la “virgen” y como nombre propio remite principalmente a dos diosas, Atenea y Ártemis. Eurípides

13 Menelao utiliza el término *gyné* para referirse a la que él cree que es su esposa de carne y hueso: κρύψας γυναίκα τήν κακῶν πάντων ἔμοι/ ἄρξασαν ἦκω, τοὺς τε περιλειμμένους/ φίλων φυλάσσειν τᾶμ' ἀναγκάσας λέχη (vv. 423-425), “tras ocultar en las profundidades de una gruta a la mujer, la que comenzó todos mis males, vengo tras obligar a que los que han sobrevivido de entre los amigos vigilen mis lechos”.

también emplea aquí el sema como verbo, *παρθευέω*, en el v. 283 y en ese caso significa “llevar una vida de doncella”. El segundo sustantivo refiere en primer lugar a la “hija”, “niña” y “joven” y de allí también a la “novia” y es por ello que puede portar el sentido de “virgen”. Se utiliza *Κόρη* como sustantivo propio para nombrar a Perséfone. El tercero porta el sentido de “joven hija” o “joven mujer” y, de allí, también el de “doncella”. El vocablo *νύμφη* remite a la “joven esposa”, “la novia” y en ese sentido puede aludir a la “virgen” en edad de casarse.¹⁴ Como nombre propio refiere a las Ninfas en general, doncellas que habitan los prados, los bosques y las aguas.¹⁵

Helena nunca es mencionada en la tragedia como *παρθέ-
νος* pero eso no significa que no podamos rescatar algunas referencias en las que el dramaturgo trabaja con la connotación y con la intertextualidad y que diseñan al personaje en términos de una figura virginal. La protagonista es referida como “joven” doncella en cuatro oportunidades. Al comienzo de la obra, Teucro dirigiéndose a la espartana, hará alusión en realidad al *éidolon* utilizando dos veces la misma expresión: *εἰ δὲ μὴ ᾿ν ξένη / γαίᾳ πόδ᾿ εἶχον, τῶδ᾿ ἄν εὐστόχῳ περὶ / ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἄν Διὸς κόρης* (vv. 75-77), “si no tuviera el pie en tierra extranjera por esta certera pluma morirías como recompensa por la semejanza con la **hija** de Zeus”; *μισεῖ γὰρ Ἑλλάς πᾶσα τὴν Διὸς κόρην* (v. 81), “pues la Hélade toda odia a la **hija** de Zeus”.¹⁶ Si bien hemos traducido el término por “hija” considerando el contexto, y no podemos pensar en el *éidolon* como una doncella, sí hallamos un juego con la *parthenía* latente en la Helena a la que

14 Sobre un análisis de la imagen de la novia vestida y desnuda en el arte griego, *cfr.* el capítulo de Dukelsky en este libro.

15 Acerca de todos estos términos, *cfr.* Liddell, H. G.; Scott, R. y Jones, S. (1968: s.v.) y Chantraine (1999: s.v.).

16 La edición base es la de Diggle y las traducciones nos pertenecen en todos los casos.

está hablando Teucro y, por otro lado, una sutil relación con Perséfone, otra hija de Zeus y la Kóre por antonomasia, que se va a intensificar con el correr de la obra.

En el v. 725 el mensajero le recuerda a Helena su himeneo describiéndola de la siguiente manera: σὺ δ' ἐν δίφοροις/ σὺν τῶδε **νύμφη** δῶμ' ἔλειπες ὄλβιον (vv. 724-725) “y tú en el carro con él [Menelao] abandonaste **como novia** la feliz morada (paterna)”. Creemos que conforma un caso especial en esta tragedia puesto que se remite a la *parthenía* real de la protagonista en el ritual que dio inicio al antiguo proceso de conversión en *gyné*. Como contracara, hacia el final de la obra Helena inicia en pleno ardid un discurso donde se dirige a Teoclímeneo y retoma el ritual matrimonial para cruzarlo con el fingido ritual fúnebre: ὦ καινὸς ἡμῖν πόσις, ἀναγκαίως ἔχει/ τὰ πρῶτα λέκτρα **νυμφικός** θόμυλιάς/ τιμᾶν (vv. 1399-1400), “oh, esposo nuevo para mí, necesario es honrar los primeros lechos y los intercambios de **novios**”.¹⁷ Unos versos antes es Menelao quien utiliza el término νεᾶνις para invocar a su esposa: σὸν ἔργον, ὦ νεᾶνι τὸν παρόντα μὲν/ στέργειν πόσιν χροῖ, τὸν δὲ μηκέτ' ὄντ' ἔαν (vv. 1288-1289), “a tu trabajo, oh **juven**; por un lado, necesario es que ames a tu esposo presente; por otro, abandonar a quien ya no está”. En el clímax de la ironía, el espartano aconseja a la “doncella” amar a Teoclímeneo en tanto inminente esposo.¹⁸

Queremos destacar una referencia y una alusión que, creemos, están en consonancia con la construcción de la nueva *parthenía* de la protagonista. En primer lugar, en la *párodos* el coro compara el grito de dolor de Helena con el

17 Para un análisis de la presencia del lecho en esta obra, *cfr.* Rodríguez Cidre (2016b).

18 El juego sutil aquí se despliega hacia otras vírgenes: por un lado, Teónoe, por el otro, las sirenas. En el v. 996 el coro invoca a la hermana de Teoclímeneo de igual manera, esta vez para que decida si va a ayudar a escapar o no a los espartanos, y en el v. 167 son los monstruos mitad mujer-mitad pájaro los invocados con el mismo término por la misma Helena para que la acompañen.

de una ninfa, νύμφη (v. 187) o náyade que, huyendo por los montes, denuncia con sus gritos las bodas de Pan, Πανὸς ... γάμους (v. 190). La “virginidad” de la espartana corre peligro con un Teoclímeneo acechando cual divinidad aunque, en este último caso, el eufemismo de las bodas cobraría entidad real. En segundo lugar, un nuevo paralelismo (más sutil por cierto) se produce cuando Helena juega brevemente el papel de Nausícaa (otra virgen) al acercarse a un extraño de apariencia ruda y peligrosa (vv. 413 y ss.). La contracara de ello es que el primer humano con el que se encuentra Menelao devenido Odiseo no es una doncella real ni metafórica sino una anciana que no le ofrece hospitalidad alguna y que por una cuestión etaria estaría muy alejada de esa situación.

Hasta aquí hallamos las referencias lexicales o las alusiones que giran en torno de la *parthenía* de Helena, personaje que no es virgen y que ya ha sido madre. Ella ha compartido lechos con Menelao y está esquivando los de Teoclímeneo. Y si reponemos el bagaje mítico que los espectadores debían tener en mente, Helena ha estado unida a tres hombres (*cf.* Zeitlin, 2010: 273-274 y Gherchanoc, 2016: 77-82).

Vírgenes en espejo

Veamos ahora qué otros personajes aparecen signados por la *parthenía* y qué relación entablan con la protagonista (seguiremos el orden de aparición en la tragedia).

Helena es la emisora de la *rhêsis* inicial (vv. 1-67) y allí se reúnen varias referencias a la virginidad. Es para destacar que en el primer verso de la obra las corrientes del Nilo, Νείλου... ῥοαί, aparecen calificadas por la protagonista con el epíteto καλλιπάρθενοι, “de bellas vírgenes” (*cf.* Terzaghi, 1919: 6; Segal, 1971: 571 y ss.; Downing, 1990: 2;

Dale, 1996: 69; Bettini y Brillante, 2008: 133 y ss.). Segal (1971: 587) sostiene que esta “maiden” *par excellence* corporiza directamente la esencia de esas corrientes del río. La belleza de Helena continúa en Egipto, provocando un resultado híbrido (de identidad *kállos/parthénos*), paradoja imposible que viene a representar en su fluidez la imagen del Nilo (singularidad múltiple de la identidad de Helena). Para Irwin (2007: 18), la aparente paradoja del agua tanto virginal como fecunda es presentada en la obra cuando comienza con esta descripción del v. 1. El epíteto es singular también por el hecho de estar calificando un elemento (en este caso natural): las aguas que fluyen de un río. Desde ese lugar queremos detenernos en otro epíteto compuesto que también modifica a otro objeto y porta la doncellez. En el tardío primer estásimo (vv. 1107-1164), el coro canta: ἄνμφα δὲ μέλαθρα κεῖται (v. 1125), “y las moradas yacen **sin novias**”. En este caso los *oikoi* son los que carecen de novias. La oposición está dada por la fertilidad latente de esas vírgenes fluviales egipcias frente a la esterilidad de las moradas aqueas signadas por la guerra y la muerte.

Volvamos a la *rhêsis* inicial. Muy pocos versos después Helena presenta a la madre de Teónoe (y Teoclímeneo) como doncella también en un juego sugerente con el agua: ὅς τῶν κατ’ οἶδμα παρθένων μίαν γαμῆι (v. 6), “quien toma [Proteo] como esposa a una de entre las **doncellas** bajo la ola”. Pero debemos señalar que el texto marca que Psámate es virgen cuando en realidad había compartido antes los lechos de Éaco. Helena, de caer en manos de Teoclímeneo, estaría replicando la situación de la madre de este.

En la *párodos* (vv. 167-168) la protagonista convoca a las Sirenas para que la acompañen en el canto: πτεροφόροι νεάνιδες,/ παρθένοι Χθονὸς κόρραι,/ Σειρῆνες, “**jóvenes** portadoras de alas, **doncellas hijas** de la tierra, Sirenas”. Es de destacar que en dos versos se hallen reunidos tres

lexemas que designan a la virgen. La doncellez de estos seres monstruosos las trae explícitamente a la órbita de la castidad “virginal” de Helena (*cfr.* Rodríguez Cidre, 2016a: 221 y ss.). La espartana las invoca para que le hagan llegar su exacerbado lamento musical a Perséfone.¹⁹ Allan (2010: 172) destaca el hecho de que, de acuerdo con Apolonio de Rodas (*Arg.* 4.896-898), las sirenas eran compañeras de la hija de Deméter antes de que ella fuera raptada por Hades, lo cual las haría las mejores intermediarias. Y así, del grupo de vírgenes nombra a una doncella particular sin utilizar aún los términos en cuestión, Φερσέφασσα, Perséfone (v. 175): ἴν’ ἐπὶ δάκρυσι παρ’ ἐμέθεν ὑπὸ/ μέλαθρα νύχια παι-
 ἄνα/ νέκυσιν ὀλομένοις λάβη (vv. 176-178), “para que reciba de mí en [sus] moradas nocturnas un peán para los muertos cadáveres”. Este canto no tiene por finalidad engañar marinos hacia su perdición sino llegar a oídos de la hija de Deméter. Autores como Wolff (1973: 64) y Downing (1990: 2) han señalado los paralelismos existentes entre la esposa de Menelao y la de Hades que marcan esta doble línea de *éros* y *thánatos* en la que se mueve la tragedia desde su comienzo y que encuentra en la imagen de las sirenas el mecanismo ideal para conformar ese movimiento.²⁰

La *parthenía* que rodea e inviste metafóricamente a la espartana continúa complementándose con los versos corales que siguen, la referencia a las *parthénoi* griegas: ὦ θήρα-
 μα βαρβάρου πλάτας,/ Ἑλλανίδες **κόραι**,/ ναύτας Ἀχαιῶν
 τις/ ἔμολεν ἔμολε δάκρυα δάκρυσί μοι φέρων (vv. 191-195), “oh, botín de remo bárbaro, **vírgenes** helénides, un navegante de los aqueos vino, vino trayéndome lágrimas a [mis] lágrimas”. La remisión a las Ἑλλανίδες κόραι, “vírgenes

19 Para un estudio de la relación entre Helena y las Sirenas desde la cuestión musical, *cfr.* Ford (2010: 286 y ss.). Sobre un análisis del himno a Perséfone en esta tragedia, *cfr.* Ristorto (2016).

20 Rehm (1996: 121-122) resume los *tópoi* principales de esta relación.

helénides”, apunta tanto a la juventud como a la doncellez y equipara a los dos grupos en tanto las sirenas acompañan a Perséfone y el coro de cautivas a Helena.

Hemos recordado que Helena no solo ha compartido lecho sino que ha dado a luz. ¿Cómo opera en esta obra, entonces, la figura de Hermíone, la hija que ha dejado pequeña en Esparta? Helena angustiada por sus males, evoca a su hija. Esta es el sujeto del verbo *παρθενεύεται* y es calificada con el redundante epíteto *ἄνανδρος* (v. 283): “**transcurre una vida como virgen sin marido**”. En el v. 933, la mujer más hermosa del mundo se ve en un hipotético retorno a la tierra espartana prometiendo una hija con la que nadie se quiere casar en el presente, *ἔδνώσομαί τε θυγατέρ', ἦν οὐδέεις γαμεῖ*. Hermíone vuelve a ser mentada en los vv. 1476-1478 que conforman un *locus desperatus*. Esta vez no desde un término específico de la virginidad sino animalizada en una novilla, *μόσχον* (v. 1476), y en la imagen de las antorchas que no ardieron, *οὐπω πεῦκαι πρὸ γάμων ἔλαμψαν* (v. 1478). El tragediógrafo suele utilizar la referencia a la novilla para referir a otras vírgenes en situación vulnerable: Políxena en *Hécuba* (v. 206 y v. 527) e Ifigenia en *Ifigenia en Áulide* (v. 1083) y en *Ifigenia entre los tauros* (v. 359). Nos interesa rescatar aquí la relación establecida, como hemos marcado en la introducción, entre doncellez y animalidad (en este caso dentro del ámbito doméstico) y ese paso siempre tan cercano al ritual sacrificial en el registro trágico. En este sentido, Morenilla Talens (2014: 52 y ss.) apunta que el personaje de Helena menciona entre las eventuales modalidades posibles de su muerte el degüello (vv. 298-302; 355-359): esta evocación es sugerente ya que son las doncellas quienes constituyen las mejores víctimas sacrificiales, con lo cual es dable pensar que Helena, imaginándose una muerte de este tipo, también esté reactualizando su *parthenía*. Volvemos a hallar una verdadera tensión entre *éros* y

thánatos como en otras tragedias eurípideas: en el caso de la Políxena de *Hécuba*, por ejemplo, con un deseo que se origina en el fantasma de Aquiles y que recorre el ejército que la mata; aquí, con otro que mueve al acechante Teoclímeno.

Las siguientes referencias giran en torno a metamorfosis animalizadas como castigo a dos doncellas, Calisto y la hija de Mérope, sendas integrantes del séquito de Ártemis. Las dos mujeres han perdido su virginidad en los lechos de Zeus y reciben un doble castigo que consiste en la exclusión del grupo de la diosa y en una metamorfosis animal. En el primer caso, Calisto es convertida en una osa: ὦ μάκαρ Ἀρκαδίᾳ ποτὲ παρθένε/ Καλλιστοῖ (vv. 375-376), “oh afortunada Calisto, en algún tiempo **doncella** de la Arcadia...”. La hija de Mérope, en cambio, en una cierva: ἄν τέ ποτ’ Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο/ χρυσοκέρατ’ ἔλαφον Μέροπος Τιτανίδα **κούραν**/ καλλοσύνας ἔνεκεν (vv. 381-383), “[afortunada también] a la que alguna vez Ártemis expulsó de sus coros, la cierva de cuernos de oro, la Titánide **hija** de Mérope, por su belleza”. La hija de Mérope, a diferencia de Calisto, no es nombrada sino que es presentada por una acumulación de rasgos (algunos consideran que se trata de Cos, epónimo de la isla) (*cf.* Dale, 1996: 92 y Burian, 2007: 212).

Calisto se halla relacionada con la iniciación de las niñas que llegan a la pubertad por analogía con el ático “ritual de la osa” (*Arkteía*).²¹ Ahora bien y siguiendo a Frontisi-Ducroux (2006: 153), la metamorfosis de Calisto en osa (y la de la hija de Mérope en cierva) parece invertir el sentido del ritual de las niñas atenienses; la relación sexual con el dios no viene a cumplir la función de transformación de un ser (la mujer) que ha de ser domesticado, sino que, al contrario, deriva en la inmersión en la vida salvaje del espacio montaraz bajo

21 Si bien no aparece atestiguada en fuentes antiguas, la conexión entre la *Arkteía* y el mito de Calisto, aunque hipotético, descansa en similitudes estructurales cercanas. *Cfr.* Henrichs (1987: 264-265).

la forma de animales no domésticos. Ártemis es una diosa asociada en la tradición con el ámbito liminar del contacto entre el mundo civilizado y el espacio montaraz. Por un lado, es la cazadora que se maneja básicamente en el bosque, pero que, gracias al vínculo que establece la cultura griega entre el casamiento y la domesticación de mujeres “salvajes”, también termina asociada al rito nupcial como una de las divinidades protectoras del matrimonio. Esto se refuerza con su carácter de diosa de la fecundidad (propia del monte y del bosque) que la conecta con los partos de los cuales es protectora. Pero, por otro lado, Ártemis es virgen, *parthenía* que comparte con las mujeres de su séquito. Presenciamos con estas jóvenes metamorfoseadas una anulación de la doncellidad pero que no acontece por el corte del cuchillo de las vírgenes sacrificiales y por esa sangre derramada de manera simbólica desde otro lugar del cuerpo, sino que esta se produce directamente por el propio acto sexual que tiene como agente a Zeus (*cf.* Rodríguez Cidre, 2019: en prensa).

Pasemos ahora a la doncella que más paralelismos presenta con Helena, Perséfone. En el épodo son muy significativos los versos donde se describe el rapto de la espartana a la manera del de las doncellas o de las ninfas. Ella recogía en su peplo frescas flores rosas, *χλοερὰ δρεπομέναν ἔσω πέπλων/ ῥόδεα πέταλα* (vv. 244-245) para ir a ofrecérselas a la diosa que habita la casa de bronce, *Χαλκίοικον/ ὡς Ἀθάναν* (vv. 245-246); es decir, Atenea *Khalkíoikos* venerada en Esparta y, recordemos, diosa virgen (ya en el v. 25, al empezar a enumerar sus males, Helena había nombrado la tríada divina clave: “*Ἥρα Κύπρις τε Διογενής τε παρθένος*,” “Hera, Cipris y la virgen nacida de Zeus” y en lugar de llamar a Atenea por su nombre, lo hizo mediante la perífrasis).²² Es entonces cuando Hermes, a instancias de Hera, la arrebató a través

22 Acerca de la doncellidad en las divinidades, *cf.* Irwin (2007).

del éter y la condujo a la desventurada tierra de Egipto (vv. 244-248). La evidencia hallada respecto del culto de Atenea *Khalkioikos* es escasa pero puede plantearse un paralelismo entre el rol de esta divinidad como protectora virginal de la ciudad y la función que el culto espartano habría asignado a Helena como símbolo de la preparación de las niñas para el matrimonio, una transición esencial para mantener el exclusivo grupo de los espartiatas (*cf.* Allan, 2010: 323). El motivo de recoger flores como preludeo al rapto se encuentra en numerosos mitos; pongamos por ejemplo el *Himno homérico a Deméter* (vv. 5-8).²³ Pero mientras que Perséfone es presentada como virgen arrebatada para la relación sexual, Helena es una mujer madura casada cuyo rapto la rescata de los avances de Paris. Y, de manera complementaria, la protagonista se encarga en varios momentos de la tragedia de marcar la ausencia de lechos compartidos en Egipto.

Allan (2010: 300-301) señala que un rasgo básico de tales paralelos míticos (como el realizado a través de esta tragedia entre Helena y Perséfone) es que sean parciales para ser efectivos. Por lo tanto, la referencia aquí a juntar flores confirma el estatus simbólico de Helena como una *parthénos* que está amenazada por el deseo sexual de Teoclímeno. Eurípides, en general, aplica a la hija de Leda el paradigma de elevación (*ánodos*) asociado con la hija de Deméter y así, como en la historia de Perséfone, está ligado a los planes de Zeus para la humanidad especialmente en el establecimiento de las estaciones (*Himno homérico a Deméter*, vv. 399-403, 445-447). Se conserva el rol cósmico fundamental de la protagonista como catalizador de la guerra de Troya (*cf.* Allan, 2010: 178, 305-306). Además, el *ánodos* de Helena, como el de Perséfone, marca su transición del estatus de una *parthénos* a una *gyné*.

23 Para un análisis desde la perspectiva de género (*gender*) del himno, *cf.* Passman (1993).

En el estásimo segundo (vv. 1301-1368), se narra el mito del rapto de Perséfone y es allí, en el v. 1307 donde se la califica desde la virginidad: Deméter está a la búsqueda “de la doncella de nombre impronunciable”, ἀρρήτου κούρας (sin embargo Helena la ha nombrado, como vimos en el v. 175). Otro paralelismo entre estas dos figuras es la presencia de una nueva tríada divina en torno de la hija, κούραν (v. 1314), arrebatada de las danzas virginales, χορῶν ... παρθενίων (v. 1313): Deméter, Palas y Ártemis. Las tres diosas que buscan a la *parthénos* recuerda a las del v. 25 que remitía a las integrantes del *agón* de belleza. Esta vez se repite la doncella Palas y se agrega otra diosa doncella, Ártemis. En el v. 1342, el coro vuelve a mencionar la doncellez de Perséfone, παρθένω. La alusión a Perséfone, la virgen raptada, desencadena una vez más el paradigma de Helena como a *parthenaic figure*. La identificación es parcial, incompleta, pero la superposición mítica creada a través de la obra entre ambas mujeres es suficiente para el paralelismo simbólico.²⁴

Se une así el rapto de Perséfone con su retorno desde Hades al rapto de Helena y el regreso desde Egipto que figura en esta obra como la tierra simbólica de los muertos. Burian (2007: 12-13) detalla los elementos tanáticos de este *locus* extranjero. Justo después de que Helena ha lanzado su plan para escapar de Egipto y regresar a su mundo y a su hija Hermíone, el coro relata el rapto de Perséfone y el lamento de su madre (vv. 1301-1368). El significado de la historia aparece ahora para referir no solo al arrebato sino también al retorno, a la reanudación de la vida y a la sustitución con risas y música alegre (vv. 1337-1352). En verdad, como modelo del pasaje de la muerte simbólica de la doncella a la

24 Cfr. Allan (2010: 300-301) y Morenilla Talens (2007: 188). Rehm (1996: 121-122) destaca el hecho de que Helena tome ambos roles en el mito: el de Perséfone pero también el de Deméter puesto que lamenta el destino de su hija Hermíone.

renovación de la vida en el mundo como una mujer casada, la historia de Perséfone subraya las temáticas de rescate en *Helena*. Se realiza en un camino que nunca deja detrás a la muerte. El primer tercio de la obra está dominado por el temor de Helena de que Menelao esté muerto; el segundo, por el terror de que, habiéndolo recuperado, lo pierda de nuevo. Y el escape en sí mismo está por supuesto irónicamente fortalecido por la parodia del rito funeral para Menelao que Helena lleva adelante (*cf.* Burian, 2007: 12-13).

En el medio de las referencias en torno de la doncellez de Perséfone, el coro menciona a las Ninfas. Deméter, identificada con la Gran Madre, atraviesa en su búsqueda “las atalayas cubiertas de nieve de las **Ninfas** ideas”, χιονοθρόμωνάς γ’ ἐπέρασ’ Ἰδαίαν **Νυμφᾶν** σκοπιάς (vv. 1324-1325). El gentilicio que califica a este colectivo es clave: Eurípides coloca como meta del recorrido de Deméter el monte Ida en Troya (en lugar de Eleusis como en el *Himno a Deméter*) y lanza allí su maldición sobre la tierra (vv. 1323-1337). Rehm (1996: 121-122) señala que, al unir la leyenda de Perséfone con la de Troya, el tragediógrafo utiliza el tema del “*wedding-to-death*” para iluminar los desastres de la guerra. La imagen de la afligida diosa Deméter desparramando esterilidad desde las montañas de Troya espeja las mujeres troyanas que lamentan su pérdida, golpeadas por el dolor.

Deseamos detenernos ahora en otras referentes del estásimo tercero, las vírgenes Leucípides, κόρας .../... Λευκιπτίδας (vv. 1465-1466). Leucipo, el hermano de Tindáreo, Icario y Afareo, tuvo tres hijas, Hilaíra, Febe y Arsínoe pero solo a las dos primeras las cuales se casaron respectivamente, con Cástor y Pólux, sus primos hermanos, se las conoce con este epíteto. Toda la historia de las Leucípides se resume en la lucha que por su causa enfrentó a los Dióscuros con los dos hijos de Afareo, Idas y Linceo. Si bien presenta formas diversas, la más antigua parece narrar que, en el banquete que

los Dióscuros ofrecieron en Esparta a Eneas y Paris, llegados para visitar a Menelao con el secreto propósito de raptar a Helena, los hijos de Afareo, excitados por el vino, reprocharon a sus primos Cástor y Pólux el haberse casado sin pagar antes a Afareo la dote acostumbrada. La disputa degeneró en batalla y en muerte. En las formas más recientes de la leyenda, las Leucípides estaban prometidas a los dos hijos de Afareo y fueron arrebatadas por los Dióscuros, aunque una versión menos favorable a Cástor y Pólux les adjudica haberlas raptado en la propia boda de sus primos con las Leucípides, violando así las leyes de la *xeníá*. Esta historia se conecta con la de Helena de varias maneras. Eran originalmente divinidades y poseían un santuario en Esparta (Pausanias nos cuenta de su culto en Esparta, 3.16.1) (*cf.* Burian, 2007: 280-281 y Allan, 2010: 322). Llevadas por la fuerza como su cuñada, las Leucípides fueron las destinatarias del culto en dicho santuario y estaban probablemente conectadas (como lo estaba Helena) con la iniciación de las niñas espartanas en el matrimonio y la adultez. Los cultos elegidos para simbolizar la reintegración de la Tindárida en la sociedad espartana están relacionados con la transición a la vida adulta (casada) y son además apropiados al retorno de la propia Helena por su estatus de esposa de Menelao (*cf.* Allan, 2010: 322).

Hemos dejado para el final al personaje de Teónoe que encarna la virgen por antonomasia de la obra y de la tierra que está habitando Helena. De todos modos, pese al importante número de referencias a Teónoe como doncella, el texto eurípideo no ensaya ninguna identificación o asociación con Helena y creemos que ello se relaciona en parte con el origen extrahelénico de Teónoe.²⁵ Aparece referida desde la *parthenía* en el v. 10 por primera vez y de manera

25 Para un análisis exhaustivo de este personaje, *cf.* Campos Daroca (2013).

continua a lo largo de la tragedia desde tres de los cuatro lexemas descriptos: como παρθένος (vv. 10, 894, 939, 977, 1008, 1032); como κόρη (vv. 515, 1370, 1647); como νεᾶνις (v. 996) —también podríamos pensar una alusión a esta doncella en el plural del epíteto del v. 1 que analizamos. Para la espartana y su esposo va a ser clave su ayuda ya que, como virgen profética, la hija de Proteo conoce todo lo que ocurre, ocurrió y ocurrirá y nunca hubieran podido ser exitosos en el ardid presentado a Teoclímeneo sin la avenencia de su hermana. Otro dato a tener en cuenta y que, creemos, la aleja del paralelismo con la espartana es que Teónoe, en tanto virgen profética, permanece en esa situación y no entra nunca en una red de circulación (la vulnerabilidad típica de las doncellas aparece aquí en función de las finales amenazas de muerte de su hermano Teoclímeneo pero son anuladas por el hermano de Helena, Cástor, en su rol de *theòs apò mekhanés*).

Conclusiones

La ilusión de *parthenía* que Eurípides plantea en la obra se comprende, a nuestro parecer, a partir del desmarcamiento del *oikos* que sufre la protagonista, quien atraviesa una forzada fase de circulación cual doncella que ha de casarse. Para que todo vuelva a su cauce y Helena se reinserte en el *oikos* espartano como esposa madura y madre de una hija en edad de rito nupcial, es clave lo establecido por Cástor al final de la obra:

[εἰς μὲν γὰρ αἰεὶ τὸν παρόντα νῦν χρόνον
 κείνην κατοικεῖν σοῖσιν ἐν δόμοις ἐχρήν·
 ἐπεὶ δὲ Τροίας ἐξάνεστάθη βάρθρα
 καὶ τοῖς θεοῖς παρέσχε τοῦνομ', οὐκέτι·

ἐν τοῖσι δ' αὐτοῖς δεῖ νιν ἐξεὔχθαι γάμοις
ἐλθεῖν τ' ἐς οἶκους καὶ συνοικῆσαι πόσει.] (vv.
1650-1655)

[pues, por un lado, era necesario que (aqu)ella siempre se estableciera en tus moradas hasta (el tiempo presente de) hoy; por otro, puesto que los cimientos de Troya se despoblaron y que ya no presta el nombre a los dioses; es necesario que ella sea atada al yugo en estas mismas bodas y marche a su casa y cohabite con su esposo.]

La errancia y la permanencia en tierra extranjera con una fuerte dosis de extrañamiento y de muerte ha cesado. Su metafórica *parthenía*, también. El desplazamiento y la permanencia en esa tierra la habían desmarcado y su situación de *gyné* griega estuvo seriamente comprometida. Las imágenes del atar y del yugo vuelven a relacionarse con el matrimonio para la mujer y parecería que para este personaje en particular deberían ser desplegadas con más energía.

Si en la Grecia antigua la virginidad femenina no es una condición anatómica sino biográfica (a la manera de la virginidad masculina en nuestra sociedad), ello nos invita a pensar la *parthenía* de Helena en clave biográfica.

La espartana parece reprocesar en Egipto su estatus y su condición sexual en unos términos que la vuelven una nueva *parthénos*, borrando casi su pasado como *gyné*. En este sentido, Helena parece haber sido forzada a reingresar en la etapa de circulación previa al casamiento y en las peores condiciones: no hay aquí un Tindáreo negociando su futuro ni está rodeada por numerosos pretendientes que se la disputen. Como toda *parthenía* —que se define, siguiendo a Sissa (2014), como una condición a ser tomada—, la situación de Helena es de gran precariedad. No es casual, entonces,

que las vírgenes que metafóricamente la secundan estén en situación de vulnerabilidad (a excepción de Teónoe).

En cualquier caso, lo cierto es que Helena, mujer que ha conocido varón y que ha parido, logra simbólicamente devenir una *parthénos* para luego asegurar su paso (nuevamente) a *gyné*. Es una situación extraordinaria pero, en lo que refiere a la mujer más hermosa del mundo, lo extraordinario está siempre presente. En efecto, Helena parece estar en todo momento por fuera de los cánones, lo que podemos verificar con tres puntos a tener en cuenta.

En primer lugar, el matrimonio de Menelao y Helena es uno de los pocos casos en la mitología griega en que no se cumple la normativa residencia virilocal. Y este hecho no es banal pues, si Helena no regresa porque permanece como esposa de Teoclímeno en Egipto (o de Paris en una Troya en pie), sería el propio Menelao el desmarcado de un *oikos*, una imagen que conformaría casi un *adýnaton* para la cultura griega.

En segundo lugar, hemos visto que la sociedad griega plantea una relación estrecha entre matrimonio fecundo y fijación espacial pero el personaje de Helena parece ser proclive a los desplazamientos forzados o voluntarios. Ella ha parido pero eso no significa que se anclará en el orden doméstico ni impedirá que, duplicada su persona, se traslade a territorios lejanos como Troya y la isla de Faros.

Por último y en función de estos desplazamientos, Helena rompe también con las formas canónicas de movilidad de los personajes femeninos en el mito. En efecto, Worman (1997: 155-156) destaca el hecho de que solo Helena vacile entre dos tipos de personajes en movimiento. Por un lado, las jóvenes recluidas en el ámbito doméstico que un día inician el camino hacia otro ámbito transportadas por un agente masculino (el caso de las novias, incluidas también las raptadas como Perséfone). Por el otro, figuras femeninas en el mito

que viajan a través del espacio geográfico por su cuenta y tienden a ser inmortales o semidivinas y en general maduras (Deméter, Medea). Helena logrará finalmente reinsertarse en el *oikos* espartano y no seguirá vagando con rumbo aleatorio por la geografía terrestre. Pero ella muestra en todo el operativo de retorno una singular autonomía de movimiento. Es gracias a su *métis* y no por efecto de un agente masculino que Helena volverá a recluirse en un *éndon*, siendo ella quien fije el rumbo y establezca los mecanismos del caso.

Siguiendo esta línea de análisis propuesta, podemos pensar a Helena como un personaje al que no le acontece una segunda *parthenía* sino que la recrea y la transita en sus propios términos.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Allan, W. (2010). *Euripides Helen*. Cambridge, University Press.
- Burian, P. (2007). *Euripides. Helen*. Exeter, Aris & Phillips Classical Texts.
- Dale, A. M. (1996). *Euripides. Helen*. Londres, Bristol Classical Press.
- Diggle J. (1994). *Euripidis Fabulae*, t. III. Oxford, University Press.
- Terzaghi, N. (1919). *Euripide. Elena*. Florencia, G. C. Sansoni.

Bibliografía secundaria

- Barlow, S. A. (1986). *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*. Londres, Methuen.
- Bettini, M. y Brillante, C. (2008). *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid, Akal.

- Bruit Zaidman, L. (1992). Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades. En Schmitt Pantel, P. y Pastor, R. *Historia de las Mujeres*, t. 1, pp. 373-419. Madrid, Taurus.
- Campos Daroca, F. J. (2013). La sabiduría de Teónoe y los tiempos trágicos de la Helena de Eurípides. En De Martino, F. y Morenilla Talens, C. (eds.). *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica: palabras sabias de mujeres*, pp. 83-109. Bari, Levante.
- Cantarella E. (1996). *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- Carson, A. (1990). Putting her in her place: woman, dirt, and desire. En Halperin, D.; Winkler, J. y Zeitlin, F. *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, pp. 135-169. Princeton, University Press.
- Cawthorn, K. (2008). *Becoming Female. The Male Body in Greek Tragedy*. Londres, Duckworth.
- Demand, N. (1994). *Birth Death and Motherhood in Classical Greece*. Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Des Bouvrie, S. (1990). *Women in Greek Tragedy. An anthropological Approach*. Oslo, Norwegian University Press.
- Diez, V.; Nenadic, R.; Palacios, J.; Pozzi, M.; Schniebs, A. y Tola, E. (2011). Cuerpos (d) escritos. En Schniebs, A. (coord.). *Discursos del cuerpo en Roma*, pp. 7-39. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Downing, E. (1990). Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen. En Griffith, M. y Mastronarde, D. (eds.). *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, pp. 1-16. Atlanta, Scholars Press.
- Ebbott, M. (2003). *Imagining Illegitimacy in Classical Greek Literature*. Lanham, Lexington Books.
- Feher, M.; Naddaff, R. y Tazi, N. (eds.) (1990). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid, Taurus-Alfaguara.
- Foley, H. (1982). The Concept of Women in Athenian Drama. En Foley H. (ed.). *Reflections of women in Antiquity*, pp. 127-168. Nueva York, Gordon & Breach Science.
- . (2003). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.

- Ford, A. L. (2010). A Song to Match my Song: Lyric Doubling in Euripides' Helen. En Mitsis, P. y Tsagalis, C. (eds.). *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, pp. 283-302. Berlín/Nueva York, De Gruyter.
- Frontisi-Ducroux, F. (2006). *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*. Madrid, Abada.
- Garland, R. (1990). *The Greek Way of Life from conception to old age*. Londres, Duckworth.
- Gherchanoc, F. (2013). L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique. Introduction. En Gherchanoc, F. (dir.). *Dialogues d'histoire ancienne*. Supplément n°14.
- . (2015). *L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique* (Journée de printemps de la SOPHAU du 25 mai), pp. 9-17.
- . (2016). Concours de beauté et beautés du corps en Grèce ancienne. Discours et pratiques. En *Scripta Antiqua* 81. Burdeos, Ausonius.
- Goldhill, S. (1992). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . (1995). *Foucault's Virginity. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hanson, A. E. (2007). The Hippocratic Parthenos in Sickness and Health. En Maclachlan, B. y Fletcher, J. (eds.). *Virginity Revisited: Configurations of the Unpossessed Body*, pp. 40-65. Toronto/Búfalo/Londres, University of Toronto Press.
- Henrichs, A. (1987). Three Approaches to Greek Mythography. En Bremmer, J. (ed.). *Interpretations of Greek Mythology*. Londres, Routledge.
- Héritier, F. (2007). *Masculino/Femenino II. Disolver la jerarquía*. Buenos Aires, FCE.
- Héritier-Augé, F. (1993). La costruzione dell'essere sessuato, la costruzione sociale del genere e le ambiguità dell'identità sessuale. En Bettini, M. (ed.). *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, pp. 113-140. Roma/Bari, Laterza.
- Iriarte, A. (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid, Taurus.
- Irwin, E. (2007). The Invention of Virginity on Olympus. En Maclachlan, B. y Fletcher, J. (eds.). *Virginity Revisited: Configurations of the Unpossessed Body*, pp. 13.23. Toronto/Búfalo/Londres, University of Toronto Press.

- Just, R. (1994). *Women in Athenian Law and Life*. Nueva York, Routledge.
- King, H. (1993). Bound to bleed: Artemis and Greek Women. En Cameron, A. y Kuhrt, A. (eds.). *Images of Women in Antiquity*, pp. 109-127. Detroit, Wayne State University Press.
- Le Breton, D. (2011 [1992]). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lee, M. M. (2012). Maternity And Miasma. Dress and the transition from parthenos to gune. En Hackworth Petersen, L. y Salzman-Mitchell, P. (eds.). *Mothering & Motherhood in Ancient Greece and Rome*, pp. 23-42. Austin, University of Texas Press.
- Li Causi, P. (2005). Generazione di ibridi, generazione di donne. Costruzioni dell'umano in Aristotele e Galeno (e Palefato). En *Storia delle donne* 1, pp. 89-114.
- Loraux, N. (1997). *The experiences of Tiresias. The feminine and the Greek man*. Princeton, University Press.
- Lyons, D. (2003). Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece. En *Classical Antiquity* 22 1, pp. 93-134.
- Manuli, P. (1983). Donne mascoline, femmine sterili, vergini perpetue. La ginecologia greca tra Ippocrate e Sorano. En Campese S.; Manuli, P. y Sissa, G. *Madre materia*, pp. 149-204. Turín, Boringhieri.
- McCoskey, D. E. y Zakin E. (2009). *Bound by the city. Greek tragedy, sexual difference, and the formation of the polis*. Nueva York, Suny Press.
- Mirón Pérez, M. D. (2000). Las mujeres, la tierra y los animales: naturaleza femenina y cultura política en Grecia antigua. En *Florentia Iliberritana* 11, pp. 151-169.
- 2005. La desmesura femenina, o por qué es tan importante el autocontrol para una mujer griega. En Pedregal Rodríguez, A. y González González, M. (eds.). *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, pp. 81-102. Oviedo, KRK.
- Morenilla Talens, C. (2007). La Helena de Eurípides. En Bañuls, J. V.; Do Céu Fialho, M.; López, A.; De Martino, F.; Morenilla, C.; Pociña Pérez, A. y Silva, M. De F. (eds.). *O Mito de Helena de Tróia à Actualidade*, vol. I, pp. 179-203. Coimbra, Universidade de Coimbra, Università di Foggia, Universidad de Granada, Universitat de Valencia.

- . (2014). Morir por espada, *Helena*, vv. 298-302. En *Nova Tellus* 31 2, pp. 43-64.
- Mossé, C. (1990). Courtisanes et/ou femmes mariées. En López, A.; Martínez, C. y Pociña, A. (eds.). *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, pp. 27-34. Granada, Universidad de Granada.
- . (1996). La sexualidad de la mujer griega: época arcaica y clásica. En Pérez Jiménez, A. y Cruz Andreotti G. (eds.). *Hijas de Afrodita: la sexualidad femenina en los pueblos del Mediterráneo*, pp. 35-46. Madrid, Ediciones Clásicas.
- Ogden, D. (1997 [1996]). *Greek Bastardy*. Oxford, University Press.
- Parker, R. (1996). *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford, Oxford University Press.
- Passman, K. (1993). Re(de)fining Woman: Language and Power in the Homeric Hymn to Demeter. En Deforest M. (comp.). *Women's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, pp. 54-77. Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers.
- Pomeroy, S. (1990). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid, Akal.
- . (1998). *Families in Classical and Hellenistic Greece*. Oxford, Clarendon Press.
- Rabinowitz, N. S. (1993). *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*. Ithaca, Cornell University Press.
- Rehm, R. (1996). *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton, University Press.
- Ristorio, M. (2016). El himno a Perséfone y las Sirenas en Helena de Eurípides. En *Actas VII JECyM*, La Plata. Disponible en: <http://jornadassecym.fahce.unlp.edu.ar/vii-jornadas/actas-2015/Ristorio.pdf>
- Robson, J. E. (1997). Bestiality and bestial rape in Greek Myth. En Deacy, S. y Pierce, K. (eds.). *Rape in Antiquity*, pp. 65-96. Duckworth, The Classical Press of Wales.
- Rodríguez Cidre, E. 1998-1999. El parto como tema en el *Himno a Apolo* de Homero y el *Himno a Delos* de Calímaco: similitudes y diferencias. En *Anales de Filología Clásica* 16-17, pp. 141-167.

- . (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba, Ordia Prima.
- . (2016a). Acerca de lo monstruoso y lo bello: normatividad y ambigüedad en *Helena* de Eurípides. En Buis E. J.; Rodríguez Cidre, E. y Atienza, A. (eds.). *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo*, pp. 215-244. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- . (2016b). Esposa casta y lechos triples en la *Helena* de Eurípides. En *Anales de Filología Clásica* 29.2, pp. 127-140.
- . (2019). Metamorfosis en clave animal en *Helena* de Eurípides. En Dovetto, F. y Frías Urrea, R. (eds.). *Mostri, animali e macchine, figure e controfigure dell'umano/ Monstruos, animales, máquinas: figuras y contrafiguras de lo humano*. Nápoles/ Santiago de Chile, en prensa.
- Savalli, I. (1986). *La donna nella società della Grecia antica*. Bologna, Patron Editore.
- Schmitt Pantel, P. (1977). Athéna apatouria et la ceinture: les aspects féminins des Apatouries à Athènes. En *Annales E.S.C.* 6, pp. 1059-1073.
- Seaford, R. (1995). *Reciprocity and ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford, Clarendon Press.
- Segal, C. (1971). The Two Worlds of Euripides' *Helen*. En *TAPA* 102, pp. 553-614.
- . (1986). *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*. Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- Sissa, G. (1987). *Le corps virginal. La virginité féminine en Grèce ancienne*. París, Librairie Philosophique J. Vrin.
- . (1990a). La verginità materiale. Evanescenza di un oggetto. En Fiume, G. y Scaraffia, L. (dirs.) *Verginità Quaderni storici* 75, pp. 739-756.
- . (1990b). Maidenhood without Maidenhead: The Female Body in Ancient Greece. En Halperin, D.; Winkler, J. y Zeitlin, F. (eds.). *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, pp. 339-364. Princeton, Princeton University Press.
- . (2013). The hymen is a problem, still. Virginité, Imperforation, and Contraception, from Greece to Rome. En *EuGeStA* 3, pp. 67-123.

- . (2014). Parthenos. En *EuGeStA Lexicon*, 15/05. Disponible en: <https://eugesta-recherche.univ-lille3.fr/accueil/lexicon/entrees-du-lexicon/parthenos-παρθένος/parthenos-παρθένος-giulia-sissa-ucla/>
- Solomon, J. (1993). The Wandering Womb of Delos. En Deforest, M. (comp.). *Women's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, pp. 91-108. Wauconda, Bolchazy-Carducci.
- Vernant, J.-P. (1986). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa.
- . (1987). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Barcelona, Siglo XXI.
- Wolff, C. (1973). On Euripides' *Helen*. En *HSCP* 77, pp. 61-84.
- Worman, N. (1997). The Body as argument: Helen in Four Greek Texts. En *CIAnt* 16, pp. 151-203.
- Zeitlin, F. (2010). The Lady Vanishes: Helen and Her Phantom in Euripidean Drama. En Mitsis, P. y Tsagalis, C. (eds.). *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, pp. 263-282. Berlín/Nueva York, De Gruyter.
- Zweig, B. (1993). The Primal Mind: Using Native American Models for the Study of Women in Ancient Greece. En Rabinowitz, N. S. y Richlin, A. *Feminist Theory and the Classics*, pp. 145-180. Nueva York, Routledge.

Instrumenta studiorum

- Benveniste, E. (1983). *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*. Madrid, Taurus.
- Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. París, Klincksieck.
- Liddell, H. G.; Scott, R. y Stuart Jones, H. (1968). *Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.

Capítulo 7

“Cuerpos curvados” en *Asambleístas* de Aristófanes: la postura corporal y sus implicancias biológico-políticas*

Mariel Vázquez

Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine.

Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*

Presentación

Asambleístas,¹ representada en 392 a. C, trata sobre un colectivo de mujeres, liderado por Praxágora, que se reúne

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el *XXV Simposio Nacional de Estudios Clásicos y I Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico*, “Migraciones, desplazamientos, conflictos en el mundo antiguo”, 2018, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Agradecemos los comentarios y sugerencias de los profesores presentes en aquella oportunidad.

1 El título de esta comedia ha sido traducido también al castellano como *Las Asambleístas* o *La asamblea de mujeres*, para dar cuenta del género femenino de su título griego (*Ekklesiázousa*). Nuestra elección al traducir obedece más a la costumbre que a una decisión política.

para llevar adelante un plan, urdido con anterioridad, que consiste en suplantar a sus maridos en la Asamblea con el propósito de lograr el traspaso del gobierno de la ciudad a manos femeninas. El objetivo final será implantar un nuevo sistema basado en la abolición de la propiedad privada y la consiguiente comunidad absoluta de bienes, incluyendo en ellos a parejas e hijos.

Esta comedia, a través de sus distintos niveles de disfraz y representación, permite un rico análisis de la corporalidad tanto femenina como masculina. Consideramos que la obra sirve como punto de partida para una indagación sobre la tensión existente entre el gobierno de aquellos que por tener el cuerpo propio están llamados a deliberar y quienes para deliberar deben gobernar el propio cuerpo. Es decir, entre aquellos que por naturaleza pueden dedicarse a las actividades políticas y los que, en cambio, carecen por el mismo motivo de dichas aptitudes y cuyos cuerpos deben ser controlados.

El objetivo del presente trabajo será analizar, en el “devenir masculino” de las assembleístas, la relación entre la postura corporal y la capacidad de ejercicio político. Por “postura corporal” entendemos aquí lo habitualmente designado en el lenguaje cotidiano, pero también, siguiendo a Guzmán, aquella categoría que —en relación con la de cuerpo interpretado de la fenomenología y la de lo simbólico propia del psicoanálisis— involucra las emociones, las sensaciones, los gestos, la complexión y sus alteraciones debido a la forma de pararse o caminar, “el resultado visible de lo que influye en la permanente construcción del cuerpo” (2010: 24).

En este recorrido, partiremos de la caracterización aristofánica del cuerpo femenino, para encontrar las huellas del imaginario cómico en algunos textos filosóficos y biológicos que han tenido durante siglos influencia en el saber

médico y político, con el fin de analizar en qué medida la postura da cuenta de una cierta organización, un *skhêma* corporal, que determina la afinidad del cuerpo con algunas actividades y su alejamiento de otras. Al mismo tiempo, veremos cómo el cuerpo femenino que se nos presenta en el prólogo consigue ser transformado en un cuerpo capaz de hacer surgir nuevas realidades por medio de la *performance*.

Cuerpos cómicos

El vocablo *sôma*,² que a pesar de su imposible equivalencia traducimos por cuerpo, aparece en la obra solo tres veces (vv. 10, 63 y 93), todas en el prólogo y por consiguiente en boca de mujeres. La primera de estas apariciones se da en el inicio de la pieza y es la única en la que se encuentra adjetivado de alguna manera, por lo que reviste especial importancia para la indagación de los atributos que posee el cuerpo en la obra.

En la primera escena, entonces, vemos a Praxágora esperando al resto de sus amigas, acompañada de una lámpara a la que dirige una invocación como si se tratara de una divinidad, y usando el lenguaje y el estilo propios de la tragedia:

ΠΡ. σοὶ γὰρ μόνῳ δηλοῦμεν εἰκότως, ἐπεὶ
κὰν τοῖσι δωματίοισιν Ἀφροδίτης τρόπων
πειρωμένοισι πλησίον παραστατεῖς,
λορδουμένων τε σωμαίων ἐπιστάτην
ὄφθαλμὸν οὐδεὶς τὸν σὸν ἐξείργει δόμων.

2 Para la dificultad de establecer un término que designe al cuerpo en la literatura griega y el significado de *sôma* en los distintos autores, ver Vernant (1990) y García Gual (2003). Cfr. la "Introducción" en este mismo volumen.

μόνος δὲ μηρῶν εἰς ἀπορρήτους μυχοὺς
λάμπεις ἀφεύων τὴν ἐπανθοῦσαν τρίχα· (vv. 7-13)³

Praxágora: –Solo a ti, en efecto, te mostramos [nuestro plan], naturalmente, puesto que nos asistes de cerca mientras también en las habitaciones ensayamos las posiciones de Afrodita y, como inspector de los **cuerpos curvados**, a tu ojo nadie puede apartarlo de la casa. Y tú sola iluminas los indecibles rincones de los muslos, al chamuscar el vello que florece.

Esta escena es similar a la del comienzo de *Lisístrata*. En efecto, en su “Prólogo” (vv. 1-253), también se encuentra primero la protagonista sola y luego va llegando un grupo de mujeres a reunirse en secreto, antes del amanecer, con vistas a discutir el plan de acción. En ambos casos, el recurso sirve para situarnos en el universo femenino. Con la llegada del resto de las mujeres se describen las rutinas cotidianas, pero ya en este texto pronunciado en soledad podemos encontrar una caracterización de su espacio como interior, íntimo y plagado de secretos, a los que solamente accede la luz de la lámpara. En el pasaje seleccionado se mencionan los elementos que van a servirle al comediógrafo para la representación de las mujeres: en sus espacios íntimos se dedican a practicar posturas sexuales (Ἀφροδίτης τρόπων, es decir, los movimientos, las costumbres de Afrodita) y al cuidado personal. En los versos siguientes, se describe además cómo a hurtadillas entran a la despensa, guiadas por la lámpara, para robar el vino, agregando otra característica frecuente de lo femenino en la comedia aristofánica: la afición al

3 El texto griego corresponde a la edición de Ussher (1973). Si bien se han cotejado otras ediciones, siempre que no se indique lo contrario, es esta la que tomamos como base para *Asambleístas*. Las traducciones de los pasajes son propias. El resaltado en esta y en las demás citas nos pertenece.

alcohol.⁴ La sexualidad exacerbada, el alcoholismo, la coquetería, junto con la mentira y la violencia, que toman protagonismo en el desarrollo de la trama, acentúan el efecto cómico en la medida en que forman parte de los elementos que utiliza Aristófanes para cuestionar a los políticos. De esta manera, a los ojos de sus detractores, las mujeres aparecen cómicamente privadas de la racionalidad necesaria para intervenir en los asuntos públicos (Vázquez, 2008: 369-375).

Praxágora describe la postura de los cuerpos femeninos en las habitaciones recurriendo al término λορδούμενοι (“curvados”, “inclinados”, “agachados”). En el contexto del pasaje, la caracterización es de índole sexual y aparece vinculada, como hemos dicho, a las “posiciones de Afrodita”, es decir, la postura del cuerpo durante el intercambio amoroso. No es de extrañar que, desde el comienzo de la obra, la descripción del cuerpo femenino se haga en función de la sexualidad como la característica esencial. Consideramos que los estereotipos de género funcionan en esta y en otras comedias aristofánicas como *performativos*, tanto en el sentido de su uso para la construcción de personajes teatrales, cuanto para la construcción de identidades, de una naturaleza inherente al género.⁵ Halperin sostiene que el deseo femenino aparece en la literatura griega como

4 Tanto *Lisístrata* cuanto *Tesmoforiantes*, las otras dos comedias protagonizadas por colectivos de mujeres, presentan un retrato femenino similar. Al respecto, ver Rosellini (1979), Loraux (1990), Taaffe (1993) y Finnegan (1995).

5 Seguimos la noción de performatividad de Butler (2016: 17), quien sostiene que cuando se trata del género, nuestra expectativa en cuanto a las apariencias y los comportamientos produce una anticipación que a la vez termina constituyendo aquello que anticipa, pero como si se tratara de una esencia interna que saliera a la luz. En esa anticipación, lo que actúa es la autoridad interiorizada y proyectada a un cuerpo. Al mismo tiempo, la performatividad es para la autora “una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente”. Según este concepto tanto el cuerpo como el género son constructos sociales, por lo que no admiten ningún abordaje esencialista.

no orientado a un objeto concreto de deseo, a un hombre o a otro, sino como un indiferenciado apetito por el placer sexual, como una necesidad somática, determinada por la economía fisiológica del cuerpo femenino (1990: 35-36). Si bien Henderson define λορδοῦν como una pose amatoria frecuente en la comedia aristofánica (1991: 178), el término, referido siempre a las caderas de las mujeres, invita a reflexionar acerca de su importancia en la obra para la configuración de un universo femenino cómico. ¿Qué implica tener un cuerpo curvado, teniendo en cuenta el argumento de la comedia y lo que las mujeres pretenden llevar a cabo?

Cuerpos políticos

En la *Política*, Aristóteles afirma (a propósito del planteo sobre cuál es el mejor tipo de organización del *oikos* como parte de la *pólis*) que en la casa se debe aplicar un gobierno monárquico (1255b 19), en el que el varón libre debe mandar sobre los esclavos, la mujer y los hijos. Esto se debe a que el hombre es más apto para mandar que la mujer; el más maduro, más apto que el más joven (1259b 1-4). Es frecuente en los textos aristotélicos, sobre todo en aquellos pasajes más descriptivos, la mención de contraejemplos o la posibilidad de excepciones a aquello que se acaba de afirmar.⁶ En este caso, el Estagirita sostiene que la mayor aptitud masculina ocurre “por naturaleza” (φύσει) y califica de desviaciones a aquellas situaciones en las que ocurre lo contrario (εἰ μὴ που συνέστηκε παρὰ φύσιν, 1259b 2-3).

Esta diferencia de aptitud para el gobierno es, por la misma causa, incluso visible, si atendemos a lo que sostiene Aristóteles:

⁶ Cfr. por ejemplo HA 518a 33-518b 3 y 522a 11-21.

βούλεται μὲν οὖν ἡ φύσις καὶ τὰ σώματα διαφέροντα ποιεῖν τὰ τῶν ἐλευθέρων καὶ τῶν δούλων, τὰ μὲν ἰσχυρὰ πρὸς τὴν ἀναγκαίαν χρῆσιν, τὰ δ' ὀρθὰ καὶ ἄχρηστα πρὸς τὰς τοιαύτας ἐργασίας, ἀλλὰ χρήσιμα πρὸς πολιτικὸν βίον. (1254b 27-31)

De hecho, la naturaleza también quiere hacer diferentes los cuerpos de los libres y de los esclavos: unos fuertes para los empleos necesarios, mientras que los otros **erguidos** e inútiles para tales trabajos, pero útiles para la vida política.

Como vemos en este pasaje, Aristóteles establece una relación entre los cuerpos erguidos, rectos, derechos —en definitiva, los cuerpos “correctos” (ὀρθά)— y la capacidad para la política.

Si bien la caracterización que hacía Praxágora de los cuerpos femeninos como curvados, según mencionamos, obedecía a un contexto sexual y, por consiguiente, privado, existe una relación profunda entre la postura corporal adoptada para los placeres y la posibilidad de gobernar y gobernarse. En efecto, esta representación del ciudadano erguido es paradigmática para el imaginario de la *kalokagathía*, en tanto ligada a la actividad por oposición a la pasividad.⁷ La curvatura de los cuerpos no implica solamente una constitución física apta para el trabajo pesado,⁸ sino

7 El ideal del cuerpo de pie como sinónimo de cuerpo activo y de virtud aparece también como algo deseable y signo de belleza femenina, si atendemos a la educación de la mujer de Iscómaco. *Cfr. Oec.*, X, 9, donde se explicita lo que Foucault (1998: 150) llama “la plástica del hombre libre”. Para un análisis de la explicación de la diferencia sexual κατὰ νόμον y κατὰ φύσιν en el *Económico* de Jenofonte, ver Martignone y Vázquez (2019).

8 Scheidel sostiene que las mujeres que trabajaban en el campo, si bien no realizaban trabajos pesados, tenían actividades con características morfológicas diferentes de las de los varones. En este sentido, las tareas desarrolladas por ellas eran las que enfatizaban el rol subordinado y que

también un cuerpo que en su inclinación lleva la huella de un hábito: el de estar a disposición, listo para ser usado por otros. La utilidad (χρήσιμα) de los cuerpos ciudadanos para la política o para la guerra radica precisamente en ser ἄχρηστα, no usables, no válidos como instrumento ajeno. Y la comedia no escapa a esta construcción.

Como sostiene Foucault (1998: 202), Aristófanes en su crítica al funcionamiento de la Asamblea ateniense se vale del recurso de presentar como los oradores más exitosos a aquellos ciudadanos que caracteriza como más propensos a las inclinaciones sexuales y al alcohol, personas que no están en dominio de su propio cuerpo.⁹ Así lo demuestra este pasaje de *Asambleístas*, en el que las mujeres se cuestionan acerca del éxito que obtendrán:

ΓΥ.Α.¹⁰ καὶ πῶς γυναικῶν θηλύφρων ξυνουσία
δημηγορήσει;
ΠΡ. πολὺ μὲν οὖν ἄριστά που.
λέγουσι γὰρ καὶ τῶν νεανίσκων ὅσοι
πλεῖστα σποδοῦνται, δεινοτάτους εἶναι λέγειν.
ἡμῖν δ' ὑπάρχει τοῦτο κατὰ τύχην τινά (vv. 110-114).

Primera Mujer: —¿Y cómo una asociación de mujeres afeminadas hablará en la Asamblea? Praxágora: —De lo mejor, supongo. Pues dicen que también de entre los jovencitos los que tanto más son manoseados son

requerían curvar el cuerpo, tales como la cosecha con la hoz, el atado del trigo, el limpiado de la maleza previo al cultivo, el cuidado de las aves de corral y el ordeñado. Los varones, en cambio, se dedicaban a tareas consideradas mejores y “erectas”, como manejar el arado o empuñar la guadaña y también a la arboricultura, apicultura, pesca y caza (1995: 212).

9 Cfr. Ar. Eq. 428, 878; Nu. 1093.

10 Los editores coinciden en adjudicar este verso a la Primera Mujer, si bien hay muchas dificultades en esta comedia para identificar a los distintos personajes. Ver Hulley (1953: 131), Ussher (1969) y Olson (1991).

los más habilidosos para hablar. Y para nosotras, por alguna suerte, sucede lo mismo.

Mostrar como eximios oradores a aquellos que en el sexo adoptan una postura pasiva constituye una inversión cómica de los valores ya que, como afirma Foucault (1998: 202): “En el juego de las relaciones de placer, cuando se desempeña el papel del dominado, no se podría ocupar válidamente el lugar del dominante en el juego de la actividad cívica y política”.

Por su parte, Wohl sostiene que en la sociedad ateniense, cada acto sexual constituye implícitamente un acto político. En la medida en que algunas prácticas eran apropiadas para los ciudadanos y otras no, el sexo se transforma en una categoría que permite establecer jerarquías políticas. La pederastia constituye una clara metáfora de la sexualidad democrática, por lo que todo el *dêmos* puede ser entendido como un amante que penetra su objeto de deseo (2002: 9). Así, en la comedia aristofánica, las relaciones entre pueblo y gobernantes son descritas en términos de relaciones amorosas, en las que aquellos que buscan seducir con su discurso (tiranos, oradores) obtienen el “favor” del pueblo, que los toma como *kínaidoi o binoúmenoí* (2002: 84).

Cuerpos biológicos

Como hemos visto en el apartado anterior, a la hora de justificar la mayor aptitud masculina para el mando, Aristóteles, en su teoría de la esclavitud, apela a la naturaleza. En efecto, la única razón que se da para el gobierno de los varones por sobre toda la familia es que esta jerarquía existe por naturaleza (*φύσει*). La causa de la diferencia corporal entre libres y esclavos es también la voluntad de la *phýsis*.

Si pasamos a los escritos biológicos del corpus aristotélico para ver la fundamentación de este planteo político, nos encontramos con algunos pasajes que revisten interés para entender la caracterización del cuerpo y sus implicancias para las prácticas sociales. En *Partes de los Animales*, para describir la disposición de la estructura somática humana, Aristóteles sostiene:

Εὐθὺς γὰρ καὶ τὰ φύσει μόρια κατὰ φύσιν ἔχει
τούτῳ μόνῳ, καὶ τὸ τούτου ἄνω πρὸς τὸ τοῦ ὅλου
ἔχει ἄνω μόνον γὰρ ὀρθόν ἐστὶ τῶν ζώων ἄν-
θρωπος. (656a 11-13)

Por ejemplo, es el único que tiene las partes naturales conforme al orden natural, y tiene la parte superior dirigida hacia la parte superior del universo: de los animales, el único **erguido** es, en efecto, el hombre.

Es por eso que Aristóteles afirma que de todos los animales que conocemos, el hombre es el único que participa de lo divino o el que más lo hace (ἢ γὰρ μόνον μετέχει τοῦ θείου τῶν ἡμῖν γνωρίμων ζώων, ἢ μάλιστα πάντων, 656a 7-8). En este pasaje, la participación de lo divino se presenta como una consecuencia de la constitución del cuerpo humano; sin embargo más adelante, el Estagirita parece invertir la relación causal:

Ὁ μὲν οὖν ἄνθρωπος ἀντὶ σκελῶν καὶ ποδῶν τῶν
προσθίων βραχίονας καὶ τὰς καλουμένας ἔχει
χείρας. Ὁρθόν μὲν γὰρ ἐστὶ μόνον τῶν ζώων διὰ τὸ
τὴν φύσιν αὐτοῦ καὶ τὴν οὐσίαν εἶναι θείαν· ἔργον
δὲ τοῦ θειοτάτου τὸ νοεῖν καὶ φρονεῖν (686a 25-29)

El hombre tiene, en lugar de piernas y pies delanteros, brazos y las llamadas manos, pues de los animales es el

único **erguido**, porque su naturaleza y su esencia son divinas. Y es trabajo del más divino el inteligir y razonar.

De este modo, podemos ver que, sea la posición erguida una consecuencia de su esencia divina, sea el mantenerse vertical lo que une al hombre con los dioses (en la medida en que es condición de posibilidad de la racionalidad), lo que encontramos como principio explicativo es nuevamente la naturaleza.¹¹ Esta naturaleza que imponía su designio para formar los cuerpos de libres y esclavos de una determinada manera, vuelve a aparecer para ligar la estructura corporal a un trabajo (ἔργον). La *phýsis* constituye en Aristóteles el *télos* al que tiende cada órgano del cuerpo, y cada cosa en el universo, y consiste en cumplir la función que le es propia y de la manera más perfecta, es decir, bella. Sus obras son absolutamente necesarias; no existe en ella lugar para el azar (*PA* 645a 25). De modo que, al afirmar que la finalidad del cuerpo es el alma (*PA* 645b 15-20), se establece la jerarquía entre los *sómata*, priorizando aquellos que por naturaleza están mejor orientados a esta finalidad. Sin embargo, cada estructura corporal es perfecta, pero para la función que debe realizar. Necesidad, fin y naturaleza constituyen sinónimos en el sistema de Aristóteles y funcionan de igual modo en la teleología de los cuerpos (*PA* 642a 30). La biología finalista del corpus aristotélico nos sitúa en la paradoja de considerar el cuerpo de la mujer como imperfecto (“niño”, “monstruo”, “macho estéril”, *GA* 728a 18), al tiempo que absolutamente necesario para los fines de la reproducción de la especie.

Como una posible explicación fisiológica para esta postura corporal privilegiada encontramos que el calor mantiene

11 Para un análisis de la explicación del funcionamiento *katà φύσιν* del cuerpo humano en los *Tratados Hipocráticos*, ver García Gual (1998).

los cuerpos erguidos, y por eso el hombre, cuya circulación sanguínea genera la cantidad apropiada de temperatura, es el más erecto (*PA* 669b 5). El calor producto de la sangre, o mejor dicho su falta, es el argumento para justificar la debilidad de las mujeres frente a los hombres¹² y, a su vez, la causa de la menstruación, residuo de sangre que no ha podido obtener cocción y por consiguiente permanece imperfecto, incapaz de constituir más que causa material, a diferencia del esperma, considerado causa formal (*GA* 738b 20).

Contar con menos sangre implica no disponer en igual medida de aquello que hace tensar los músculos facilitando la postura erguida. Por naturaleza, entonces, atendiendo a la función que debe desempeñar para alcanzar su perfección, el cuerpo femenino sería, al igual que el del esclavo, menos erguido, menos divino y menos racional.

No estamos sosteniendo con este argumento que haya una equiparación en el tratamiento aristotélico entre mujeres y esclavos. El propio Aristóteles se encarga de aclararlo, cuando afirma en la *Política* que hay que marcar una diferencia entre ambos —no hacerlo sería propio de bárbaros (1252b)—, y también entre el gobierno que se impone a los hijos, que debe ser de tipo regio, y el que se impone

12 En las distintas explicaciones de la diferencia sexual en el corpus aristotélico, pero también en Galeno y en los textos de los hipocráticos, encontramos el factor del mayor calor masculino y del frío femenino como causa de los fenómenos estudiados (ver, por ejemplo para la distinción frío-calor en Aristóteles, *PA* 648a 20-649b 10). Para Carson (1999), la caracterización de la mujer como fría y húmeda, por oposición al varón caliente y seco, y su consiguiente naturaleza material más que formal, es lo que hace que la representación de lo femenino radique en lo ilimitado. La mujer, al no ser principio formal, es sin forma, sin límites precisos, como un líquido que se escapa sin bordes que lo contengan, de ahí su peligrosidad y acción contaminante. Esta misma no limitación puede entenderse como una falta de encuadre, de estructura que contenga su cuerpo, que por estos mismos principios tiende a lo curvo y a lo informe, se desparrama. Las consecuencias éticas de esta falta de límites son evidentes. Por otra parte, la falta de calor en la mujer es lo que según Carson hace que sea más pasible de deseo sexual, como hemos visto en la caracterización de las mujeres cómicas, mientras que los varones, al poseer el calor necesario, pueden defenderse mejor de los embates eróticos.

a la mujer, a la que se la debe gobernar como a un *ciudadano*.¹³ En efecto, mujeres, niños y esclavos, en tanto que seres humanos, participan de la razón y de la virtud, pero el niño todavía la posee de manera imperfecta (inacabada), el esclavo no posee facultad deliberativa y la mujer la tiene, pero sin autoridad (1260a 7).

Lo que señalamos es que tanto esclavos cuanto mujeres — en el caso del niño esto sucede solo en forma temporal— se encuentran privados por motivos pretendidamente biológicos de ser caracterizados por aquella postura que, a partir de un sustento ontológico, fundamenta la capacidad racional y deliberativa del ser humano. De esta manera, el planteo aristotélico se constituye en un reflejo de las desigualdades existentes y en una justificación del *statu quo* (Demand, 1998: 71).

Laqueur (1994: 47, 119-129) sostiene que en la Antigüedad, la diferenciación sexual encuentra en las teorías un fundamento más retórico y político que biológico. El lugar de la mujer en los escritos médico-científicos es el de la otredad con respecto al cuerpo modelo del varón, o directamente, se trata de un único cuerpo (un único fenómeno biológico) al que se le atribuyen características distintas a partir de funciones culturales y políticas.

En el modelo explicativo del cuerpo único, los órganos reproductores masculinos y femeninos son exactamente los mismos, solo que en la mujer son internos. Es interesante pensar esta especie de paradigma de la interioridad femenina en relación con la caracterización de los espacios asignados a cada género. Como hemos visto en el análisis del prólogo de *Asambleístas*, el ámbito femenino se caracteriza como interior, secreto, oculto de la

13 Para los distintos usos de los términos vinculados a la ciudadanía en Aristóteles (y también en otros autores) y la posibilidad de aplicarlos a las mujeres, ver Osborne (2011).

mirada, solo visible para la divinidad,¹⁴ como los ríncones a depilar.¹⁵

De modo que, a pesar de la cuantiosa investigación, recopilación de datos y experimentación realizada, Aristóteles no hace más que encontrar aquello que ha salido a buscar, aplicando los conceptos principales de su sistema filosófico y manteniendo total coherencia en la jerarquización entre pares de opuestos propia de sus escritos más argumentativos.¹⁶

Breve excursus platónico

Aunque el pensamiento platónico no reviste el mismo carácter sistemático que el aristotélico, lo cual dificulta la posibilidad de establecer en su corpus una posición común respecto de algún tópico presente en todos los diálogos,

14 La lámpara a la que se invoca en el "Prólogo" representa a la divinidad que todo lo ve —aun lo más secreto— y, al mismo tiempo, simboliza tanto la salida del hogar de la esposa respetable cuanto el elemento presente y testigo en todo encuentro entre amantes (Parisinou, 2000).

15 Podríamos entender esta lógica a la luz del tan estudiado y discutido ideal de reclusión femenina. Cfr. Kitto (1951), Shaw (1975), Foley (1982), Cohen (1989), Katz (1992) y Just (1994: 105-125).

16 Es importante tener en cuenta la tabla pitagórica de los opuestos, citada por Aristóteles en *Metafísica*, 986a, 23-26. Allí, la hembra (θηλυ) queda del lado de lo ilimitado (ἄπειρον), lo izquierdo (ἀριστερόν), la oscuridad (σκότος) y lo malo (κακόν), mientras que el macho (ἄρρεν) se vincula a sus opuestos. En estos principios, en el polo del macho se encuentra lo recto (εὐθύ) y en el de la hembra lo curvo (καμπύλον). Atendiendo a los desarrollos de la física aristotélica, por las características analizadas, en los machos habría una preeminencia del elemento natural fuego, mientras que en la hembra el principal elemento constitutivo sería el agua. En base a esto, según la teoría de los lugares naturales, el cuerpo femenino, al estar constituido por agua, tendería hacia abajo, se inclinaría hacia la tierra, reforzando la idea de la postura gacha. Cfr. *infra* los pasajes citados en la Nota 22, en los que se ilustra la forma de estructurar el sistema en opuestos y jerarquizarlos. Scheidel cita, a propósito de la diferenciación sexual del trabajo agrario, un estudio publicado en 1981, en el que se pide a los sujetos que ordenen palabras u objetos en función de la escala de áspero a suave y de hermoso a horrible. Las mayores diferencias al ubicar los conceptos de "hombre" y "mujer" se dan en torno a las cualidades de duro-blando, curvado-recto y angular-redondeado, en las que la asociación de lo masculino a lo derecho, recto y por siguiente erecto se manifiesta opuesta a la de lo femenino con lo curvado, doblado y torcido (1995: 212-213).

creemos conveniente analizar de manera breve algunas aseveraciones del filósofo que refuerzan o contribuyen a la construcción en el imaginario ateniense de un determinado cuerpo según el género.¹⁷

Si nos centramos en *República*, que ha sido comparado a la comedia que nos ocupa por la similitud en el tipo de propuesta política que se plantea (ver Dover, 1972: 198-201; Nails, 1995; McDowell, 1995: 314; Thesleff, 1997), encontramos una argumentación que, si bien amplía de modo considerable las funciones que las mujeres pueden desempeñar —al punto de afirmar que pueden ser las mismas que las de los hombres (454d)—, no deja de marcar la diferencia en la excelencia con la que pueden desarrollar algunas de ellas en vistas de esta debilidad natural que les es propia (455d-e y 456a). El entrenamiento y la eugenesia propuestas no alcanzan nunca para equiparar la fortaleza de los cuerpos y cada hombre debe conseguir la mejor mujer posible dentro de las limitaciones que su sexo le impone.

En *Timeo*, en cambio, donde el discurso platónico adquiere un tono menos programático y más mítico, la debilidad femenina se explica por el tipo de carácter que tuvieron las mujeres en sus vidas anteriores:

τῶν γενομένων ἀνδρῶν ὅσοι δειλοὶ καὶ τὸν βίον ἀδίκως διήλθον, κατὰ λόγον τὸν εἰκότα γυναῖκες μετεφύοντο ἐν τῇ δευτέρᾳ γενέσει· (90e 6-8)

De los nacidos varones, los que fueron cobardes y atravesaron su vida de manera injusta, conforme al discurso verosímil, surgieron convertidos en mujeres en la segunda generación.

17 Vlastos (1994) sostiene estas diferencias en la posición platónica respecto de la mujer incluso en los distintos libros de *República*.

La degradación que como castigo encuentran los hombres más cobardes e injustos es, entonces, la causa de que existan en el mundo mujeres y de que sus cuerpos sean más débiles.

Otro principio explicativo de la diferencia corporal es el que afirma que todo aquello que se ejercita se vuelve fuerte, mientras que todo lo que se mantiene ocioso va tornándose cada vez más débil (89e-90a). Como en nosotros habitan tres especies de almas y se ubican en tres lugares diferentes, no es difícil suponer cómo se repartirá el esquema tripartito en relación con el cuerpo:

τὸ δὲ δὴ περὶ τοῦ κυριωτάτου παρ' ἡμῖν ψυχῆς εἴ-
δους διανοεῖσθαι δεῖ τῆδε, ὡς ἄρα αὐτὸ δαίμονα
θεὸς ἐκάστω δέδωκεν, τοῦτο ὃ δὴ φαμεν οἰκεῖν
μὲν ἡμῶν ἐπ' ἄκρω τῷ σώματι, πρὸς δὲ τὴν ἐν
οὐρανῷ συγγένειαν ἀπὸ γῆς ἡμᾶς αἶρειν ὡς
ὄντας φυτὸν οὐκ ἔγγειον ἀλλὰ οὐράνιον, ὀρθό-
τατα λέγοντες· ἐκείθεν γάρ, ὅθεν ἡ πρώτη τῆς
ψυχῆς γένεσις ἔφυ, τὸ θεῖον τὴν κεφαλὴν καὶ ῥίζαν
ἡμῶν ἀνακρεμαννὺν ὀρθοῖ πᾶν τὸ σῶμα. (90a2-b1)

Es necesario pensar que la divinidad nos dio a cada uno la especie principal de nuestra alma, aquello que decimos que mora sobre la parte más alta de nuestro cuerpo y nos levanta desde la tierra hacia la familia celeste, como si fuéramos una planta no del suelo sino del cielo, hablando **del modo más correcto**. Pues desde allí, de donde la primera generación del alma surgió, lo divino, colgando hacia arriba nuestra cabeza y raíz, mantiene **erguido** todo nuestro cuerpo.

Ahora bien, en el caso de las mujeres, entendidas como una especie aparte, no sucede este mismo fenómeno que

mantiene la verticalidad. La causa se atribuye precisamente a un uso mayor de la parte concupiscente del alma en comparación con la divina.¹⁸ Esto se debe a la presencia de útero y matriz que, al no ser fecundados, permanecen en movimiento por todo el cuerpo, obstruyendo los conductos de aire y dejando el cuerpo a merced de los impulsos del deseo, impidiendo de este modo, la práctica de disciplinas más divinas, como la filosofía (91c-d). Lo mismo sucede con las bestias, de las que se dice que al no usar la parte del alma que anida en la cabeza, quedaron gobernadas por las partes que habitan en el tronco, con consecuencias en su postura:

ἐκ τούτων οὖν τῶν ἐπιτηδευμάτων τὰ τ' ἐμπρόσθια κᾶλα καὶ τὰς κεφαλὰς εἰς γῆν ἐλκόμενα ὑπὸ συγγενείας ἤρρισαν...

A causa de estos hábitos, sus miembros delanteros y cabezas, llevados por la familiaridad, se inclinaron hacia la tierra... (91e 6-8).

Como vemos, nuevamente el cuerpo queda determinado por las prácticas que se realizan, al tiempo que su configuración es a la vez el impedimento para la realización de aquellas. La circularidad de la justificación evidencia una vez más el sustento ideológico de lo que se presenta como biológico o, en este caso, mítico.

18 Para un interesante análisis sobre la relación en Platón entre la posibilidad de conocimiento y la postura utilizada en los intercambios amorosos con relación a la mujer, ver Fox Keller (1991).

Cuerpos comparados

Volviendo a *Asambleístas*, podemos encontrar algunos pasajes en los que se manifiesta esta asociación entre la rectitud de la postura y lo masculino, por un lado, y la curvatura o inclinación y lo femenino, por otro. Por este motivo, la transformación de las mujeres deberá incluir también la adquisición de la postura vertical y de un modo especial de caminar. Es necesario que las mujeres adopten una gestualidad ciudadana que les permita no desentonar en el contexto de su aparición pública.¹⁹

Es indudable el carácter *performativo* que la Asamblea ateniense posee y cómo funciona en este caso para los fines de la trama cómica. Por una parte, porque supone la representación ante el público del papel de orador. Por otra, porque lo que se decida en ella constituye un enunciado realizativo (Austin, 1982: 46-47), dado que su pronunciación crea la realidad misma. En *Asambleístas*, la escena de la deliberación en la Asamblea se sustrae al lector-espectador. Sin embargo, esa pérdida se resuelve con dos recursos: el ensayo de las mujeres y el relato de Cremes a Blépiro luego de finalizada la votación.

El ensayo permite ver el juego teatral en su esplendor. Reproduce el *backstage* al interior de la obra (Fernández, 2003: 89) y hace posible imaginar, al tratarse de un ensayo con los disfraces incluidos, no solo lo que sucederá en la Asamblea, sino también lo que sucedía en las puestas teatrales entre el *didáskalos* (Praxágora) y los actores. Pero además, nos lleva nuevamente a observar la configuración del cuerpo que las mujeres creen tener y la de aquel que pretenden representar para lograr el objetivo. Se trata de encarnar un nuevo cuerpo, en el que tanto los atributos

19 Para la cuestión específica del travestismo en esta y otras comedias de Aristófanes, ver Zeitlin (1981: 169-217), Taaffe (1993: 103-133) y Solomon (1997: 1-8).

externos cuanto los modos de hablar puedan volverlas legítimas, autorizadas a ocupar ese espacio. En efecto, durante el ensayo, una de las mujeres expresa su preocupación por conseguir el éxito dado que ellas están acostumbradas a levantar las piernas y no las manos (vv. 263-265).²⁰ Es decir, que sus cuerpos están acostumbrados al movimiento de los miembros inferiores, característicos de las costumbres de Afrodita, en lugar de tener una práctica en el movimiento vertical de los brazos, acostumbrados para emitir el voto.

Por su parte, Praxágora debe censurar a una de sus compañeras que pretendía ponerse a tejer mientras estuviera sentada en la Asamblea. Esto podía constituir un riesgo porque la posición acostumbrada para las tareas textiles incluía levantar una de las piernas y apoyarla sobre un banco, maniobra que dejaría al descubierto parte del cuerpo y permitiría que las reconocieran como mujeres (vv. 94-97). Además, la relación entre la posición sentada y la mujer sería muy estrecha si atendemos a que las dos actividades que son de su absoluta exclusividad se realizaban de esa manera: el tejido, como acabamos de mencionar, y el parto.²¹

20 Cfr. HA, 538b 2-7: "Ἔστι δὲ τὰ μὲν ἄνω καὶ πρόσθια πάντων τῶν ζῴων τὰ ἄρρενα κρείττω καὶ ἰσχυρότερα καὶ εὐοπλότερα, τὰ δ' ὡς ἂν ὀπίσθια καὶ κάτω λεχθέντα τῶν θήλειων. Τοῦτο δὲ καὶ ἐπὶ ἀνθρώπων καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ζῴων τῶν πεζῶν καὶ ζωτόκων πάντων ἔχει τὸν αὐτὸν τρόπον. ("En los machos de todos los animales, las partes superiores y delanteras son más fuertes, más poderosas y mejor equipadas, mientras que en las hembras lo son las que podrían llamarse posteriores e inferiores. Esto lo tienen de la misma manera el hombre y todos los demás animales terrestres vivíparos"). Y PA, 648a 15-20: ... καὶ τῶν ἐναίμων τὰ ψυχρὸν ἔχοντα καὶ λεπτὸν αἷμα φρονιμώτερα τῶν ἐναντίων ἐστίν. Ἄριστα δὲ τὰ θερμὸν ἔχοντα καὶ λεπτὸν καὶ καθαρὸν ἄμα γὰρ πρὸς τε ἀνδρείαν τὰ τοιαῦτα καὶ πρὸς φρόνησιν ἔχει καλῶς. Διὸ καὶ τὰ ἄνω μόρια πρὸς τὰ κάτω ταῦτην ἔχει τὴν διαφορὰν, καὶ πρὸς τὸ θῆλυ αὐτὸ τὸ ἄρρεν, καὶ τὰ δεξιὰ πρὸς τὰ ἀριστερὰ τοῦ σώματος, ("...y entre los sanguíneos, los que tienen la sangre fría y ligera son más inteligentes que los contrarios. Pero los mejores son los que la tienen caliente, ligera y pura, pues tales tienen bellamente al mismo tiempo valentía e inteligencia. Por eso, también las partes de arriba tienen esta diferencia con las de abajo y también el macho con la hembra, y la parte derecha del cuerpo con la izquierda").

21 Ya sea que fuera en posición sentada, agachada (Demand, 2003: 255) o de rodillas (Loroux, 2004: 65) el parto aparece para estas autoras como el equivalente a la actividad del guerrero, en lo que

Otro factor que debemos atender es que la época de representación de esta comedia coincide con el comienzo de la práctica del pago de tres óbolos a quien asistiera a la Asamblea, que se tematiza en la obra. Aristófanes se vale de este cambio en el sistema para mofarse de la falta de interés por los asuntos públicos, dado que en la obra se afirma que, antes de que se acostumbrara pagar, los hombres en lugar de asistir permanecían sentados charlando (v. 303). De esta manera, se establece una clara oposición entre la posición de asiento, utilizada para los momentos de esparcimiento de tipo privado, y la deliberación, como praxis ciudadana de un cuerpo de pie.

En cuanto a cómo aparecen descriptos los hombres en términos de postura física a imitar, hay varias alusiones al uso del bastón y se menciona sobre todo su forma de caminar con paso firme y ruidoso, derecho y rápido (vv. 483, 545, 835), todos atributos honorables que aparecen vinculados al ejercicio de la ciudadanía.

Sin embargo, hay una extensa escena (vv. 311-373)²² en la que Blépiro, el marido de Praxágora, permanece agachado en la representación, ya que se encuentra defecando en la vía pública, como lo evidencia la afirmación —luego de sesenta versos— de que se está levantando (ἀνίσταμαι). Esto, que podría entenderse como una puesta en escena de un cuerpo masculino en una posición inadecuada (y lo es, cumpliendo con su función cómica), debe verse a la luz de que estamos en presencia de un hombre que no constituye

a muerte y dolor se refiere. Podemos pensar también en la oposición entre la postura erguida del hoplita y la curvada de la parturienta. *Cfr.* Eur. *Med.* 250-251. En efecto, cuando Medea opone el parto a la guerra, y dice que prefiere esta última, la define como “estar de pie (στῆναι) con el escudo”.

22 Coulon (1954: 30) considera que Blépiro, en cuclillas, se levanta en el v. 354. Sin embargo, Cantarella (1964: 275), Ussher (1969: 28) y López Eire (1994: 124) coinciden en que se pone de pie ante la llegada de Cremes en los vv. 372-373. Así también lo demuestra la presencia en ese verso de ἀνίσταται y la indicación de que ha terminado de defecar.

el paradigma del ciudadano (Ussher, 1969: 27). A lo largo de toda la obra, el marido de la protagonista demuestra de manera continua estar más interesado en su comodidad que en los asuntos de la *pólis*, y que su concurrencia a la Asamblea estaba motivada exclusivamente por el deseo de obtener el pago, lo que se ve frustrado a causa del plan de su mujer. Lo más preponderante, sin embargo, es que debe aclararse que, todo el tiempo en que esta escena tiene lugar, Blépiro se encuentra vestido con la ropa y el calzado de su esposa (vv. 318-319).²³ Sus terribles esfuerzos por evacuar son comparados con un parto,²⁴ por medio de una invocación en tono paratrágico a la diosa Ilitia, señora de los alumbramientos (v. 369). De modo que, en el momento en que Blépiro se encuentra más caracterizado como femenino —por su atuendo, por la referencia al dar a luz, e incluso por la mención del orador afeminado Aminon (v. 365)—, es cuando se presenta en escena con una postura corporal curva.

Como hemos venido analizando, el desafío de las mujeres consiste en adquirir las características propias del cuerpo de los ciudadanos, tal como se presenta en la obra y en el imaginario ateniense. Esto se lleva a cabo mediante el uso de mantos y calzado robados a sus esposos y bastones y barbas postizas.²⁵ También será necesaria, para conseguir el objetivo, la práctica de los modos de hablar, del contenido del discurso y de las posturas corporales que permitan asimilar las formas del cuerpo masculino. Además, fuera de lo que sucede en el tiempo mismo de la obra, se nos informa de otros

23 Blépiro se encuentra vestido con zapatos de mujer blancos y *chitón* de color azafrán excesivamente corto (Ussher, 1969: 27; López Eire, 1994: 1-22).

24 Cfr. nota 23 *supra*.

25 Cfr. Arist. *Pol.* 1259b6-8: ὁμῶς δέ, ὅταν τὸ μὲν ἄρχη τὸ δ' ἄρχηται, ζητεῖ διαφορὰν εἶναι καὶ σήμασι καὶ λόγοις καὶ τιμαῖς ("Sin embargo, cuando uno manda y otro obedece, se busca establecer una diferencia en los atavíos, en los tratamientos y honores...").

preparativos que las mujeres han llevado a cabo (vv. 60-67), como un proceso de transformación paulatina. Entre ellos tenemos la alusión al bronceado, que indica que la palidez era un rasgo atribuido al cuerpo femenino, también fundamentado en la biología por la carencia de sangre producida por la menstruación. A lo largo de la obra aparece una y otra vez el color de la piel como un indicador de género. Sin embargo, así como la postura inclinada no era exclusiva de las mujeres, sino de todos aquellos que realizaran tareas manuales, así también la blancura era compartida por aquellos que desempeñaban su trabajo en el interior, como lo evidencia el hecho de que los hombres se sorprendieran, al constatar la palidez de las *asambleístas*, de que hubieran concurrido a deliberar tantos zapateros (vv. 385-387, 431).

Conclusiones

Para concluir, podemos afirmar que en *Asambleístas* es factible encontrar dos tipos de cuerpo femenino, o un cuerpo visto desde dos perspectivas diferentes: por una parte, el cuerpo que podemos llamar “interpretado”, esclavo de las teorías, es el cuerpo que carga con el peso de los presupuestos de género y que es asumido por las protagonistas en el prólogo, configurando una representación corporal de lo femenino atravesada por las concepciones de su época. Por otra parte, un cuerpo que podríamos llamar “performativo” y que, habiendo internalizado estas concepciones en la constitución de su identidad de género, las trasciende al transformarse en cuerpo disidente, en cuerpo que en su resistencia disfrazada, actuando y por lo tanto creándose a sí mismo y a sus posibilidades, vuelve efectivas para sí nuevas formas de lo vivible.

Hemos tratado de demostrar que el cuerpo del que las mujeres deben deshacerse para llevar a cabo su plan ($\mu\eta\delta\epsilon\upsilon\nu$

εἶην ἔτι γυναικὶ προσφερῆς, v. 67), se encuentra caracterizado en la comedia a partir de su postura, que está determinada por las prácticas a las que obedece y, a la vez, constituye un impedimento para la realización de otras. Por consiguiente, lo que estas mujeres tienen que hacer para poder participar de la Asamblea es negar precisamente las condiciones corporales que determinan por naturaleza el rol que deben ocupar en la sociedad.

Hemos visto brevemente también que la justificación que estas condiciones corporales encuentran en el discurso político y biológico de Aristóteles es de tipo ontológico y que, sosteniendo cualquier explicación fisiológica, lo que subyace es la finalidad para la que la naturaleza constituye los cuerpos. Cada uno tiene entonces necesariamente la estructura corporal que mejor conviene a las funciones que debe desempeñar.

La comedia permite la emergencia de cuerpos del orden de lo “antinatural” o desviados de la naturaleza (παρὰ φύσιν) que, por medio del disfraz y la *performance*, se convierten en agentes de otras prácticas que, a la vez, constituyen una nueva corporalidad. Pero esto se mantendrá solo temporalmente. En efecto, una vez logrado el objetivo de asistir a la Asamblea y deliberar, en el camino de regreso y ante el peligro de ser descubiertas, la corifeo ordena al colectivo de mujeres “de nuevo cámbiate para ser otra vez la que eras” (πάλιμ μετασκεύαζε σαντὴν αὐθις ἤπερ ἦσθα, v. 499), solicitando que se quiten las barbas postizas y restituyendo así los roles y funciones, al finalizar la representación dentro de la representación.

Sin embargo, la emergencia de cuerpos otros, el hacerse visibles en lucha aunque sea efímera, pone siempre en cuestión los fundamentos mismos de la democracia (Butler, 2019). En este sentido, en todas las sociedades sigue habiendo un gran porcentaje de personas a quienes la postura

erguida, con todas sus implicancias metafóricas y simbólicas, continúa estando vedada. Pero podemos pensar que la curvatura no se debe al *télos* para el cual sus órganos fueron constituidos sino, como dice Praxágora sobre las mujeres —y podemos extender a los esclavos y trabajadores manuales— al hecho de que, sin participar de la deliberación, sus espaldas se encuentran agobiadas por cargar con el peso de los asuntos de la ciudad (ἄχθομαι δὲ καὶ φέρω/ τὰ τῆς πόλεως ἅπαντα βαρέως πράγματα, vv. 174-175).

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Burnet, J. (1968 [1902]). *Timaeus. Platonis opera*, vol. 4. Oxford, Clarendon Press.
- Cantarella, R. (1964). *Aristophanis Comoediae. Ranae. Ecclesiazusae. Plutum. Recognovit, adnotatione crítica, instruxit, italice reddidit*. Milán, Instituto Editoriale Italiano Classici Greci e Latini.
- Coulon, V. (1954). *Aristophane: L'Assemblée des Femmes. Ploutos*, t. V. Coulon, V. (ed.). Van Daele, H. (trad.). París, Les Belles Lettres.
- Drossaart Lulofs, H. J. (1972 [1965]). *Aristotelis de generatione animalium*. Oxford, Clarendon Press.
- Fernández, C. (2008). *Aristófanes, Las Asambleístas*, Introducción, traducción y notas. Buenos Aires, Losada.
- García Valdés, M. (2000). *Aristóteles, Política*, Traducción y notas. Madrid, Gredos.
- Jiménez Sánchez-Escariche, E. y Alonso Miguel, A. (2000). *Aristóteles. Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales. Introducciones, traducciones y notas*. Madrid, Gredos.
- López Eire, A. (1994). *Aristófanes. Las Asambleístas*. Texto, Introducción, Nueva Traducción y Notas. Barcelona, Bosch.

- Louis, P. (1956). *Aristote. Les parties des animaux*. París, Les Belles Lettres.
- . (1968 [1964]). *Aristote. Histoire des animaux*. París, Les Belles Lettres.
- Page, T. E. (1946). *Aristophanes III. The Lysistrata, The Thesmophoriazusae, The Ecclesiazusae, The Plutus*. Beckley Rogers, B. (trad.). Londres/Cambridge, The Loeb Classical Library.
- Pallí Bonet, J. (2000). *Aristóteles. Investigación sobre los animales*. Traducción y notas. Madrid, Gredos.
- Ross, W. D. (1964 [1957]). *Aristotelis Política*. Oxford, Clarendon Press.
- Ussher, R. G. (1973). *Aristophanes Ecclesiazusae*. Oxford, University Press.

Bibliografía secundaria

- Austin, J. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós.
- Benítez Prudencio, J. J. (2016). El cuerpo de la mujer según Aristóteles y la tradición aristotélica: un esbozo. En Costa Delgado, J.; Hoyos Sánchez, I. y Moreno Pestaña, J. L. (eds.). *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, Filosofía y cuerpo desde el pensamiento greco-romano hasta la actualidad (VII Congreso Internacional de la Sociedad Académica de Filosofía), pp. 359-369.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.
- . (2016). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires, Paidós.
- . (2019). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires, Paidós.
- Carson, A. (1999). Dirt and Desire: The Phenomenology of Female Pollution in Antiquity. En Porter, J. I. (ed.). *Constructions of the Classical Body*, pp. 77-100. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Cohen, D. (1989). Seclusion, separation and the Status of Women in Classical Athens. En *Greece & Rome* 36.1, pp. 3-15.

- Demand, N. (1998). Women and slaves as Hippocratic patients. En Joshel, S. y Murnaghan, S. (eds.). *Woman and slaves in Greco-roman culture. Differential equations*, pp. 70-86. Londres/Nueva York, Routledge.
- . (2003). The Attitudes of the Polis to Childbirth: Putting Women into the Grid. En Golden, M. y Toohey, P. (eds.). *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, pp. 253-263. Edimburgo, University Press.
- Dover, K. J. (1972). *Aristophanic Comedy*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- Fernández, C. (2003). *Las Asambleístas de Aristófanes: del ensayo a la recepción, de la actuación a la política*. En *Argos* 27, pp. 83-95.
- Finnegan, R. (1995). *Women in Aristophanes*. Amsterdam, Adolf M. Hakkert.
- Foley, H. (1982). The "Female Intruder" Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*. En *Classical Philology* 77.1, pp. 1-21.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad*. 2. El uso de los placeres. México, Siglo XXI.
- Fox Keller, E. (1991). Amor y sexo en la epistemología de Platón. En *Reflexiones sobre género y ciencia*, pp. 29-40. Valencia, Alfons el Magnànim.
- García Gual, C. (1998). El cuerpo humano y su descripción en los Tratados hipocráticos. En Pérez Jiménez, A. (ed.). *Unidad y Pluralidad del Cuerpo Humano*, pp. 63-79. Madrid, Ediciones Clásicas.
- . (2003). Cuerpo y alma. De Homero a Platón. En *Jornadas sobre la Antigüedad*. Universidad del País Vasco. Disponible en: Guipuzkoakultura.net
- Guzmán, A. (2010). Reflexiones encarnadas: cuerpos que se piensan a sí mismos. En Olavarría, M. E. (coord.). *Cuerpo(s). Sexos, sentidos, semiosis, de Signis* 16, pp. 22-32. Buenos Aires, La Crujía.
- Halperin, D. (1990). *One Hundred Years of Homosexuality*. Nueva York, Routledge.
- Henderson, J. (1991). *The maculate muse. Obscene language in Attic comedy*. Nueva York/Oxford, University Press.
- Hulley, K. (1953). The Prologue of the *Ecclesiazusae*. En *The Classical Weekly* 46.9, pp. 129-131.

- Just, R. (1994 [1989]). *Women in Athenian Law and Life*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Katz, M. (2003 [1992]). Ideology and "the Status" of Woman in Ancient Greece. En Golden, M. y Toohey, P. (eds.). *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, pp. 30-43. Edimburgo, University Press.
- Kitto, H. D. F. (2003 [1951]). The Athenian Woman. En Golden, M. y Toohey, P. (eds.). *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, pp. 44-56. Edimburgo, University Press.
- Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra.
- Loroux, N. (2004 [1990]). *Las experiencias de Tiresias (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Barcelona, Acontilado.
- . (1990). "L' Acropole comique". En *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, pp. 157-196. París, Éditions La Découverte.
- MacDowell, D. (1995). *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*. Oxford, University Press.
- Martignone, H. y Vázquez, M. (2019). Representaciones de lo femenino en textos literarios griegos de Homero a la Atenas Clásica. En *Revista Psicoanálisis XLI* (en prensa).
- Nails, D. (1995). Thesleff's Philological Undermining of Developmentalism. En *Agora, Academy and the Conduct of Philosophy. Philosophical Studies Series 63*, pp. 115-135. Dordrecht, Kluwer Academic Publishers.
- Olson, D. S. (1991). Anonymous Male Parts in Aristophanes' *Ecclesiazousae* and the Identity of the Δειπότης. En *Classical Quarterly* 41.1, pp. 36-40.
- Osborne, R. (2011). The citizen body. En *The History Written of the Classical Greek Body*, pp. 85-123. Cambridge, University Press.
- Padilla Lavín, M. A. (2016). La noción de cuerpo en Judith Butler: una estructura imaginada, producto del deseo. En Costa Delgado, J.; Hoyos Sánchez, I. y Moreno Pestaña, J. L. (eds.). *Daimon. Revista Internacional de Filosofía* Suplemento 5, Filosofía y cuerpo desde el pensamiento greco-romano hasta la actualidad (VII Congreso Internacional de la Sociedad Académica de Filosofía), pp. 713-718.
- Parisinou, E. (2000). "Lighting" the World of Women: Lamps and Torches in the Hands of Women in the Late Archaic and Classical Periods. En *Greece & Rome* 47.1, pp. 19-43.

- Rosellini, M. (1979). *Lysistrata: une mise en scène de la féminité*. En Auger, D.; Rosellini, M. y Saïd, S. (eds.). *Aristophane, les femmes et la cité, Les Cahiers de Fontenay* 17, pp. 11-32.
- Scheidel, W. (1995). The most silent women of Greece and Rome: rural labour and women's life in the ancient world (I). En *Greece & Rome* 42.2, pp. 202-216.
- . (1996). The most silent women of Greece and Rome: rural labour and women's life in the ancient world (II). En *Greece & Rome* 43.1, pp. 1-10.
- Shaw, M. (1975). The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama. En *Classical Philology* 70.4, pp. 255-266.
- Solomon, A. (1997). *Re-Dressing the Canon. Essays on Theater and Gender*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Taaffe, L. K. (1993). *Aristophanes and Women*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Thesleff, H. (1997). The early version of Plato's *Republic*. En *Arctos* 31, pp. 149-174.
- Ussher, R. G. (1969). The Staging of the 'Ecclesiazusae'. En *Hermes* 97, pp. 22-37.
- Vázquez, M. (2008). Los límites de la razón. Sentido común vs. violencia en *Lisistrata* de Aristófanes. En *Actas de las XIV Jornadas de Estudios Clásicos "Grecia en la latinidad"*, pp. 369-375. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- Vernant, J.-P. (1990). Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente. En Feher, M.; Naddaff, R. y Tazi, N. (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano I*, pp. 19-47. Madrid, Taurus-Alfaguara.
- Vlastos, G. (1994). Was Plato a feminist?. En Tuana, N. (ed.). *Feminist Interpretations of Plato*. University Park (PA), State University Press.
- Wohl, V. (2002). *Love among the Ruins. The Erotics of Democracy in Classical Athens*. Princeton, University Press.
- Zeitlin, F. (1981). Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*. En Foley, H. (ed.). *Reflections of Women in Antiquity*, pp. 169-217. Londres/Nueva York, Gordon & Breach Science.

Capítulo 8

Haloneso y sus traducciones. Cuerpos, objetos y dinámicas materiales de la política internacional en la comedia posaristofánica*

Emiliano J. Buis

El género cómico suele fundar su humor en conocimientos compartidos en torno de la realidad. En la Atenas clásica, la llamada comedia antigua (ἀρχαία κωμωδία, representada entre fines del siglo V y comienzos del IV a. C.) se caracterizó por una fuerte impronta coyuntural, a tal punto que muchas veces las piezas representadas sobre el escenario se supieron valer de los acontecimientos contemporáneos, en los que los *politai* estaban inmersos, para criticarlos o someterlos a burla. Ya nos hemos ocupado, en trabajos previos, de mostrar de qué modo esta comedia antigua —tanto las

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en las *VII Jornadas de Cultura Grecolatina* “Memorias del mundo antiguo. La cultura grecolatina y sus proyecciones”, organizadas por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (06/08-07-2015). El texto se ha complejizado a partir de la incorporación del marco teórico de los estudios sobre el cuerpo y la materialidad. Además de formar parte de las actividades llevadas a cabo en el proyecto de investigación UBACyT, esta contribución se vincula con el tema de mi labor actual de investigación dentro del Conicet, referida a las (re)presentaciones materiales y somáticas del derecho internacional en la escena de la comediografía griega, y con el Proyecto Plurianual Aprobado (PIP 2017-2019), que codirijo, sobre “Palabras, cuerpos, objetos: soportes discursivos y materiales de las emociones en la comedia griega” (Nº 11220170100530CO), dirigido por Claudia N. Fernández.

obras de Aristófanes cuanto aquellas puestas en escena por sus “rivales” dramáticos contemporáneos— en numerosas ocasiones han hecho relucir, en sus tramas, alusiones directas o indirectas a los tensos lazos diplomáticos en tiempos de la Guerra del Peloponeso; en dichas contribuciones hemos concluido que este recurso, en épocas convulsionadas, desnudaba las ambiciones imperialistas y, en muchos casos, servía para reprochar la pretendida imposición marítima de las grandes *póleis* sobre el resto del continente y las islas.¹

En aquellas oportunidades se prestó especial atención al rescate y análisis de los recursos literarios empleados por los comediógrafos para lograr materializar eficazmente las particularidades y los efectos de la política exterior sobre el plano visual de la escena. Así, una lectura de pasajes correspondientes a obras como *Lisístrata* de Aristófanes, *Póleis* de Eúpolis o *Hellás* de Platón el Cómico permitió apreciar hasta qué punto los comediógrafos recurrieron con sus diferencias a una estrategia poética común, referida a la explotación de las analogías normativas entre los vínculos interestatales en el plano político y las relaciones interpersonales en el plano doméstico.

La propuesta que subyace en este trabajo consiste en intentar proyectar algunos de esos análisis a la comediografía posaristofánica, a los efectos de evaluar continuidades y rupturas en el tratamiento del material político. Aunque en general se la relaciona menos con asuntos públicos que con aspectos privados, hoy parece no haber dudas en la crítica de que la llamada “comedia media” (μέση κωμωδία) —entendiendo por tal la producción cómica posterior a Aristófanes y que antecede a la muerte de Alejandro—² también deja

1 Me he ocupado de este tema de modo especial en Buis (2013).

2 Estos son los límites cronológicos establecidos en la definición de “comedia media” que propone Hunter (1983: 6). Según Nesselrath (1990: 331-340), se trata de la producción cómica que se genera en el período de transición entre la “comedia antigua” y la llamada “comedia nueva” propia de Menandro y sus contemporáneos.

entrever un interesante juego con el contexto internacional de la época.³ En efecto, numerosos autores que producen sus obras a lo largo del siglo IV a. C. —nos referimos a figuras como Alexis, Antífanes, Anaxilao, Henioco o Timocles, para mencionar solo algunos— han abrevado en el empleo del cruce entre lo diplomático y lo interpersonal para cargar las tintas sobre la reacción ateniense ante los avances macedónicos y sus implicancias concretas.⁴

En estas páginas nos ocuparemos de examinar algunos de los dispositivos literarios puestos en acción para *traducir* la política exterior en la escena de la comedia media. Nos interesará recurrir al marco teórico proporcionado por los estudios sobre el cuerpo en la Antigüedad y sobre la cultura material (en particular, la teoría de las cosas o *thing theory*) para estudiar el fenómeno de la agencia política: a partir de lo que se identificará como dinámica de la materialidad, consideramos que es posible comprender las alusiones dramáticas a las relaciones internacionales a partir de un examen de los agentes activos de la diplomacia (materializados como cuerpos que intervienen) y su manipulación de los “objetos” políticos, que la comedia desplaza (o *traduce*) desde los territorios —entendidos como campo

3 Respecto de la evolución del género desde el siglo V a. C. en adelante, consultar Sutton (1990: 81-95) así como los dos trabajos —con el mismo título— publicados por Rosen (1995: 119-137) y Sanchis Llopis (1997: 369-379).

4 “Difícilmente, en fin, la comedia del siglo IV a. C. podía quedar al margen de la polémica surgida con la aparición de Filipo entre los sectores pro y antimacedónicos, hasta el punto de poder reconocer incluso ciertos posicionamientos entre los poetas cómicos” (Sanchis Llopis, Montañés Gómez y Pérez Asensio, 2007: 48). Sería posible leer en algunos autores (como Timocles o Henioco) tendencias filomacedónicas mientras que otros dejarían entrever posturas contrarias (quizás Antífanes, Mnesímaco o Alexis), como indica el ya antiguo trabajo de Webster (1953: 43-44). Estimamos que es difícil —si no imposible— el intento de reconstruir ideologías autorales a través de los fragmentos supérstites; solo nos resta, en cambio, procurar leer los pasajes con que contamos desde un estudio filológico que intente dar cuenta de la política como dispositivo de producción de risa, sin adentrarnos en la postulación de eventuales afiliaciones partidarias.

de la actuación militar— a los objetos escénicos (*props*). Trataremos de ilustrar estas dinámicas de traducción, relevando algunas de estas bases conceptuales referidas a la política de circulación objetual en torno de un caso de estudio. En particular, estudiaremos las repercusiones cómicas durante el siglo IV a. C. del discurso *Sobre Haloneso*, tradicionalmente atribuido a Demóstenes. Las estrategias poéticas empleadas pueden ser leídas con mayor eficacia, desde nuestro punto de vista, a partir de una reflexión en torno de la dimensión visual-performativa instalada por los desplazamientos de cuerpos y los movimientos de objetos en el escenario, precisamente porque se trata de una materialidad que permite *traducir* los debates internacionales en el plano físico de la representación teatral. A la vez, el relevamiento de estas dinámicas permitirá trazar un interesante paralelismo entre la negociación diplomática de territorios (que se conquistan o ceden, que se dejan o recuperan) y la circulación de textos (apropiados, reseman-tizados, devueltos) que la comedia media como género está poniendo en juego.

El punto (material) de partida: la isla, la oratoria

Cuando en 112 a. C. un grupo de magistrados magnesios fue llamado a resolver una controversia de límites entre las ciudades cretenses de Hierapitna e Ítanos, el tribunal dictó un extenso laudo arbitral (de alrededor de cien versos) en el que se reconoce la disputa ancestral y se explicitan los modos válidos de adquisición territorial:

[... ἄν] θρωποὶ τὰς κατὰ τῶν τόπων ἔχουσι κυρι-
είας ἢ παρὰ προγόνων π[αραλαβόν]τες αὐτοὶ [ἢ
πριάμενοι] / [κατ'] ἀργυρίου δόσιν ἢ δόρατι κρα-

τήσαντες ἢ παρὰ τινος τῶν κρείσσον[ων] σχό-
ντες. *I.Cret.* III iv 9, 133-134

[...] Los hombres poseen derechos de propiedad sobre la tierra sea porque han tomado la tierra ellos mismos de sus antepasados, o porque la han comprado por dinero, o porque la han ganado mediante la espada, o porque la han tenido de parte de algún poderoso [...]

El pasaje, analizado en detalle por expertos en epigrafía, muestra por primera vez una enumeración de los medios por los que es posible reclamar diplomáticamente el control sobre un territorio determinado.⁵ Interesa remarcar, por un lado, la semejanza entre los títulos efectivos de posesión que los ciudadanos tienen sobre sus bienes y aquellos que una *pólis* puede reclamar respecto de las zonas bajo su control: aprovechando dicho paralelismo, hay un desplazamiento interesante entre los “hombres” (ἄν[θρωποι]) y los Estados-sujetos a los que el arbitraje se refiere (Hierapitna e Ítanos), los cuales —*mutatis mutandis*— se comportarían como si fuesen individuos que pretenden imponerse sobre las tierras en disputa que reclaman como propias. En segundo lugar, las líneas citadas de la inscripción dejan entrever una contraposición entre quien posee las tierras (sea el individuo, sea la *pólis*), construido como sujeto activo del control ejercido, y aquello que se posee, que se presenta en cambio como un objeto sometido al accionar ajeno. Mientras que los hombres “poseen” (ἔχουσι), “toman”

5 La edición del texto corresponde a Guarducci (1942). Sobre un análisis jurídico del pasaje en relación con la adquisición de tierras, ver Chaniotis (2004: 185-187). Si bien es evidente que se trata de un testimonio tardío en relación con las fuentes que se estudian en este trabajo, se ha sostenido que la referencia a estos medios de posesión territorial responde a normas consuetudinarias, de modo que sería posible inferir que ya en el mundo clásico existían mecanismos adecuados para consolidar el poder soberano sobre espacios geográficos que se pretendía dominar.

(π[α]ραλαβόν[τες], “compran” (πριάμενοι), “dominan” (κρ[α]τήσαντες) o “tienen” (σχόντες), las tierras se convierten en un elemento material e inerte que se ve sujeto a fuerzas externas de las que depende su suerte. Los territorios, pues, pasan materialmente de manos en función de las acciones que se ejercen sobre ellos.

Estas reflexiones vinculadas con el desplazamiento de espacios físicos controvertidos permiten, a nuestro juicio, comprender en parte las estrategias de dominación territorial en la historia militar griega. Mencionemos el caso de la pequeña isla de Haloneso, situada en el Egeo en el norte de Eubea, que estuvo controlada por Atenas hasta que, poco después de la Paz de Filócrates en 346 a. C., fue capturada por un pirata llamado Sótrato, quien fue a su vez expulsado luego por el rey de Macedonia, Filipo II. Después de que en 343 a. C. los atenienses enviaran una embajada —liderada por Hegesipo— para reclamar la isla, Filipo despachó enviados a Atenas en 342-341 a. C. con una carta en la que propuso entregar Haloneso o, en su defecto, someter el asunto a arbitraje.⁶ Las fuentes nos comunican que la reacción política que suscitó dicho ofrecimiento fue variada. Así, frente a quienes habían sugerido aceptarlo, el orador Demóstenes aconsejó no avalar la transferencia de la isla porque no correspondía que los macedonios “entregaran” (*didónai*) ese territorio sino que lo “devolvieran” (*apodidónai*), alegando que esas zonas de Tesalia *de iure* siempre

6 Estas reacciones hicieron que por primera vez se polarizara la relación entre Atenas y Macedonia, que hasta entonces se había resuelto sin problemas en el ámbito de la justicia local: “In a rare glimpse of the Macedonian legal system, references to a dispute between Philip and the Athenians over the island of Halonnesus suggest that, until the relationship between Athens and Philip had become highly adversarial, no formal treaties had been necessary between the two states to ensure that both Athenians and Macedonians received justice in Macedonian courts” (Phillips, 2012: 18).

habían sido propiedad de los atenienses.⁷ Se puede distinguir de modo claro este argumento terminológico, de fuertes implicancias respecto de las relaciones ático-macedonias, en el discurso *Sobre Haloneso*, preservado en la producción demosténica aunque posiblemente compuesto por el propio Hegesipo (como sugieren las fuentes antiguas).⁸ En el pasaje 5-6 del discurso (7), se afirma:

Φίλιππος δ' οὐκ ἀγνοεῖ ταῦτ' οὐ δίκαια λέγων, ἀλλ' εἰ καί τις ἄλλος ἐπιστάμενος παρακρουσθῆναι ἂν ὑμᾶς οἶεται ὑπὸ τῶν τάνταῦθα διοικήσειν, ὡς ἂν αὐτὸς ἐκεῖνος βούληται, καὶ πρὶν ὑπεσχημένων, καὶ νῦν δὲ πραττόντων. ἀλλὰ μὴν οὐδ' ἐκεῖνό γε λανθάνει αὐτόν, ὅτι δι' ἀμφοτέρων τῶν ὀνομάτων, ὁποτέρῳ ἂν χρῆσθε, ὑμεῖς ἔξετε τὴν νῆσον, ἂν τε **λάβητε** ἂν τ' **ἀπολάβητε**. τί οὖν αὐτῷ διαφέρει, μὴ τῷ δικαίῳ ὀνόματι χρῆσάμενον **ἀποδοῦναι** ὑμῖν, ἀλλὰ δωρεὰν **δεδοκέναι**, τῷ ἀδίκῳ; οὐχ ἴν' εὐεργέτημά τι καταλογίσηται πρὸς ὑμᾶς (γελοῖον γὰρ ἂν εἶη τοῦτο τὸ εὐεργέτημα), ἀλλ' ἴν' ἐνδείξηται ἅπασιν τοῖς Ἑλλησιν ὅτι Ἀθηναῖοι τὰ ἐν τῇ θαλάττῃ χωρία ἀγαπῶσι παρὰ τοῦ Μακεδόνοσ λαμβάνοντες. τοῦτο δ' ὑμῖν οὐ ποιητέον ἐστίν, ὧ ἄνδρες Ἀθηναῖοι.

Filipo no desconoce que habla de manera no justa pero, aunque lo sabe tan bien como cualquier otro, cree que ustedes son embaucados por aquellos que se han comprometido a dirigir los asuntos [y ahora ac-

7 En efecto, según esta opinión la aceptación de la propuesta de Filipo habría resultado profundamente humillante para Atenas, que solía fundar sus pretensiones territoriales en la legitimidad del reclamo; ver Cloché (1952: 681).

8 La hipótesis de Libanio sobre la autoría de Hegesipo ha sido retomada por MacDowell (2009). Acerca de Hegesipo y su rol en la época, ver Trevett (2011: 113-114).

túan] como quieren ellos. Pero por cierto esto no se le oculta, el hecho de que, a través de cualquiera de los nombres que se podrían usar, ustedes tendrán la isla, sea que la **tomen** o la **recuperen**. Entonces, ¿qué diferencia le hace el no usar el nombre justo y **devolvérsela** a ustedes, sino [no usar el nombre] injusto y **entregarla** como regalo? No es para contar con un acto de beneficencia hacia ustedes (pues sería risible ver en esto un acto de beneficencia), sino para mostrar a todos los griegos que los atenienses están contentos de recibir zonas en el mar de parte del macedonio. Esto, varones atenienses, es lo que ustedes no deben hacer.⁹

La contraposición entre los verbos *dídomi* (δεδώκεναι) y *apodídomi* (ἀποδοῦναι) es concebida en el pasaje desde la antítesis entre lo que es justo y lo que es injusto (puede verse la llamativa litote inicial). El contrapunto se complementa, de modo paralelo, con el juego verbal entre *lambáno* (λάβητε) y *apolambáno* (ἀπολάβητε). Así, mediante la presencia o ausencia del preverbo *apo-*, los verbos “entregar” y “tomar” —como acciones vinculadas con la pretensión de Filipo de presentar una cesión de la isla— se ven tensionados con las formas de “devolver” y “recuperar”, que desde una propuesta nacionalista se promueven para mostrar la antigüedad de la posesión ateniense sobre el lugar.¹⁰ Por lo

9 Las ediciones empleadas para esta y otras citas figuran en el apartado correspondiente de la bibliografía. Las traducciones del griego me pertenecen en todos los casos.

10 Hunt (2010: 196) ha analizado el pasaje a la luz de los problemas de reciprocidad en el ámbito internacional, dado que en estas negociaciones la parte más poderosa podía pretender imponerse a la más débil; es posible que el propósito de Filipo, al conceder la isla, haya sido en realidad remarcar la debilidad ateniense ante su autoridad. Mitchell (1997: 159-160) sostiene que la estabilidad de las relaciones de amistad interestatales dependía fuertemente de la simetría en las prestaciones, de modo que aceptar Haloneso como un regalo habría implicado un deber de beneficencia que Atenas no estaba en condiciones de asumir como carga.

demás, el pasaje recurre a una manipulación que descalifica el propósito de Filipo como risible (*geloïon*).

El orador Esquines, enemistado con Demóstenes, se refiere también a esta acusación contra Filipo en el discurso *Contra Ctesifonte* de 336 a. C., compuesto precisamente para denunciar a quien había mocionado la entrega a Demóstenes de una corona dorada por sus servicios a la ciudad (3.83): Ἀλόνησον ἐδίδου' ὁ δ' ἀπηγόρευε μὴ λαμβάνειν, εἰ δίδωσιν, ἀλλὰ μὴ ἀποδίδωσι,' περὶ συλλαβῶν διαφερόμενος, “(Filipo) **entregó** Haloneso, pero él (Demóstenes) prohibió **tomarla** ‘si la entrega pero no la **devuelve**’, conteniendo sobre las sílabas”.

Es evidente que, en este pasaje, Esquines se mofa de la disquisición léxica en boca de Demóstenes considerando que se trata de una disputa lingüística sin repercusión práctica. Con ambos discursos la negociación diplomática se reproduce eficazmente en una negociación retórica ante el jurado, en la medida en que entre Demóstenes (o Hegesipo) y Esquines se instala un diálogo judicial a raíz de posturas contrapuestas que retoman en sus alegatos la lucha de palabras que cimientan la disputa internacional.

Es posible que, a causa de esta naturaleza discursiva de la contienda diplomática, los autores cómicos hayan retomado con frecuencia el texto sobre Haloneso para explotar en contextos muy distintos las particularidades del enfrentamiento político. En efecto, aprovechando la impronta agnóstica de estas contiendas en el ámbito bélico y judicial, no llama la atención la apropiación de la controversia por parte del género dramático y su *traducción* en clave humorística.¹¹ En el contexto de una serie de obras contempo-

11 Es sabido que Demóstenes fue objeto de burla frecuente por parte de los comediógrafos de la época, especialmente por su glotonería, por su criticable dicción al hablar y por su corrupción; *cfr.* Hughes (2012: 36).

ráneas que escenifican la relación de Atenas con otras comunidades políticas extranjeras (Henderson, 2014: 185), la divergencia en el vocabulario diplomático motivó —si seguimos un extenso pasaje del libro VI de los *Deipnosophistai* de Ateneo (escrito en Roma hacia el siglo III d. C.)—¹² una serie de parodias que los autores de la comedia media dispusieron sobre el escenario para burlarse —a partir de esa antítesis *entregar/devolver*— de la manipulación del lenguaje de la contienda externa.¹³

Nos interesará en la próxima sección reflexionar sobre estos pasajes cómicos a partir de un análisis de la manipulación de la agencia política —representada en los cuerpos de los personajes que intervienen de modo activo en los movimientos de control físico— y la circulación de objetos que resultan manipulados por esas acciones vinculadas con la entrega, el reintegro o la dación. Se trata de las posibilidades que, sobre la base de los estudios que giran en torno de la agencia corporal y de la cultura de la materialidad, brinda la traducción de la política exterior al marco teatral de la comunicación no verbal que instala la comedia.

La circulación (material): de lo público a lo privado, de las ciudades a los personajes, de los territorios a los objetos, de la oratoria a la comedia

En el ámbito de los estudios sobre el drama antiguo, ya hace varias décadas la teoría de la *performance* dramática comenzó a prestar especial atención al acto de la puesta

12 Recordemos que Ateneo es nuestra principal fuente para la transmisión de fragmentos de la comedia media; *cfr.* Papachrysostomou (2008: 16-18).

13 Arnott (2010: 302). En rigor, “[a] whole cluster of comic plays took up this famous retort (...) and made fun of it” (Nesselrath, 1997: 275). *Cfr.* también Sanchis Llopis, Montañés Gómez y Pérez Asensio (2007: 103, n. 18).

en escena de las obras, teniendo en cuenta su dimensión visual, la presencia de los actores y el espacio físico de la representación teatral.¹⁴ Estos estudios, que han cambiado el modo de percibir los textos teatrales transmitidos, se han visto complementados por aquellos vinculados con la corporalidad, en la medida en que los actores recurren a posturas, actitudes físicas y gestos que complejizan el nivel discursivo de sus intervenciones.¹⁵

Son cuantiosas las contribuciones que en los últimos veinte años se han ocupado de estudiar los cuerpos en la Antigüedad desde una pluralidad de intereses disciplinares.¹⁶ Baste afirmar que ese abundante material bibliográfico insiste en señalar el lugar primordial que ocupaba el *sôma* en la educación griega y en las reflexiones médicas o filosóficas.¹⁷ Por lo demás, la preocupación por el cuer-

-
- 14 Tras el trabajo seminal de Goldhill y Osborne (1999) que llevó la *performance* al mundo antiguo y las reflexiones de Taplin sobre tragedia (1977, 1978) y comedia (1993) —que sentaron las bases para un estudio performativo del drama ático—, son cuantiosos los trabajos que han instalado esta perspectiva de análisis para comprender el teatro ateniense, entre ellos Hall y Harrop (2010) y Harrison y Liapis (2013). En gran medida, estos textos son deudores del abordaje semiótico que ha realizado Pavis (1987) de modo teórico sobre el fenómeno teatral. Respecto de la comedia de Aristófanes en particular corresponde mencionar entre otras/os a Fernández (2002), Revermann (2006) y Hughes (2012).
- 15 Acerca de la importancia de la comunicación no verbal en la Antigüedad griega, en particular de los *skhémata* puestos en acción para la interacción social, ver Catoni (2005). En el ámbito dramático, no pueden ser dejados de lado aquellos análisis que se han centrado en el disfraz teatral, en tanto las vestimentas resultan el nexo necesario entre el cuerpo del actor y aquel del personaje que se representa; acerca del disfraz trágico puede consultarse Wyles (2011), mientras que con relación al disfraz cómico se ha explotado recientemente Compton-Engle (2015), quien retoma (y supera en clave performativa) algunas de las inteligentes reflexiones que décadas atrás ya hiciera el trabajo señero de Stone (1981).
- 16 Stewart (1997); Montserrat (1998); Porter (1999); Bodiou, Frère y Mehl (2006); Fögen y Lee (2009); Prost y Wilgaux (2006); Dasen y Wilgaux (2008); Squire (2011); Lee (2015); Gherchanoc (2015), *inter alias/os multas/os*.
- 17 Cfr. Gherchanoc (2015). En la edad arcaica, el cuerpo era visto en esencia como materialización del estatus, la envergadura y la "altura" moral; cfr. Ceyte (2003). Holmes (2010) se ha dedicado a demostrar cómo, a partir de la progresiva identificación fisiológica de los síntomas propios del cuerpo en la Antigüedad griega, el *sôma* pasó a desprenderse conceptualmente de la acción externa de dioses o *daimones*—y, por lo tanto, de un objeto material signado por influencias desde

po, de acuerdo con estos textos, solía responder a la fuerte impronta visual que caracterizaba la cultura griega, como permite apreciar el interés por los desnudos masculinos o las vestimentas femeninas en las representaciones iconográficas.¹⁸

El espectáculo cívico de los festivales dramáticos en Atenas explota esta importancia del cuerpo al paroxismo. En el cruce entre su función política y su dimensión estética, no sorprende que el cuerpo se haya convertido en un elemento inherente al drama ateniense ni que haya existido —en términos de Cairns (2005)— un verdadero “lenguaje corporal” codificado que hacía a la naturaleza propia del espectáculo teatral.

Dentro del ingente caudal bibliográfico edificado en torno de la dimensión somática en la cultura griega, para pensar el teatro nos interesa aquí retomar en particular aquellos trabajos que, enfocados en la dimensión proxémica, se ocuparon de echar luz sobre el sistema de desplazamiento de los cuerpos en escena.¹⁹ El modo en que los cuerpos se presentan entre la *orkhéstra* y la *skené* reproduce el desplazamiento físico en otros espacios de la *pólis*, y la forma en que se comportan gestualmente los actores se condice con las particularidades de la presencia de las figuras públicas en los otros espacios políticos de participación ciudadana, como la Asamblea, el Consejo o los tribunales. En todos los casos, la apariencia física responde a un *êthos*

afuera— para ser entendido de modo activo como determinante de la subjetividad humana. Esta condición del cuerpo como agente es útil para nuestro planteo conceptual.

18 Sobre la importancia de los desnudos en el arte griego, *cfr.* Dukelsky (2016), quien también se expresa sobre el tema en el capítulo correspondiente del presente volumen.

19 Acerca de los movimientos de cuerpos en la tragedia, ver Wiles (1999) y Ley (2007), quienes exploran las particularidades del desplazamiento de los actores desde los condicionamientos del espacio escénico.

positivo que pretende mostrarse al resto de los *politai*.²⁰ El cuerpo teatral, entonces, desplegado para ser apreciado por el público, condensa la expresión exterior de una personalidad, y entonces se esfuerza por producir los efectos pretendidos en el auditorio a partir de la interpretación actoral (Andrisano, 2010: 221). Esta interpretación, como ya señalaba el propio Aristóteles al definir la *performance* dramática, suponía un movimiento. En efecto, según *Poética* (1448a 20-24), a diferencia de lo que ocurría en la épica, en la que el poeta era quien daba su voz a muchos personajes, en el teatro todos los personajes *actúan* y los actores *corporizan* la representación (πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους). Ello explica que poco después, al definir qué es la tragedia (1449b 24-28), Aristóteles señale que se trata de una representación de hombres “que actúan” (δρῶντων) y no de una mera narración (διπάγγελίας). La actuación, como fenómeno productivo, se sostiene en el desplazamiento sobre el espacio prefigurado del escenario. Los cuerpos dialogan y comunican en ese diálogo; son agentes que constantemente se desplazan, entran y salen de la vista de los otros, se muestran y se esconden. Circulan porque son dinámicos en su naturaleza humana.

La relación entre esta subjetividad “actuante” de los cuerpos y la pasividad y el estatismo de los objetos disponibles sobre la escena resulta particularmente fructífera para complejizar los múltiples esquemas de desplazamientos que se producen en el drama. Es preciso tener en claro, por supuesto, que la propia construcción del cuerpo en la comedia —su factura dramática— se basaba en la inclusión de objetos de disfraz, elementos materiales disponibles

20 Esto ha sido bien demostrado por Gotteland (2010) al describir la presentación visual de los oradores en el ágora, que se convierte en un decorado adecuado para exponer los gestos y actitudes del cuerpo propios de cada situación.

para el productor que contribuían a generar humor a la vez que cumplían un claro rol simbólico. Así, por caso, la máscara o el falo de cuero, omnipresentes en la ficción escénica, determinaban y configuraban el cuerpo cómico. Estos objetos, que se tornan apéndices del *sôma* visible de los personajes y los definen identitariamente, presentan una interesante naturaleza híbrida, ya que en su complejidad buscan disimular su condición de artificio (pretendiendo ser parte “natural” de la fisionomía de los personajes) pero a la vez juegan con la metateatralidad propia del disfraz actoral.²¹ De estos elementos se sirve siempre el *didaskalos* cómico porque, al igual que la escena misma, están impregnados de sentidos: al mismo tiempo ocultan y dejan ver su condición ficticia.

Los últimos años han visto surgir una creciente producción intelectual alrededor de la problemática de los “objetos” escénicos en el mundo antiguo. Basados en general en los trabajos pioneros centrados en la llamada “cultura material” (que procuran enfatizar la habilidad de los objetos para representar relaciones),²² varios textos han puesto sobre el tapete la necesidad de formular reflexiones sobre la puesta en escena que no descarten aquellos objetos —muchas veces ligados con

21 Acerca de las máscaras cómicas en Aristófanes, ver Calame (2005) y especialmente Piqueux (2010), quien revisa las fuentes y presenta las vertientes de la crítica en torno de su naturaleza. Con relación al falo cómico y al problema de la aparente “desnudez” puede consultarse Mauduit (2010). Piqueux (2006) se ha ocupado de examinar el relleno que se utilizaba para configurar la “redondez” de los cuerpos cómicos, y analiza las evidencias para mostrar de qué modo a mediados del siglo IV a. C. este acolchado fue desapareciendo en la comedia media.

22 Miller (2005: 5), por ejemplo, hablaba de la “cultura material” para dar cuenta del fenómeno por el cual lo que somos los seres humanos excede con creces los límites de nuestro cuerpo; estamos en realidad condicionados por una serie de “externalidades” que, desde múltiples dimensiones de lo material, configuran nuestra propia existencia. En definitiva, las “cosas” terminan afectando a los sujetos y no al revés porque los *objetos* son factores constitutivos de nuestra identidad individual y colectiva; *cfr.* Miller (2008). Acerca de una introducción al concepto de “cultura material”, ver además Julien y Rosselin (2005).

prácticas sociales o símbolos culturales— a los que recurren los personajes. Estas “cosas” complementan significativamente el movimiento de los cuerpos, en tanto son empleadas, entregadas, ocultadas o develadas, vistas y tocadas. Lejos de ser meros accesorios, son parte integrante de la acción, como ha demostrado Sofer (2003). El poder de la circulación de objetos no puede subestimarse porque, de hecho, permite apreciar la interacción física de los personajes, expresando de modo concreto sus luchas de poder y sus pretensiones de dominación. Además, muchas veces se trata de elementos que, como instrumentos o utensilios, sirven metonímicamente como parafernalia para materializar valores abstractos o para traducir de modo visual experiencias y sensaciones que, de otra manera, sería imposible reflejar ante el público.²³

Es imprescindible recurrir aquí a la teoría del *actor-red* (*actor-network theory*, en inglés), elaborada en sus fundamentos teóricos por Latour (2005). Este sociólogo considera que, para una mejor comprensión de las dinámicas colectivas en el plano comunitario, es preciso incorporar los objetos como parte del entramado social: en efecto, en su opinión, el rol de los humanos debe ser completado por todos aquellos elementos que están asociados y que también forman parte del esquema de agencia. Consideramos que el teatro es, por lo ya dicho, un terreno adecuado para pensar esa interacción, en la medida en que los objetos desplegados en el escenario resultan plenamente significativos al servir como focos que traducen valores históricos

23 En una reciente edición de la revista *Mètis* se dedica un *dossier* completo al rol de los objetos y a la función de los artefactos en la Antigüedad griega. En la introducción del volumen, Brouillet y Carastro (2019: 11) se refieren de modo explícito al rol de las cosas y su importancia cultural como elementos de agencia: “L’objet est alors vivant, présent, tant qu’il y a une puissance générative, non pas pour pointer ailleurs, tel un *séma* au sens strict, mais pour créer quelque chose qui ne lui préexiste pas”. Acerca del sentido pregnante de los objetos y su valor material e inmaterial en la cultura griega clásica, ver el célebre trabajo de Gernet (1968).

y culturales.²⁴ Y en el caso de la comedia ateniense, estos pensamientos resultan particularmente inspiradores si se tiene en cuenta la abundancia de objetos escénicos que, en tanto transmisores de información contextual, resultan imprescindibles para el desarrollo de la acción dramática.²⁵

Si, no obstante, resulta cierta la afirmación de que en la comedia antigua se evidencia una progresiva eliminación de los objetos escénicos —como ha sostenido English (2000, 2005)—, ¿en qué medida podemos hablar de la importancia de esta cultura material en la comediografía media del siglo IV a. C.?

En rigor de verdad, una revisión de los textos conservados permite concluir, en primer lugar, que la importancia de las cosas inanimadas no decrece en el corpus de Aristófanes con el paso de los años.²⁶ También lleva a pensar en la continuidad de esta “cultura material” a lo largo de la evolución del género y, por lo tanto, en la necesidad de rescatar el papel de los “objetos” y sus significados en la producción cómica posaristofánica, teniendo en cuenta sobre todo sus particularidades. Se sabe bien, por ejemplo, que la comedia media se caracteriza por

24 Se trata de un aspecto ya explorado, desde el ámbito de la antropología, en el volumen colectivo editado por Appadurai (1986). Los objetos responden a prácticas simbólicas, como ha sido estudiado por la llamada “Teoría de las cosas” (*thing theory*) enarbolada, entre otros por autores, por Brown (2001, 2004, 2015) en el contexto del *Object Cultures Project* de la Universidad de Chicago.

25 Respecto de la tragedia, merecen citarse los libros sobre “objetos teatrales” (*props*) de Chaston (2010) y Mueller (2016), así como los artículos recientes de Noel (2012, 2013, 2014). En el caso del género cómico, el rol de las “cosas” ha sido trabajado sobre todo con relación a la comedia antigua. Al respecto, pueden consultarse los trabajos generales de Poe (2000) acerca de la desmesurada abundancia de objetos en Aristófanes, o de Revermann (2013) en torno de su condensación semántica. También merecen especial atención las contribuciones puntuales sobre *Acarnienses* que ofrece English (2007) o el excelente trabajo sobre *Aves* llevado a cabo por Fernández (1994), producido en un contexto y en una época en que había todavía escasa elaboración teórica sobre el tema.

26 Esto es lo que concluye Tordoff (2013) tras analizar la evidencia provista por las comedias supérstitas.

insistir en la parodia mitológica; en ese sentido, baste decir que los objetos devienen útiles para identificar a las divinidades y figuras legendarias que se pretende burlar. También se conoce la insistencia de la comedia media en la inclusión de escenas familiares que muestran los entretelones del ámbito doméstico; aquí la representación del *oïkos* requiere la colocación de elementos físicos que lo definan como espacio. Por lo demás, la presencia de personajes estereotipados propios de la comedia media (tales como el parásito, el esclavo irreverente, el cocinero o la cortesana) favorece también el recurso a una serie de elementos visuales capaces de complementar la presencia corporal de los actores permitiendo una pronta identificación por parte de los espectadores.²⁷

Los pasajes que proponemos analizar a continuación, precisamente, cobran mayor sentido si se toma en consideración la importancia de la interacción de cuerpos y objetos que debía de ser frecuente en la comedia del siglo IV a. C. Se trata de los versos que juegan con la manipulación de objetos a partir de una analogía cómica con el enfrentamiento retórico entre Demóstenes y Esquines acerca del destino de la isla de Haloneso. En ellos no solo se podrá advertir el empleo reiterado de una dinámica de los objetos y de su desplazamiento entre los personajes; también será factible identificar la fuerte impronta política que es posible reconocer en las manifestaciones textuales conservadas de sus obras.

Comencemos con un pasaje de Alexis (poeta nacido en Turios) proveniente de su obra *Stratiótes (Soldado)* —el fr. 212 K.-A.—, en el que se presenta un ejemplo concreto que da cuenta del enfrentamiento mencionado entre atenienses y macedonios:

²⁷ Acerca de estos elementos que dan cuenta de la imagen tradicional de la comedia media como género, ver Olson (2007: 23).

ἀπόλαβε

τουτί. β. τί τοῦτο δ' ἐστίν; α. ὁ παρ' ὑμῶν ἐγὼ
παιδάριον ἔλαβον ἀποφέρων ἤκω πάλιν.
β. πῶς; οὐκ ἀρέσκει σοι τρέφειν; α. οὐκ ἔστι γὰρ
ἡμέτερον. β. οὐδ' ἡμέτερον. α. ἀλλ' ἐδώκατε
ὑμεῖς ἐμοὶ τοῦτ'. α. οὐδ' ἐδώκαμεν. β. τί δαί;
β. ἀπεδώκαμεν. α. τὸ μὴ προσῆκόν μοι λαβεῖν;

—Toma esto de vuelta. —¿Y esto qué es? —El niño
que yo mismo tomé de ustedes, se los vengo a traer de
vuelta. —¿Cómo? ¿No te agrada alimentarlo? —Pues
no es nuestro. —Ni tampoco nuestro. —Pero ustedes
me lo dieron. —No te lo dimos. —¿Qué? —Te lo devolv-
vimos. —No me correspondía tomarlo.

En un plano doméstico, muy semejante al que resulta habitual en la *mése* y en la *néa komoidía*, el léxico demosténico sobre “dar” y “devolver” explorado en la sección anterior se ve ahora traspolado a una realidad muy diferente. La privatización de la controversia (que ahora se refiere a un bebé y ya no a la isla de Haloneso) descontextualiza la grandilocuencia del enfrentamiento y, por lo demás, subvierte el planteo original: remplazando el interés por el rechazo, en vez de reclamar ambos la propiedad histórica sobre el objeto del acuerdo, ninguno de los hablantes del diálogo desea conservar la criatura. El “objeto” pretende ser aquí rechazado físicamente por ambos personajes.

La dinámica corporal es evidente. El empleo reiterado de los pronombres personales explícitos, que apuntan a los interlocutores mediante primeras y segundas personas alternadas (ὑμῶν, ἐγὼ, σοι, ὑμεῖς, ἐμοὶ, μοι) y que se ve reforzado por adjetivos posesivos como ἡμέτερον, señala a los cuerpos presentes de los actores que dialogan. También se advierte un álgido debate en torno de las acciones (nótese

el imperativo inicial), representadas con los pares de verbos λαμβάνω (“tomar”)/ ἀπολαμβάνω (“tomar de vuelta”) y δίδωμι (“dar”)/ ἀποδίδωμι (“devolver”), además de ἀποφέρω (“traer de vuelta”). Estas rápidas diligencias, que son propias de los movimientos que instala el teatro, tienen por objeto un deíctico (τοῦτο, que aparece dos veces) que identifica al niño: παιδάριον, un diminutivo que, mediante el género neutro, contribuye a marcar su objetivación como receptor pasivo y estático del accionar de los personajes que discuten y que pretenden despojarse de él.²⁸

La estrategia de contacto entre cuerpos y objetos se repite en otro texto del mismo autor, correspondiente esta vez a su obra *Adelphoí* (*Hermanos*). Se trata del fr. 7 K.-A., en el que Alexis insiste sobre términos y actitudes semejantes:

ἐγὼ δέδωκα γάρ τι ταύταις; εἰπέ μοι.
β. οὐκ, ἀλλ' ἀπέδωκας ἐνέχυρον δήπου λαβών.

—¿Pues yo mismo he dado algo a estas? Decime.

—No, más bien se lo devolviste, por cierto, tomando prenda.

Una vez más se observa un contrapunto entre la primera persona explícita (ἐγὼ, μοι) y la segunda persona (de nuevo, con un imperativo), que se enfrentan a partir del accionar físico representado por verbos que ponen en acción sus cuerpos: δίδωμι (“dar”), ἀποδίδωμι (“devolver”) y λαμβάνω (“tomar”). Estamos en presencia de la reproducción de la misma terminología del caso de Haloneso, ahora en el seno de un diálogo imbuido de un fuerte contenido doméstico: la toma de prenda, como garantía real, se produce

²⁸ De hecho, el bebé es presentado en un principio como una cosa mediante el pronombre interrogativo τί (“¿qué?”).

en Atenas respecto de bienes muebles (algo de vuelta muy alejado de la isla disputada por los atenienses y los macedonios) y permite advertir la relación jurídica que se entabla entre el cuerpo-sujeto y el objeto (en este caso, identificado con el indefinido neutro τι), entre el ciudadano y un bien objeto del negocio comercial. Como señala Todd (1993: 252), el término técnico ἐνέχυρον (“prenda”) se refiere precisamente a la garantía del pago de una deuda que presupone una relación “between persons and things”.²⁹ No es un dato menor aquí la referencia al plano femenino como objeto indirecto de la dación (ταύταις), que se coloca cómicamente en las antípodas del plano de los acuerdos jurídicos, así como de la práctica diplomática internacional signada por la presencia masculina de mensajeros, enviados y embajadores.

En el fr. 167 K-A de *Neótide* de Antífanos —quizás el otro autor más conocido de la *mése*— el chiste con los verbos adquiere una forma distinta y se produce una alusión directa a la fuente del humor mediante una nueva circulación de cuerpos y cosas:

ὁ δεσπότης δὲ πάντα τὰ παρὰ τοῦ πατρὸς
ἀπέλαβεν ὥσπερ ἔλαβεν.
β. ἠγάπησεν ἄν
τὸ ῥῆμα τοῦτο παραλαβῶν Δημοσθένης.

29 Acerca de esta prenda sobre bienes muebles, *cf.* Harrison (1968: 254), quien sostiene que se trataba del ofrecimiento de un bien mueble como garantía, objeto que solía pasar a manos del acreedor durante la extensión de la deuda. En este sentido, es significativa la referencia en el pasaje de Alexis para la lectura aquí propuesta de la circulación objetiva de los elementos escénicos. Es frecuente la alusión a la prenda o ἐνέχυρον en la oratoria contemporánea (donde abarca objetos que van desde un barco hasta una cantidad de cobre), como puede leerse en D. 33.10, 41.11, 49.2, 49.52-53 y 56.3, *inter alia*. Acerca de estas garantías de seguridad propias del derecho de propiedad, ver MacDowell (1978: 142-145).

—El amo ha **recuperado** todo lo de su padre tal como lo **tomó**.

—A Demóstenes le habría complacido **apoderarse** de esta palabra.

Por un lado, al igual que en el primer pasaje de Alexis (y posiblemente como en el segundo), parece tratarse de un marco familiar; puede inferirse que estamos en presencia de dos esclavos hablando entre sí de su amo. El δεσπότης se presenta como el ciudadano-sujeto que lleva a cabo el accionar descrito en los verbos λαμβάνω y ἀπολαμβάνω. De nuevo se apela a una circulación de objetos (señalados bajo el colectivo πάντα, en neutro plural). Por lo demás, se advierte una cuestión de herencias, también una constante en las tramas cómicas del siglo IV a. C. Lo que resulta interesante aquí es que, jugando quizás con los alcances de los términos reproducidos, se trata en estos versos de una verdadera remisión, de una “devolución” mediante el lenguaje al propio texto fuente: en una analogía entre contenido conceptual y forma poética, Demóstenes se habría ocupado de “tomar” ese verbo (παραλαμβάνω) del mismo modo en que el personaje del siervo menciona que su señor tomó y recuperó el patrimonio de su progenitor (λαμβάνω, ἀπολαμβάνω). La *traducción*, sustentada en la circulación de objetos dentro de la cultura material compartida, adquiere nuevas implicancias en esta referencia. La categoría “objeto” se expande para incluir aquí a la propia palabra; paralelamente a los bienes heredados, el neutro τὸ ὄημα τοῦτο muestra también el objeto material del accionar del orador.

El territorio insular de Haloneso, finalmente, es suplantado por otro elemento no identificado en el fr. 8 K.-A. del poeta Anaxilao, aparentemente de su pieza *Evandria*: desconocemos de qué se trata ese sustantivo ausente y no parece posible reconstruirlo a partir del contexto. Sin

embargo, sí puede afirmarse que, una vez más, se trata de un objeto transportable, propio del universo de lo privado. En este supuesto es un personaje femenino el que, lejos de reintegrarlo, decide llevárselo consigo: *καὶ τὰς παλαιὰς δώσω*. B. *μὰ τὴν γῆν, μὴ σύ γε / δῶς, ἀλλ' ἀπόδος*. A. *καὶ δὴ φέρουσ' ἐξέρχομαι*, “—Y te **daré** las viejas (¿...?). —Por la tierra, no las **entregues**, mejor **devolvelas**. —Y, por cierto, me voy **llevándolas**.”

En el pasaje, las dos personas del diálogo dejan percibir la interacción escénica de cuerpos en movimiento, como sugiere el verbo en primera persona *ἐξέρχομαι* (“me voy”). Los verbos, a su vez, apuntan nuevamente al desplazamiento material del objeto en cuestión: *φέρω* (“llevar”), *δίδωμι* (“dar”) y *ἀποδίδωμι* (“devolver”), este último verbo en un imperativo de segunda persona.³⁰ Es claro que la cosa que se procura entregar o devolver, como se aprecia, está presente en la escena y se ve maniobrada por parte de quienes la poseen.

Para conectar estos pasajes que refuerzan y vuelven sobre la polaridad de acciones, finalmente, conviene retornar (si el verbo sigue siendo productivo) al marco de transmisión de los fragmentos cómicos examinados, es decir, al texto de Ateneo de Náucratis. En efecto, la introducción que allí se ofrece a los ejemplos que acabamos de

30 A estos pasajes, en fin, puede añadirse un último fragmento de la obra *Caunios* de Timocles (fr. 20 K.-A.) que juega con una variante de la puesta en contacto entre el verbo simple y su compuesto con *apo-*. Allí se sostiene en un comienzo que el parásito Titímalo, cuando estaba muerto, volvió a la vida comiendo lupino barato; los versos 4-6 señalan que, en vez de dejarse morir de hambre (*ἀποκαρτερῶ*), perseveró intentando (*καρτερῶ*): *οὐκ ἀπεκατέρησε γὰρ ἐκεῖνος, ἀλλ' ἐκατέρησ', ὡ φίλτατε, / πειρῶν* (“pues aquel no se dejó morir de hambre, querido, sino que perseveró intentando”). Sanchis Llopis (1995: 74) ha leído aquí la relación entre hambre e inmortalidad como una referencia al pitagorismo de que suele estar imbuida la *mése*. Acerca del verbo *apokarteréō* como “dejarse morir de hambre” y su altísima frecuencia en la comedia media, *cfr.* Rodríguez Adrados (1986, s.v.). En efecto, remite al título de obras atribuidas a Antifanes (Poll. 10.138), a Filemón (Stob. 1.6.11) y a Apolodoro de Gela (también llamada Φιλάδελοι, Ath. 472c).

citar (VI.3, 223 D- 224A) recupera de modo expreso la intertextualidad con la oratoria y destaca el carácter jocoso de toda esta serie de reproducciones cómicas que *traducen* el episodio de Haloneso:

καὶ ἡμεῖς οὖν, ὦ Τιμόκρατες, ἀποδίδομέν σοι τὰ τῶν δειπνοσοφιστῶν λείψανα καὶ οὐ δίδομεν, ὡς ὁ Κοθωκίδης φησὶ ῥήτωρ Δημοσθένην χλευάζων, ὃς Φιλίππου Αθηναίους Ἀλόνησον δίδόντος συνεβούλευε μὴ λαμβάνειν, εἰ δίδωσιν ἀλλὰ μὴ ἀποδίδωσιν. ὅπερ Αντιφάνης ἐν Νεοττίδι παιδιὰν θέμενος ἐρεσχηλεῖ τόνδε τὸν τρόπον·

Y nosotros, Timócrates, te **devolvemos** los remanentes del banquete de los sabios y no te los **damos**, como afirma el orador del demo de los Cotócidas [Esquines] burlándose de Demóstenes, porque cuando Filipo **entregó** Haloneso a los atenienses aconsejaba no **tomarla** si la **entrega** pero no la **devuelve**. Precisamente de esto se burla Antífanos en Neótide, haciendo un juego, de este modo:

Es posible identificar nuevamente a quienes se involucran en el diálogo: el “nosotros” (ἡμεῖς) se opone a la segunda persona (referida por el vocativo Τιμόκρατες). Asimismo, se reconoce el objeto de la acción, también aquí en neutro: τὰ λείψανα (“los remanentes”). Los niveles de apropiación de la *rhêsis* de Demóstenes sobre la isla ofrecida por los macedonios son numerosos en la cita, en tanto se avizora con claridad que Ateneo identifica diferentes escalas de manipulación del prototexto. Estas reapariciones se dan, según el pasaje, a partir del fenómeno de la burla, que es capaz de colocar la contraposición original δίδωμι (“dar”)/ἀποδίδωμι (“devolver”)

bajo el ojo de la invectiva poética. Si Esquines se burló de su enemigo (como se deja entrever en el verbo χλευάζω), los comediógrafos retomaron este *agón* entre oradores para convertirlo también en reservorio de humor: ἐρεσχληέω.

La asimilación, en este mismo pasaje, del recurso literario implementado por Antífanos (y por lo tanto por los otros poetas) con un juego de niños (παιδιάν) refuerza la naturaleza jocosa de los retornos al debate retórico y, al mismo tiempo, se distancia de la seriedad de los convenios interestatales para adquirir una condición doméstica e infantil. Como sucedió con Haloneso, la política exterior entablada entre atenienses y macedonios abandona, en el plano estrictamente literario, la insularidad de su especificidad pública para imbuirse de la cotidianidad diaria de las experiencias personales de un *dêmos* adulto que la decodifica y asimila en términos coloquiales y en función de las dinámicas de circulación corporal y objetual que conoce. El dispositivo es interesante: agentes que intervienen, bienes que pasan de uno a otro en una cadena de desplazamientos. En los textos opera una eficiente (y a la vez lúdica) dialéctica de cuerpos y objetos, que *traducen* en el plano teatral el enfrentamiento entre Atenas y Filipo a partir de las posibilidades suministradas por la apelación al movimiento de los cuerpos escénicos y a la cultura material compartidas por autor y auditorio.

A modo de conclusión: traducir Haloneso, entre agencia física y circulación objetual

Para concluir, cabe decir que —lejos de aquellos críticos que solo han concebido en la comedia media un universo estrictamente ligado al *oîkos* o signado por una fuerte impronta mitológica— los pasajes analizados permiten mostrar, en primer lugar, la importancia que revisten en

el género las alusiones a la política contemporánea, tradicionalmente limitadas en gran parte de los estudios dramáticos a la producción de Aristófanes y a la comedia antigua. En segundo lugar, en ellos ha sido factible descubrir la pregnancia semántica de los versos referidos al estudiar los contextos “privatizados” en los que se reproduce el vocabulario de las relaciones interestatales instalado por la oratoria. En definitiva, es posible afirmar que el juego léxico δίδωμι (“dar”)/ ἀποδίδωμι (“devolver”) deviene cómico al aplicarse al plano doméstico, en tanto consigue canalizar ante el público los grandes debates macropolíticos en la microescala más tangible que ofrece la sociabilidad familiar.

Este procedimiento, como hemos intentado señalar, se produce a partir de una corporización de los sujetos internacionales (que pasan a ser los actores de la representación) y una consecuente materialización de aquello que resulta ser el objeto de transacción en el intercambio escénico. Ello, a su vez, permite dar cuenta del andarivel de la producción dramática, un plano de desplazamiento diferente y superpuesto en el que el autor-cuerpo no solo actúa sobre un texto-objeto (la comedia) sino que incluso le da origen.³¹ La circulación material, determinada entonces por una poética del movimiento, se estructura en torno de agentes políticos y objetos manipulados en capas de significación complementarias.

Esta dinámica de la materialidad configura un plano físico capaz de reproducir los mecanismos de control internacional en clave de vínculos interpersonales, donde

31 A título comparativo, baste con recordar que ya en Aristófanes hallamos el recurso a una imagen de la maternidad poética cuando mencionaba la comedia como hijo: en efecto, ya en la primera parábasis de *Nubes* (vv. 530-532) se presentaba al dramaturgo en una primera persona como una virgen que, tras parir la obra, la expuso para que fuese recogida por otro y criada por los atenienes: κάγω, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν κούκ ἐξῆν πῶ μοι τεκεῖν/ ἐξέθηκα, παῖς δ' ἔτερα τις λαβοῦσ' ἀνέλετο,/ ὑμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κάπαιδεύσατε.

los territorios en pugna se resemantizan como elementos escénicos, como objetos neutros caracterizados por la pasividad que se mueven entre aquellos sujetos activos, enfrentados en la búsqueda de su posesión o dominación. Las daciones y las devoluciones, las cesiones y los retornos de estos bienes cosificados se reflejan en los movimientos de los cuerpos sobre el escenario que manipulan los elementos de utilería, los guardan o conceden en función de las necesidades argumentales de cada trama cómica.

En los préstamos y reenvíos que se producen primero entre Demóstenes y Esquines, luego entre la oratoria y la comedia, y finalmente entre los autores cómicos y el banquete de los sabios descrito por Ateneo, se teje un complejo dispositivo literario en el que los textos (como territorios) se ven conquistados y reconquistados. La comedia, según parecen querer decirnos los testimonios cómicos presentados, ha triunfado al lograr “entregar” y “devolver” a los espectadores una imagen alternativa (y risible) de la seria oratoria nacionalista que inunda la *pólis*. Así, pues, entre la *dósis* y la *apódosis*, entre la toma y la recuperación, se produce una dialéctica discursiva en la que los ecos diplomáticos se reinterpretan y el enfrentamiento candente entre Atenas y Filipo se explota con nuevos fines (sin duda menos nocivos para la ciudad) sobre el escenario cómico.³²

En clave de dinámica de la materialidad, en definitiva, el enfrentamiento de cuerpos activos que luchan por poseer, que se oponen en el dominio de los objetos, es doblemente

32 Riess (2012: 394) se quejaba con razón de que no había todavía estudios comprensivos que se ocuparan de analizar la dramatización ritual de la agresión propia de las relaciones interestatales griegas. Esperamos que esta humilde contribución permita abrir senderos para pensar el modo en que el enfrentamiento bélico entre sujetos por el control de territorios se procesa sobre la escena cómica en clave de manipulación objetual. Se trata, en nuestra opinión, de un mecanismo literario apropiado para escenificar aquello que difícilmente pueda subsumirse en el escenario: la acuciante violencia internacional que se logra condensar de modo magistral mediante la interacción física entre personajes.

eficaz. Sirve no solo para traducir el nivel extradramático caracterizado por el inestable conflicto armado internacional que viven las *póleis* griegas frente al avance de Filipo en el siglo IV a. C. También es funcional para representar la polémica circulación de textos sobre los que se construye el género. Así, reproduciendo la dialéctica corporal y objetual en sus múltiples valencias, la comedia media vuelve sobre los discursos en torno de Haloneso para explotar una serie de traslados y desplazamientos que permiten consolidar, en la polivalente errancia de personajes y artefactos, la naturaleza del corpus cómico en tanto experimento literario, experiencia estética y dispositivo político.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Adams, C. D. (ed.) (1919). *Aeschines*. Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.
- Butcher, S. H. (ed.) (1903). *Demosthenis Orationes*. Oxford, Clarendon Press.
- Carey, C. (tr.) (2000). *Aeschines* (The Oratory of Classical Greece, vol. 3). Austin, University of Texas Press.
- Guarducci, M. (ed.) (1942). *Inscriptiones Creticae*, vol. 3, "Tituli Cretae orientalis". Roma, Libreria dello Stato (=IC).
- Gulick, C. B. (ed.) (1927). *Athenaeus*. The Deipnosophists. Cambridge, MA/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.
- Hunter, R. L. (ed. y coment.) (1983). *Eubulus*. The Fragments. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kassel, R. y Austin, C. (eds.) (1989). *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. VII, *Menecrates-Xenophon*. Berlín/Nueva York, Walter De Gruyter.

- . (1991). *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. II, *Agathenor–Aristonymus*. Berlín/Nueva York, Walter De Gruyter.
- Olson, S. D. (ed.) (2007). *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford, University Press.
- Sánchez Llopis, J.; Montañés Gómez, R. y Pérez Asensio, J. (trads.) (2007). *Fragmentos de la comedia media*. Madrid, Gredos.
- Trevett, J. (trans.) (2011). *Demosthenes. Speeches 1-17 (The Oratory of Classical Greece, vol. 14)*. Austin, University of Texas Press.

Bibliografía secundaria

- Andrisano, A. (2010). Le corps théâtral entre texte et mise en scène: l'exemple du *Prométhée enchaîné*. En Garelli, M.-H. y Visa-Ondarçuhu, V. (eds.). *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, pp. 221-234. Rennes, Presses Universitaires.
- Appadurai, A. (ed.) (1986). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Arnott, W. G. (2010). Middle Comedy. En Dobrov, G. W. (ed.). *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, pp. 279-331. Leiden/Boston, Brill.
- Bodiou, L.; Frère, D. y Mehl, V. (eds.) (2006). *L'expression des corps. Gestes, attitudes, regard dans l'iconographie antique*, Cahiers d'histoire du corps antique II. Rennes, Presses Universitaires.
- Brouillet, M. y Carastro, C. (2019). Introduction. Présences des artefacts. En *Mètis* N. S. 16, pp. 7-13.
- Brown, B. (2001). Thing Theory. En *Critical Enquiry*, vol. 28, pp. 1-21.
- . (ed.) (2004). *Things*. Chicago, The University of Chicago Press.
- . (ed.) (2015). *Other Things*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Buis, E. J. (2013). Enemigos íntimos: el imaginario simbólico del matrimonio y las metáforas eróticas de la política internacional en la comedia antigua. En Rodríguez Cidre, E.; Buis, E. J. y Atienza, A. (eds.). *El oïkos violentado: genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*, pp. 191-228. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Colección Saberes).

- . (2014). De madres, ciudades y tablillas: alcances políticos y literarios de un enigma familiar en la Comedia Media (Antifanes, *Safo*, fr. 194 K.-A.). En *Stylos*, vol. 23, pp. 48-69.
- Cairns, D. (2005). Introduction. En Cairns, D. (ed.). *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, pp. ix-xxiii. Swansea, The Classical Press of Wales.
- Calame, C. (2005). Démasquer par la masque: effets énonciatifs et pragmatiques chez Aristophane. En *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, pp. 213-233. París, Les Belles Lettres.
- Catoni, M. L. (2005). *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Ceyte, J. (2003). La corporéité en Grèce archaïque. Un réseau socio-cosmique. En *Hypothèses*, vol. 2003/1, núm. 6, pp. 49-58.
- Chaniotis, A. (2004). Justifying Territorial Claims in Classical and Hellenistic Greece: the Beginnings of International Law. En Harris, E. M. y Rubinstein, L. (eds.). *The Law and the Courts in Ancient Greece*, pp. 185-213. Londres, Duckworth.
- Chaston, C. (2010). *Tragic Props and Cognitive Function: Aspects of the Function of Images in Thinking*. Boston/Leiden, Brill.
- Cloché, P. (1952). Philippe de Macédoine depuis la harangue de Démosthène sur la paix jusqu'à la rupture athéno-macédonienne (automne 346-automne 340) [suite]. En *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 30, núm. 3/4, pp. 677-720.
- Compton-Engle, G. (2015). *Costume in the Comedies of Aristophanes*. Cambridge, University Press.
- Dasen V. y Wilgaux, J. (eds.). (2008). *Langages et métaphores du corps dans le monde antique*. Cahiers d'histoire du corps antique III, Rennes, Presses Universitaires.
- Dukelsky, C. (2016) Cuerpo, belleza y erotismo: Imágenes del simposio en la cerámica griega arcaica. En AA.VV. *Actas del IV Congreso Internacional Artes en cruce: Constelaciones del sentido (6-9/04/2016)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- English, M. (2000). The Diminishing Role of Stage Properties in Aristophanic Comedy. En *Helios*, vol. 27, pp. 149-162.
- . (2005). The Evolution of Aristophanic Stagecraft. En *LICS*, vol. 4, núm. 3, pp. 1-16.

- . (2007). Reconstructing Aristophanic Performance: Stage Properties in *Acharnians*. En *CW*, vol. 100, núm. 3, pp. 199-227.
- Fernández, C. N. (1994). Una lectura de los objetos teatrales en *Aves* de Aristófanes. En *Synthesis*, vol. 1, pp.75-92.
- . (2002). *Plutos de Aristófanes. La Riqueza de los sentidos*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Fögen, T. y Lee, M. (eds.) (2009). *Bodies and Boundaries in Greco-Roman Antiquity*. Berlín/Nueva York, Walter De Gruyter.
- Gernet, L. (1968). La notion mythique de la valeur en Grèce. En *Anthropologie de la Grèce antique*, pp. 93-137. París, Maspéro.
- Gherchanoc, F. (2015). *Concours de beauté et beautés du corps en Grèce ancienne. Discours et pratiques*. Burdeos, Ausonius.
- Goldhill, S. y Osborne, R. (eds.) (1999). *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge, Cambridge, University Press.
- Gotteland, S. (2010). Le corps mis en scène sur l'Agora chez les orateurs attiques. En Garelli, M.-H. y Visa-Ondarçuhu, V. (eds.). *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, pp. 17-30. Rennes, Presses Universitaires.
- Hall, E. y Harrop, S. (eds.) (2010). *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Londres, Duckworth.
- Harrison, A. R. W. (1968). *The Law of Athens*, vol. I, "The Family and Property". Oxford, Oxford University Press.
- Harrison, G. y Liapis, V. (eds.) (2013). *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden/Boston, Brill.
- Henderson, J. (2014). Comedy in the Fourth Century II: Politics and Domesticity. En Fontaine, M. y Scafuro, A. C. (eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, pp. 181-198. Oxford, Oxford University Press.
- Holmes, B. (2010). *The Symptom and the Subject. The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*. Princeton, University Press.
- Hughes, A. (2012). *Performing Greek Comedy*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Hunt, P. (2010). *War, Peace, and Alliance in Demosthenes' Athens*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Julien, M.-P. y Rosselin, C. (2005). *La culture matérielle*. Paris, La Découverte.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford, Oxford University Press.
- Lee, M. (2015). *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*. Chicago, Chicago University Press.
- MacDowell, D. M. (1978). *The Law in Classical Athens*. Ithaca, Cornell University Press.
- . (2009). *Demosthenes the Orator*. Oxford, Oxford University Press.
- Mauduit, C. (2010). Le nu vêtu et dévêtu sur la scène d'Aristophane. En Garelli, M.-H. y Visa-Ondarçuhu, V. (eds.). *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, pp. 153-170. Rennes, Presses Universitaires.
- Miller, D. (ed.) (2005). *Materiality*. Durham/Londres, Duke University Press.
- . (2008). *The Comfort of Things*. Londres, Polity.
- Mitchell, L. (1997). *Greeks Bearing Gifts: The Public Use of Private Relationships in the Greek World, 435-323 BC*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Montserrat, D. (ed.) (1998). *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Mueller, M. (2016). *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Nesselrath, H. G. (1990). *Die attische mittlere Komödie, ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*. Berlin/Nueva York, Walter De Gruyter.
- . (1997). The Polis of Athens in Middle Comedy. En Dobrov, G. W. (ed.). *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, pp. 271-288. Chapel Hill/Londres, University of North Carolina Press.

- Noel, A.-S. (2012). L'objet au théâtre avant le théâtre d'objets: dramaturgie et poétique de l'objet hybride dans les tragédies d'Eschyle. En Noel, A.-S.; Charlet, E. y Coulon, A. (eds.), *Agôn*, Dossiers, n° 4: L'objet, Pour une archéologie de l'objet théâtral. Disponible en: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1668> (última consulta: 30-12-2018).
- . (2013). Le vêtement-piège et les Atrides: métamorphoses d'un objet protéen. En Le Guen, B. y Milanezi, S. (eds.), *L'appareil scénique dans les spectacles de l'Antiquité*, pp. 161-182. Paris, Presses de l'Université de Vincennes (PUV)-Paris 8.
- . (2014). L'arc, la lyre et le laurier d'Apollon: de l'attribut emblématique à l'objet théâtral. En *Gaia*, vol. 17, pp. 105-128.
- Papachrystosomou, A. (2008). *Six Comic Poets. A Commentary on Selected Fragments of Middle Comedy*. Tübingen, Gunter Narr.
- Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Messidor/Éditions Sociales.
- Phillips, C. K. (2012). *Philip II and the Construction of the Macedonian State*. Master of Arts Dissertation, Department of History, University of Utah.
- Piqueux, A. (2006). Rembourrages et image du corps dans la comédie ancienne et moyenne: témoignages archéologiques et textes comiques. En Prost, F. y Wilgaux, J. (eds.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, pp. 133-150. Rennes, Presses Universitaires.
- . (2010). Quels masques pour les κωμωδοῦμενοι de la comédie ancienne? En Garelli, M.-H. y Visa-Ondarçuhu, V. (eds.), *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, pp. 135-152. Rennes, Presses Universitaires.
- Poe, J. P. (2000). Multiplicity, Discontinuity and Visual Meaning in Aristophanic Comedy. En *RhM*, vol. 14, n° 3, pp. 256-295.
- Porter J. (1999). *Constructions of the Classical Body*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Prost, F. y Wilgaux, J. (eds.) (2006). *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*. Rennes, Presses Universitaires.
- Revermann, M. (2006). *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford, Oxford University Press.
- . (2013). Generalizing about Props: Greek Drama, Comparator Traditions and the Analysis of Stage Objects. En Harrison, G. y Liapis, V. (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, pp. 77-88. Leiden/Boston, Brill.

- Riess, W. (2012). *Performing Interpersonal Violence. Court, Curse, and Comedy in Fourth-Century BCE Athens*. Berlín/Boston, Walter De Gruyter.
- Rodríguez Adrados, F. R. (dir.) (1986). *Diccionario Griego-Español*, vol. II “ἄλλα - ἀποκοινώνητος”. Madrid, CSIC.
- Rosen, R. M. (1995). Plato Comicus and the Evolution of Greek Comedy. En Dobrov, G. W. (ed.). *Beyond Aristophanes: Transition and Diversity in Greek Comedy*, pp. 81-95. Atlanta, Scholars Press.
- Sanchis Llopis, J. L. (1995). Los pitagóricos en la Comedia Media: parodia filosófica y comedia de tipos. En *Habis*, vol. 26, pp. 67-82.
- . (1997). Platón el Cómico y la evolución de la comedia griega. En López Eire, A. (ed.). *Sociedad, política y literatura. Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional*, pp. 369-379. Salamanca, Logo.
- Sofer, A. (2003). *The Stage Life of Props*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Squire, M. (2011). *The Art of the Body. Antiquity and Its Legacy*. Londres/Nueva York, Oxford University Press.
- Stewart, A. (1997). *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Stone, L. (1981). *Costume in Aristophanic Comedy*. Nueva York, Arno Press.
- Sutton, D. F. (1990). Aristophanes and the Transition to Middle Comedy. En *Liverpool Classical Monthly*, vol. 15, pp. 81-95.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Clarendon Press.
- . (1978). *Greek Tragedy in Action*. Oxford, Oxford University Press.
- . (1993). *Comic Angels: and Other Approaches to Greek Drama Through Vase-Paintings*. Oxford, Clarendon Press.
- Todd, S. C. (1993). *The Shape of Athenian Law*. Oxford, Clarendon Press.
- Tordoff, R. (2013). Actors Properties in Ancient Greek Drama: an Overview. En Harrison, G. y Liapis, V. (eds.). *Performance in Greek and Roman Theatre*, pp. 89-110. Leiden/Boston, Brill.

Webster, T. B. L. (1953). *Studies in Later Greek Comedy*. Manchester, Manchester University Press.

Wiles, D. (1999). *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge, Cambridge University Press.

Wyles, R. (2011). *Costume in Greek Tragedy*. Londres, Bristol Classical Press.

Capítulo 9

Cuerpos femeninos poderosos: Hipsípila y Medea en *Argonáuticas**

Luciana Gallegos

Numerosos campos de investigación llamaron la atención sobre los modos en que las ideologías dominantes identifican, modelan y controlan cuerpos particulares bajo circunstancias históricas y culturales específicas (Ferrari, 2009: 1). De esta manera, solo es posible analizar las formas corpóreas considerando los contextos en los que surgen, existen y circulan. En el mundo clásico, por ejemplo, no hay ningún cuerpo singular sino una serie de encarnaciones, construcciones hegemónicas, discriminaciones y materializaciones que conjuntamente producen la fantasía de “cuerpo clásico” (Porter, 2002: 6).

En la Antigüedad, Galeno entendía que los sexos compartían una anatomía común: “en efecto, cuantas partes tienen los hombres, todas estas también [tienen] las mujeres”

* Versiones preliminares de este capítulo fueron presentadas en las *XIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres* y *VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género "Horizontes revolucionarios. Voces y cuerpos en conflicto"* (2017) y en el *XXV Simposio Nacional de Estudios Clásicos y I Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico "Migraciones, desplazamientos, conflictos en el mundo antiguo"* (2018).

(πάντ' οὖν, ὅσα τοῖς ἀνδράσιν ὑπάρχει μόρια, ταῦτα καὶ ταῖς γυναιξίν, *De usu partium*, XIV VI 19-20).¹ Sin embargo, se diferenciaban entre sí por el posicionamiento de los órganos: “así, por un lado, las partes de las mujeres están dentro, mientras que las de los hombres, afuera” (ὡς ἔνδον μὲν τὰ τῶν γυναικῶν ἐστί μόρια, τὰ δὲ τῶν ἀνδρῶν ἔξω, *De usu partium*, XIV VI 22-23).² En efecto, los límites entre los sexos eran de grado y no de clase (Laqueur, 1994: 55), el cuerpo femenino era una versión menor del masculino.³

Las diferencias fisiológicas entre hombre y mujer servían como base para mayores distinciones que involucraban carácter, inteligencia y lugar en la sociedad. Bajo esta concepción, la naturaleza indefinida e informe de los cuerpos femeninos reflejaba su incapacidad para el autocontrol y, por consiguiente, legitimaba su subordinación a los hombres dentro de la *pólis* (Lee, 2015: 37).⁴ El tratamiento asimétrico del varón desnudo y la mujer vestida en la escultura griega arcaica y clásica coincide con las inequidades legales documentadas para hombres y mujeres en Atenas (Salomon, 1997: 201). Los varones eran la norma, lo femenino, lo otro: el ideal era masculino, su cuerpo era el cuerpo ideal (Lee, 2009: 37).

El lugar adecuado para las mujeres era el hogar (Pritchard, 2015: 47) y su principal capacidad, gestar.⁵ Las atenienses

1 Los pasajes de *De usu partium* corresponden a la edición de Helmreich (1909). Todas las traducciones de textos griegos citadas nos pertenecen.

2 Las mujeres eran inversas a los hombres y de ahí su menor perfección, dado que sus órganos se encontraban en los lugares equivocados (Laqueur, 1994: 56). En efecto, la naturaleza interior —y por tanto no visible— de los órganos femeninos se asociaba con lo amenazante, la leche materna al igual que la sangre menstrual eran consideradas fuente de polución (Lee, 2009: 36-37).

3 Galeno afirma que “la mujer es pues más incompleta que los varones” (“Ἔστι δὴ τὸ θῆλυ τοῦ ἀρρενοῦ ἀτελέστερον, *De usu partium*, XIV VI 8-9).

4 Sobre este aspecto Calero Secall (2004: 21) advierte que la heterogeneidad del mundo griego en el período clásico no puede conducir a hablar de un modo genérico sobre la mujer helénica.

5 Hay numerosas imágenes que dan cuenta de la preeminente función reproductiva femenina: tierra

no tenían derechos políticos activos puesto que no podían hablar ni votar en las asambleas (Just, 1989: 9); en efecto, sus roles públicos en la *pólis* eran desempeñados en los ritos de fertilidad (Dillon, 2002: 1). La vida de la mujer estaba supervisada por un varón, su *kýrios* ante la ley ateniense (Just, 2009: 18).⁶ En caso de estar casada, su esposo oficiaba de tutor y, si era *parthénos*,⁷ su padre la representaba.⁸ La *kyrieía*, ya fuera ostentada por el progenitor o por el marido, condicionaba la vida legal de las mujeres que necesitaban la protección de su tutor para cualquier acontecimiento judicial (Calero Secall, 2004: 22).

En el mismo período, por el contrario, en Egipto había muchas menos restricciones para las mujeres respetables que en la Atenas clásica (Skinner, 2014: 246). En la tierra de los faraones ellas constituían una persona jurídica, esto es, eran reconocidas por la ley como competentes para manejar sus asuntos legales y financieros, podían heredar y disponer de propiedades o dirigir un pequeño negocio (Skinner, 2014: 228). En 304 a. C., el macedonio Ptolomeo, hijo de Lagos, uno de los generales de Alejandro Magno, fundó un reino helenístico en Egipto, cuyo cruce cultural promovería el encuentro de diversas concepciones sobre el lugar y la capacidad del cuerpo femenino.⁹

que necesitaba la fertilización masculina o jarrón que debía contener la semilla de un hombre (Lee, 2015: 37). Por consiguiente, el encuentro sexual en la Atenas clásica se constituye como una experiencia profundamente polarizante que divide, clasifica y distribuye a sus participantes en categorías distintas y radicalmente opuestas (Halperin, 2003: 139).

6 Para explicar la *kyrieía*, Just (2009 [1989]: 18) rescata el significado del término *kýrios*: "quien tiene autoridad o poder sobre otra persona".

7 La *parthénos* era una criatura liminal puesto que podía parir, pero todavía no estaba casada (Lee, 2015: 45). Sobre la representación de los cuerpos de las novias, ver el capítulo de Dukelsky.

8 En este sentido, Lee (2015: 45) afirma que el cuerpo femenino virginal era el más regulado socialmente de la Grecia antigua.

9 Además de las descritas potestades "clásica" y egipcia del cuerpo femenino (en el primer caso bajo la tutela de un *kýrios* y, en el segundo, con facultades legales) se suma la tradición macedónica.

Ptolomeo II, nieto de Lagos, se casó con Arsinoe II, una ilustre reina que tenía sus propios intereses literarios y desarrollaba singulares estrategias de patrocinio. En efecto, ella fue la primera reina ptolemaica cuya figura apareció en monedas en vida, sola y junto a su esposo, dentro y fuera de Egipto (Skinner, 2014: 235). Por tanto, en Alejandría los cuerpos femeninos desplegaron diferentes poderes: las reinas detentaban lugares físicos y simbólicos que las sociedades griegas antiguas reservaban a los varones. Se hace evidente, de esta forma, cómo el espacio arrogado constituye una categoría social, constantemente producida, cambiada y negociada a través de la interacción humana y la comunicación, reflejando pero también modelando la estructura social y las relaciones de poder (Trümper, 2012: 302).

Durante el helenismo, se reconoce el poder e intrepidez de sus reinas (Duvall Penrose, 2016: 184) y las mujeres solteras, a su vez, compartieron hábitos hasta ese momento exclusivos para hombres (Pomeroy, 1984: xviii) y adquirieron capacidades jurídicas que antes les habían sido negadas (Calero Secall, 2004: 16).¹⁰ En consecuencia, las modificaciones en las competencias femeninas supusieron, de manera inevitable, cambios en los acuerdos de género vigentes. El lugar de la mujer en la Atenas clásica era el plano doméstico y el masculino se vinculaba con la intervención política y las artes.¹¹ Por el contrario, con el advenimiento de la monarquía, se redujo el nivel de participación de los hombres en la vida pública y, por

Al respecto, por ejemplo, Duvall Penrose (2016: 184) destaca la capacidad de las macedonias de participar en batalla como generales y soldados.

10 Calero Secall (2004: 16) advierte, sin embargo, que la ampliación de capacidades jurídicas no significó que las mujeres tuvieran total independencia para realizar cualquier acto ni la consagración de su emancipación.

11 Este aspecto es matizado por la crítica; por ejemplo, Cohen (1989: 3) afirma que no se debe confundir separación de esferas sociales, públicas y económicas femeninas con reclusión y aislamiento.

tanto, se volvieron a la esfera privada, otrora femenina (Pomeroy, 1984: XVIII).

En el período helenístico, como posible resultado directo de las nuevas concepciones de género (Smith, 1991: 81), emergieron esculturas con el motivo de Afrodita desnuda o retratos de mujeres de clase alta.¹² Carney (2000: 213) vincula el creciente culto a las mujeres de la realeza con la profusión de imágenes, ya que las esculturas se habrían emplazado en aquellos espacios donde se realizaban los rituales en su honor. En este sentido, Stewart (2006: 158) reconoce que el ideal artístico del helenismo no era una mera réplica o crítica, sino que consistía en involucrar el pasado de manera creativa. Por tanto, sería plausible esperar que, de la misma manera que en la disciplina escultórica se abrevaba y reformulaba la tradición clásica, la literatura hiciera lo propio.¹³

A lo largo de este capítulo se buscará examinar si las competencias de los cuerpos femeninos soberanos en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas coinciden con las nuevas capacidades de las mujeres de la realeza en Alejandría. Para ello se analizarán en detalle las representaciones de Hipsípila y Medea en la epopeya helenística a partir de sus comportamientos y de coincidencias léxicas con los poemas homéricos. En el primer caso, se estudiará el poder político que puede tener un cuerpo femenino sobre su reino; en el segundo, se precisará acerca de la potencia de una mujer sobre su propio destino y el de la expedición de los héroes.

12 Skinner (2014: 221) destaca que durante el helenismo el cuerpo femenino recibió mayor atención en las artes visuales en tanto objeto de placer estético. Para mayor información sobre el desnudo femenino en la cerámica, ver el capítulo de Dukelsky en este libro.

13 Osborne (2011: 128) habla de hibridación; conforme diferentes prácticas culturales se aproximan entre sí, cada forma de expresión lleva consigo trazos de los encuentros entre las culturas.

Hipsípila (o la poderosa reina de Lemnos)

La profesión de Apolonio de Rodas en la Biblioteca de Alejandría consistía en el estudio del texto homérico y su producción poética se vincula con ello (Hunter, 2004: 249). En efecto, Hutchinson (2006: 106) afirma que durante el período helenístico se reflexionó sobre las grandes cuestiones de estructura que los poemas homéricos ejemplificaban y se investigaron estos textos en gran detalle.¹⁴ No resulta extraño, por lo tanto, que *Odisea* funcionara como modelo fundador paradigmático para las narraciones de separación y viajes, como es el caso de *Argonáuticas* (Hunter, 2004: 250). Al momento de despedirse de sus madres Telémaco y Jasón, respectivamente, les dicen:

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰούσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
ἔργον ἐποίχεσθαι μῦθος δ' ἄνδρεσσι μελήσει
πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.
(*Od.* I.356-359)

Pero estando tú en el hogar cuida tus cosas, el telar y la rueca, y ordena a las sirvientas realizar el trabajo; el discurso público interesará a todos los hombres y mayormente a mí; pues tengo la autoridad en el hogar.¹⁵

ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν αὖθι μετ' ἀμφιπόλοισιν ἔκηλος
μίμνε δόμοις, μηδ' ὄρνις ἀεικελίη πέλε νηί·
κεῖσε δ' ὁμαρτήσουσιν ἔται δμῶές τε κίοντι. (*Arg.*
I.303-305)

14 Mori (2001: 86) afirma que en la Biblioteca de Alejandría Apolonio de Rodas tuvo acceso a numerosos papiros homéricos de diverso grado de credibilidad.

15 Los pasajes de *Odisea* corresponden a la edición de West (2017).

Pero tú ahora inmediatamente junto con las sirvientas permanece segura en las moradas, y no sea mal augurio para la nave; y allí los amigos y sirvientas [me] acompañarán en la marcha.¹⁶

En sendos pasajes se deja en claro cuál es el espacio del cuerpo de la mujer dentro de la configuración social: el interior del hogar junto a las sirvientas (mencionadas con el mismo término en ambos casos: en *Od.* v. 355 ἀμφιπόλοισι; en *Arg.* v. 303 ἀμφιπόλοισιν). Las madres cumplen con lo que para el imaginario del siglo VII a. C. se pensaba como apropiado para esposas y compañeras en la comunidad griega (Graham, 1995: 14). Sus hijos varones, por el contrario, dominan el espacio interior y el exterior, viajan y se expresan en público. Sin embargo, Foley (2005: 110) afirma que la épica posterior recrea mujeres que son más activas y peligrosamente determinantes en el matrimonio y en la guerra. Los cuerpos de las mujeres de Lemnos son un ejemplo de ello:

τῆσι δὲ βουκόλαιί τε βοῶν χάλκειά τε δύνειν
τεύχεα πυροφόρους τε διατμήξασθαι ἀρούρας
ῥήτερον πάσῃσιν Ἀθηναίης πέλεν ἔργων. (*Arg.*
I.627-629)

Y para ellas las manadas de bueyes, ceñirse los bronceos escudos y surcar los campos fértiles en trigo son más fáciles para todas que los trabajos de Atenea.

Este pasaje constituye la contraparte de las labores desahucadas por Penélope; las lemnias no son hábiles con el telar y la rueca, actividades por excelencia de las mujeres

16 Los pasajes de *Argonáuticas* corresponden a la edición de Fränkel (1961).

del período clásico (Pritchard, 2015: 51). Por el contrario, se dedican a la ganadería, la agricultura, la lucha, y también discurren de manera pública, como se puede observar en su asamblea:

Ὡς ἄρ' ἔφη, καὶ θῶκον ἐφίζανε πατρὸς εὐοῖο
λαῖνον. αὐτὰρ ἔπειτα φίλη τροφὸς ὄρωτο Πολυξώ.
γῆραι δὴ ῥικνοῖσιν ἐπισκάζουσα πόδεσσιν,
βάκτρῳ ἐρειδομένη, πέρι δὲ μενέαιν' ἀγορεύουσα
τῇ καὶ παρθενικαὶ πίσυρες σχεδὸν ἐδριόωντο
ἀδμήτες, λευκῆσιν ἐπιχνοάουσαι ἐθειραῖς. (*Arg.*
I.667-672)

Así [Hipsípila] habló y se sentó en el asiento de piedra del padre. Luego entonces se levantó la querida nodriza Polixo. Rengueando sobre los pies ya temblorosos por la vejez, apoyada en el bastón, muy deseosa de hablar; y cerca de ella cuatro muchachas sin desposar se sentaron, con cabelleras suavizadas por la blancura.

Por consiguiente, las mujeres de Lemnos poseen la capacidad de la palabra pública¹⁷ y, a pesar de que no realizan las labores tradicionales del género femenino, no encarnan por ello un símbolo de alteridad. Por último, en el pasaje alejandrino aparecen dos referencias a la asamblea que convoca Telémaco en *Odisea* según el texto homérico:

ἔζετο δ' ἐν πατρὸς θώκῳ, εἶξαν δὲ γέροντες.
τοῖσι δ' ἔπειθ' ἦρως Αἰγύπτιος ἦρχ' ἀγορεύειν,
ὃς δὴ γῆραι κυφὸς ἔην καὶ μυρία ἦιδει.
καὶ γὰρ τοῦ φίλος υἱὸς ἄμ' ἀντιθέωι Ὀδυσῆϊ

17 A diferencia de lo que ocurría con las mujeres atenienses que no podían asistir a las asambleas (Just, 1989: 9).

Ἴλιον εἰς εὐπωλον ἔβη κοίλης ἐνὶ νηυσίν,
Ἄντιφος αἰχμητῆς· τὸν δ' ἄγχιος ἔκτανε Κύκλωψ
ἐν σπηΐ γλαφυρῶι, πύματον δ' ὠπλίσατο δόρπον.
τρεις δέ οἱ ἄλλοι ἔσαν, καὶ ὁ μὲν μνηστῆρσιν ὀμίλει,
Εὐρύνομος, δύο δ' αἰὲν ἔχον πατρῷα ἔργα· (*Od.*
II.14-22)

Se sentó [Telémaco] en el asiento del padre, y los ancianos [le] dieron paso. Luego el célebre Egiptio llegó a hablarles a ellos, el que ya estaba encorvado por la edad y había visto infinitas cosas. Pues su querido hijo, el guerrero Antifo, junto con Odiseo igual a los dioses marchó hacia Ilión de buenos caballos en las naves cóncavas; y a él mató el salvaje Cíclope en la cueva hueca y lo preparó como última comida. Tenía otros tres [hijos], y uno estaba entre los pretendientes, Euríno, y los [otros] dos se encargaban siempre de los asuntos paternos.

Por lo tanto, Telémaco e Hipsípila, la reina de las lemnias, comparten el modo de sentarse: en sendos casos aparecen los términos *θάκος* y *πατήρ* (en *Arg.* I.667; en *Od.* II.14), sus cuerpos se desenvuelven de manera similar en el espacio. A su vez, Clauss (1993: 106) asocia en estos pasajes la intervención de Polixo con la de Egiptio dado que son los dos ancianos (*γήραι* en *Arg.* v. 669; en *Od.* v. 16) y la primera está rodeada de cuatro muchachas (v. 671, *παρθενικαὶ πίσυρες*), mientras que el segundo tiene cuatro hijos. De esta manera, se puede observar cómo en la isla de Lemnos los cuerpos de sus ciudadanas actualizan conductas que en otro momento eran potestad exclusiva de hombres sin que esto sugiera alteridad.¹⁸

18 En efecto, Nishimura-Jensen (1998: 466) afirma que la ciudad de las lemnias es reconocible como una recreación de la sociedad homérica por las prácticas que allí se ejecutan.

Por el contrario, las Amazonas son el pueblo femenino que personifica el modelo paradigmático de la otredad en el poema helenístico, puesto que la organización de su cuerpo político es completamente ajena al griego: “pues no [estaban] reunidas en conjunto en una ciudad, sino que estaban separadas a lo largo de la tierra habitando por tribus en tres divisiones” (οὐ γὰρ ὁμηγερέες μίαν ἄμ πόλιν, ἀλλ’ ἀνὰ γαῖαν/ κεκριμέναι κατὰ φύλα διάτριχα καιετάρσκειν, *Arg.* II.996-997). De este modo, la alteridad se asocia con prácticas políticas diversas y no con el género del cuerpo que las instituye.

Clauss (1993: 106) afirma que ninguna de las versiones previas de las lemnias tuvo tanta influencia en *Argonáuticas* como la visita de Odiseo a mujeres en islas, tal como ocurre con Nausícaa, Circe y Calipso. Son numerosos los aspectos compartidos entre la tierra de Lemnos y la de los feacios; ambos recibimientos son callados: “[y] estaban mudas sin recursos, tal temor se agitaba sobre ellas” (ἀμηχανίη δ’ ἔσχοντο/ ἄφθογοι, τοῖόν σφιν ἐπὶ δέος ἠωρεῖτο, *Arg.* I.638-639), “[y] ciertamente todos ellos se hallaban en silencio callados” (οἱ δ’ ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῆι, *Od.* VII.154). Hipsípila y Nausícaa —figura también perteneciente a la realeza— coinciden en manifestar su interés por unirse y vivir con los varones visitantes:

εἰ δέ κεν αὖθι
καιετάρσκειν ἐθέλοις καί τοι ἄδοι, ἦ τ’ ἂν ἔπειτα
καιετάρσκειν ἐμείο Θόαντος ἔχοις γέρας· (*Arg.* I.827-829)

Si aquí quisieras habitar y te agradara, ya tendrías entonces la dignidad de mi padre Toante.

αἶ γὰρ ἔμοι τοιόσδε πόσις κεκλημένος εἶη
ἐνθάδε ναιετάων, καὶ οἱ ἄδοι αὐτόθι μίμνειν. (*Od.*
VI.244-245)

Pues ay de mí [si] tal llamara como esposo viviendo
aquí, y aquí mismo le agradara permanecer.

No resulta casual pues que en los dos pasajes se repitan los verbos ναιετάω y ἀνδάνω, cruciales para las propuestas de las mujeres. El primero alude a la permanencia, en este caso, en tierra foránea; el segundo, a la condición necesaria para que tal deseo se concrete, es decir, a la voluntad de los varones. Sin embargo, Odiseo y Jasón privilegian el regreso y la prueba por sobre cualquier ofrecimiento femenino.

Asimismo, existen otras dos mujeres en *Odisea* que manejan sus vidas prescindiendo de esposos, lugar contrapuesto al de la autoproclamada espera de veinte años de Penélope (Felson y Slatkin, 2004: 106). Se trata de Circe y Calipso; la última se relaciona con el episodio de las mujeres de Lemnos puesto que, al igual que la hija de Toante, detenta la capacidad de la persuasión:

τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερέκει,
αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισιν
θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται· (*Od.* I.55-57)

Su hija lo retiene al desgraciado añorado, y siempre encanta con palabras tiernas y arteras, para que olvide Ítaca.

ἔμπα δὲ τόνγε
αἰδομένη μύθοισι προσέννεπεν αἰμυλίοισιν· (*Arg.*
I.791-792)

De todas maneras, ruborizada, al menos le dirigió palabras arteras.

Las dos mujeres buscan manipular y controlar a sus huéspedes masculinos mediante el uso de palabras arteras (*Od.* v. 56 αἰμυλίοισι λόγοισι; *Arg.* v. 792 μύθοισι αἰμυλίοισιν): Calipso calla la voluntad divina que motiva la liberación de Odiseo, mientras que Hipsípila oculta la matanza de los varones de la isla. La princesa le miente a Jasón al decir:

Ξεῖνε, τίη μίμνοντες ἐπὶ χρόνον ἔκτοθι πύργων
ἦσθ' αὐτως; ἐπεὶ οὐ μὲν ὑπ' ἀνδράσι ναίεται ἄστυ,
ἀλλὰ Θρηκίης ἐπινάστιοι ἠπείροιο
πυροφόρους ἀρόωσι γύας. (*Arg.* I.793-796)

Extranjero, ¿por qué permanecen así quedándose por un tiempo fuera de las ciudadelas? Puesto que la ciudad no es habitada por hombres, sino que [ellos] residiendo en tierra tracia cultivan los campos fértiles en trigo.

Al respecto, Thalmann (2011: 73) entiende que por el asesinato de sus esposos las mujeres de Lemnos representan el mayor temor para los hombres griegos, puesto que su crimen permanece impune y, de esta manera, se viola la jerarquía de los géneros (2011: 74). Sin embargo, el pueblo femenino no solo no resulta castigado por aniquilar los cuerpos de los varones, sino que, junto a los Argonautas, iniciará un nuevo linaje conjunto. En efecto, Hipsípila le pide instrucciones a Jasón en caso de estar embarazada: “y déjanos un mandato que cumpliré de manera decidida, en caso que los dioses ya ciertamente me concedan parir” (λίπε δ' ἡμιν ἔπος, τό κεν ἔξανύσαιμι/ πρόφρων, ἦν ἄρα δὴ με θεοὶ δώωσι τεκέσθαι, *Arg.* I.897-898). De esta forma, la reina de Lemnos, junto a sus conciudadanas, resuelve las negativas consecuencias de la

ausencia de varones en su nación; aprovecha la llegada de los héroes extranjeros para asegurar la continuidad de su pueblo.

Medea (o la realizadora de hazañas)

Luego de abandonar la isla de Lemnos, los minias llegan a la Cólquide, tierra donde se encuentra el vellocino. Medea, hija de Eetes, resulta fundamental para la obtención de la piel. Sin embargo, su asistencia tiene un costo: emprender con los Argonautas el viaje de regreso y casarse con Jasón. La capacidad que tiene la maga de negociar la circulación de su propio cuerpo de un espacio a otro y resolver diversos obstáculos que se les presentan evidencia las relaciones de poder alejandrinas.

Para las mujeres del período clásico existían dos viajes disponibles: del hogar paterno al conyugal y del último a la tumba. En estos casos, el matrimonio y la dote se acordaban entre el padre y el futuro esposo, la mujer no participaba ni se requería su consentimiento (Harris, 2015: 298). A diferencia de lo que ocurre en el período clásico, en el helenístico se produce una fuerte migración por parte de hombres y mujeres griegas (Fantham *et al.*, 1994: 140); como consecuencia, a causa del continuo tránsito de sus cuerpos, las dotes móviles resultan más deseables (Pomeroy, 1984: 91).

En el helenismo, a su vez, las potestades de las mujeres variaban. En Alejandría quienes pertenecieran a la realeza no necesitaban de intermediarios masculinos para transacciones legales y económicas (Fantham *et al.*, 1994: 136). De hecho, se reconoce a las reinas ptolemaicas como cogobernadoras oficiales junto a sus hijos y maridos (Duvall Penrose, 2016: 186).¹⁹

¹⁹ Como ocurrió con la pareja de Ptolomeo II y Arsinoe II o Ptolomeo III y Berenice II, entre otros.

En el inicio del libro IV, Medea negocia con Jasón el costo de su asistencia para conseguir el vellocino. En este pasaje de la epopeya se pueden reconocer numerosos fenómenos del contexto helenístico:

δώσω δὲ χρύσειον ἐγὼ δέροσ, εὐνήσασα
φρουρὸν ὄφιν· τύνη δὲ θεοὺς ἐνὶ σοῖσιν ἑταίροις
ξείνε τεῶν μύθων ἐπίστορας οὓς μοι ὑπέστης
ποίησαι, μηδ' ἔνθεν ἕκαστέρω ὀρμηθεῖσαν
χήτεϊ κηδεμόνων ὀνοτήν καὶ ἀεικέα θείης. (*Arg.*
IV.87-91)

Yo conseguiré la piel dorada, tras poner a dormir al dragón guardián, pero tú, extranjero, ante tus compañeros haz a los dioses testigos de las palabras que me prometiste y no [me] erijas desde ese momento, tras partir más lejos sin protectores, despreciada e indecorosa.

En el primer verso la hija de Eetes se compromete a conseguir el vellocino en calidad de dote, esto es, su porción de la propiedad paterna (Pomeroy, 1984: 92). Por tanto, la piel dorada es el patrimonio móvil de Medea, tal como las demandas del momento exigían, y ella se encarga, asimismo, de establecer las condiciones de la transacción, la unión matrimonial. Todos los contratos conyugales estipulaban obligaciones del marido en la manutención de la esposa (Pomeroy, 1984: 93). Lo que negocia la hechicera, entonces, no es excepcional: ²⁰ Jasón debe cumplir con su palabra, casarse con Medea y comprometerse a no abandonarla y mantenerla.²¹

20 En este sentido, Silver (2018: 35) reconoce evidencias de mujeres que se entregaron a sí mismas por fuera de la Grecia clásica en términos temporales y geográficos.

21 Por tanto, el matrimonio del hijo de Esón con la hechicera es por conveniencia (Dyck, 1989: 457).

La obtención fehaciente del vellocino, que es dote matrimonial y finalidad del viaje de los minias por igual, la realizaron Medea y Jasón de manera conjunta:

τὼ δὲ δὶ ἀτραπιτοῖο μεθ' ἱερὸν ἄλσος ἴκοντο,
φηγὸν ἀπειρεσίην διζήμενῶ ἢ ἔπι κῶας
βέβλητο, νεφέλη ἐναλίγκιον ἢ τ' ἀνιόντος
ἡελίου φλογερῆσιν ἐρεύθεται ἀκτίνεσσιν. (*Arg.*
IV.123-126)

Y los dos llegaban a través del sendero al bosque sagrado buscando la inmensa encina sobre la que había sido echado el vellocino, como una nube que se enrojece por los rayos centelleantes del sol naciente.

La naturaleza colaborativa de la adquisición de la piel queda morfológicamente marcada por el uso del número dual en el pronombre con el que se inicia el pasaje, τὼ, y en el participio διζήμενῶ (“buscando”).²² De esta forma, la recolección del vellocino es consecuencia de una tarea compartida entre la princesa y el jefe de los héroes, cooperación que también se pone de manifiesto en el siguiente pasaje:

ἔνθα δ' ὁ μὲν χρύσειον ἀπὸ δρυὸς αἴνυτο κῶας,
κούρης κεκλομένης, ἢ δ' ἔμπεδον ἔστηνῖα
φαρμάκῳ ἔψηχεν θηρὸς κάρη, εἰσόκε δὴ μιν
αὐτὸς ἔην ἐπὶ νῆα παλιντροπάασθαι Ἰήσων
ἦνωγεν· λείπον δὲ πολύσκιον ἄλσος Ἄρηος. (*Arg.*
IV.162-166)

22 Rodríguez Adrados (1992: 260) establece que se utiliza el dual cuando se trata de dos unidades y se quiere expresamente insistir en su dualidad, en su carácter de pareja, en su relación íntima.

Y allí él, por un lado, tomaba el vellocino dorado del árbol, mientras la muchacha [lo] animaba, y ella, por su parte, manteniéndose de pie firmemente, masajeaba con una droga la cabeza del monstruo, hasta que Jasón mismo entonces la instó a que volvieran a su nave, y abandonaron el muy umbroso bosque de Ares.

Por consiguiente, en la obtención de la dote, negociada de antemano por la princesa, intervinieron de manera activa Jasón y Medea por igual; el primero se encargó de tomar la piel mientras que la segunda posibilitó, a través de sus drogas, que el dragón guardián permaneciera dormido. Una vez conseguido el vellocino, los roles se invirtieron puesto que Jasón no dependía más de Medea, poseía la piel y, por tanto, podía regresar a su patria; sin embargo, la hija de Eetes quedó encadenada al cumplimiento de la promesa matrimonial del Esónida. Cuando ella estableció las condiciones de su ayuda y eventual matrimonio, anticipó que se quedaba sin protectores (χήρει κηδεμόνων); en consecuencia, aunque la maga cumplió con su parte al haber dormido al dragón, restaba que el jefe de los minias hiciera lo propio.

En el camino hacia Yolco se presentaron numerosas dificultades, como el hecho, por ejemplo, de que la nave *Argo* se detuviera en las islas Brigeides. Los colcos bajo el mando de Apsirto, hermano de Medea y fiel seguidor de su padre Eetes, persiguieron hasta allí a los extranjeros y a la hechicera. Ante esta problemática, nuevamente, la resolución se consensuó, tal como ocurriera con la obtención del vellocino, entre la princesa y el Esónida:

Ἐφράζω νῦν (χρειῶ γὰρ ἀεικελίωσιν ἐπ' ἔργους
καὶ τόδε μητίσασθαι, ἐπεὶ τὸ πρῶτον ἀάσθη)

ἀμπλακίη, θεόθεν δὲ κακὰς ἦνυσσα μενοινιάς·
τύνη μὲν κατὰ μῶλον ἀλέξω δούρατα Κόλχων,
αὐτὰρ ἐγὼ κείνῳ γε τεὰς ἐς χεῖρας ἰκέσθαι
μειλίξω· σὺ δὲ μιν φαιδροῖς ἀγαπάζω δώροις,
εἴ κέν πως ἴκηρυκας ἀπερχομένους πεπίθοιμι
οἴοθεν οἶον ἐμοῖσι συναρθῆσαι ἐπέεσσιν.
ἔνθ' εἴ τοι τόδε ἔργον ἐφανδάνει, οὔτι μεγάριω,
κτεῖνέ τε καὶ Κόλχοισιν αἰείρω δημοτῆτα."
Ὡς τῶγε ξυμβάντε μέγαν δόλον ἠρτύναντο
Ἀψύρῳ (*Arg.* IV.411-422)

“Ahora considera, pues [es] necesario planear esto también después de mis actos vergonzosos, cuando en primer lugar fui lastimada por mi falta y de los dioses realicé malvados deseos. Por un lado, tú repele las lanzas de los colcos en el combate, yo, por mi parte, propiciaré por cierto que aquel venga a tus manos, y tú, por otro lado, dale la bienvenida con radiantes regalos, si de alguna forma pudiera persuadir a los heraldos de que se marchasen y por sí mismo con palabras conmigo se uniese. Entonces, si este hecho te gustase, no me opongo, mávalo y entabla batalla con los colcos”. Así los dos acordando prepararon el gran engaño para Apsirto.

De esta forma, Medea trazó el plan para matar a su propio hermano²³ y posibilitar el regreso de los Argonautas; sin ella la circulación del cuerpo propio y del colectivo de los Argonautas por el espacio se hubiera obstaculizado. La hija de Eetes le indicó a Jasón qué debía hacer; en efecto,

23 Holmberg (1998: 142) afirma que la violencia de Medea contra su padre, su hermano y, de manera posterior, contra sus propios hijos, es la manifestación explícita de las agresiones contra los varones lemnios que las mujeres de Lemnos no confiesan (1.793-796).

son numerosos los verbos en modo imperativo que dan cuenta de las instrucciones de la hechicera: φράζω, ἀλέξω, ἀγαπάω, κτείνέ y αἰείω.

Así el Esónida quedó a cargo de las labores materiales, como fue el caso de la lucha contra los colcos o la matanza de Apsirto, mientras que Medea, por su parte, ejecutó las acciones intelectuales, como formular el plan en primer lugar o convencer a los heraldos y a su hermano. Cabe destacar, nuevamente, que la responsabilidad por los actos que se han de llevar a cabo es compartida, como queda de manifiesto en el uso del pronombre dual y del participio: τῶγε ξυμβάντε (*los dos acordando*). De esta forma, se consolidaba el cogobierno entre la princesa y el héroe.

La intervención femenina en actividades retóricas, por ejemplo, el caso de la persuasión que Medea realiza de manera satisfactoria ante los heraldos y el hermano, es un fenómeno característico del período helenístico puesto que esta capacidad resultaba fundamental (Erskine, 2007: 274). En efecto, la hechicera participa en la deliberación de los minias sobre el plan de navegación:

Ἐνθα δὲ ναυτιλῆς πυκινὴν πέρι μητιάσκειν
ἔζόμενοι βουλήν, ἐπὶ δὲ σφισιν ἦλυθε κούρη
φραζομένοις. (*Arg.* IV.492-494)

Y entonces sentados en derredor deliberaban un sólido plan de navegación, y entre ellos mientras opinaban vino la muchacha.

Al llegar a la isla de los feacios, la praxis retórica resulta, una vez más, de gran importancia, allí Medea convenció a Arete para que la asistiera. En este caso, al igual que con Odiseo en el poema homérico,²⁴ la reina intervino en

24 En *Odisea*, Arete ordena disponer un lujoso lecho donde el héroe pueda dormir, prepararle un

favor de la visitante. La esposa de Alcínoo persuadió a su marido para que le anticipara la decisión sobre el destino de Medea,²⁵ la soberana le solicitó: “Sí, querido, vamos ahora, protege para mí a la muy afligida doncella de los colcos, ofreciéndole benevolencia a los minias” (Ναὶ φίλος, εἰ δ’ ἄγε μοι πολυκηδέα ῥύεο Κόλχων/ παρθενικὴν, Μινύησι φέρων χάριν· *Arg.* IV.1073-1074). En el pasaje aparece nuevamente el uso del modo imperativo: en este caso, la feacia buscaba influir en la decisión de su esposo al pedirle ῥύεο (“protege”).²⁶ De este modo, Arete auxilió a Medea al adelantarle la deliberación de Alcínoo y, en consecuencia, propició el casamiento de la hechicera con Jasón, anuló todo posible reclamo de los colcos sobre su cuerpo y posibilitó que continuara el viaje de regreso.

Hacia el final del *nóstos* se presenta un nuevo obstáculo, el broncíneo semidiós Talos. En efecto, cuando los héroes se encontraban temerosos (περιδδείσαντες *Arg.* IV.1650), Medea traza un último plan:

Κέκλυτέ μεν, μούνη γὰρ ὀίομαι ὕμμι δαμάσσειν
 ἄνδρα τὸν ὅστις ὄδ’ ἐστί, καὶ εἰ παγχάλκεον ἴσχει
 ὄν δέμας, ὀππότε μὴ οἱ ἐπ’ ἀκάματος πέλοι αἰῶν.
 ἀλλ’ ἔχετ’ αὐτοῦ νῆα θελήμονες ἐκτὸς ἔρωῆς
 πετροάων, εἴως κεν ἔμοι εἴξειε δαμῆναι. (*Arg.*
 IV.1654-1658)

baño e, inclusive, le sugiere a Odiseo qué hacer con el cofre que contenía los numerosos regalos recibidos de los feacios.

- 25 En este episodio se hace evidente que la capacidad persuasiva no constituye una cualidad singular de Medea sino que es un dispositivo presente en diversas figuras femeninas reales de la epopeya, como es el caso de Arete o Hipsípila.
- 26 Mori (2001: 85) cree que es plausible interpretar que la pareja mítica de Alcínoo y Arete representa el matrimonio histórico de Ptolomeo y Arsinoe. Se funda en el vínculo cercano entre la poesía alejandrina y las políticas de la corte, el parentesco entre Alcínoo y Arete (él es su tío) y la reducción de gobernantes entre los feacios (en el poema homérico eran trece y en *Argonáuticas* es solo uno) para sostener que la pareja de los monarcas míticos sería reflejo del par reinante en Alejandría.

Escúchenme, pues creo que sola mataré para ustedes a ese hombre, quienquiera que sea, aunque tenga todo de bronce su cuerpo, siempre que no haya una vida infatigable sobre él ¡Ea!, deliberados retengan la nave de él, lejos de la fuerza de las piedras, hasta que ceda muerto por mí.

De esta forma, la maga se dirigió a los Argonautas, al cuerpo colectivo de los héroes, dándoles indicaciones sobre lo que debían hacer, de nuevo, en modo imperativo (κέκλυτέ y ἔχετ') para asistir en la destrucción del semidiós. Hunter (1993: 166) y Holmberg (1998: 155) identifican en la figura de Talos a un sobreviviente de la violenta Edad de Bronce hesiódica. En *Trabajos y días*, el poeta describe la estirpe como “broncínea” (χάλκειον v. 144), “terrible y poderosa” (δεινόν τε καὶ ὄβριμον v. 145) y con “enorme fuerza e invencibles brazos” (μεγάλη δὲ βίη καὶ χεῖρες ἄαπτοι vv. 148-149).²⁷ Por tanto, si la maga logra matar sola (μούνη) a Talos y salva a los minias, obtendrá para sí un estatus heroico (Holmberg, 1998: 135).²⁸

Esta escena alejandrina es muy próxima al episodio de los Cíclopes homéricos. Poseidón, al igual que Talos, interviene tirando rocas: “Luego por cierto él tras levantar atrás una piedra mucho más grande la lanzó revoleándola en otra dirección” (αὐτὰρ ὁ γ' ἐξαυτίς πολὺ μείζονα λᾶαν αἰείρας/ ἦκ' ἐπιδινήσας, ἐπέρρισε δὲ Ἴν' ἀπέλεθρον· *Od.* IX.537-538). Asimismo, Polifemo, como el semidiós, es atacado a través de los ojos: “así llevaban a su ojo la estaca de punta ardiente” (ὦς τοῦ ἐν ὀφθαλμῷ πυρρῆκα μοχλὸν ἐλόντες *Od.* IX.388) y “con hostiles miradas hechizó los ojos del broncíneo Talos”

27 Los pasajes de *Trabajos y días* corresponden a la edición de Most (2006).

28 Hunter (1993: 166) vincula, a su vez, la frase de la princesa “sola mataré” con la tradición homérica del combate individual heroico.

(ἐχθοδοποῖσιν/ ὄμμασι χαλκείοιο Τάλω ἐμέγηρεν ὀπωπίας Arg. IV.1669-1670). Finalmente, la princesa cumplió con lo previsto: “(Talos) cedió muerto ante la fuerza de Medea, la de muchas prócimas” (ὑπόειξε δαμῆναι/ Μηδείης βροίμη πολυφαρμάκου Arg. IV.1676-1677). En consecuencia, la maga consolidó un modo heroico que la aproximaba a la figura de Odiseo: los dos compartían el favor de Arete y la resolución satisfactoria ante situaciones que impedían el *nóstos*.

El poderoso cuerpo femenino de la hechicera resolvió un escollo que impedía la circulación de los minias y de futuros viajeros. Del mismo modo que la inmovilización de las Simplégades²⁹ constituyó un gran logro puesto que impuso un orden y creó un espacio conocido donde supo haber inestabilidad y caos destructivo (Hunter, 1996: 17), Medea, gracias a su poder, logra destruir a Talos y habilita así nuevos espacios, antes impensados, por donde circular. Aunque al término del poema se vuelve sobre la capacidad destructora de la hechicera (al asesinar a su hermano y traicionar a su padre),³⁰ es válido destacar el énfasis sobre su potencial beneficioso. Sin ella no se hubiera podido conseguir la piel del carnero, ni habría sido posible el regreso.

Conclusiones

En la fundación del reino helenístico alejandrino intervinieron legados egipcios, griegos y macedónicos; sin embargo, al pensar cómo se materializó allí la corporeidad femenina, resulta evidente la centralidad y el poder que tuvieron las reinas. Mori (2008: 92) entiende el poema de

29 Las rocas que eran riesgosamente movedizas hasta que la nave Argo pasó por allí.

30 Sobre Medea y su condición destructora y vengativa, ver en este libro los capítulos de Maresca y Landa, respectivamente.

Apolonio como producto de una sociedad cuya corte celebró a su monarca en calidad de benefactora, figura de culto y patrona de las artes. Este contexto posibilitó el surgimiento, existencia y circulación de mujeres poderosas cuya potencia y expectativa fueron benéficas en lugar de destructivas.

Las soberanas analizadas detentan espacios simbólicos y físicos en *Argonáuticas* que en los poemas homéricos solo eran viables para figuras masculinas, como se pudo confirmar en los vínculos entre Hipsípila y Telémaco o Medea y Odiseo. Las mujeres de Lemnos, a diferencia de lo que ocurre con las Amazonas, conforman un reino legítimo ante los Argonautas: ellas se organizan en asambleas, participan de prácticas políticas y luchan en defensa de su nación. De esta forma, aunque hubieran asesinado a casi todos los hombres del pueblo, al término del poema se las representa de manera positiva: hospedaron a los héroes, se unieron a ellos y en conjunto refundaron un linaje lemnio que parecía sin futuro.

Medea, por su parte, a pesar de que en términos de Holmberg (1998: 142) manifieste abiertamente la violencia familiar que permanece implícita en el episodio de Lemnos, se erige como una heroína que, en un principio a la par y luego por sí sola, garantiza el vellocino y el regreso seguro de los Argonautas. En las agresiones de la hechicera contra su padre y hermano resuena el trágico mito filicida; sin embargo, el cuerpo femenino de la princesa se consolida primero como salvadora antes que como destructora.

De esta forma, el poema de Apolonio de Rodas legitima mediante estas corporeidades literarias la existencia de reinas benefactoras de las que no se debía esperar destrucción, sumisión o desorden sino protección, potencia y organización. Si las creaciones artísticas y sus representaciones responden a objetivos educacionales ulteriores de

ideología social y política (Lyons y Koloski-Ostrow, 1997: 1), es legítimo preguntarse si en *Argonáuticas* se establecen las bases para que el poderío femenino no sea promotor de preocupación sino de confianza.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Fränkel, H. (1961). *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford, Clarendon Press.
- Helmreich, G. (1909). *Galení*. De usu partium. Leipzig, Teubner.
- Most, G. W. (2006). *Theogony, Works and Days, Testimonia*. Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- Paduano, G. y Fusillo, M. (2017 [1986]). *Apollonio Rodio*. Le Argonautiche. Milán, BUR Rizzoli.
- Vian, F. (1976 [1974]). *Apollonios de Rhodes*. Argonautiques Chants I-II. París, Les Belles Lettres.
- . (2011 [1981]). *Apollonios de Rhodes*. Argonautiques Chant IV. París, Les Belles Lettres.
- West, M. L. (2017). *Homerus. Odyssea*. Berlín/Boston, Walter de Gruyter.

Bibliografía secundaria

- Calero Secall, I. (2004). *La capacidad jurídica de las mujeres griegas en la época helenística. La epigrafía como fuente*. Málaga, Universidad de Málaga.
- Carney, E. D. (2000). *Women and Monarchy in Macedonia*. Norman, University of Oklahoma Press.
- Clauss, J. J. (1993). *The Best of the Argonauts. The Redefinition of the Epic Hero in Book 1 of Apollonius's Argonautica*. Berkeley, University of California Press.

- Cohen, D. (1989). Seclusion, Separation, and the Status of Women in Classical Athens. En *Greece & Rome* 36 1, pp. 3-15.
- Dillon, M. (2002). *Girls and Women in Classical Greek Religion*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Duvall Penrose, W. (2016). *Postcolonial Amazons. Female Masculinity and Courage in Ancient Greek and Sanskrit Literature*. Oxford, Oxford University Press.
- Dyck, A. R. (1989). On the Way from Colchis to Corinth: Medea in Book 4 of the "Argonautica". En *Hermes* 117 4, pp. 455-470.
- Erskine, E. (2007). Rhetoric and Persuasion in the Hellenistic World: Speaking up for the Polis. En Worthington, I. (ed.). *A Companion to Greek Rhetoric*, pp. 272-285. Oxford, Blackwell Publishing.
- Fantham, E.; Foley, H. P.; Kampen, N. B.; Pomeroy, S. B. y Shapiro, H. A. (1994). *Women in the Classical World. Image and Text*. Oxford, Oxford University Press.
- Felson, N. y Slatkin L. M. (2004). Gender and Homeric epic. En Fowler, R. (ed.). *The Cambridge Companion to Homer*, pp. 91-114. Cambridge, Cambridge University Press.
- Ferrari, G. (2009). Introduction. En Fögen, T. y Lee, M. M. (eds.). *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, pp. 1-10. Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter.
- Foley, H. P. (2005). Women in Ancient Epic. En Foley, J. M. (ed.). *A Companion to Ancient Epic*, pp. 105-118. Oxford, Blackwell Publishing.
- Graham, A. J. (1995). The Odyssey, History, and Women. En Cohen, B. (ed.). *The Distaff Side*, pp. 3-16. Oxford/Nueva York, Oxford University Press.
- Halperin, D. (2003). The Social Body ante the Sexual Body. En Golden, M. y Toohey, P. (eds.). *Sex and difference in ancient Greece and Rome*, pp. 131-150. Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Harris, E. M. (2015). "Yes" and "no" in women's desire. En Masterson, M.; Rabinowitz, N. S. y Robson, J. (eds.). *Sex in Antiquity. Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, pp. 298-314. Londres/Nueva York, Routledge.
- Holmberg, I. E. (1998). Μῆτις and Gender in Apollonius Rhodius' *Argonautica*. En *Transactions of the American Philological Association* 128, pp. 135-159.
- Hunter, R. (1993). *The Argonautica of Apollonius*. Cambridge, Cambridge University Press.

- . (1996). The Divine and Human Map of the *Argonautica*, en *Syllecta Classica* 6, pp. 13-27.
- . (2004). Homer and Greek literature. En Fowler, R. (ed.). *The Cambridge Companion to Homer*, pp. 235-253. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hutchinson, G. (2006). Hellenistic Epic and Homeric Form. En Clarke, M. J.; Currie, B. G. F. y Lyne, R. O. A. M. (eds.). *Epic Interactions Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition*, pp. 105-129. Oxford, Oxford University Press.
- Just, R. (2009 [1989]). *Women in Athenian Law and Life*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Laqueur, T. (1994 [1990]). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra.
- Lee, M. M. (2015). *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Nueva York, Cambridge University Press.
- Lyons, C. L. y Koloski-Ostrov, O. (1997). Naked Truths about Classical Art: an Introduction. En Koloski-Ostrov, O. y Lyons, C. L. (eds.). *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, pp. 1-11. Londres/Nueva York, Routledge.
- Mori, A. (2001). Personal Favor and Public Influence: Arete, Arsinoë II, and the *Argonautica*. En *Oral Tradition* 16 1, pp. 85-106.
- . (2008). *The Politics of Apollonius Rhodius' Argonautica*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Nishimura-Jensen, J. (1998). The Poetics of Aethalides: Silence and Poikilia in Apollonius' *Argonautica*. En *CQNS* 48 2, pp. 456-469.
- Osborne, R. (2011). *The History Written on the Classical Greek Body*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Pomeroy, S. B. (1984). *Women in Hellenistic Egypt. From Alexander to Cleopatra*. Nueva York, Schocken Books.
- Porter, J. I. (2002). Introduction. En Porter, J. I. (ed.). *Constructions of the Classical Body*, pp. 1-18. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Pritchard, D. M. (2015). The Position of Attic Women in Democratic Athens. En *Ancient History: Resources for Teachers* 41-44, pp. 43-65.

- Salomon, N. (1997). Making a World of Difference: Gender, Asymmetry, and the Greek Nude. En Koloski-Ostrov, O. y Lyons, C. L. (eds.). *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, pp. 197-219. Londres/ Nueva York, Routledge.
- Silver, M. (2018). *Slave-Wives, Single Women and "Bastards" in the Ancient Greek World. Law and Economics Perspectives*. Oxford/Filadelfia, Oxbow Books.
- Skinner, M. B. (2014). *Sexuality in Greek and Roman Culture*. Malden/Oxford, Wiley Blackwell.
- Smith, R. R. R. (1991). *Hellenistic Sculpture*. Londres, Thames & Hudson.
- Stewart, A. (2006). Hellenistic Art: Two Dozen Innovations. En Bugh, G. R. (ed.). *The Cambridge Companion to The Hellenistic World*, pp. 158-185. Cambridge, Cambridge University Press.
- Thalmann, W. G. (2011). *Apollonius of Rhodes and the Spaces of Hellenism*. Oxford, Oxford University Press.
- Trümper, M. (2012). Gender and Space, 'Public' and "Private". En James, S. L. y Dillon, S. (eds.). *A Companion to Women in the Ancient World*, pp. 288-303. Malden/ Oxford, Blackwell Publishing.

Instrumenta studiorum

- Liddell, H. G. y Scott, R. (1968 [1843]). *Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.
- Rodríguez Adrados, F. (1992). *Nueva sintaxis del griego antiguo*. Madrid, Gredos.

Capítulo 10

El hombre con cuerpo y alma de acero: la tensión filosófica entre el individuo y la comunidad en el texto del *Anónimo* de Jámblico*

Eduardo Esteban Magoja

La idea de cuerpo es un tópico central en las representaciones artísticas y literarias de la Grecia antigua. Así, en lo que respecta en particular al campo político, se ha utilizado como un dispositivo eficaz para retratar a la ciudad bajo la imagen de una unidad armoniosa en la que la obediencia al *nómos* mantiene y garantiza su existencia.¹ Todo aquello que pueda ponerla en peligro o llevarla a su destrucción

* Una primera versión de este trabajo fue leída en el *XXV Simposio Nacional de Estudios Clásicos y I Congreso Internacional sobre el Mundo Clásico. Migraciones, desplazamientos, conflictos en el Mundo Antiguo*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, entre el 31 de julio y el 3 de agosto de 2018. La redacción de este capítulo y las ideas expuestas se vieron favorecidas gracias a una estancia de investigación posdoctoral financiada por la Fondation Hardt en Vandœuvre (Suiza), en marzo de 2019.

1 Ciertamente, uno de los principales principios jurídicos en el mundo griego antiguo, que de Romilly (2004 [1971]) ha puesto de relieve en un extenso trabajo, era la obediencia al *nómos* (νόμος), cuyo cumplimiento aseguraba la conformación de la unidad política de la *pólis*. En este trabajo, *nómos* será entendido por lo general como ley y a veces como derecho. No desconocemos que con ello reducimos su amplitud y riqueza semánticas. Sobre el concepto y sus diferentes sentidos, ver Ostwald (1965, 1969: 20-54), Harris (2004), Gagarin y Woodruff (2007), Wohl (2010: 26-37) y Buis (2015: 49-56).

es algo que los autores han mirado con bastante preocupación. En este sentido, varias fuentes exhiben un fuerte interés por cuestionar a aquel individuo que impida una organización cooperativa y ordenada semejante a la que mantienen los componentes del cuerpo humano. En la tragedia, los héroes que sobresalen demasiado y amenazan la vida comunitaria siempre son alcanzados por un final funesto que los destruye. En el campo jurídico y político, había instituciones preventivas y correctivas contra el *týrannos* (τύραννος),² una figura que claramente rompía con el modelo de poder horizontal de la comunidad.³ También se había diseñado la *graphè paranómon*, una institución que buscaba evitar que los particulares pudieran imponer sus propios intereses mediante la propuesta de nuevas leyes en la Asamblea (*cf.* MacDowell, 1986: 50; Hansen, 1991: 207). En el género cómico, se describe al demagogo como una figura sumamente peligrosa⁴ y, en algunos textos filosóficos, el individualismo extremo y vicioso es objeto de las más duras críticas.⁵

2 En tiempos de democracia, los atenienses desarrollaron instituciones jurídicas destinadas a mantener la subsistencia del régimen y contrarrestar cualquier intento por usurpar el poder político a través de medios ilegítimos. Así, en el marco de la oratoria, Demóstenes (20.159), Licurgo (Leoc. 124-127) y Andócides (1.96) señalan que aquel que asesinaba a un tirano o a alguien que tuviera intenciones de serlo no recibía ningún tipo de sanción penal, pues cometía un "homicidio justificado" (φόνος δίκαιος). El ostracismo, introducido por Clístenes en 510 a. C., fue una práctica fundamental a los efectos de afianzar la democracia durante el siglo. En efecto, permitía a la Asamblea, mediante la imposición de una condena de exilio que duraba diez años, apartar de la comunidad al ciudadano que se había elevado demasiado y que podía llegar a convertirse en un tirano o en un peligro para la democracia. En relación con estas instituciones, ver Teegarden (2014).

3 El este sentido, Aristóteles (*Pol.* 1284a3-33) explica que, mediante el ostracismo, la *pólis* democrática expulsaba a aquel ciudadano que, al sobresalir demasiado por sobre los demás, no permitía mantener la igualdad comunitaria.

4 Basta con nombrar la dura y constante crítica que despliega Aristófanes contra Cleón en su comedia *Caballeros*.

5 Así, por ejemplo, se puede mencionar que Platón dirige, mediante la figura de Sócrates, el pensamiento sofista que se expone en *Gorgias*.

Al mismo tiempo que se impugna el individualismo desenfrenado y egoísta, propio de un “insolente” (ὕβριστής), se lo sitúa dentro de todo aquello que escapa a los parámetros de la normalidad, ya sea por exceso o bien por defecto. Incluso, con el fin de acentuar la diferencia, los autores se valen de algunas imágenes o representaciones muy ilustrativas. Por ejemplo, en *Edipo rey* de Sófocles, Edipo es un individuo con facultades intelectuales extraordinarias, las cuales le han permitido acceder al poder; sin embargo, sus acciones lo convierten en un ser monstruoso, el *miasma* (μίασμα) que debe ser expulsado de la *pólis*.⁶ En relación con el tirano, Platón lo presenta como un ser corrupto y “contrario a la norma” (παράνομος), que imagina acostarse con su madre, con cualquier otro de los hombres, dioses o bestias;⁷ incluso, varias fuentes lo presentan como un ser que quiere asemejarse a los dioses.⁸ En último término, en el pensamiento de Protágoras (Pl. *Prt.* 322d) y de Aristóteles (Pol. 1253a27-29) todo aquel que no puede participar en la comunidad es respectivamente una “enfermedad de la ciudad” (νόσον πόλεως) o “una bestia o un dios” (θηρίον ἢ θεός).

En sintonía con ese tipo de pensamiento, el texto del *Anónimo* de Jámblico presenta la hipótesis acerca de la existencia de un hombre “de acero no solo en cuanto al cuerpo sino también al alma” (ἀδαμάντινος τό τε σῶμα καὶ τὴν ψυχὴν) que, a pesar de sus extraordinarias facultades, jamás podría vivir al margen de la legalidad, la justicia y todo

6 El carácter monstruoso de Edipo se sintetiza en las siguientes palabras de Tiresias: “él mismo es, a la vez, hermano y padre de sus propios hijos, hijo y esposo de la mujer de la que nació y de la misma raza, así como asesino de su padre” (φανήσεται δὲ παισὶ τοῖς αὐτοῦ ξυνῶν / ἀδελφὸς αὐτὸς καὶ πατήρ, κάξ ἢς ἔφυ / γυναικὸς υἱὸς καὶ πόσις, καὶ τοῦ πατρὸς / ὁμόσπορός τε καὶ φονεὺς, vv. 457-460).

7 Pl. *R.* 571b-c.

8 Así, por ejemplo, E. *Tr.* (v. 1169), Pl. *R.* 568b y Arist. *Pol.* 1284a3-33.

contexto comunitario.⁹ En virtud del valor tanto histórico como filosófico que tiene el argumento —el cual desarrollaremos en la siguiente sección—, en este trabajo nos proponemos analizarlo con el fin de reflexionar acerca de cómo el individuo que sobresale demasiado y rompe con la absoluta unidad de la *pólis*, no encuentra otro espacio de existencia y es conducido inevitablemente a su destrucción.¹⁰ También intentaremos demostrar, a partir de estas consideraciones, que ese recurso argumentativo le permite al *Anónimo* no solo defender la idea de la supremacía ontológica de la *pólis*, sino a su vez retratarla como un cuerpo político *adamántinos* cuya fuerza y unidad están dadas por la recta legalidad.

En lo que a la organización se refiere, nuestro trabajo se encuentra dividido en dos grandes apartados. En primer lugar, presentaremos en la sección inicial el argumento del hombre de acero en su contexto inmediato de formulación, que es precisamente aquel expuesto en el fragmento 6°. En

9 En relación con la historia del texto del *Anónimo* y las discusiones acerca de su autoría, Blass (1889) fue el primero que lo individualizó en el capítulo XX del *Protréptico* de Jámblico y consideró que se trataba de Antifonte. Esta tesis fue compartida por Dümmler (1901: 150-228), Schneider (1904: 14-32) y Nestle (1908: 575-579). Sin embargo, muchos ofrecieron otras propuestas. Wilamowitz (1893: 174 n. 77) y Töpfer (1902: 34-48, 1907: 12-13) pensaron en Protágoras; Joël (1901) propuso a Antístenes; Jacobi (1908: 22-23) y Bitterauf (1909: 507) encontraron algunas conexiones con Demócrito; Gomperz (1912: 89) sugirió a Hipias; en un trabajo posterior Wilamowitz (1920: 58 n. 1) dijo que “Kritis ist nicht unmöglich”; Schmid (1940: 203) pensó en Terámenes; Cataudella (1932, 1937, 1950) estudió en profundidad la identidad con Demócrito; Nestle (1940: 430-432) cambió de opinión y propuso a Antifonte (orador); Levi (1941) continuó las ideas de Töpfer acerca de Protágoras; Untersteiner (1943-1944) dijo que el *Anónimo* era Hipias. En las siguientes décadas una nueva serie de estudios mantuvieron viva la discusión. Así, Cadiou (1950) vio en el texto el estilo de Isócrates; Dodds (1951: 197 n. 27) dijo que el autor era un seguidor de Protágoras; Mazarino (1965) propuso el nombre de Arquelao y Martano (1969: 101) observó “uno spirito di viva adesione al verbo di Protagora”. En uno de los últimos trabajos sobre el texto, Lacore (2012: 132) insistió en que su atribución a Demócrito es la tesis más plausible.

10 El texto griego que utilizaremos pertenece a la edición de Pistelli (1996 [1888]). Se aclara que todas las traducciones del griego al español son propias.

segundo lugar, en las demás secciones demostraremos que el *Anónimo* piensa la *pólis* como un cuerpo político que se impone por sobre cualquier individuo y defenderemos la tesis de que ella es considerada como el único espacio para la existencia personal.

El argumento del hombre de acero en el texto del *Anónimo* de Jámblico

El argumento del *Anónimo* de Jámblico acerca de la existencia de un hombre con cuerpo y alma de acero se encuentra en el fragmento 6°, el cual tiene como propósito central impugnar la *pleonexía* (πλεονεξία)¹¹ y confirmar que solo produce “maldad y depravación” (κακία τε καὶ βλάβη).¹² La crítica a ese vicio, por cierto, se enmarca dentro de la concepción más amplia que tiene acerca de la ética y la educación, que encontramos resumida en el primer pasaje del fragmento 3°. Según ella, las diversas cualidades del hombre —como la sabiduría, la virtud, la elocuencia o

11 *Pleonexía* suele ser traducido como “codicia”, “ambición”, “avaricia”, “arrogancia” y, de un modo más preciso, como “el deseo inagotable de tener siempre más”. En las fuentes griegas es frecuente su uso, tal como sucede en Hdt.7.149, And.4.13, Th.3.82, Isoc.12.240, Pl. *R.*359c, Pl. *Grg.* 508a, Arist. *Pol.* 1297a11, Arist. *EN.* 1129b9. Existen serias dificultades acerca de cómo traducir el término, sobre todo en Platón y en Aristóteles, en cuyas obras encontramos un especial tratamiento del tema. Al respecto, ver Vlastos (1973: 116 n. 16), Irwin (1988: 624) y Kraut (2002: 136-141), entre otros.

12 Hay una clara crítica a las posturas de Calicles y Trasímaco, quienes conciben la *pleonexía* en términos positivos. Basta transcribir unos breves pasajes que sintetizan el pensamiento de ambos sofistas para ver el contraste con la propuesta del *Anónimo*. En *Gorgias* (483c9-d2), Calicles sostiene que “la naturaleza misma demuestra que es justo que el fuerte tenga más que el débil y el poderoso más que el que carece de poder” (φύσις αὐτῆ ἀποφαίνει αὐτό, ὅτι δίκαιόν ἐστιν τὸν ἀμείνω τοῦ χείρονος πλεὸν ἔχειν καὶ τὸν δυνατώτερον τοῦ ἀδυνατωτέρου). En *República* (343e7-344a3), Trasímaco defiende al hombre que “es capaz de tener grandes ventajas” (τὸν μέγαρα δυνάμενον πλεονεκεῖν) y afirma que, en tal sentido, le es mucho más conveniente “ser injusto que justo” (ἄδικον εἶναι ἢ τὸ δίκαιον). Sobre el tema, ver Berger (2015).

la fuerza, que gracias a la educación pueden ser llevadas a su máxima perfección—¹³ deben emplearse para buenos propósitos, es decir, aquellos que encuentren sustento en el *nómos* y la *dike*. Si tales cualidades son empleadas para practicar la injusticia y la ilegalidad, se vuelven uno de los peores males y es preferible su ausencia en lugar de su presencia. En cambio, el hombre que las pone al servicio de la ley y la justicia se vuelve “perfectamente bueno” (ἀγαθὸς τελέως); quien las emplea para fines malignos, será alguien “perfectamente malo” (πάγκακος [τελέως]).

El fragmento 6° comienza con una formulación precisa de la máxima moral y política que el *Anónimo* se propone defender: “no se debe precipitar hacia la *pleonexía*, ni creer que la fuerza fundada en la *pleonexía* sea virtud ni que [sea] cobardía obedecer las leyes” (οὐκ ἐπὶ πλεονεξίαν ὀρμᾶν δεῖ, οὐδὲ τὸ κράτος τὸ ἐπὶ τῇ πλεονεξίᾳ ἡγεῖσθαι ἀρετὴν εἶναι, τὸ δὲ τῶν νόμων ὑπακούειν δειλίαν). En defensa de esta posición, introduce una serie concatenada de argumentos en los que incluye un tratamiento teórico de diversos temas de naturaleza jurídica y política, que van desde la fundamentación del origen de la ciudad hasta la doble conciliación entre, por un lado, el *nómos* y la *phýsis* y, por el otro, el *nómos* y el *krátos*. Todo su razonamiento se encuentra hábilmente desplegado y la articulación de las ideas demuestra la existencia de una unidad sistémica y armónica que ha sido señalada por algunos autores como una virtud del texto.¹⁴

Sin perjuicio de la unidad argumentativa, el razonamiento se puede dividir conceptualmente en cuatro pasos. Esto, si bien constituye una decisión arbitraria, nos permite explicar

13 Fragmentos 1° y 2°.

14 Así, Grant (1991: 54) afirma, luego de un detallado estudio, que los fragmentos constituyen un todo orgánico que sigue una secuencia cuyo punto de partida es la educación individual, continúa con la *dóxa* y luego explora, desde una perspectiva que privilegia el ámbito social, la *areté*, la *eunomía* y la *anomía*.

con claridad las ideas matrices del autor. En primer lugar, el *Anónimo* sostiene que tanto el apetito insaciable por poseer bienes materiales, como las ideas de equiparar la “fuerza” (κράτος) con ese vicio y de defender la desobediencia a las leyes, tropiezan con un dato básico insuperable: la naturaleza les ha rechazado a los seres humanos la “autarquía” (αὐτάρκεια), de modo que son incapaces de bastarse a sí mismos. En efecto, en el *Anónimo* prima una concepción antropológica según la cual los hombres, por naturaleza, están “incapacitados para vivir aislados” (ἀδύνατοι καθ’ ἕνα ζῆν); de este modo, “cediendo a la necesidad” (τῇ ἀνάγκῃ εἴκοντες), tuvieron que unirse unos con otros y en vista de ella poner a disposición todos los medios para vivir y “los descubrimientos técnicos” (τὰ τεχνήματα). Hay, como se puede advertir, dos ideas centrales en este pasaje, las cuales van de la mano: por un lado, la dependencia ontológica de los seres humanos entre sí y, por el otro, la *anánke* como el principio motor que justifica el nacimiento de la sociedad y de las diversas *tékhnai*. El ser humano por sí solo no es autosuficiente y es la fuerza de la necesidad lo que lo obliga a agruparse, desarrollar la técnica¹⁵ y establecer un marco de civilización.¹⁶

El segundo paso que da el *Anónimo*, simultáneo al establecimiento del orden social, es la introducción de la “juridicidad” como elemento indispensable para la subsistencia de la vida comunitaria. No es posible que los hombres vivan juntos “sin leyes” (ἀνομία), ya que tal ausencia los situaría en peor posición que vivir aisladamente. En este segundo movimiento, se ofrece, aunque de modo breve, una justificación del derecho a partir de la función que tiene

15 El vínculo directo entre la *anánke* y la *tékhnē* aparece también en el tratado hipocrático *Sobre la medicina antigua* (cap. 3), donde se dice que “la necesidad llevó a los hombres a buscar y descubrir la medicina” (ἡ ἀνάγκη ἰητρικὴν ἐποίησεν ζητηθῆναί τε καὶ εὐρεθῆναι ἀνθρώποισι).

16 La teoría del progreso humano era un tópico común en la literatura de la época. Cfr. A. Pr. (vv. 442-506); S. Ant. (vv. 332-371); E. Supp. (vv. 201-203); Pl. Prt. (320c-322a).

para resolver la problemática relación de los hombres en sociedad. En efecto, la imposibilidad de llevar a cabo una vida solitaria los empuja a agruparse, pero en la constitución del orden social debe haber algún instrumento que impida que se dañen entre sí y, como consecuencia de ello, lleguen a una situación más desventajosa. El *nómos* y la *díke* son los que permiten la estabilidad necesaria del orden social y también del desarrollo de la persona, como advierte Cole (1961: 133).¹⁷ Únicamente si reinan ambos principios, la sociedad no se disuelve como consecuencia de los conflictos interpersonales.¹⁸ Así, aunque el *Anónimo* no lo diga con estas palabras, el derecho es pensado como una práctica social que permite la cooperación y la coordinación de las conductas de los individuos, quienes mediante una estricta obediencia alcanzan grandes beneficios, tal como lo describe el fragmento 7° en el elogio a la *eunomía*.¹⁹ La juridicidad, pues, es doblemente racional. En un aspecto, porque es la única que proporciona los medios para la solución de los problemas que surgen cuando los hombres se agrupan. En otro sentido, pero conectado con el anterior, porque permite el desarrollo de la persona y, cuanto más se obedezcan las leyes, mayor será el bienestar general.

17 Tanto Protágoras como el *Anónimo* ven la formación de la sociedad como el resultado de dos principios. En el caso del sofista de Abdera se trata de la *aidós* y la *díke*. Cfr. Pl. *Prt.* 322b-c.

18 Hay una característica en el texto del *Anónimo* que, según Lacore (2012: 147-150), es su mayor originalidad: se teoriza sobre el origen de la sociedad y la invención de la ley sin ninguna referencia a los dioses; la argumentación racional es la que tiene todo el protagonismo.

19 Es interesante señalar cómo el uso del concepto de *eunomía* ha inducido a los autores a ofrecer diversas interpretaciones acerca de la inclinación política del *Anónimo*. Así, al atribuir el escrito a Critias, Wilamowitz (1920: 58 n. 1) lo sitúa dentro del pensamiento oligárquico; Guthrie (1971: 71) habla de un pensador que considera que la "virtue is the best policy"; Sinclair (2010: 82) ve en él "an old-fashioned flavour", es decir, le asigna un tinte conservador. A diferencia de estas posturas, Ciriaci (2011: 180-190) sostiene, entre otras cosas, que el autor utiliza el término *eunomía* como un claro sinónimo de democracia. Esto lo lleva a defender la tesis de que el *Anónimo* sostiene los valores éticos y políticos de esta forma de gobierno.

Esto le da pie para sostener, como tercer paso argumentativo, que el *nómos* y la *dike* gobiernan entre los hombres y jamás podrán ser “abolidos” (μεταστῆναι), pues su fuerza está impuesta “por naturaleza” (φύσει). En esta instancia, queda claro que *nómos* y *phýsis* van por el mismo camino, ya que lo convencional es una derivación de lo natural:²⁰ la propia naturaleza de los hombres (la incapacidad para vivir aislados) los conduce a agruparse entre sí y establecer una organización política, y aprovechar los beneficios que se derivan del esquema cooperativo de la *pólis*. La ley y lo justo se encuentran avalados por la naturaleza misma, de manera que obrar conforme a ella significa al mismo tiempo ajustarse a la ley.²¹

Una vez que el *Anónimo* arriba a la conclusión de que el *nómos* y la *dike* se sustentan en la *phýsis*, plantea la hipótesis del *adamántinos anér*, en un párrafo que, si bien es extenso, conviene reproducir en su integridad, ya que es el eje temático sobre el cual gira nuestro trabajo. En este último paso argumentativo para impugnar la *pleonexía*, el *Anónimo* dice:

εἰ μὲν δὴ γένοιτό τις ἐξ ἀρχῆς φύσιν τοιάνδε
ἔχων, ἄτρωτος τὸν χρῶτα ἄνοσός τε καὶ ἀπαθῆς
καὶ ὑπερφυῆς καὶ ἀδαμάντινος τό τε σῶμα καὶ
τὴν ψυχὴν, τῷ τοιούτῳ ἴσως ἂν τις ἀρκεῖν ἐνόμι-
σε τὸ ἐπὶ τῇ πλεονεξίᾳ κράτος (τὸν γὰρ τοιοῦτον
τῷ νόμῳ μὴ ὑποδύνοντα δύνασθαι ἀθῶον εἶναι),
οὐ μὴν ὀρθῶς οὗτος οἶεται· εἰ γὰρ καὶ τοιοῦτός

20 No queremos decir de ningún modo con esto que entre *nómos* y *phýsis* se imponga la idea de una verdadera identificación, tal como sostuvo Untersteiner (1943-1944: 444). En realidad, aunque ambos conceptos se encuentran conciliados, se diferencian uno de otro. *Cfr.* Dumont (1971: 207-208).

21 Al respecto, Ciriaci (2011: 159) observa que, si bien entre *nómos* y *phýsis* no existe contradicción alguna, el *Anónimo* se pronuncia a favor del primero, pues la ley humana se crea con el fin de regular las necesidades naturales y los instintos del hombre. Sin ir más lejos, ya Guthrie (1971: 71) situaba el *Anónimo* dentro de los defensores del *nómos*.

τις εἶη, ὡς οὐκ ἂν γένοιτο, τοῖς μὲν νόμοις συμ-
μαχῶν καὶ τῷ δικαίῳ καὶ ταῦτα κρατύνων καὶ
τῇ ἰσχύι χρώμενος ἐπὶ ταῦτά τε καὶ τὰ τούτοις
ἐπικουροῦντα, οὕτω μὲν ἂν σῶζοιτο ὁ τοιοῦτος,
ἄλλως δὲ οὐκ ἂν διαμένοι· δοκεῖν γὰρ ἂν τοὺς
ἅπαντας ἀνθρώπους τῷ τοιούτῳ φύντι πολεμί-
ους κατασταθέντας διὰ τὴν ἑαυτῶν εὐνομίαν,
καὶ τὸ πλῆθος ἢ τέχνη ἢ δυνάμει ὑπερβαλέσθαι
ἂν καὶ περιγενέσθαι τοῦ τοιούτου ἀνδρός.

Si entonces naciera alguien teniendo desde el comien-
zo una naturaleza tal [que fuera] invulnerable en su
carne, inmune a la enfermedad y también libre de
sufrimiento y extraordinario y de acero no solo en
cuanto al cuerpo sino también al alma, alguien quizás
podría creer que a [un hombre] tal como este le sería
suficiente la fuerza fundada en la *pleonexia* (pues se-
mejante [hombre], al no estar sujeto a la ley, es capaz
de quedar impune); sin embargo, no piensa en modo
correcto. En efecto, si existiera alguien de tal clase
—como no es posible que exista—, y se aliare con las
leyes y con la justicia y las fortaleciera, e hiciera uso
de su fuerza a [favor] de ellas y también de las cosas
que las sostienen, de este modo [un hombre] como ese
podría salvarse; de otra manera no perduraría. Pues
todos los hombres, conducidos en virtud de su buena
legislación, decidirían [ser] enemigos del [que es] de
tal naturaleza, y la multitud vencería y superaría a tal
hombre con la técnica o el poder.

La intención del argumento es clara: reforzar la idea de
que la ley y lo justo gobiernan el orden social. Se introdu-
ce para rechazar por absurda la posibilidad de que exista
un hombre en el poder, por más extraordinario que sea, al

margen de la legalidad. El corolario que extrae de este argumento, con el cual cierra su razonamiento y con ello el fragmento, es que “la fuerza en sí, precisamente como es fuerza, se salva gracias a la ley y la justicia” (αὐτὸ τὸ κράτος, ὅπερ δὴ κράτος ἐστὶ, διὰ τε τοῦ νόμου καὶ διὰ τὴν δίκην σωζόμενον).

El principio de supremacía de la *pólis*

Entre los diversos autores que se han focalizado en analizar la naturaleza del argumento, algunos dicen que su contenido es únicamente factual (por ejemplo, Rivas Palá, 1996: 165): según esta interpretación, el hombre de acero nunca tendrá la fuerza suficiente para imponerse al resto de los ciudadanos, a una “multitud” (τὸ πλῆθος) que lo vencería fácilmente “con el arte o con el poder” (ἢ τέχνη ἢ δυνάμει); solo podrá sobrevivir si se hace aliado “de las leyes y de lo justo” (τοῖς μὲν νόμοις [...] καὶ τῷ δικαίῳ), y emplea todas sus capacidades para reforzar el valor de estos principios.

Si bien la lectura es válida, consideramos que no va al fondo del asunto. Una mirada más aguda revela que su significado no se agota en la idea de que un grupo de hombres, por su superioridad numérica, puede vencer a cualquier ser extraordinario que intente imponerse por sobre ellos y vivir en la ilegalidad. En realidad, el argumento dice algo más, que está vinculado por lo menos con tres aspectos jurídicos y filosóficos importantes: en primer lugar, con la defensa del imperio de la ley en tiempos de crisis jurídica, tal como de Romilly (2004 [1971]: 80-81) ha demostrado muy bien; en segundo lugar, con la tesis de que la fuerza del pueblo reside en el *nómos* y su obediencia (ver Musti y Mari, 2003: 252); en tercer término, con la cuestión acerca del valor de la *pólis* y de cómo ella es el único marco de existencia humana posible. En lo que sigue, y tal como fuera adelantado en la

introducción, nos detendremos a desarrollar en especial este tercer plano de reflexión, el cual está ligado, en última instancia, a los peligros del individualismo y la primacía de la *pólis* dentro de la tensión comunidad/individualidad.

Focalizados, en primer lugar, en el contexto de enunciación de la obra, no se puede perder de vista que varias fuentes colocan a la ciudad en el punto más alto de la jerarquía axiológica y política de los ciudadanos: en el pensamiento griego antiguo, pues, predominaba lo que podemos llamar “el principio de supremacía de la *pólis*”. Así, en Tucídides (2.60.2), Pericles dice que la ciudad en donde priman los intereses colectivos es mucho más útil a los particulares que cualquier otra en donde se satisfagan los intereses individuales. En *Helénicas* de Jenofonte (1.7.23-25), Euripíolemo afirma que es una vergüenza privilegiar a los parientes por encima de “la ciudad entera” (τὴν ὅλην πόλιν); en *Recuerdos de Sócrates* (3.7), se dice que aquel ciudadano que con su intervención en la política pueda favorecer a la patria, tiene la obligación de hacerlo; y en *Ranas* de Aristófanes, el personaje de Eurípides manifiesta su odio contra aquel individuo que, antes que a su patria, privilegia sus intereses (vv. 1427-1429). Sin ir más lejos, Wallace (2013: 14) explica que en *Iliada* (I.1-2) Homero destaca las innumerables muertes ocasionadas por Aquiles y Agamenón cuando colocan una disputa privada por encima del bienestar general.

Habría que agregar dos fuentes que nos brindan un panorama más completo acerca de la subordinación del individuo a la comunidad. En primer lugar, el discurso pronunciado por Creonte en *Antígona*, una parte del cual fue reproducida por Demóstenes (19.248) para destacar cómo Esquines, acusado de traición, antepuso sus intereses particulares “en lugar de la ciudad” (ἀντὶ μὲν τῆς πόλεως). En efecto, allí se dice que el gobernante de la ciudad siempre debe tomar las mejores decisiones, anteponer la propia patria por sobre

cualquier individuo y nunca tener por amigo al enemigo, ya que “ella es la que salva y [en la] que, navegando sobre ella en línea recta, nos hacemos de amigos” (ἤδ' ἐστὶν ἡ σῶζουσα καὶ ταύτης ἔπι /πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιούμεθα).

El otro texto es el *Critón* de Platón (50a-51b), en donde encontramos —me atrevería a decir— una defensa todavía más energética y apasionada que la establecida por el propio Sófocles. En el diálogo, una vez que se presentan ante Sócrates “las leyes y lo común de la ciudad” (οἱ νόμοι καὶ τὸ κοινὸν τῆς πόλεως),²² ellas dicen, bajo el recurso expresivo de la pregunta retórica, que la ciudad es algo más honroso, venerable y sagrado que una madre, un padre y todos los demás antepasados, y tiene la mayor estima entre los dioses y los hombres. Incluso, las leyes agregan que la ciudad debe ser venerada, obedecida y halagada más que un padre, y que cuando ordena algo se debe realizar con toda calma, ya sea ser golpeado o bien encarcelado, sea ser enviado a la guerra para ser herido o morir.

El argumento del hombre de acero se encuentra en sintonía con el principio de supremacía de la *pólis* de un modo bastante interesante. En efecto, si bien en el argumento se destaca la superioridad de muchos por sobre el más fuerte (el *adamántinos anér*), su sentido no se limita a una cuestión de fuerza o de “arte o poder” (τέχνη ἢ δυνάμει). Tal como señalan Musti y Mari (2003: 252), se hace hincapié en la superioridad que adquiere la masa de hombres en virtud del *nómos* y más específicamente de la *eunomía*: la recta legalidad, pues, es donde en última instancia reside la fuerza de los hombres. Este dato nos permite extraer al menos dos ideas importantes. En primer lugar, se puede decir que el *nómos*, mientras gobierne a los hombres, obliga a mantener un

22 En virtud de la temática que estamos trabajando, resulta interesante destacar que Lisias (16.18) utiliza la expresión τὸ κοινὸν τῆς πόλεως para contraponerla a los “particulares” (ιδιώται).

estado de igualdad entre todos aquellos que se hallan bajo su poder. En efecto, cualquiera que amenace con romper ese *statu quo* es destruido, por más que sea de acero. La única posibilidad de conciliación entre el individuo y la comunidad organizada bajo el mando del *nómos* es que el primero se someta al segundo. En el pensamiento del *Anónimo*, la libertad concebida como una expansión descontrolada del individuo es un espejismo imposible (*cf.* Lacore, 1997: 419) y, por eso, el hombre de acero no tiene muchas alternativas: solo puede lograr su subsistencia si pone sus extraordinarias capacidades a disposición de la ley y de la justicia. La segunda idea, sobre la que nos detendremos un poco más en detalle en el siguiente apartado, es que el imperio del *nómos* aglutina a los hombres a punto tal que conforman una unidad política con prioridad ontológica.

La ciudad como cuerpo de ciudadanos

El *Anónimo* se refiere a los individuos reunidos entre sí mediante el sustantivo *plêthos* (πλήθος), el cual tiene, entre sus diversas acepciones asociadas con la noción de mayoría, el sentido de “multitud”, “masa” o “pueblo”.²³ En el texto, este término no indica una aglomeración accidental y transitoria de personas, sin rumbo fijo y en la que los intereses particulares se encuentran dispersos. No se trata aquí de un grupo confuso de hombres, sin orden ni conexión alguna; el pueblo no se califica como *ókhlos* (ὄχλος), término que en el siglo V a. C. era por lo general usado para designar a la muchedumbre integrada por el estrato más

23 *Cfr.* Liddell y Scott (1996) s.v. πλήθος. Sobre la semántica del concepto en lo que respecta al plano político, ver Roncali y Zagaria (1980). También ver el trabajo de Ruzé (1984) acerca del *plêthos* y los orígenes de la mayoría política.

bajo de ciudadanos e incluso por no ciudadanos (como mujeres y esclavos), y cuya semántica estaba cargada con un claro sentido peyorativo (*cf.* Karpyuk, 2000: 81). En realidad, *plêthos* pareciera expresar lo contrario. El *Anónimo* lo presenta como una empresa política común y cooperativa que nace como consecuencia de la incapacidad natural del hombre para vivir aislado y que, aunque se constituya bajo la presión de la *anánke*, tiene un fin específico: superar ese estado inicial de carencia que llevaría al hombre a la muerte y establecer un marco de convivencia, bajo el imperio de la ley, en el cual todos se vean favorecidos. El *Anónimo* es claro en este punto, en especial cuando dice que no es posible la vida social si no hubiese leyes, es decir, en la *anomia*, y cuando señala los beneficios que se derivan de la *eunomía* en el fragmento 7°.

El uso del concepto de *plêthos*, junto al de las instituciones del *nómos* y la *dike*, indica que tal organización política se refiere a la *pólis*, aunque el autor no use este vocablo en ninguna parte del fragmento. La interpretación cobra fuerza si consideramos que el propio Aristóteles, si bien por lo general define a la *pólis* como una “comunidad” (*κοινωνία*), también utiliza el sustantivo *plêthos* con el mismo propósito. Específicamente, en el pasaje 1274b41 de *Política* dice que “la *pólis* es, en efecto, un *plêthos* de ciudadanos” (*ἡ γὰρ πόλις πολιτῶν τι πλῆθος ἐστίν*).

Si se admite que en el *Anónimo* el *plêthos* refiere a la *pólis*, se puede avanzar hacia la tesis de que esta es una masa de hombres gobernada por el *nómos* y la *dike*, un cuerpo unificado y organizado por esos dos principios que no se limita a ser un simple agregado de individuos. Se trata de una entidad política que se diferencia de ella y tiene una finalidad propia: algo que, ni más ni menos, puede ser definido como un cuerpo político. Esto significa que hay una totalidad, distinta de las partes componentes, que está integrada

por los hombres y el modo de interrelación que se da entre ellos mediante las leyes. En efecto, ellas son los lazos que unen a la comunidad y que mantienen en su debido lugar a cada uno de los integrantes; de esta manera, establecen relaciones intersubjetivas de articulación y unificación que le dan a esa asociación su propia dignidad ontológica.

Hay que aclarar, a los fines de evitar confusiones, que con ese concepto no se quiere decir que la *pólis* sea algo separado de su base individual, de la comunidad ni tampoco del gobierno que ejercían los ciudadanos al ocupar de modo provisorio cargos políticos (los *árkhontes* y los *arkhómēnoi*) (cfr. Buis, 2015: 90 y ss.). La *pólis* no es una entidad abstracta con subsistencia y personalidad propia, que opera al igual que un Estado moderno como una maquinaria autónoma e independiente de sus súbditos (cfr. Cartledge, 1999: 468). La *pólis* no es el Leviatán de Hobbes (2007 [1651]) ni, en términos de Hegel (1975 [1821]: 289), “el camino de Dios en el mundo”; tampoco es, en palabras de Nietzsche (2007: 82), el “más frío de todos los monstruos fríos”. Tal idea es por completo extraña al pensamiento político que presenta el *Anónimo* en su tratado y también al pensamiento griego antiguo en general (cfr. Anderson, 2009: 1). En efecto, el término *pólis* tenía varias acepciones, tal como el propio Aristóteles reconoce (cfr. Arist. *Pol.* 1276a23-24), pero *grosso modo* se empleaba para designar tanto el emplazamiento físico como la comunidad de hombres que lo ocupaban. Incluso, de entre estos dos elementos, los griegos privilegiaban uno por sobre el otro: el componente humano tenía mucha más importancia que el territorio a la hora de determinar qué era lo que definía una *pólis*, a punto tal que en las definiciones que encontramos en las fuentes se establece una identidad entre *pólis/polítai*. Así, en un famoso pasaje de Tucídides (7.77.7), Nicias dice que “los hombres son la *pólis*, y no las murallas ni las naves vacías de hombres”

(ἄνδρες γὰρ πόλις, καὶ οὐ τείχη οὐδὲ νῆες ἀνδρῶν κεναί). En los mismos términos se expresa Aristóteles (*Pol.* 1276b1-2), quien sostiene que “la ciudad es una cierta comunidad, y es una comunidad de ciudadanos en un régimen” (ἔστι κοινωνία τις ἢ πόλις, ἔστι δὲ κοινωνία πολιτῶν πολιτείας). Este tipo de expresiones demuestra, como bien señala Paiaro (2012: 54), que los griegos pensaban la *pólis* como un “nosotros”, a diferencia de lo que sucede con el Estado actual que se piensa como un “otro”.

Hablar de la *pólis* como cuerpo político significa que constituye un colectivo de ciudadanos organizados, el cual, mediante la cooperación y el servicio mutuo de sus partes componentes, busca satisfacer los intereses del todo. En relación con esta idea de coordinación y empresa común, existen, en algunas fuentes, paralelismos entre las partes del cuerpo humano y distintas asociaciones (como la familia y el ejército) que representan la existencia de una unión orgánica.²⁴ Así, Jenofonte (*Mem.* 2.3.17-18) compara la disfunción que genera la pelea entre hermanos con la utilidad recíproca que tienen las partes del cuerpo, como sucede con los pies, los ojos y las manos. En la misma dirección, Esopo traza en su fábula sobre el estómago y los pies una comparación con el general y su ejército. En relación con la asociación de la *pólis*, Isócrates (7.14 y 12.138) habla del “alma de la ciudad” (ψυχὴ πόλεως) y, en fuentes más tardías, como Dinarco (1.110) e Hipérides (5. col. 25), encontramos directamente la expresión “el cuerpo de la *pólis*” (τὸ τῆς πόλεως σῶμα).

No hace falta, de todos modos, recurrir a esas analogías somáticas para ver cómo los griegos pensaban la *pólis* como una instancia conceptual más amplia que sus partes. De hecho, en algunas fuentes filosóficas, se evidencia un uso

24 Sobre la metáfora de la *pólis* como cuerpo, ver Brock (2013: 69-82).

particular de ciertas expresiones acerca de la comunidad política que demuestran esta “conceptualización del universo colectivo” (Buis, 2015: 92). Así, en el *Critón* de Platón (50a7-8), Sócrates habla de “las leyes y lo común de la ciudad” (οἱ νόμοι καὶ τὸ κοινὸν τῆς πόλεως), frase que según Burnet (1924: 280) “marks at least the beginning of the idea that the State as such was a juristic personality or corporation, a view not as a rule clearly grasped by the Athenians or the Greek generally”. También Aristóteles presenta una idea que sigue esta dirección, cuando en *Política* (1276a6-1276b15) indaga el problema de la identidad de la ciudad. En ocasión de discutir este aspecto, el Estagirita descarta que su unidad esté dada por el área geográfica o por algún elemento material como las murallas. Tampoco depende de sus miembros en concreto, pues, aunque al pasar el tiempo unos mueren y otros nacen, la ciudad es la misma mientras sea el mismo el linaje de los que la habitan. En realidad, la respuesta al interrogante de cómo y cuándo hay que decir que la ciudad es la misma u otra diferente descansa en “el *eídos* de su composición” (εἶδος [...] τῆς συνθέσεως). La “forma” de la comunidad de ciudadanos es precisamente el régimen político y solo cuando este se altera se puede decir que la ciudad desaparece.

El punto al que queremos llegar con este desarrollo es demostrar que la *pólis* encarna un cuerpo de ciudadanos, único, idéntico en sí mismo, organizado y diferenciable conceptualmente y que en virtud de esta condición ontológica se explica por qué en el pensamiento del *Anónimo* ella es algo mucho más poderoso que un hombre de metal, inmune a las enfermedades y al dolor, dotado de una fuerza que lo haría casi indestructible. Esta idea demuestra, en realidad, que la *pólis* es la que tiene el cuerpo *adamántinos* y su fuerza no proviene más que del estricto cumplimiento de las leyes. Tal como dice el propio *Anónimo*, “la fuerza en

sí, precisamente como es fuerza, se salva gracias a la ley y la justicia” (αὐτὸ τὸ κράτος, ὅπερ δὴ κράτος ἐστὶ, διὰ τε τοῦ νόμου καὶ διὰ τὴν δίκην σωζόμενον).

Incluso podemos ir un poco más lejos en el análisis de la argumentación. Si, como vimos, cualquiera que desafíe el *nómos* y pretenda vivir al margen del orden social y la legalidad no tiene posibilidades de sobrevivencia, se puede decir además que no es posible de ningún modo la existencia humana por fuera de la ciudad. La *pólis*, en este orden de ideas, es el único marco de existencia posible para el ser humano. Solamente ella es capaz de asegurar la integridad de sus miembros y de satisfacer sus necesidades, y permite que los hombres puedan llevar al máximo de perfección sus capacidades siempre y cuando las pongan al servicio de las leyes y la justicia. En relación con este punto, no compartimos, pues, la opinión de Cautaudella (1950: 83), quien dice que la subordinación del individuo a la *pólis* es más aparente que real. Según entiende, basta considerar el pasaje en donde se describen las ventajas de la *eunomía* para darse cuenta de que en realidad esa subordinación, e incluso el poder de la ciudad y de las leyes, se conciben en función de las ventajas que allí obtienen los particulares, tales como seguridad, bienestar, tranquilidad y paz, entre otras. En realidad, Cautaudella defiende esa tesis porque está más preocupado por tratar de compatibilizar el texto del *Anónimo* con el pensamiento de Demócrito y desvincular al autor del tratado de Protágoras, quien sí subordina el individuo a la ciudad. En realidad, las conclusiones de nuestro razonamiento nos permiten afirmar que la discusión acerca de si el individuo está o no sometido a la *pólis* no tiene mucho sentido, pues directamente la vida individual no es posible sin la existencia de la ciudad.

En definitiva, y para ir a las conclusiones, hemos podido ver cómo el texto del *Anónimo* de Jámblico es una fuente

privilegiada a los efectos de pensar el imperio de la ley, el valor de la ciudad y el lugar que debe tener ella en el orden de los principios morales y políticos de los ciudadanos. En este sentido, creemos que el autor advierte a los ciudadanos de sus limitaciones y capacidades y, al mismo tiempo, deja entrever que la ciudad, concebida como una empresa cooperativa sometida al imperio de la ley que se erige como un cuerpo común, es el único marco posible de existencia humana. Cualquiera que sobresalga demasiado y en virtud de su grandeza no pueda convivir con otros, es desplazado de la vida comunitaria. El buen ciudadano, en cambio, tiene la obligación de sostener y apoyar el *nómos*, pues mediante su obediencia encuentra la garantía del buen orden, la convivencia pacífica y el espacio para su desarrollo personal.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Brownson, C. L. (ed. y trad.) (1918-1921). *Xenophon*. Hellenica, 2 vols. Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library).
- Burnet, J. (ed.) (1903). Gorgias. *Platonis Opera*, tomo III. Oxford, Clarendon Press.
- (ed.) (1905). Respublica. *Platonis Opera*, tomo IV. Oxford, Clarendon Press.
- (ed.) (1924). *Plato's Euthyphro, Apology of Socrates and Crito*. Oxford, Clarendon Press.
- Burt, J. O. (ed. y trad.) (1962). *Minor Attic Orators II: Lycurgus, Dinarchus, Demades, Hyperides*. Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).
- Bywater, I. (ed.) (1988). *Aristotelis. Ethica Nicomachea*. Oxford, Clarendon Press.
- Croiset, A. y Bodin, L. (eds. y trads.) (1955). *Platon. Oeuvres complètes*. Protagoras. París, Les Belles Lettres.

- Des Places, E. (ed. y trad.) (2003). *Jamblique*. Protreptique. París, Les Belles Lettres.
- Diels, H. y Kranz, W. (eds.) (1960). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 vols. Berlín, Weidmannsche Buchhandlung.
- Dilts, M. R. (ed.) (2002-2009). *Demosthenis Orationes*, 4 vols. Oxford, Oxford University Press.
- Dover, K. J. (ed.) (1993). *Aristophanes*. Frogs. Oxford, Clarendon Press.
- Henderson, J. (ed. y trad.) (1998). *Aristophanes*. Acharnians. Knights. Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library).
- Jaerisch, P. (ed.) (1987). *Xenophon*, Erinnerungen an Sokrates. Munich, Artemis Verlag.
- Jones, H. S. (ed.) (1898-1902). *Thucydidis Historiae*, 2 vols. Oxford, Oxford University Press.
- Jones, W. H. S. (ed. y trad.) (1923). *Hippocrates*, vol. 1. Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).
- Lamb, W. R. M. (ed. y trad.) (1967). *Lysias*. Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).
- Maidment, J. K. (ed. y trad.) (1941). *Minor Attic Orators I: Antiphon & Andocides*. Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library).
- Marías, J. y Araujo, M. (eds. y trads.) (1951). *Aristóteles*. Política. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Melero Bellino, A. (trad.) (2007). *Sofistas*. Barcelona, Gredos.
- Monro, D. B. y Allen, T. W. (eds.) (1902-1912). *Homeri Opera*, 5 vols. Oxford, Clarendon Press.
- Murray, G. (ed.) (1902-1909). *Euripidis Fabulae*, 3 vols. Oxford, Clarendon Press.
- . (ed.) (1960). *Aeschyl: Septem Quae Supersunt Tragoediae*. Oxford, Clarendon Press.
- Musti, D. (ed.) y Mari, M. (trad.) (2003). Anonimo *di Giamblico*. *La pace e il benessere. Idee sull'economia, la società, la morale*. Milán, Biblioteca Universale Rizzoli.
- Norlin, G. (ed. y trad.) (1954). *Isocrates*, 3 vols. Londres, Heinemann (Loeb Classical Library).

- Pearson, A. C. (ed.) (1957). *Sophoclis Fabulae*. Oxford, Clarendon Press.
- Pistelli, H. (ed.) (1996 [1888]). *Iamblichi protrepticus addem codicis Florentini*. Leipzig, Teubner.
- Rosén, H. B. (ed.) (1987-1997). *Herodoti Historiae*, 2 vols. Leipzig, Teubner.
- Untersteiner M. (ed. y trad.) (1949-1962). *Sofisti, testimonianze e frammenti*, tomos I-IV. Florencia, Nuova Italia.

Bibliografía secundaria

- Anderson, G. (2009). The personality of the Greek State. En *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 129, pp. 1-22.
- Berger, H. (2015). The Discourse of Pleonexia: Thucydides and Plato on the Politics of Communication. En *The Perils of Uglytown: Studies in Structural Misanthropology from Plato to Rembrandt*, pp. 15-30. Nueva York, Fordham University Press.
- Bitterauf, K. (1909). Die Bruchstücke des Anonymes Iamblichi. En *Philologus*, vol. 68, pp. 500-522.
- Blass, F. W. (1889). *De Antiphonte Sophista Iamblichi Auctore*. Kiel, Kieler Fest- Programm.
- Brock, R. (2013). *Greek Political Imagery from Homer to Aristotle*. Londres, Bloomsbury.
- Buis, E. J. (2015). *La súplica de Eris: derecho internacional, discurso normativo y restricciones de la guerra en la antigua Grecia*. Buenos Aires, Eudeba.
- Cadiou, R. (1950). À travers le Protreptique de Jamblique. En *Revue des Études Grecques*, Année 63, pp. 58-73.
- Cartledge, P. (1999). Laying Down Polis Law. En *The Classical Review*, vol. 49, núm. 2, pp. 465-469.
- Cataudella, Q. (1932). L'Anonimus Iamblichi e Democrito. En *Studi Italiani di Filologia Classica*, núm. 10, pp. 5-22.
- (1937). Nuove ricerche sull'Anonimo di Giamblico e sulla composizione del Protreptico. En *R. Accademia Nazionale dei Lincei*, serie 6, vol. 13, pp. 182-210.

- . (1950). Chi è l'Anonimo di Giamblico? En *Revue des Études Grecques*, núm. 63, pp. 74-106.
- Ciriaci, A. (2011). *L'Anonimo di Giamblico. Saggio critico e analisi dei frammenti*. Nápoles, Bibliopolis.
- Cole, A. T. Jr. (1961). The Anonymus Iamblichi and His Place in Greek Political Theory. En *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 65, pp. 127-163.
- de Romilly, J. (2004 [1971]). *La ley en la Grecia clásica*. Buenos Aires, Biblos.
- Doods, E. R. (1951). *The Greeks and the Irrational*. Berkeley, University of California Press.
- Dümmler, F. (1901). *Kleine Schriften*, vol. 1. Leipzig, Hirzel.
- Dumont, J. P. (1971). Jamblique, lecteur des sophistes. Problème du Proteptrique. En Schul, P. M. y Hadot, P. (dirs.). *Le néoplatonisme*, pp. 203-212. París, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Gagarin, M. y Woodruff, P. (2007). Early Greek Legal Thought. En Lobban, M. (ed.). *A Treatise of Legal Philosophy and General Jurisprudence, Vol. 6: A History of the Philosophy of Law from the Ancient Greeks to the Scholastics*, pp. 7-34. Dordrecht, Springer.
- Gomperz, H. (1912). *Sophistik und Rhetorik: das Bildungsideal des εὐ λέγειν in seinem Verhältnis zur Philosophie des V. Jahrhunderts*. Leipzig, Teubner.
- Grant, F. (1991). Note al testo dell'Anonymus Iamblichi. En *Rivista di cultura classica e medioevale*, vol. 33, núm. 1, pp. 45-54.
- Guthrie, W. G. K. (1971). *The Sophists*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Hansen, M. H. (1991). *The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes*. Norman, University of Oklahoma Press.
- Harris, E. M. (2004). Antigone the Lawyer, or the Ambiguities of *Nomos*. En Harris, E. M. y Rubinsten, L. (eds.). *The Law and the Courts in Ancient Greece*, pp. 19-56. Londres, Duckworth.
- Hegel, G. W. F. (1975 [1821]). *Principios de la filosofía del derecho*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Hobbes, T. (2007 [1651]). *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Irwin, T. (1988). *Aristotle's First Principles*. Oxford, Clarendon Press.
- Jacoby, E. (1908). *De Antiphontis sophistae ΠΕΡΙ ΟΜΟΝΟΙΑΣ*. Berlín, Reimer.
- Joël, K. (1901). *Der echte und der Xenophontische Sokrates*, vol. 2 (segunda parte). Berlín, Gaertner.
- Karpyuk, S. (2000). Crowd in Archaic and Classical Greece. En *Hyperboreus. Studia classica*, vol. 6, pp. 79-102.
- Kraut, R. (2000). *Aristotle*. Oxford, Oxford University Press.
- Lacore, M. (1997). L'homme d'acier, ἀδαμάντινος ἄνθρωπος. De l'Anonyme de Jamblique à Platon. En *Revue des Études Grecques Année*, tomo 110-112, pp. 399-419.
- (2012). L'Anonyme: un palimpseste démocratéen dans le *Protreptique* de Jamblique? En *Kentron*, núm. 28, pp. 131-158.
- Levi, A. [= Viale, D.] (1941). L'Anonimo di Giamblico. En *Sophia*, vol. 9, pp. 235-246.
- MacDowell, D. M. (1986). *The law in Classical Athens*. Ithaca, Cornell University Press.
- Martano, G. (1969). I 'Discorsi duplici' e l'Anonimo di Giamblico. En *Studi storici in onore di Gabriele Pepe*, pp. 95-102. Bari, Dedalo Libri.
- Mazzarino, S. (1965). *Il pensiero storico classico*, vol. 1. Bari, Laterza.
- Nestle, W. (1908). Bemerkungen zu den Vorsokratikern und Sophisten. En *Philologus*, vol. 67, pp. 531-581.
- (1940). *Vom Mythos zum Logos*. Stuttgart, Alfred Kröner.
- Nietzsche, F. (2007). *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires, Alianza.
- Ostwald, M. (1965). Pindar, *Nomos*, and Heracles. En *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 69, pp. 109-138.
- (1969). *Nomos and the Beginnings of Athenian Democracy*. Oxford, Clarendon Press.
- Païaro, D. (2012). *Ándres gar pólis*. Algunas reflexiones acerca de los debates recientes en torno a la estatalidad de la ciudad griega antigua a la luz del caso atenienses. En Dell'Elicine, E.; Francisco, H. R.; Miceli, P. y Morin, A. (coords.). *Pensar el Estado en las sociedades precapitalistas. Pertinencia, límites y condiciones del concepto de Estado*, pp. 51-77. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento.

- Rivas Palá, P. (1996). *Justicia, comunidad y obediencia. El Pensamiento de Sócrates ante la ley*. Pamplona, EUNSA.
- Roncali, R. y Zagaria, C. (1980). πλῆθος. En *Quaderni di Storia*, año 6, núm. 12, pp. 213-221.
- Ruzé, F. (1984). *Plethos, aux origines de la majorité politique*. En *Aux origines de l'Hellénisme. La Crète et la Grèce*, pp. 247-263. París, Centre Gustave Glotz.
- Schmid, W. (1940). Die griechische Literatur zur Zeit der attischen Hegemonie nach dem Eingreifen der Sophistik. En Schmid, W. y Stählin, O. (eds.) *Geschichte der griechischen Literatur*, parte I, vol. 3 (primera mitad), pp. 198-203, Munich, C. H. Munich, C. H. Beck'sche.
- Schneider, S. (1904). Ein sozialpolitischer Traktat und sein Verfasser. En *Wiener Studien*, vol. 26, pp. 14-32.
- Sinclair, T. A. (2010). *A History of Greek Political Thought*. Nueva York, Routledge.
- Teegarden, D. A. (2014). *Death to Tyrants! Ancient Greek Democracy and the Struggle against Tyranny*. Princeton, University Press.
- Töpfer, K. (1902). *Die sogenannten Fragmente des Sophisten Antiphon bei Iamblichos: eine kritisch-exegetische*. Arnau, Gymnasium-Programm.
- . (1907). *Zu der Frage über die Autorschaft des 20. Kapitels des Iamblichischen Protreptikos*. Gmunden, Schulprogramm.
- Untersteiner, M. (1943-1944). Un nuovo frammento dell'Anonymus Iamblichii: identificazione dell'anonimo con Ippia. En *Lettere, Scienze morali e storiche*, vol. 77, pp. 442-458.
- Vlastos, G. (1973). *Platonic Studies*. Hartford, Princeton University Press.
- Wallace, R. W. (2013). Sophokles' Lucky Day: Antigone. En *Erga-Logoi*, núm. 1, pp. 7-22.
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1893). *Aristoteles und Athen*. Berlín, Weidmann.
- . (1920). *Platon: Leben und Werke*, vol. 1. Berlín, Weidmannsche.
- Wohl, V. (2010). *Law's Cosmos: Juridical Discourse in Athenian Forensic Oratory*. Cambridge, Cambridge University Press.

Instrumenta studiorum

Bailly, A. (2000). *Dictionnaire Grec-Français*. París, Hachette.

Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. París, Klincksieck.

Liddell, H. G. y Scott, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.

Parte 3

Violencias del cuerpo

Capítulo 11

El cuerpo en guerra en la obra de Esquilo*

Patricia D'Andrea

Introducción

Lo corporal juega un enorme papel en la guerra, ya sea por la fortaleza del cuerpo del soldado victorioso, el guerrero herido, el vencido, los muertos, los prisioneros. En la tragedia de Esquilo, la representación de la corporalidad tiene en cuenta esta pluralidad y opera en consecuencia. El propósito del presente trabajo es observar cómo se manifiestan los cuerpos en guerra en la tragedia esquilea.

Desde ya, el estudio del cuerpo en el marco de nuestro objeto de investigación debe hacerse entendiéndolo como un símbolo y una abstracción, un constructo teórico idealizado, tal como señalan Schniebs *et al.* (2011: 7-8). Idealizado, en efecto, es el cuerpo del ciudadano: varón libre adulto, cuyo cuerpo perfecto se logra a través de un

* Una versión muy preliminar de este trabajo ha sido presentada como ponencia en el *XXV Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, del 31/07 al 03/08/2018.

cuidadoso régimen de dieta y ejercicios.¹ Se trata de los *ka-lokagathoi* que imponen la norma. Todo lo opuesto a dicho modelo se considera en cierto modo incompleto, irregular o indeterminado. Asimismo, es de notar que estos cuerpos son dispositivos que conllevan un exceso de energía que debe disciplinarse (Foucault, 1993 [1976]: 58-59), algo que se nos presenta como evidente en el ordenamiento de las tropas. Como señala Douglas (1988: 93), el cuerpo encarna el orden social y sus vínculos representan relaciones sociales que se verán reflejadas muy especialmente en contextos de conflicto bélico. Asimismo, la conexión entre la idea de cuerpo y el colectivo político —tanto de la *pólis* como del ejército— permite reflexionar acerca de ambos complejos como organismos con vida y desarrollo propios que, por ejemplo, pueden tener un crecimiento, ya sea organizado, ya sea anómalo, lo que da lugar a la monstruosidad. En este sentido, Brock (2013: 69-76) aborda la problemática del cuerpo político partiendo de su articulación con las ideas de los médicos de la época, sin excluir, como ya mencionamos, una apreciación intuitiva de la unidad orgánica del cuerpo político o de la necesidad de equilibrio y unidad armoniosa dentro de él.

En la obra de Esquilo, los avatares del cuerpo en guerra toman una diversidad de formas que merece ser observada y analizada en su trayectoria. Haremos un recorrido por *Persas*, *Siete contra Tebas* y *Agamenón*, tragedias que aluden en mayor medida a cuestiones bélicas. La hipótesis que nos guía es que las oscilaciones en la consideración del cuerpo guerrero se corresponden con las fluctuaciones de la escena política y con el proceso de consolidación de la democracia, paralelo al desarrollo y culminación de las Guerras

1 Sobre el cuidado de sí o *epiméleia heautoû* remitimos al trabajo de Colombani en este mismo volumen.

Médicas.² En efecto, como señala Humphreys (2002: 126), el cambio político no se da en forma repentina “de una constitución a otra”, sino que es progresivo y, podríamos agregar, con retrocesos y avances. Del mismo modo, la consideración de los cuerpos experimenta esos avatares, que se enmarcan tanto en lo social como en lo político y militar.

*Persas*³

La tragedia *Persas*, única de corte histórico, fue representada en 472 a. C. y conmemora la victoria helénica frente a los persas, con especial énfasis en la batalla de Salamina. La referencia a las tropas de ambos bandos recorre toda la pieza y las muestra netamente diferentes.

Ya en la primera intervención del Coro de Ancianos, los capitanes persas se mencionan en forma individual, haciendo hincapié en su aspecto atemorizante (φοβεροὶ μὲν ἰδεῖν, v. 27, “temibles de ver”; φοβεράν ὄψιν προσιδέσθαι, v. 48, “espectáculo terrible de ver”), en lo incontable de sus miembros (δεινοὶ πλῆθος τ’ ἀνάριθμοι, v. 40, “tremenda e incontable multitud”) y en su juventud (ἄνθος Περσίδος αἴας, v. 59, “la flor de la tierra persa”). El ejército está compuesto por jefes rudos y fuertes (ὄχυροῖσι ... στυφέλοις ἐφέταις, vv. 79-80), provenientes de diversas naciones, lo que da una idea de una amalgama de voces y atuendos variopintos (πάμμεικτον, v. 53, “mezclado”).

2 Acordamos con Leahy (1974: 2) en la imposibilidad de leer el género trágico como referencia directa a sucesos contemporáneos al autor; no obstante, es claro que en pos de buscar un tono realista a la representación del hecho trágico, el dramaturgo refleja acontecimientos con los que el auditorio puede familiarizarse.

3 Este punto fue desarrollado en uno de los capítulos de mi tesis de Maestría en Estudios Clásicos, donde profundizo en la monstruosidad, su relación con aspectos políticos y su incidencia en la trama de la pieza.

Así, el peso de los cuerpos gravita particularmente en la descripción de los enemigos, como una superposición monstruosa de miembros, con la figura del rey Jerjes a la cabeza:

ΧΟ. πολυάνδρου δ' Ἀσίας θούριος ἄρχων
ἐπὶ πᾶσαν χθόνα ποιμανόριον θεῖον ἐλαύνει
διχόθεν, πεζονόμος τ' ἔκ τε θαλάσσας, ὄχυροῖσι
πεποιθώς
στυφελοῖς ἐφέταις, χρυσονόμου γενεᾶς ἰσόθεος φώς.
κυάνεον δ' ὄμμασι λεύσσω φονίου δέργμα δρᾶ-
κοντος
πολύχειρ καὶ πολυναύτας Σύριόν θ' ἄρμα διώ-
κων, ἐπάγει δουρικλύτοις ἀνδράσι τοξόδαμνον
Ἄρη. (vv. 74-85)

Coro: —El jefe impetuoso de Asia de muchos varones empuja sobre toda la tierra un divino rebaño desde dos frentes, como soldado de a pie y desde el mar, confiado en sus firmes y severos jefes, varón igual a un dios, hijo del linaje de oro. Mirando con sus ojos, con la mirada azul del dragón sanguinario, [Jerjes], de muchas manos y de muchos marinos, empujando el carro sirio, conduce un Ares domador del arco contra varones famosos por su lanza.⁴

Aquí el Gran Rey es presentado, entonces, como la cabeza de este enorme ejército-cuerpo, que se compone, en forma indiscriminada, “de muchas manos y muchas naves” (πολύχειρ καὶ πολυναύτης, v. 83), *i. e.*, poniendo a un mismo nivel los miembros del cuerpo y los buques.⁵ Su mirada,

4 El texto en griego corresponde a la edición de Garvie (2009). Las traducciones en todos los casos son propias.

5 Como señala Brock (2013: 70), en la asimilación entre el colectivo (en este caso, el ejército) y un cuerpo se destaca la cabeza como miembro distintivo.

de un temible azul oscuro (κυάνεον, v. 81), es asimilada a la de un dragón sanguinario (φρονίου, v. 81).⁶ Por lo tanto, el enorme ejército se muestra con los rasgos de un cuerpo monstruoso, hipertrófico y polimorfo, equiparado con un torrente marino (μεγάλω ῥεύματι φωτῶν, v. 86, “gran torrente de varones”; ἄμαχον κῦμα θαλάσσης, v. 90, “invenible oleaje del mar”).⁷ Tan heterogénea masa de varones, gracias a su falta de cohesión, resulta un flanco altamente vulnerable al ataque enemigo. Así, la descripción del Mensajero de la terrible derrota de las innumerables tropas da cuenta del desmembramiento de sus partes: πλήθουσι νεκρῶν [...] Σαλαμῖνος ἀκταί..., vv. 272-273, “las costas de Salamina [...] están llenas de cadáveres...”. La enumeración de los capitanes muertos por parte del Mensajero (vv. 302 y ss.) reafirma la desintegración de la flota persa y el rechazo de los excesos que no han sido disciplinados en su interior.

Cuerpos-pólis

Por el contrario, en cuanto a los helenos, la corporalidad, según veremos, no es individual sino colectiva. En efecto, no hay menciones individuales de los guerreros y las tropas descritas en la tragedia destacan, como es tradición en la literatura griega, por su orden y disciplina, frente a la disparidad de las huestes orientales:

ΑΓ. τὸ δεξιὸν μὲν πρῶτον εὐτάκτως κέρας /
 ἤγειτο κόσμῳ ... (vv. 399-400)

6 Sobre el temor al “ojo azul”, Vázquez Hoys y Del Hoyo Calleja (1990: 145) señalan que provendría de Mesopotamia (y de Egipto), cuyos pueblos durante el tercer milenio combatían la mala suerte con piedras de tal color.

7 Cfr. Canguilhem (1962: 34); Bozzetto (2001: 111-119). El carácter monstruoso también remite a combates mitológicos tales como centauromaquias, titanomaquias y amazonomaquias, reflejados también en la cerámica (cfr. Bovon, 1963).

Mensajero: –El ala derecha, alineadamente, marchaba primera en orden.

ΑΓ. καὶ μὴν παρ' ἡμῶν Περσίδος γλώσσης ῥόθος
/ ὑπηγντίαζε... (vv. 406-407)

Mensajero: –Y de nuestra parte salía a su encuentro un tumulto de lengua persa.

Cabe señalar que la ausencia de alusiones a jefes griegos también contribuye a percibir la valentía y autodeterminación del pueblo en armas, que no depende del miedo a un jefe para mantenerse en orden, mostrar su habilidad y atacar.

Algunos pasajes de *Persas* dan cuenta de la dimensión que cobra el ciudadano soldado dentro del marco del desarrollo de la ciudad y como parte de ella. Por ejemplo, cuando la reina, cuestionando qué puede transformar la *pólis* en un rival tan poderoso, pregunta si los griegos tienen tal multitud de hombres en su ejército (ὠδέ τις πάρεστιν αὐτοῖς ἀνδροπλήθεια στρατοῦ, v. 235, “¿Así tienen un ejército multitudinario?”), el Coro de Ancianos responde: καὶ στρατὸς τοιοῦτος, ἔρξας πολλὰ δὴ Μήδους κακά, v. 236, “...un ejército tal, que ya ha hecho muchos males a los medos”). En este pasaje es significativa también la referencia a la calidad de las tropas helenas frente a la inmensidad persa. En tal sentido, el pronombre τοιοῦτος, “tal”, da cuenta de la calidad de ese ejército, más que de la cantidad de hombres que lo componen, algo que ya impone una diferencia con respecto a la enormidad monstruosa de las tropas enemigas. Mientras que la reina valora lo cuantitativo (ἀνδροπλήθεια) y pone énfasis en tener una ventaja numérica considerable por sobre sus enemigos en cuanto a tropas y naves, los atenienses, por su parte, descansan en sus cualidades (τοιοῦτος): habilidad y disciplina. Marca, además,

la distinción entre luchadores habilidosos individuales y guerreros que se encolumnan colectivamente en formación abigarrada.

El episodio de Psitalía es otro ejemplo del tratamiento que el dramaturgo otorga en la obra a las fuerzas helénicas. Con el mismo interés con que se ensalza la armada, el heraldo da cuenta del desembarco en la isla de Psitalía y de la masacre de la nobleza persa asentada allí (vv. 435-471). En la tragedia esto ocurre después de la batalla: los hoplitas son los marinos que saltaban de las naves con sus armas (ὄπλοισι ναῶν ἐξέθροσκον, v. 457)⁸ y es ante la vista de la masacre que Jerjes decide la retirada en desorden (Ἐέρξης [...] πεζῶ παραγγείλας ἄφαρ στρατεύματι/ ἴησ' ἀκόσμῳ ξὺν φυγῇ, vv. 470-471, “Jerjes [...] tras dar de inmediato la orden a la infantería, se lanza en una fuga sin orden”). Según otras fuentes, los hoplitas eran una fuerza separada al mando de Arístides y la masacre ocurre durante la batalla (ἐν τῷ θορύβῳ τούτῳ τῷ περὶ Σαλαμίνα γενομένῳ, Hdt. 8.95) o incluso antes (así en Plu. *Arist.* 9.1-2). De acuerdo con estos autores, entonces, Arístides cuenta con cierto prestigio por haber conducido a este grupo de elite, pero no era marino y no habría sido sencillo para él reclutar hoplitas y arqueros en la oscuridad. Como sea, tales fuentes no le dan mayor importancia al suceso. Por el contrario, al otorgar tanta prominencia a lo acontecido en Psitalía, un episodio menor, como al choque naval principal, Esquilo hace que la armada, compuesta en gran medida por remeros pobres, se identifique y comparta el crédito con la clase hoplítica.⁹

8 Plutarco (*Cim.* 5.2-3) menciona un acontecimiento que puede relacionarse con el episodio que estamos analizando: como parte de una política interpretable como un modo de articular estamentos sociales diversos, Cimón condujo una procesión de bellos jóvenes caballeros, *i. e.*, aristócratas, a la Acrópolis, para dedicarle a Atenea una brida, como símbolo de su compromiso de servir como marinos.

9 *Cfr.* Harrison (2000: 100) y Salanitro (1965: 208), para quien también Esquilo hace de Psitalía “una

En el marco de la llamada “revolución militar”, es decir, durante el desarrollo y la transformación de la guerra por parte de los atenienses, que siguió a las reformas de Clístenes en 508 a. C. y que coincide no solo con el avance de la democracia sino también con el florecimiento de la cultura ateniense, Heródoto (5.78-9) señala que la libertad y la *isegoría* (igualdad de derecho en la expresión) obtenidas a partir de esas reformas permitieron a los ciudadanos desarrollarse como grandes soldados. Es un hecho que los *politai* participaban activamente en política y eran a la vez militares, ya sea comandantes, hoplitas o marineros. Esto generaba entonces una doble relación de causa-efecto entre la guerra y el régimen democrático. Inclusive, desde la fecha de las reformas se utilizaron los registros de ciudadanos en los *dêmoi* con el fin de reclutar hoplitas. Hanson (2001: 7 y ss.) considera fundamental el efecto de la toma de decisiones democráticas en la *performance* militar.

Un pasaje de *Persas* refleja todas estas cuestiones: ante la pregunta de la reina persa sobre el caudillo que estaría al mando de las huestes atenienses, el heraldo responde: “no se dicen esclavos ni vasallos de ningún varón” (οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ’ ὑπήκοοι, v. 242). Se muestra allí la equivalencia de los mecanismos de la asamblea en el ejército, al representar a las tropas griegas como un todo sin disensos.

Las características de esta cohesión van siendo suministradas en forma gradual. Así, el relato del engaño de Sicino y la huida persa posterior por parte del Mensajero incluye al pasar una pequeña referencia, que refuerza los contrastes entre lo particular y lo grupal: ἄλλος ἄλλοσε δρασμῶ κρυφαίῳ βίοτον ἐκωσοίατο, vv. 359-360, “cada uno por su lado con una huida oculta salvaría su vida”. Dentro del

acción militar determinante”, sin serlo en realidad. No creemos, como Fornara (1966: 51), que el episodio refleje una devaluación de las fuerzas.

marco del engaño, la fuga oculta es ominosa no solo por el carácter cobarde intrínseco a la huida, sino también porque implica una salvación individual, pero alejada por completo de las características propias del aristócrata que mide su hombría tanto en el gimnasio como en el campo de batalla. Frente a esto, el verdadero espíritu colectivo helénico emerge en el pean de victoria:

ΑΓ...ὦ παῖδες Ἑλλήνων, ἴτε,
ἐλευθεροῦτε πατρίδ', ἐλευθεροῦτε δὲ
παῖδας γυναικας θεῶν τε πατρῶων ἕδη
θήκας τε προγόνων' νῦν ὑπὲρ πάντων ἀγών. (vv.
402-405)

Mensajero: –¡Oh, hijos de los helenos! ¡Marchad, liberad la patria, liberad a los hijos, a las mujeres, los templos de los dioses patrios y los sepulcros de los antepasados! ¡Ahora la batalla es en defensa de todos ellos!

La Hélade, entonces, se erige unida, uniforme y equilibrada, vencedora frente a un imperio llevado a la confusión y al desorden: el Gran Oriente y su extraña mezcla de razas sometidas. En definitiva, el drama confirma como virtudes el ser guerrero, ya sea hoplita o remero, y, por consiguiente, la valentía colectiva y anónima. Asimismo, presenta el modo de hacer la guerra por parte del pueblo ateniense en paralelo a los mecanismos democráticos en su estado germinal, considerándolos de una innata justicia al poner en primer término la importancia de la deliberación y la igualdad en términos políticos. Pero además esta actitud colectiva y este espíritu de cuerpo del ejército ateniense contribuyeron en mucho, según la tragedia, a la victoria frente a un enemigo ingente pero a la vez compuesto por individuos.

Siete contra Tebas

En *Siete contra Tebas*, obra de 467 a. C., se representa el asedio a Tebas por parte de Polinices y aliados argivos, con el objetivo de recuperar el trono de manos de su hermano Etéocles. Los cuerpos guerreros se ven involucrados en la guerra de manera individualizada, en tanto son quienes han de fortificar y defender los accesos a la ciudad de Tebas. Los capitanes, elegidos estratégicamente por el rey Etéocles y establecidos en las siete puertas, se constituyen, sin embargo, en muros que tornan por completo inexpugnable la ciudad, portando a la vez la fuerza física y la moderación que llevan la salvación a Tebas y a la perdición a la raza maldita de Edipo.

Las murallas y puertas de la ciudad representada, a las que Thalmann (1978: 38 y ss.) asocia con la imaginaria naval, tienen una importancia ineludible en la estructuración misma de la obra, sean o no vistas por el auditorio, en tanto establecen el adentro y el afuera. Las murallas separan a los habitantes de Tebas de los agresores, es decir, Polinices y los guerreros argivos, mencionados ya en el v. 34 como ἐπήλυδες, un término que implica alteridad y también invasión: en efecto, como señala Blok (2009: 252), el vocablo apunta a los inmigrantes que han llegado desde algún otro lado a asentarse, en claro contraste con los αὐτόχθονες. Para precisar el sentido de este término, Rosivach (1987: 298) lo separa en sus dos componentes αὐτός (“mismo”) y χθών (“tierra”) y lo explica en tanto aquellos que nacen y habitan siempre la misma tierra.¹⁰ De la tierra nace esta raza privilegiada que estimula el coraje de sus descendientes, que florece de la semilla de los lazos y piedades heredadas, por

10 La apelación a la *autokhthonia* da sentido a toda la obra: Tebas fue fundada por hombres nacidos de los dientes del dragón sembrados en la tierra, por lo tanto, carecen de madre humana.

lo cual los esfuerzos mortales, por ejemplo en la defensa de la ciudad, son socorridos y aun transfigurados por una energía divina (*cf.* Euben, 1986: 364).

Aquí, por tanto, es notable la incorporación del “hermano perdido” en ese colectivo enemigo de invasores, ἐπήλυδες: con ese término Polinices va perdiendo su carácter tebanano, sus lazos y creencias comunes. En ese sentido, por lo tanto, también es necesario destacar que la oposición adentro/afuera, muy reiterada en el texto, apunta también a separar en forma tajante los αὐτόχθονες de los ἐπήλυδες, en tanto entre estos Polinices es uno “de los otros”.

El énfasis en las referencias marciales en *Siete* ha sido señalado desde la Antigüedad, por ejemplo, por Gorgias y Aristófanes, quienes la califican como “llena de Ares”.¹¹ En efecto, desde el primer verso Etéocles convoca a los ciudadanos tebanos a resistir, dado que afuera están los invasores, los argivos asociados a Polinices. En esta arenga se trasluce la necesidad de reforzar la defensa en las aberturas de la ciudad en tanto resquicios que pueden permitir el ingreso de los enemigos. Aunque Etéocles parece controlar la situación externa, las circunstancias son más difíciles: a más del alboroto del Coro, que irrita notablemente al soberano, los límites entre el *éxo* y el *éndon* se difuminan, en tanto el enemigo es también parte de la casa real, y el conflicto se origina en una maldición intrafamiliar.¹² El Mensajero que

11 Gorgias, Fr. 82 B 24 D-K, Aristófanes, *Ra*. 1021. La alusión cómica de Aristófanes se entiende en tanto las condiciones de producción de *Ranas* difieren de nuestra tragedia: en 405 a. C. la Guerra del Peloponeso se había prolongado por muchos años; los ciudadanos de cuerpo sano que ya se habrían visto afectados por la falta de sentido de la misma podrían haber sido más reacios a luchar después del escándalo de la ejecución de los generales de la batalla de las Arginusas de 406 a. C. *Cfr.* Podlecki (2000 [1966]: 30).

12 *Cfr.* Thalmann (1978: 39). En este sentido, el autor da cuenta de la ambigüedad en las palabras de Etéocles del v. 194, en el que el rey acusa al Coro de contribuir a la ruina de la ciudad: αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἔνδοθεν πορθούμεθα (“nosotros mismos somos destruidos por nosotros mismos desde adentro”).

relata las acciones de los enemigos ante las siete puertas también oficia de nexo entre ambos ámbitos.

La famosa escena de los escudos, central en la obra desde todo punto de vista, pone de manifiesto la amenaza que implican las aberturas que perforan las sagradas murallas tebanas: ἀλλ' ἔς τ' ἐπάλλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων/ ὀρμᾶσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχία, vv. 30-31, “pero lanzaos todos a las *puertas* de las murallas y precipitaos con todo el armamento”.¹³

Etéocles es consciente del peligro, y por ello invoca a los dioses tutelares de la ciudad cadmea y da una respuesta adecuada en cada caso a los relatos del Mensajero referidos al capitán argivo apostado en cada una de las siete puertas, apelando a la *kledonomancia*.¹⁴ El Rey, por lo tanto, a través de este tipo de augurio, se apropia de las amenazas, los lemas e imágenes de los capitanes enemigos en cada caso y los pone a su favor, cuidando de no decir nada que luego se vuelva en su contra. Tales operaciones rituales intentan suplantar los vacíos que las murallas sagradas dejan librados al inminente peligro de la invasión.

Ante las puertas acecha la monstruosidad, del mismo modo que en *Persas*, en tanto a partir del relato del Mensajero, se tiene noticia de los acontecimientos que se desarrollan en las siete puertas: los invasores realizan ritos sacrificiales en honor de divinidades guerreras en extremo sanguinarias: además de la invocación a Ares, se menciona a Enio y a Fobos y se enuncian terribles amenazas de muerte. El Mensajero asimismo expone la feroz ira que los

13 Para esta tragedia se utiliza la edición de Page (1972). El destacado es nuestro.

14 Zeitlin (1982: 46-47) la define como un sistema de adivinación que opera en la convicción de que el lenguaje posee una enigmática capacidad oracular para llevar un significado inesperado, no destinado, ni siquiera comprendido por el hablante. Esas palabras, continúa Zeitlin, pueden ser reinterpretadas y aceptadas con un nuevo sentido, inclusive para funcionar como un presagio irrevocable, que predice pero también influye en los hechos futuros.

argivos muestran a través de adjetivos (σιδηρόφρων, v. 52, “de férreo ánimo”) y de la comparación explícita con leones (λεόντων ὡς Ἄρη δεδορκότων, v. 53, “como de leones que tienen Ares en la mirada”), lo que da cuenta de la impiedad de los guerreros. Sumado a esto, las imágenes señalan el alboroto causado por el galope de los caballos desbocados y babeantes, que bañan la llanura cadmea con su espumosa saliva.¹⁵ Toda la escena responde a un proceso de animalización del enemigo que, en términos de Civiletti (2010: 21), consiste en asimilar la figura atacante a la de una bestia salvaje y ansiosa por un evidente proceso de reducción a una condición de ferocidad animal.

Esquilo, entonces, realiza un proceso de deshumanización de los soldados invasores al identificarlos con sus caballos (διὰ δέ τοι γενύων ἵππίων/ κινύρονται φόνον χαλινοί, vv. 122-123, “a través de las quijadas de los caballos los frenos hacen resonar la muerte”).

Así como γένυες y χαλινοί remiten a los corceles, son estos también los que llevan φόνον, “muerte”, de modo que aquí, en un gesto inversamente proporcional, confiere humanidad a los animales a través de esta hipálage. Civiletti (2010: 23) afirma que el sintagma μαινομένα φρενί (v. 484) testimonia que el asedio es un espacio dominado por la insurgencia y el despliegue de los instintos más bárbaros, que oscurecen el alma del hombre y lo doblegan a la siniestra lógica de la fuerza y la aniquilación psicológica incluso antes que a la violencia física.

El poeta, por lo tanto, a la vez otorga sensibilidad humana a animales y deshumaniza a los capitanes argivos, llevándolos a una condición bestial. Del mismo modo en que los enemigos se presentan asimilados a sus caballos, aparecen

15 La referencia a *Iliada* 2.465-6 no es casual, dado que allí también se describe el desenfreno de los caballos aqueos en la llanura del Escamandro.

comparaciones con la fuerza imponente del mar, en paralelo con las fauces espumantes de los corceles. Es el caso de Tideo, asimilado a una serpiente, que brama como el mar, disminuyendo su sentido de humanidad; o de Partenoqueo, con ojos de Gorgona y la Esfinge en el escudo, dando pruebas de su monstruosidad. Términos como ὤμός, ὠμοφάγος, ὠμόσπιτος aluden a seres no humanos, que comen carne cruda, bestiales, feroces.

La regresión de la humanidad de estos personajes al estado animal, sin el freno de la razón, deja que la violencia se desencadene: Moreau (1985: 62) da cuenta de este descenso en el “orden de los seres”. El *lógos*, por tanto, da paso al *thymós*: feroces como leones, amenazantes y traicioneros como serpientes, indomables como caballos. La fiera es el *alter ego* del guerrero invasor.

Cuerpos-murallas

Frente a estos invasores monstruosos, Etéocles dispone a sus capitanes. Su primera palabra es κόσμον (v. 397), que en el contexto de su parlamento se refiere al ornato guerrero de los enemigos, pero claramente resuena también como el orden que “ha de imponer.” Sus guerreros entonces corporizan la ley que se impone ante el caos que traen quienes hasta ahora mencionamos como “invasores”, pero que también, por la presencia de Polinices, hermano-enemigo, dan visos de *stásis* a la tragedia.

En el caso de Melanipo, antagonista de Tideo en las puertas Preteas, el poeta insiste en su linaje, mencionándolo primero como hijo de Astaco, luego como defensor de las puertas (προοστάτην πυλωμάτων, v. 409), autóctono (ἐγχώριος, v. 413 y πρόμαχος, v. 419), asistido por Δίκη Ὀμαίμων, la Justicia de la misma sangre. Es de notar la combinación entre lo divino y lo cívico en la defensa de la ciudad.

Frente a Capaneo en las Puertas Electras, está dispuesto Polifonte, cuyas principales características son constituir una garantía de defensa y poseer los presentes de Ártemis tutelar y de otros dioses: ([...] φερέγγυον φρούρημα, προστατηρίας/ Ἀρτέμιδος εὐνοίαισι σύν τ' ἄλλοις θεοῖς, vv. 449-450, “[...] defensa garantizadora, junto con los presentes de Ártemis protectora y de otros dioses”). De nuevo la referencia a la προστατεία insiste en el carácter cívico-religioso de la defensa.

Frente a las Puertas Neístas, Eteocles se enfrenta a Megareo, nacido del linaje de Creonte, es decir, también αὐτόχθωνων. Esta vez es el Coro el que menciona el carácter defensor del capitán escogido: τὰ πρόμαχα (vv. 481-482).

Hipomedonte, en las Puertas de Atenea Onca, es contrapuesto a Hiperbio. También se subraya su linaje y el apoyo divino, en este caso de Hermes (v. 508) y del mismo Zeus presente en su escudo (v. 512).

En las puertas Boreales, Partenopeo recibe a Áctor (ἄνηρ ἄκομπος, v. 554, “varón sin soberbia”), principio de la medida frente al carácter de κόμπος desplegado por el joven-cito argivo.

Ante la sexta puerta, Homolea, está apostado el hombre más sensato de todos los argivos, Anfiarao, quien “no quiere parecer el mejor sino serlo” (οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος, ἀλλ' εἶναι θέλει, v. 592). El sabio adivino, señalado por el mismo Etéocles como “hombre justo” (δίκαιον ἄνδρα, v. 598) y “piadoso” (εὐσεβής, v. 602), aparece mezclado con seres “más sacrílegos” (δυσσεβεστέροις, v. 598). Etéocles designa para enfrentarlo a un capitán de su mismo tenor: Lástenes, como “guardián hostil al enemigo” (ἐχθροῦξενον πύλωρόν, v. 621). Aquí encontramos un equilibrio entre ambos antagonistas, lo que constituye un paso previo a lo que acontece en la última puerta.

En efecto, es en la séptima puerta donde los términos se revierten. La dimensión animalizada y deshumanizada a la

que hicimos referencia en el apartado anterior, de la que participan casi todos los capitanes que ostentan su ira fuera de los muros, reaparece con fuerza en la figura del comandante tebano: Etéocles, hasta ese momento racional y equilibrado, se desmorona ante la presencia de su hermano en la última entrada a la ciudad. La toma de conciencia del cumplimiento del destino se hace patente en el parlamento del gobernante, en tanto ve el siguiente combate con su hermano como la consecución inevitable de la maldición de su padre:

ΑΓ. ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,
ὦ πανδάκρυτον ἄμὸν Οἰδίπου γένος·
ὦμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἄραι τελεσφόροι. (vv. 653-655)

Mensajero: –¡Oh, gran motivo de odio y locura enviada por los dioses, oh, estirpe mía de Edipo, totalmente deplorable, ay de mí, cumplidas, ahora, las imprecaciones de un padre!

Finalmente, el deseo de Etéocles de tomar parte del último duelo y de combatir cuerpo a cuerpo contra el propio hermano lo define el Coro (ὠμοδακῆς ἴμερος, v. 692, “un deseo de morder en crudo”), feroz como una fiera dispuesta a todo.¹⁶ Por lo tanto, la ira y la furia se apoderan de Etéocles, transformándolo en un animal.

El coro, por su parte, está consternado ante la perspectiva del derramamiento de sangre fraternal (ἀνδροῖν ὀμαίμοιν θάνατος, v. 682): ese tipo de contaminación provoca una muerte prematura, como señala Maitland (1992: 30-31). Tal *miasma* no debería haberse presentado y es así que el resultado del duelo ha de resolverse con la muerte mutua de los hermanos: ni el invasor puede ingresar y hacerse del poder tras atacar

16 Sobre el carácter animalizado de la mordida, *cfr.* el trabajo de Maresca en este volumen.

a su propia ciudad, ni el jefe de Tebas puede volver al poder manchado con la sangre de su hermano. La última puerta es el flagrante reflejo de la imposibilidad de dar término al conflicto sin liquidar la estirpe malograda de los Labdácidas.¹⁷

En definitiva, Tebas presenta sus sagradas murallas, construidas por dos héroes legendarios, Anfión y Zeto, que la tornan inviolable, pero también es “la de las siete puertas”, lo que implica que el gobernante debe apelar a algún cierre seguro para defender la *pólis*. En tal sentido, es importante recordar que Atenas había comenzado hacia esta época una política de fortificación y de refortificación de la ciudad, iniciada por Temístocles, continuada por Cimón y concluida por Pericles. Para Tucker (1908: xliv), en la tragedia se está “indudablemente” apoyando dicha política. Para Podlecki (2000 [1966]: 40), por el contrario, no era necesario generar apoyo a través de este medio. Lo cierto es que Atenas, aún recuperándose del asedio de la ciudad por parte de los persas, estaba carente de fondos para tales construcciones, según Plutarco (*Cim.* 13). En efecto, del botín de guerra proveniente de la batalla de Eurimedonte se obtuvieron los fondos necesarios para continuar la construcción de las murallas, con alrededor de una docena de puertas (Scranton, 1938).

En *Siete* se evidencia la necesidad de recurrir a la figura del héroe individual, más cercano al paradigma aristocrático del *kalokagathós*, que enfrente en cada entrada a los enemigos, descriptos como cuerpos violentos, emparentados con lo bestial e inhumano. Los capitanes tebanos, apostados a conciencia por parte de Etéocles en cada puerta, se erigen en continuidad de los sacros muros, parapetándose no solo como cuerpos guerreros sino también como agentes de la *pólis*, con la suma del poder cívico-religioso que les otorga la

17 Por esta razón la tragedia no consigna la variante mítica según la cual los hermanos tienen sendos hijos, los Epígonos, que retornarán a Tebas a por el reino.

medida, la *autokhthonía* y la venia de las divinidades tutelares. Esquilo da por sentada la fortificación de la ciudad, gracias a la sacralidad de las murallas, pero muestra la necesidad de hombres ideales que completen la defensa de la *pólis*. El choque entre los hermanos también, paradójicamente, será la salvación para la ciudad, en tanto sus mutuas muertes aniquilan los resabios de antiguas maldiciones.

Agamenón

En la tragedia *Agamenón*, que forma parte de la trilogía *Orestía*, puesta en escena en 458 a. C., encontramos nuevamente referencias a la guerra, en esta oportunidad como un hecho ya acontecido —la Guerra de Troya— y las consecuencias para quienes han participado de ella. La mirada es, esta vez, retrospectiva y desmoralizada: la guerra sigue, aunque los objetivos han cambiado; las consecuencias para aquellos que la padecieron y también para quienes no intervinieron han sido y son oscuras.

Desde los primeros versos se reafirma la concepción del ciudadano-soldado ideal, fuerte y joven, en la voz del Coro de Ancianos:

ΧΟ. ἡμεῖς δ' ἀτίται σαρκὶ παλαιᾷ
τῆς τότ' ἀρωγῆς ὑπολειφθέντες
μίμνομεν ἰσχὺν
ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκήπτροις. (vv. 72-75)

Coro: –Pero nosotros, deshonrados por la carne vieja, tras quedar aquí sin poder ayudar entonces, permanecemos, conduciendo sobre bastones nuestra fuerza de niños.¹⁸

18 Para esta obra utilizamos la edición de Fraenkel (1950).

A partir de aquí, las referencias bélicas profundizan la crudeza de los padecimientos. Así, en los versos que siguen el heraldo señala los infortunios de los soldados:

ΚΗ. μόχθους γὰρ εἰ λέγοιμι καὶ δυσουλίας,
σπαρνὰς παρήξεις καὶ κακοστρώτους, τί δ' οὐ
στένοντες, τοῦ λαχόντες† ἡματος μέρος;
τὰ δ' αὖτε χέρωσ' καὶ προσὴν πλέον στύγος·
εὐναὶ γὰρ ἦσαν δηῖων πρὸς τείχεσιν·
ἐξ οὐρανοῦ δὲ ἀπὸ γῆς λειμώνια
δρόσοι κατεψάκαζον, ἔμπεδον σίνος
ἐσθημάτων, τιθέντες ἔνθηρον τρίχα.
χειμῶνα δ' εἰ λέγοι τις οἰωνοκτόνον,
οἷον παρεῖχ' ἄφερον Ἰδαία χιών,
ἢ θάλπος, εὐτε πόντος ἐν μεσημβριναῖς
κοίταις ἀκύμων νηνέμοις εὐδοὶ πεσῶν
τί ταῦτα πενθεῖν δεῖ; παροίχεται πόνος·
παροίχεται δέ, τοῖσι μὲν τεθνηκόσιν
τὸ μήποτ' αὐθις μηδ' ἀναστήναι μέλειν.
τί τοὺς ἀναλωθέντας ἐν ψήφῳ λέγειν,
τὸν ζῶντα δ' ἀλγεῖν χρὴ τύχης παλιγκότου;
καὶ πολλὰ χαίρειν ξυμφορὰς καταξιῶ.
ἡμῖν δὲ τοῖς λοιποῖσιν Ἀργείων στρατοῦ
νικᾷ τὸ κέρδος, πῆμα δ' οὐκ ἀντιορέπει. (vv. 555-574)

Heraldo: –¡Si pudiera, pues, contar nuestras fatigas, las malas noches al raso, los pasamanos estrechos y los duros lechos de cubierta! ¿Qué parte del día pasábamos sin gemir ni lamentarnos? Y luego, en tierra, era aún peor nuestro enojo: los lechos estaban junto a los nuevos enemigos y del cielo y de la tierra nos empapaban los rocíos de los prados, ruina continua de nuestra ropa, llenando de piojos nuestro pelo. Y si alguien mencionara el invierno, asesino de aves, ¡cuán

intolerable lo hacía la nieve del Ida! O el calor, cuando el mar cae dormido, sin olas en su lecho calmo de mediodía... ¿Por qué es necesario lamentar estas cosas? Ha pasado la fatiga, por cierto ha pasado. A los muertos ya no les preocupa levantarse de nuevo. ¿Por qué es necesario mencionar a los que se consumieron en la grava, y que el que vive padezca por su suerte adversa? Juzgo también digno alegrarse mucho por lo acontecido. Para nosotros, los que quedamos del ejército argivo, vence la ganancia, y la calamidad no la contrarresta.

Este pasaje no solo evidencia el calvario de los guerreros que comportan el grueso de las fuerzas helénicas en la épica homérica, aquellos que quedan completamente desdibujados detrás de los príncipes, nobles protagonistas de combates singulares, aristócratas hambrientos de fama que descollaban en el campo de batalla. Los versos citados también se deben interpretar a la luz de las campañas recientes realizadas por la flota ateniense: Bakewell (2007: 126) menciona a Caristo, Naxos, Tasos y la que se estaba llevando a cabo contra Egina. Dichas campañas, con los objetivos ya mencionados, involucraban para los ciudadanos los sufrimientos que se observan en este pasaje.

Por otra parte, la descripción muestra que los argivos ya no tenían elevadas razones para la lucha, dado que, como vemos, los objetivos excedían el deseo individual de perder por la gloria. El heraldo mismo se alegra por su retorno, no tanto como un guerrero voluntario, sino más bien como un soldado enrolado contra su voluntad.

Del mismo modo, Christ (2004: 34) señala que, así como en Atenas se incrementó la conciencia de los azares del servicio militar, también se acrecentó la desertión. Un modo en que la *pólis* trató de torcer esta tendencia desertora fue uniendo las campañas militares con el interés individual:

en el caso de Atenas, instituyó en algún momento de la década de 460 a. C. el *pátrios nómos*, que combinaba la cremación en el campo de batalla, la repatriación de las cenizas de los caídos, el elogio fúnebre, el entierro público y el levantamiento de una lápida con los nombres de los abatidos en combate. Esta ceremonia se realizaba una vez por año. Para la misma época, Atenas instauró además el pago por las cargas militares y el sostén financiero para los huérfanos de guerra, probablemente en función de la importante disminución de la cantidad de ciudadanos pasibles de ser enrolados. Dichas compensaciones, posibilitadas por los recursos provenientes de los tributos que administraba Atenas y por la emergencia de la circulación monetaria, implicaban que los ciudadanos no siempre podían autoabastecerse para la subsistencia propia y de sus respectivas familias. Volviendo a la tragedia, las tropas esquileas difieren de las homéricas tanto en objetivos como en extracción socioeconómica. Veremos cómo la cuestión emerge nuevamente más adelante en la obra.

El pasaje del primer estásimo de *Agamenón* en el que el Coro se refiere a Ares cobra relevancia a la luz del presente análisis:

ΧΟ. ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμαίων
καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορὸς
πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου
φίλοισι πέμπει βαρὺ
ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀν-
τήνορος σποδοῦ γεμί-
ζων λέβητας εὐθέτους. (vv. 438-444)

Coro: –Ares, el cambista de cadáveres por oro y el que sostiene la balanza en la lucha de la lanza, llenando las urnas de cenizas, envía desde Ilión a los seres queridos un pesado polvo mal llorado.

La comparación de Ares, el dios de la guerra, con un mercader de metales preciosos subraya el cruce entre guerra y finanzas en Atenas. En efecto, la *pólis* misma, en tanto líder de la Liga Délica, se había transformado en la que sopesaba (ταλαντοῦχος) y asignaba un valor a los cuerpos de los caídos en combate. Como manifiesta Bakewell (2007: 123), cuando los aliados de la Liga sustituían el pago del tributo en dinero por naves y ejércitos, Atenas establecía los equivalentes entre hombres y dinero, funcionando como Zeus (por cierto, el padre de Ares) en el canto XXII de *Iliada*, cuando sopesa los destinos de Aquiles y Héctor.

Un aspecto interesante del pasaje es la presencia de un *hápx legómenon*: la palabra χρυσαιοβός, compuesta de los vocablos χρυσός (“oro”) y ἀμοιβός (“cambista”). Tanto Demetrio Triclinio como Hesiquio glosan el término con palabras compuestas por el sustantivo ἀργυρός (“plata”). Al respecto, Seaford (2004: 157) señala que el término acuñado por Esquilo es más apropiado a la edad heroica y a una divinidad. Sin embargo, sin descartar esta lectura, consideramos que el término χρυσαιοβός refleja el valor superior que para el tragediógrafo corresponde a la vida de los caídos en combate.

En todo caso, en la metáfora, Ares se presenta como un comerciante que debe ser diestro en juzgar el valor de esos “bienes”. En la época de representación de la obra, no había contralor para esta tarea, máxime teniendo en cuenta que circulaba moneda acuñada en diferentes lugares, además de los lingotes de metal, que siguieron siendo por mucho tiempo valores de intercambio. En años posteriores, se legisló el control de los valores en circulación a través de los *agoranómoi* y *metronómoi*, que inspeccionaban pesos, medidas y materiales, para evitar falsificaciones, según reseña Stroud (1974: 177). Tales controles, por el contrario, no estaban establecidos para la fecha de la representación. Todo esto nos

lleva a reflexionar en qué medida el Ares que nos presenta Esquilo es un comerciante honesto que sopesa con justicia las vidas humanas y entrega un justo valor por ellas.

Pero es claro que el intercambio en debate es siempre injusto. En tanto χουσαμοιβός, el dios es protagonista de una transacción, es decir, de un hecho relacionado con los beneficios, en principio para ambas partes. Sin embargo, en este caso, el carácter involuntario del otro par de la transacción es inclusive evidente. En el pasaje que estamos analizando, la palabra βαρῦ (“pesado”) da cuenta precisamente de su carácter inequitativo: esa leve ceniza es un pesado dolor para la familia que recibe la urna, que ni siquiera puede despedir a su ser querido como se acostumbra: de ahí el último adjetivo δυσδάκρυτον (“mal llorado”).

Fraenkel (1950: *ad loc.*) observa la relación de este pasaje con el *pátrios nómos* ya mencionado. Aunque no es fácil datar su comienzo, para 458 a. C. estaba ya establecido en la vida cívica ateniense. Esquilo reconoce la tradición épica de enterrar con honores a los príncipes en el campo de batalla, por ejemplo al mencionar sus tumbas en la llanura de Troya, en los vv. 452-455. Pero es la repatriación y cremación de los restos de la tropa rasa de argivos anónimos lo que recuerda el *pátrios nómos*. De hecho, la ceremonia se describe a continuación con el lamento (στένουσι, v. 445), con un elogio colectivo (εὐ λέγοντες, v. 445) e individual de cada guerrero (μάχης ἴδρις, v. 446, “hábil en el combate”; ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ’, v. 446, “noblemente caído”).

La ceremonia de honores fúnebres públicos se completaría con la presencia de un orador, que según Tucídides debe ser elegido por la *pólis*, hábil y respetado (Thuc. 2.34.6). En *Agamenón*, en cambio, el llanto silencioso de la familia es acompañado por un odio sordo hacia los jefes (ΧΟ. τάδε σῆγά τις βαῦ-/ ζει, φθονερόν δ’ ὑπ’ ἄλγος ἔρ-/ πει προδίκους Ἀτρεΐδαις, vv. 449-451, “Coro: —Alguien murmura en

silencio estas cosas, y un envidioso dolor se arrastra contra los conductores Atridas”).

Tal omisión en la obra de Esquilo es también significativa para Bakewell (2007: 128). Los Atridas estarían tratando a los restos de la tropa argiva como Atenas a sus muertos. Si esto es así, debemos entender que habría existido cierto resentimiento de parte de los atenienses hacia esta modalidad ceremonial.

En efecto, al parecer no a todos satisfizo la ceremonia del *pátrios nómos*. Rosivach (2003) analiza una serie de vasijas a las que menciona como “*lékythoi* militares”, leцитos áticos funerarios en cerámica blanca del siglo V a. C. decorados con escenas que incluyen un soldado, lo que indica que estos recipientes se utilizaron en los funerales de los hombres que murieron en guerra. El autor intenta comprender la interacción entre lo público (la guerra) y lo privado (el funeral) que representan estos *lékythoi*. Los caídos en combate recibían los honores públicos conjuntamente a través del ya citado *pátrios nómos*, que comportaba el agrupamiento por tribus de las cenizas en urnas comunes que eran enterradas en el *sêma demósion*.

Esto significa que los *lékythoi* militares no se utilizaban en funerales “reales”, dado que los restos de los soldados eran enterrados por la *pólis*, sino en ceremonias fúnebres paralelas realizadas por los parientes más cercanos al difunto. Para Rosivach, la forma que tomó tal tipo de ceremonias fue un “reentierro” en un cenotafio.

Dada la cantidad hallada de *lékythoi* de tales características, debemos pensar en la posibilidad de que para muchas familias la ceremonia de algún modo completara las honras debidas al pariente caído en combate. Inclusive, dicho procedimiento permitiría a los deudos tener un lugar individual para la memoria del ser querido que una fosa común no podría proveer. Para Rosivach (2003, s./p.), se trata de un

total desacuerdo de las familias que componían la aristocracia ateniense con la postura “oficial”, representada por el funeral colectivo. Un desacuerdo de tal naturaleza, según el autor, tendría que ver con la ideología igualitaria implícita en el *pátrios nómos*, y también con el sentimiento de invasión de la *pólis* en un ámbito netamente privado, como son los funerales. En todo caso, creemos que el adjetivo *δυοδάκρυτον*, v. 442 (“mal llorado”) refleja la incomodidad de una parte de los ciudadanos en relación con esta ceremonia pública.

El tema del cadáver del guerrero en tanto *sóma* (*σωμάτων*, v. 438) y su intercambio por oro alude también a los esfuerzos del soldado en batalla, es decir, en vida, lo que sugiere la labor física y el peligro inherentes a la guerra. Y para esta época Atenas instituyó un salario por tal tipo de trabajo, permitiendo a muchos de los ciudadanos, en especial a los de clases menos acomodadas, mantenerse a sí mismos y a sus familias. Además, la *pólis* a veces retenía una parte de los salarios de los militares durante las campañas y los completaba una vez que estos retornaban. Así, el cuerpo vivo recibe un salario y el cuerpo muerto liquidaba la deuda de la *pólis* con sus parientes.

La tragedia insiste en la idea de “mercenarización” de la actividad bélica. En efecto, los guerreros de la tragedia se mueven por el afán de ganancias (*κέρδεσιν νικωμένων*, v. 342). Principalmente Agamenón, que a su llegada al palacio describe el humo de la ciudad capturada (...*συνθνήσκουσα δὲ/ σποδὸς προπέμπει πύονας πλοῦτου πνοάς*, vv. 819-820, “Agamenón: ...la ceniza, al morir, envía gruesos soplos de riqueza”).

En este pasaje se alude indudablemente a las cenizas (*σποδός*) de los caídos del v. 443, pero también al gran botín que significó para los griegos vencedores en Troya la toma de la ciudad. Y, en tal sentido, es paradójico el valor de esas cenizas: a la vez fuente de pena y también de riquezas.

Como resume Seaford (2004: 157-158) refiriéndose al pasaje, la metáfora de Ares como un mercader expresa la omnipresencia del dinero e implica que inclusive la muerte de los guerreros involucra una ganancia, algo que ya se vislumbra en *Iliada*, cuando Agamenón envía cuantiosos regalos a Aquiles para persuadirlo de que regrese a la batalla, y este responde que la riqueza no puede ser igual en valor a su vida (*Il.* 9.401-403). Así, la imagen del mercader nos remite al intercambio de bienes, en este caso, de cadáveres por cenizas, de la vida humana por dinero, lo que implicaba ganancias, en la tragedia, para los Atridas. Seaford (2004: 158) determina al respecto que la fuerte imagen de Ares como comerciante presidiendo la batalla mientras cambia cuerpos por dinero implica el omnipresente poder del dinero aun sobre el heroísmo tradicional de la muerte en combate. Inclusive, el autor señala a continuación que el objetivo de la guerra, ya en el siglo V, sería la ganancia monetaria.

Conclusiones

En nuestro repaso por las tres obras hemos visto diferentes miradas sobre el cuerpo del combatiente. Algo que resulta común en todos los casos, mencionado en los prolegómenos de este capítulo, es la apelación unívoca a un cuerpo ideal, forjado y disciplinado en el gimnasio, joven y atlético, que pueda afrontar los avatares del campo de batalla. Pero no puede eludirse que en la cultura griega ese modelo es el del aristócrata, que por su condición socioeconómica puede dedicarle tiempo al cuidado de sí. Este perfil aristocrático es bien visto desde la época homérica, si recordamos el episodio de Tersites, y es probable, señala Humphreys (2002: 127), que sea una idea común a diversas culturas la concepción del gobernante que condensa dignidad y gracia en su

aspecto. Es dable entonces suponer que el cuerpo debía entrar de modo consciente en el proceso de democratización que se da en Atenas, incorporándose a la concepción del ciudadano-soldado en tanto se va configurando como parte del sistema de gobierno. Sin embargo, este proceso no se da gradual y unidireccionalmente, sino de un modo oscilante. Por un lado, la fuerza hoplítica es democrática. Por otro, la pervivencia del encuentro en el gimnasio y en el simposio se propone como mecanismo para mantener los lazos entre individuos del mismo nivel social, una concepción también mencionada al principio de este trabajo. Así, entonces, se dan las fluctuaciones entre la inclusión y la exclusión que también observamos en la tragedia esquiléa.

En *Persas*, el enemigo está individualizado e identificado con un cuerpo, pero monstruoso. El heleno es un cuerpo político y militar colectivo, voluntariamente no individualizado, *i.e.* alejado de la perspectiva aristocrática. Lo colectivo se acerca a los avatares de la democracia y a la necesidad de insistir en la potencia de la fuerza hoplítica en desmedro de valores individuales. Los cuerpos constituyen la *pólis*.

En *Siete*, se vuelve a la individuación de los capitanes, en tanto lo requiere el material mítico, pero también, principalmente, por la fortaleza que debe tener cada guerrero para enfrentar el doble designio de defender la propia *pólis*, la tierra patria, e impedir el *miasma* de la invasión de un ejército que no termina de ser extranjero por la presencia de un *autókthton* en sus filas. Los cuerpos pasan a la categoría de murallas.

En *Agamenón*, los avatares de la guerra —la creciente conscripción de ciudadanos, el pago por servicio militar y el sostén financiero a los huérfanos de guerra— produjeron un fenómeno de “mercenarización” del ciudadano-soldado, transformando la defensa del suelo patrio en una cuestión crematística. El Ares que nos presenta Esquilo se asemeja a

la *pólis* ateniense. Esta última se beneficiaba como un mercader con la conversión de las variedades de monedas que circulaban, inclusive cobrando un cierto porcentaje de recargo, según manifiesta Eddy (1973: 58). El aspecto más oscuro de la divinidad es el del intercambio de hombres por dinero. Atenas, con el tiempo, desarrolló la misma habilidad: transformaba el tributo de los aliados en naves y marinos, los que a su vez crearon mayor riqueza al expandir el imperio. Las ceremonias fúnebres con las que se intentaba consolar a las familias de los caídos no lograron diluir el descontento.

Es entonces tiempo de desencanto: los cuerpos devinieron cenizas y estas cenizas de los guerreros sopesadas por la divinidad bélica pasaron a constituirse en un salario que no reconocía los sacrificios sufridos por los soldados en el frente.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Fraenkel, E. (ed.) (1950). *Agamemnon. Prolegomena, Text and Translation*. Oxford, Clarendon Press.
- Garvie, A. (ed.) (2009). *Aeschylus, Persae. With Introduction and Commentary*. Oxford, Oxford University Press.
- Hude, Ch. (ed.) (1958 [1908]). *Herodoti Historiae*. Oxford, Clarendon Press.
- Page, D. (ed.) (1972). *Aeschyli septem quae supersunt Tragoedias*. Oxford, Oxford University Press.
- Perrin, B. (ed.) (1914). *Plutarch. Plutarch's Lives*. Cambridge, Harvard University Press/Londres, William Heinemann Ltd.
- Tucker, T. (ed.) (1908). *The Seven against Thebes of Aeschylus. With Introduction, Critical Notes, Commentary, Translation, and a recension of the Medicean Scholia*. Cambridge, Cambridge University Press.

Bibliografía secundaria

- Antón, G. y Damiano, F. (2010). El malestar de los cuerpos. En Forte, G. y Pérez, V. (comps.). *El cuerpo, territorio del poder*. Colección Avances N° 1, pp. 19-38. Buenos Aires, Colectivo Ediciones-Ediciones P.I.Ca.So.
- Bakewell, G. (2007). *Agamemnon 437: Chrysothemis*. Ares, Athens and Empire. En *Journal of Hellenic Studies* 127, pp. 123-132.
- Blok, J. H. (2009). Gentrifying Genealogy: On the Genesis of the Athenian Autochthony Myth. En Dill, U. y Walde, C. (eds.). *Antike mythen: medien, transformationen und konstruktionen*, pp. 251-275. Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter.
- Boardman, J.; Griffin, J. y Murray, O. (2001). *The Oxford History of Greece and the Hellenistic World*. Oxford, Oxford University Press.
- Bovon, A. (1963). La représentation des guerriers perses et la notion de Barbare dans la première moitié du Ve siècle. En *Bulletin de correspondance hellénique* 87.2, pp. 579-602.
- Bozzetto, R. (2001). Le monstre, obscur objet d'une fascination. En *Le fantastique dans tous ses états*, pp. 111-119. Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence.
- Brock, R. (2013). The Body Politic. En *Greek Political Imagery from Homer to Aristotle*, pp. 69-82. Londres, Bloomsbury.
- Burian, P. (2009). City Farewell!: Genos, Polis, and Gender in Aeschylus' *Seven against Thebes* and Euripides' *Phoenician Women*. En McCoskey, D. E. y Zakin, E. (eds.). *Bound by the City. Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, pp. 15-46. Nueva York, SUNY Press.
- Canguilhem, G. (1962). La monstruosidad y lo monstruoso. En *Diógenes* 40, pp. 33-47.
- Christ, M. (2004). Draft evasion onstage and offstage in Classical Athens. En *Classical Quarterly* 54, pp. 33-57.
- Civiletti, M. (2010). I *Sette contro Tebe* di Eschilo e l'assedio come dimensione della bestialità. En Andò, V. y Cusumano, N. (eds.). *Come bestie? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporaneo*, pp. 19-44. Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore.

- David, S. (2009). Troie et Thèbes: l'image littéraire et dramatique de la cité assiégée. En Fartzoff, M.; Faudot, M.; Geny, E. y Guelfucci, M.-R. *Reconstruire Troie. Permanence et renaissances d'une cité emblématique*, pp. 257-279. Bezansón, Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité.
- DeVito, A. (1999). Eteocles, Amphiarus, and Necessity in Aeschylus' "Seven against Thebes". En *Hermes*, 127.2, pp. 165-171.
- Douglas, M. (1988). *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*. Madrid, Alianza.
- Eddy, S. (1973). Some irregular amounts of Athenian tribute. En *American Journal of Philology* 94, pp. 47-70.
- Euben, J. P. (1986). The Battle of Salamis and the Origins of Political Theory. En *Political Theory* 14.3, pp. 359-390.
- Fornara, C. W. (1966). The Hoplite Achievement in Psyttaieia. En *Journal of Hellenic Studies* 96, pp. 51-84.
- Foucault, M. (1993 [1966]). *Las redes del poder*. Buenos Aires, Almagedo.
- Gschnitzer, F. (2005). *Historia social de Grecia*. Madrid, Akal.
- Hanson, V. D. (2001). *Carnage and Culture: Landmark Battles in the Rise of Western Power*. Nueva York, Doubleday.
- Harrison, T. (2000). *The Emptiness of Asia. Aeschylus' Persians and the History of the Fifth Century*. Londres, Duckworth.
- Humphreys, S. (2002). From a Grin to a Death. En Porter, J. I. (ed.). *Constructions of the Classical Body*, pp. 126-146. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Leahy, D. M. (1974). The Representation of the Trojan War in Aeschylus' *Agamemnon*. En *American Journal of Philology* 95.1, pp. 1-23.
- López Melero, R.; Sayas, J. J. y Blázquez, J. M. (1999). *Historia de Grecia Antigua*. Madrid, Cîteadra.
- Maitland, J. (1992). Dynasty and Family in the Athenian City State: A View from Attic Tragedy. En *CQ* 42.1, pp. 26-40.
- Moreau, A. M. (1985). *Eschyle. La violence et le chaos*. París, Les Belles Lettres.

- Podlecki, A. (2000 [1966]). *The Political Background of Aeschylean Tragedy*. Londres, Duckworth.
- Poochigian, A. (2007). Arguments from Silence: Text and Stage in Aischylos' *Seven against Thebes*. En *CJ* 103.1, pp. 1-11.
- Prost, F. y Wilgaux, J. (2004). *Penser et représenter le corps dans l'antiquité*. Rennes, PUR.
- Rader, R. (2009). "And Whatever It Is, It Is You": The Autochthonous Self in Aeschylus's *Seven Against Thebes*. En *Arethusa*, 42.1, pp. 1-44.
- Roisman, H. (1990). The Messenger and Eteocles in the "*Seven Against Thebes*". En *AC* 59, 17-36.
- Rosivach, V. J. (1987). Autochthony and the Athenians. En *Classical Quarterly* 37.2, pp. 294-306.
- . (2003). "Military *Lekythoi*: Private vs. Public Mourning of Athenian War Dead. Abstract, APA.
- Salanitro, G. (1965). Il pensiero politico di Eschilo nei *Persiani*. En *Giornale italiano di filologia* 18, pp. 193-235.
- Schniebs, A. et al. (2011). (coord.). *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Scranton, R. (1938). The Fortifications of Athens at the Opening of the Peloponnesian War. En *American Journal of Archaeology* 42.4, pp. 525-536.
- Seaford, R. (2004). *Money and the Early Greek Mind. Homer, Philosophy, Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Sebillote Cuchet, V. (2009). *Libérez la patrie! Patriotisme et politique en Grèce ancienne*. París, Belin.
- Sommerstein, A. (1989). Notes on Aeschylus' *Seven against Thebes*. En *Hermes*, 117.4, pp. 432-445.
- Stehle, E. (2005). Prayer and Curse in Aeschylus' *Seven Against Thebes*. En *Classical Philology* 100.2, pp. 101-122.

- Stroud, R. S. (1974). An Athenian law on silver coinage. En *Hesperia* 43, pp. 157-188.
- Thalmann, W. G. (1978). *Dramatic art in Aeschylus' Seven against Thebes*. New Haven/ Londres, Yale University Press.
- Trieschnigg, C. (2016). Turning Sound into Sight in the Chorus' Entrance Song of Aeschylus' *Seven against Thebes*. En Peponi A.; Cazzato V. y Lardinois A. (eds.). *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual: Studies in Archaic and Classical Greek Song*, vol. 1, pp. 217-237. Leiden/Boston, Brill.
- Vázquez Hoys, A. M. y Del Hoyo Calleja, J. (1990). Aproximación a la magia, la brujería y la superstición. Gorgona y su triple poder mágico. En *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua*, Serie II, t. 3, pp. 117-182.
- Vellacott, P. (1980). Aeschylus' *Seven against Thebes*. En *Classical World* 73.4, 211-219.
- Zeitlin, F. (1982). *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Capítulo 12

Heracles y Edipo: la exhibición de cuerpos mancillados en el teatro de Sófocles*

Katia Obrist

En el montón de esta mañana, hay una
fotografía de lo que puede ser el cuerpo de
un hombre, o de una mujer: está tan mutilado
que también pudiera ser el cuerpo de un cerdo.
Pero estos son ciertamente niños muertos, y
esto otro, sin duda, la sección vertical de una
casa. Una bomba ha derribado un lado...

Virginia Woolf, *Tres guineas*

La exhibición del sufrimiento físico ha sido motivo de atracción, de ofuscamiento y de interrogación en diversos momentos de la historia. Un caso particular, por ejemplo, es el que recoge Sontag y sobre el que reflexiona en *Ante el dolor de los demás* (2003). Las palabras de Woolf mencionadas en el epígrafe son el disparador con el cual la especialista —con la mirada de mujer en un mundo en el que

* Versiones preliminares de este capítulo fueron presentadas en el *Simposio Nacional de Estudios Clásicos "Tendencia bélica y pacifismo en la Antigüedad Clásica Greorromana"* (UNCuyo, 2016), y en las *VIII Jornadas de las Dramaturgia(S) de la Norpatagonia Argentina* (UNCo, 2016). También, profundiza ideas esbozadas en ponencias presentadas en las *VIII Jornadas de Cultura Grecolatina del Sur y III Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales "Palimpsestos"* (UNS, 2017), en el *VIII Coloquio Internacional "Cartografías del yo en el mundo antiguo. Estrategias de su textualización"* (UNLP, 2018) y en las *IX Jornadas sobre el Mundo Clásico "Formas del amor en el mundo antiguo"* (Universidad de Morón, 2018). Además del Proyecto de investigación UBACyT del que es producto el presente volumen, esta contribución se vincula con el trabajo llevado adelante en el marco del Proyecto *La experiencia estética más allá del arte: entre efectividad y moralidad* (04/H179, FAHU-UNCo).

los varones juegan la guerra— indaga en la exposición de cuerpos destrozados, en la “ruina de la carne”, a partir de los testimonios fotográficos de la Guerra Civil Española. Observa que, ante la imposibilidad de permanecer indiferentes, mirar el dolor de otras personas ha deparado múltiples usos de acuerdo con las reacciones que se ha buscado producir: desde un llamado a la paz a un grito de venganza o la perturbada conciencia de que suceden cosas terribles. En otras palabras, podemos afirmar que mostrar el sufrimiento físico es ante todo un gesto marcado, que procura una reacción en quien observa. Expresa Sontag, asimismo, que ser espectadores de calamidades es una experiencia intrínseca de la Modernidad, lo que a la vez no deja de ser una construcción, mediante el registro de las cámaras que congelan una imagen individual. En un mundo en el que la guerra ha dejado al hombre sin palabras, la fotografía se vuelve la forma de comunicar las atrocidades de mediados del siglo XX; se concibe —ilusoriamente— como el registro objetivo de un momento de la realidad, y es un modo de conexión con la muerte, algo que desde sus inicios caracterizó este tipo de testimonio visual, de acuerdo con Sontag.

Las conexiones de las presentes investigaciones con la fotografía y con las palabras iniciales parecieran en principio estar ausentes. Sin embargo, con esa introducción nos interesa —además de rescatar la existencia de aspectos que trascienden los tiempos y que son propios del ser humano— reconocer las continuidades que épocas posteriores pueden establecer con el mundo antiguo, como son la del sufrimiento del cuerpo y la de su mostración. Al respecto, por ejemplo, el estudio de Holmes (2010) explora el cuerpo humano en la Antigüedad griega y se vale del síntoma para observar cómo se entendía la enfermedad; así, identifica cambios en la forma de concebirlo —de acuerdo con lo que registran las fuentes de los siglos VI y V a. C.—, que vienen

de la mano de una resignificación de las causas, antes adjudicadas a agentes sobrenaturales. En este sentido, es central considerar que el cuerpo es producto de una cultura, una construcción imaginaria, como deja asentado Feher (1989: 11-17) y, por lo tanto, requiere, a la vez, incluir en estas reflexiones las rupturas en el curso de tales continuidades.

En este trabajo nos proponemos observar en las obras de Sófocles la exhibición de los procesos, tortuosos en ocasiones, de los que participan cuerpos envilecidos y atormentados. A veces devenido en una entidad monstruosa, en otros momentos mutilado, o con su cuerpo reducido a términos viscerales, el colonense ofrecía con frecuencia al espectador la perturbadora observación de un personaje definido como un *ágos* (“mancilla”). En figuras como Heracles, Edipo o Filoctetes, la experiencia de la contemplación de lo “abyecto” en términos de Kristeva (2006) se vuelve un recurso dramático que se prolonga temporalmente en función de requerimientos trágicos tales como hallar deleite en el horror. Si es posible entender la indagación de los espectadores y del héroe mismo acerca del impacto trágico sobre su propio cuerpo profanado (Worman, 2014: 2-11) como intrínseca a la estética sofoclea, podemos afirmar que la prolongada exposición del sufrimiento resulta un mecanismo particularmente efectivo para provocar *páthos* y contribuye a los recursos dramáticos liberadores de las emociones. Nos centraremos en los protagonistas de *Traquinias* y *Edipo Rey*¹ y en los correspondientes pasajes que muestran sus cuerpos en ruina. El propósito es, por un lado, adoptar este dispositivo trágico como vía de acceso a la concepción del cuerpo en la producción de Sófocles y, por otro, valernos de esas anatomías para explorar la

1 Los pasajes de la obra citados en este trabajo siguen la edición de Lloyd-Jones y Wilson (1990a). Las traducciones del texto griego son propias.

maquinaria teatral que subyace sobre el escenario ateniense tras esta clase de hechos.

Los cuerpos en la escena trágica

A los fines de reflexionar sobre las anatomías trágicas, atenderemos a lo que pudo ser la representación escénica en el teatro de Dioniso del siglo V a. C., a partir de las marcas que pueden identificarse en los textos. Exploraremos este mecanismo dramático puesto en juego en la *skéné* que, mediante *éleos* y *phóbos*, produce la *kátharsis*; puntualmente, los “acontecimientos patéticos”, como los denomina Aristóteles (*Poet.* 1452b10). Desde este enfoque, cobra una importancia inusitada la presencia del espectador que, sobre las gradas, da rienda suelta a sus emociones ante la experiencia estética que tiene frente a sus ojos.

Por ello, partimos de una lectura de los textos que concibe la escena antes que el texto como el lugar de significación (Edmunds, 1996: 15-31), y entendemos el espacio teatral como un elemento activo y profundamente simbólico (Obrist, 2009: 173-188). Desde la semiótica del teatro y a partir de lo que pudo ser la puesta en escena de cada pieza (Wiles, 1987: 136-154), consideramos el espacio teatral sugerido en los textos trágicos como un sistema de signos de naturaleza doble: en función de su semejanza, representa un espacio sociocultural cargado de representaciones (Ubersfeld, 1989: 114-120; Edmunds, 1996: 8). Y a la par, corresponde a una construcción imaginaria elaborada en el contexto social, que opone los ámbitos en términos de interior/exterior y distribuye espacios y tareas a cada género.

Creemos que es necesario incluir en estas reflexiones los cuerpos sobre la escena y cómo interactúan con imaginarios sociales, asociados tanto a lo corporal como a lo espacial.

Siguiendo el marco teórico referido, la importancia a considerar de estos aspectos radica, en primer lugar, en el hecho de que, como sostiene Fisher Lichte (1999: 49-51), en el teatro es central la presencia física del actor en un determinado espacio (Rehm, 2002: 10-11), ya que la percepción de su cuerpo permite una identificación que el espectador conecta con los demás sistemas de signos; de esta manera, define el teatro como una situación en la que se da la condición de que “A encarna a X mientras S lo presencia”. En la plataforma de su formulación aparece la espacialidad como una condición necesaria, pues —sostiene— un sujeto solo puede presenciar una representación en un determinado lugar (Fisher Lichte, 1999: 27); junto con los actores, es el medio por el que el texto teatral transmite signos de manera visual y acústica. Finalmente, es importante mencionar que esta especialista concede un lugar de importancia al espectador, quien sería el tercer elemento de su formulación.

En segundo lugar, desde el marco teórico mencionado, la relevancia otorgada a los cuerpos sobre la escena trágica al momento de intentar profundizar en las representaciones que los acompañan es el hecho de que, según Pavis (1998: 20), en sus desplazamientos por el escenario los actores dejan una huella que se convierte en una toma de posesión del territorio. De acuerdo con esta mirada semiótica del asunto, los personajes influyen y afectan los espacios por donde transitan. Al respecto, podemos mencionar como ejemplos la frecuencia con la que los personajes femeninos se asocian al interior doméstico que habitan, desde el que van o desde el que provienen, lo que asimismo nos ha permitido establecer conexiones entre las mujeres y las aberturas de la vivienda sobre la *skéné*. A la vez, siguiendo esta lectura hemos observado en otra ocasión (Obrist, 2016: 117-141) la frecuente presencia del protagonista de *Edipo Rey* en ese *éndon* y a través del umbral, lo que nos condujo a postular

relaciones de estas ubicaciones con la alteridad en general, ya que en el curso de la pieza el Labdácida es configurado como un otro a los fines de reflexionar y normar sobre las fronteras entre lo civilizado y lo que no lo es.

En realidad, aquí el gran interrogante radica en cuánto influye el cuerpo del actor y determina el espacio que transita, como establece Pavis; en otras palabras, creemos necesario postular que en gran medida también el espacio afecta los cuerpos que lo habitan. Así, consideramos que si bien los actores marcan los lugares por donde se mueven en relación con ellos, se trata de un vínculo más local, asociado a los sentidos de la obra representada y que podemos analizar en relación con los imaginarios.² Pero además hay que atender a la influencia inversa, es decir, la del espacio sobre los personajes que, al igual que los cuerpos, responde a representaciones sociales de la comunidad en la que una pieza se elabora. Si bien en la tragedia el mito se emplaza en el mundo de los antiguos héroes, lejos de los recaudos que el curso de la historia fue imponiendo sobre las mujeres, y aunque en este género no es habitual hallar censuras explícitas a las presencias femeninas en el espacio público (Mastronarde, 2010: 249), se puede afirmar que existe cierta regulación al respecto, transmitida desde la espacialidad.³

En efecto, como sostiene Davidson (2011: 1-38), más allá de la aparente simplicidad y aunque parece sexuado de manera

2 Nos referimos al hecho de que en la tragedia es habitual la presencia de personajes femeninos asociados al interior doméstico, lo que busca subrayar ese rol tradicional en algún aspecto. Frente a este tipo de escenas, en cambio, Antígona se presenta muy alejada del *éndony* y del silencio y reclusión esperados en la mujer. Asimismo, podemos ejemplificar el caso de *Traquinias*, cuya segunda parte carece de salidas y entradas desde el palacio, ya que en una escena que protagoniza un héroe hiperviril que pareciera no haberse desprendido del mundo salvaje de bestias y monstruos, se ofrecen como inoportunas las relaciones de los personajes con el interior doméstico.

3 Regulación que otras fuentes contemporáneas como la oratoria, en cambio, ofrecen de manera explícita.

taxonómicamente pasiva, es todo lo contrario: el uso del espacio, así como puede reforzar un estereotipo, también puede violar esas divisiones, transgredirlas y poner en duda los roles de género. Podemos considerar, por ejemplo, que en *Agamenón* la prolongada presencia de Egisto en el interior del palacio contribuye a feminizarlo;⁴ de manera semejante, según registra Jenofonte en *Banquete*, las mujeres atenienses que ingresaban al *ándron* dejaban su reputación en la puerta; ser vistas en ese lugar era evidencia de que ellas eran unas cortesanas (Davidson, 2011: 605). En este sentido, los cuerpos de los actores sobre la escena pueden ser concebidos como un *continuum* espacial: el espacio taxonomiza y sexúa activamente, por lo que es una buena vía de entrada para el estudio del género y el sexo, especialmente porque son asuntos centrales y recurrentes en el discurso que opone ámbitos para cada género.⁵ Por lo tanto, para pensar las anatomías de la tragedia a partir de estos planteos, creemos que es necesario, por un lado, atender a lo que simboliza el espacio representado en la realidad concreta de la comunidad y, por otro, considerar además las representaciones sociales asociadas a los cuerpos, pues se trata de imaginarios centrales que intervienen en el juego trágico y en las redefiniciones sobre las que reflexionan los poetas.

4 Davidson (2011: 600-601) da el ejemplo del rey Sardanápalo, un oriental recluido en su harén, donde se viste y se empalidece la piel con polvos (Calístenes, *FGrHist* 124 F34).

5 *Cfr.* Davidson (2011: 602-608), quien ofrece como ejemplos del cruce de lo espacial y lo sexual la ley draconiana que justificaba el homicidio por violación (*moikheía*) cuando el sexo con la mujer de otro hombre sucedía bajo su techo, o también la asignación de espacios separados para esclavos hombres y mujeres para evitar que tuvieran hijos, según Jenofonte.

Heracles y su cuerpo agonizante

Las características estructurales de *Traquinias* han conducido en numerosas oportunidades a la necesidad de reflexionar acerca de las conexiones entre la primera y la segunda parte de la obra, que en principio parecieran desvinculadas: el mundo doméstico y el ámbito civilizado asociados a Deyanira se ofrecen alejados de la esfera salvaje y bestial que caracteriza a Heracles. Si bien los especialistas han mostrado sobradamente los vínculos entre ambos momentos de la pieza (Bowra, 1960: 116; Segal, 1998: 26-29; León, 2002: 63-69; López Férez, 2007: 109, entre otros), un estudio sobre los espacios interiores en *Traquinias* parecería tener que limitarse a la primera parte, ya que el interior doméstico deja de ser utilizado y mencionado. De esta manera, luego del ingreso del héroe, la acción dramática se desarrolla en la esfera pública. Las prácticas políticas asociadas a la vida en comunidad que acompañan esta ubicación del escenario (Iriarte, 1996: 5-22; Gallego, 2003: 426-427; de Romilly, 2011: 15-52) seguramente no pasarían inadvertidas para los espectadores. El cuerpo maltrecho de Heracles allí, por lo tanto, invita a pensar en sus relaciones con respecto a ese espacio.

El pasaje que analizaremos insiste en las referencias a las partes de su anatomía incluso para recordar cómo combatió a esos monstruos del pasado: manos y espaldas (καὶ χερσὶ καὶ νώτοισι, v. 1047), y manos, hombros, pecho y brazos (Ἵ χέρεες, χέρεες, / ὦ νῶτα καὶ στέρν', ὦ φίλοι βραχίονες, v. 1090). Como él mismo expresa, ingresa su λωβητὸν εἶδος (“desfigurada figura”, v. 1069), un ἄθλιον δέμας (“cuerpo miserable”, v. 1080). Como refiere Vernant, tanto *démas* como *eîdos* —además de otros términos como *khrós*—, en su uso presocrático no designan al cuerpo como una unidad orgánica y soporte de sus funciones vitales, que separe lo

corporal de lo psíquico e influjos divinos: en el arcaísmo la corporeidad ignora todavía la distinción alma-cuerpo (Vernant, 1989: 20-22). En el período clásico estos sentidos van siendo reemplazados por ideas de la época asociadas a lo corporal, especialmente provenientes de los tratados médicos. No obstante, nos interesa destacar lo oportuno del empleo de *démas* y *eídos*: si, como afirma Vernant, ambos designan la apariencia externa hecha de partes reunidas, es pertinente su uso en un pasaje en el que abundan las menciones a diversas partes de un cuerpo fragmentado.⁶

En primera persona y ante el espectador, realiza una referencia detallada de los tormentos que padece. Se trata de un pasaje particularmente extenso, que redundante en lamentos y recuerda episodios de otras tragedias del colonense que exhiben de manera prolongada cuerpos sufrientes. El análisis de las referencias a sus padecimientos y la descripción de los síntomas nos permiten aproximarnos a la concepción del cuerpo humano en esta tragedia. Creemos que es posible identificar un imaginario emergente en la época, el del cuerpo humano físico, siguiendo los planteos de Holmes (2010) a partir de las reflexiones de pensadores contemporáneos y anteriores a la pieza.

Según este especialista, las representaciones literarias de la enfermedad están afectadas por el cambio que registran los textos médicos de los siglos V y IV a. C., en los que es posible apreciar una interpretación natural, ajena a cualquier sentido mágico o religioso, y donde predomina una mirada del cuerpo humano en términos físicos. Partiendo de la idea de que el organismo del hombre no es algo dado sino un “objeto conceptual excepcionalmente poderoso” (Holmes, 2010: 8), esta idea no debe entenderse como un estudio anatómico en términos modernos sino como el

6 Además de los versos indicados, *démas* se halla en el v. 1056.

que se lleva a cabo sobre un mundo oculto de fluidos, carne, huesos, articulaciones ligeramente organizados por la naturaleza, de acuerdo con esos textos (Holmes, 2010: ix). En suma, según este pensamiento en surgimiento, el *sóma* está a medio camino entre lo que cualquiera puede ver y tocar y un ámbito insondable, creado a partir de la inferencia y la imaginación. Se trata de una representación del cuerpo que comienza a definirse en los períodos arcaico y clásico e implica un cambio en cómo los seres humanos se imaginaban a sí mismos.

Antes de avanzar sobre estos conceptos acerca del cuerpo, nos detendremos en el objeto escénico que desencadena el sufrimiento de Heracles. Nos referimos al *péplos* que se coloca como prenda ritual. Con cierta frecuencia los especialistas han señalado la valencia letal que porta el *péplos* en el género trágico (Lee, 2004: 275; Rodríguez Cidre, 2016: 199-241). Asimismo, se pueden observar diferentes propósitos al momento de enviar esta prenda: hallamos ocasiones en las que es posible identificar la destrucción premeditada del destinatario aunque también podemos mencionar otros fines, por ejemplo recuperar al ser amado, como es el caso de *Traquinias*.

El *péplos*, causa del sufrimiento

La agonía del protagonista comienza tras recibir de Deyanira un *péplos* y regalos que retribuyen los obsequios recibidos (ἀντὶ δώρων δῶρα χρῆ προσαρμόσαι, v. 494).⁷ Sabemos que Licás está por regresar a un promontorio

7 Primera ironía en la medida en que la única información que nos proporciona el texto acerca de esos dones que llegan a la vivienda es el séquito de esclavas que aquel escogió como “botín selecto” (κτῆμα ... κριτόν, v. 245). Cfr. Seaford (1995: 390).

eubeo donde su amo se halla ofreciendo altares y frutos (vv. 236-238) y ἀγνὰ θύματα (v. 287, “sacrificios sagrados”) a Zeus Ceneo para aplacar la irritación del olímpico hacia él por arrojar a Ífito con perfidia desde las explanadas de una torre (vv. 270-274) y por destruir la ciudad de Ecalia (vv. 288 y 362). Antes de que parta, la protagonista se entera del amor de su esposo por la cautiva Yole, por la que arde de pasión (ἐντεθέρμηνται, v. 368). Así como los síntomas del héroe producidos por Eros ponen el foco en ese cuerpo afectado por el calor, las indicaciones de Deyanira a Licas también están regadas de términos corporales y de cuidados ante el ardor: cuando le hace entrega de un ταναῦφῆ πέπλον (“fino pelo”), δώρημ’ (“obsequio”)⁸ realizado con sus propias manos (vv. 602-603), le transmite que debe advertirle que ningún mortal antes que él (ἀμφιδύσεται χροῖ, v. 605 “se [lo] ponga sobre la piel”) y que no lo vea ni φέγγος ἡλίου (“la luz del sol”) ni un ἕρκος ἱερῶν (“recinto sagrado”) ni ἐφέστιον σέλας (vv. 606-607, “la llama de un hogar”). Previo a ello, ἡμέρα ταυροσφάγω, v. 609 (“en un día en que se inmolen toros”) debe exhibirlo a los dioses, como prometió: que lo vestiría χιτῶνι τῷδε, v. 612 (“con esta túnica”) y lo mostraría a la divinidad como θυτῆρα καινῶ καινὸν ἐν πεπλώματι, v. 613 (“un sacrificador nuevo en nueva túnica”).⁹

8 Más allá de la conveniencia métrica del sufijo *-ma*, su empleo puede asociarse a la necesidad de dar una particular dignidad al pasaje. *Cfr.* Lee (2004: 262).

9 Las referencias a la ejecución de un nuevo rito sacrificial son claras. En primer lugar, la prenda debe estrenarse un día en que se inmolen toros. Según Burkert (1966: 115-120), el sacrificio de toros, la βουφόνια, respondía a un acontecimiento cívico y social de la *pólis* de larga data; en relación con esta ceremonia, por ejemplo, está planteado el asesinato del Atrida en *Agamenón* de Esquilo. Los festivales sacrificiales son formas tradicionales de superar cualquier tipo de crisis social: enfermedades, hambrunas, etc. (Burkert, 1966: 112); en el caso de *Traquinias*, sabemos que Heracles procura expurgar actos violentos recientes. A esos fines purificatorios contribuyen otros elementos que intervienen en la ceremonia, como las prendas que operan simbólicamente. Tanto en los cultos como en la vida cotidiana la vestimenta contribuye a los propósitos de organizar las bases sobre las que se estructura la sociedad: ofrece marcas que crean identidades hacia el inte-

La pieza de Sófocles es precisa en cuanto a la prenda enviada para realizar el sacrificio: un fino *péplos* (παναυρή πέπλον).¹⁰ Como deja asentado Lee (2004: 253-279), este término proviene de la épica cuando se componen epítetos para personajes femeninos y a los fines de marcar el estatus de la portadora. Por otra parte, sus relaciones con la *pólis* democrática parecen poder atestigüarse desde diferentes frentes. En primer lugar, porque en contraste con otros términos para la vestimenta, como *khitón* o *himátion*, *péplos* aparece solamente en el drama que prosperó en el período clásico; en este sentido, su procedencia de la épica ubica el vocablo no como parte de la terminología contemporánea sino en una tradición poética y dialectal que se incorporaba al discurso teatral y conformaba todo un “lenguaje” junto con las máscaras y el vestuario de la tragedia. Asimismo, se han establecido relaciones con el atuendo que se dedicaba a Atenea en las Panateneas, instituido cuando Pisístrato reorganizó el festival en 566 a. C. (Lee, 2004: 261-257). De aquí podemos concluir que la mención del término habría tenido una especial resonancia en el auditorio ateniense, que establecería conexiones con las leyendas del pasado y, al mismo tiempo, con ceremonias sagradas de la *pólis*.

De esta manera, las relaciones que esta prenda establece con la tragedia son aún mayores si atendemos a su compleja

rior del grupo mediante semejanzas y diferencias que asignan a cada individuo su lugar y también distinguen el mundo regulado de la *pólis* de la vida salvaje o bárbara. En segundo lugar, Heracles es, de acuerdo con el texto, quien cumple el rol de θυτήρ (v. 613) del sacrificio. Los especialistas dan cuenta de que en estas ceremonias festivas los participantes se aseaban, vestían ropa limpia y se adornaban (Burkert, 2007: 79). En modo semejante, el atuendo del protagonista es nuevo (καινῶ), acorde con las circunstancias.

10 Además del v. 602, el término πέπλος aparece en los vv. 674 y 758. Otras denominaciones para esta prenda dentro de *Traquinias* son χιτών (vv. 580, 612 y 767), στολή (v. 764), δῶρον (v. 692) y δῶρημα (vv. 603 y 758). Con respecto a los dos últimos términos, observamos que el envío del *péplos* se inserta en un mecanismo de intercambio de dones o “intercambio desinteresado” (Benveniste, 1983: 45-53) que, como refiere Lyons (2003: 1), es afectado cuando intervienen mujeres.

condición semiótica en el marco del género trágico. En efecto, es relevante el estrecho vínculo que el *péplos* establece con la tragedia por la frecuencia de aparición del término.¹¹ Los tragediógrafos lo presentan vinculado al mundo femenino y como un instrumento asociado en ocasiones a la lujuria o al matrimonio y, en especial, como símbolo de la *mêtis* de la mujer, en cuanto instrumento de destrucción.¹² Esta manipulación de un motivo literario cargado ideológicamente en el escenario trágico lo convierte en un recurso dramático destinado en particular a simbolizar la inversión. Por ello, no es casual que su presencia trajera aparejada la alteración del matrimonio y el orden social en detrimento de los esposos, su núcleo familiar y la comunidad; tampoco, que los ritos resulten pervertidos, tornándose instrumentos de una venganza descontrolada por la cual es destruido un hogar, y logren propósitos opuestos a los esperados, como ha mostrado Seaford (1995: 368 y ss.).

De este modo, en *Traquinias*, a pesar de las buenas intenciones de Deyanira al momento de ofrecerlo como obsequio,¹³ el *péplos* no deja de ser un objeto que aniquila. En primer lugar, no solo es enviado por una mujer sino que además es confeccionado por sus propias manos (τῆς ἐμῆς χερός, v. 603; χερσίν, v. 534), según el testimonio de la protagonista. En segundo lugar, así lo concibe más adelante el mismo Heracles, cuando afirma que ἡ δολῶπις Οἰνέως κόρη, v. 1050 (“la traidora hija de Eneo”) colocó sobre sus hombros Ἐρινύων/ ὕφαντὸν ἀμφίβληστρον, vv. 1051-1052

11 Lo hallamos presente en todo el corpus de Eurípides, en el de Esquilo, con excepción de *Prometeo encadenado*, y en *Traquinias*.

12 Cfr. Rodríguez Cidre (2016: 201). Por otra parte, como deja asentado Lee (2004: 254-258), los testimonios provenientes de la lírica y la épica son precedentes claros que establecen que el *péplos* es un objeto íntimamente asociado al reino femenino, humano y divino.

13 En otro lugar hemos trabajado la premeditación o no de la muerte del héroe y tomado posición al respecto (Obrist, 2011: 175-190).

(“una red tejida de las Erinias”), en un claro juego intertextual con la primera pieza de la trilogía de Esquilo, representada unos pocos años antes y con la cual *Traquinias* establece diversas conexiones y rupturas en cuanto a la configuración de este personaje (Hoey, 1979: 210-232). En la obra que nos ocupa, además de la mención de las Erinias, observamos que, frente a otras posibilidades para referir al *péplos* como trampa —con ἔρκος, βόλος o δόλος, frecuentes en Eurípides según Rodríguez Cidre (2016: 201-202)—, Sófocles opta por ἀμφίβληστρον, término con el que Clitemnestra denomina la red usada para envolver a Agamenón (*Ag.*, v. 1382).

Ahora bien, ¿por qué razón, entre las advertencias de Deyanira, el Anfitriónida debe evitar el contacto con el fuego, la luz y el calor? Podemos conjeturar que este recaudo está ligado a la presencia de fuego en el marco del ritual sacrificial pues, como menciona Burkert (2007: 76), la ceremonia griega requería la quema de ofrendas a los dioses, motivo por el cual, además, el altar estaba a cielo abierto, para permitir el ascenso del humo. Sin embargo, más allá de esta relación que puede establecerse con los datos históricos, el texto habilita otras conexiones dentro de la obra misma. En efecto, esta cualidad inflamable juega mediante la ironía con otro abrasamiento de la obra, de tipo sexual: la pasión por Yole, que lo hace encender (ἐντεθέρμανται, v. 368) de una manera semejante a la que arderá (ἔθαλψεν, v. 1082) cuando se coloque el *péplos* (Segal, 1998: 29-39). Además, por otros pasajes sabemos que es el filtro amoroso aplicado a la prenda lo que la convierte en un objeto de fácil combustión; ya lo había aconsejado el Centauro a la protagonista: τὸ φάρμακον τοῦτ' ἄπυρον ἀκτίνος τ' ἀεὶ/ θερμῆς ἄθικτον ἐν μυχοῖς σφῶζειν ἐμέ, vv. 685-686 (“que yo conservara el fármaco en lo más profundo del hogar, lejos del fuego y sin que sea tocado por la luz o el calor”). Siguiendo

estas indicaciones, cuando aplicó el ungüento lo hizo ἐν δόμοις κρυφῆν, v. 689 (“en la habitación, a escondidas”) y lo plegó ἀλαμπές ἡλίου, v. 691 (“lejos de la luz del sol”). Así es como el manto obtiene un aspecto abrasador, que lo aproxima al mundo de la naturaleza y de las bestias de las que fue extraído el fármaco: de la sangre del Centauro pero también, y en primer término, de la Hidra de Lerna; es ἰὸς αἵματος μέλας, v. 717 (“el negro veneno de [su] sangre”).¹⁴ De esta manera, el *péplos* se contrapone irónicamente a otras cualidades que recibe en la primera parte de la obra, que destacan la delicadeza de su confección, como ταναῦφῆ, v. 602 (“fino”), καινῶ, v. 612 (“nuevo”) y el *hápax* ἐνδυτήρα, v. 674 (“de gala”), y sugieren el dominio de una *tékhnē*. Detrás de las conexiones con la vida civilizada que podemos establecer a partir de estas cualidades se esconde agazapado el mundo salvaje de las bestias que el héroe exterminó (Segal, 1998: 26-68), como Neso y la Hidra.¹⁵

De los efectos letales de esta prenda nos enteramos en detalle en el episodio tercero por Hilo, el hijo de ambos, que se había dirigido hasta Eubea (vv. 749 y ss.). Al momento de los sacrificios, vio a Heracles acompañado de Licas, que llevaba τὸ σὸν φέρον δώρημα, θανάσιμον πέπλον, v. 758 (“tu regalo, el manto mortal”). La prenda recibe el calificativo θανάσιμον, que anticipa lo que vendrá. El Anfitríonida se lo pone, siguiendo sus órdenes (ὄν κείνος ἐνδύς, ὡς σὺ

14 Para el fuego como elemento que se encuentra en los orígenes de la civilización, *cfr.* Mora Gómez (2010: 1-14).

15 *Traquinias* los trae a escena bajo una nueva forma, como un ἀμφίθροπον αἶμα, v. 573 (“sangre coagulada”) de las heridas del centauro, impregnadas con el veneno de la Hidra que Deyanira cogió cuando todavía era παῖς, v. 557 (“una niña”). Como frecuentemente proceden los monstruos, estos dos “son corpóreos e incorpóreos” a la vez. La capacidad de cambio es lo que amenaza pues pueden regresar sin esperarlos (Cohen, 1994: 4-5); en *Traquinias*, Neso y la Hidra vuelven bajo una nueva forma: se tornan una sola criatura, bajo la siniestra apariencia de un filtro amoroso. La ambigüedad de Neso, que en el pasado se apreciaba en su anatomía (mitad hombre, mitad caballo), ahora se despliega en la criatura en la que ha devenido en conjunto con la Hidra.

προὔξεφίεσο, v. 759), inicia el sacrificio y hace sus plegarias (ἴλεω φρενὶ, v. 763, “con alma serena”), (κόσμω τε χαίρων καὶ στολῆ, v. 764, “regocijándose por el adorno textil”), según Hilo.¹⁶ Observamos en estas líneas un incipiente empleo de la ironía con la referencia al ánimo de Heracles al iniciar el sacrificio y también con el equilibrio y orden esperados mediante el uso del término *kósmos* pues, como hace notar Rodríguez Cidre (2016: 218), existe un empleo frecuente en el que las referencias a los *péploi* se acompañan con el uso de esa palabra; se da en contextos clave, en los que suele tener lugar, como es el caso que nos ocupa, el adorno de las víctimas y la ejecución de un rito que va a resultar contaminado.¹⁷

El cuerpo de Heracles y los síntomas del veneno

El espectador de *Traquinias* asiste a la alteración de la ceremonia y conoce por Hilo cómo se trastoca el ritual y su oficiante es agredido: de repente, mientras σεμνῶν ὀργίων ἐδαίετο/ φλόξ, v. 766 (“ardía la llama de solemnes sacrificios”), alimentada por la sangre de la víctima y la resinosa madera (αἱματηρὰ κάπὸ πιείρας δρυός),¹⁸ ἰδρῶς ἀνήει χρωτὶ, v. 677 (“un sudor le subía a la piel”), προσπτύσσετο/ πλευραῖσιν ἀρτίκολλος .../ χιτῶν ἅπαν κατ’ ἄρθρον, vv. 767-769

16 Frente a la propuesta de Jebb (1962: 116), que lee κόσμω τε ... καὶ στολή como κόσμῷ τε ... καὶ στολή, para nuestra traducción optamos por destacar el primer elemento de la coordinación.

17 El uso del *péplos* articula los procedimientos de pervisión del ritual sacrificial como una forma más en la que en esta pieza Sófocles escenifica la alteración de la vida social que resulta peligrosa cuando se confunde lo civilizado y normado con lo salvaje y bestial. Como menciona Burkert (2007: 83-84) la función del sacrificador es legitimar un orden divino que exige el derramamiento de sangre en un lugar sagrado; por eso goza de un estatus excepcional, y cualquier agresión contra él, herirlo o matarlo en torno al altar, “representa una pervisión de lo sagrado que precipitaría a la ruina a la ciudad entera”.

18 Para esta lectura del verso seguimos a Liddel, Scott y Jones (s.v. αἱματηρός).

(“el *khitón* se ceñía muy ajustado en las costillas a todas las articulaciones”) y ἤλθε δ’ ὀστέων/ ὀδαγμός ἀντίσπαστος, vv. 760-770 (“desde los huesos [le] llegó un convulsivo dolor”) que φοινίας/ ἐχθρᾶς ἐχίδνης ἰὸς ὡς ἐδαίνυτο, vv. 770-771 (“[lo] devoraba como el veneno de una peligrosa víbora hostil”). Al instante, διώδυνος/ σπαραγμός αὐτοῦ πνευμόνων ἀνθήψατο, vv. 777-778 (“una dolorosísima convulsión se apoderaba de los pulmones”). La desesperación es la que lo lleva a arrojar a Licas contra una roca, acto que la multitud percibe como un estado de enfermedad (τοῦ μὲν νοσοῦντος, v. 784), mientras Ἑσπᾶτο γὰρ πέδονδε καὶ μετάρσιος/ βοῶν, ὑζῶν, vv. 786-787 (“se tiraba a la tierra y [se levanta] por el aire llorando fuerte y gritando”).

El *péplos* hace efecto especialmente en la piel (χρωτὶ), en los huesos y sus uniones (πλευραῖσιν, ἄρθρον, ὀστέων) y en los pulmones (πνευμόνων). Su accionar se produce mediante una poderosa adherencia (προσπτύσσετο/ ... ἀρτίκολλος) y a través de mordeduras (ἐδαίνυτο) semejantes a las del veneno de una víbora. Esta comparación de Hilo, quien desconoce lo que Deyanira aplicó al manto, se aproxima a la verdad sin que él lo sepa, pues recordemos que el *péplos* fue extraído de la Hidra (Jebb, 1962: 116).

El texto de Sófocles ofrece algo que se registra en los textos médicos de la época, esto es, la inferencia de lo que acontece en el interior del cuerpo a partir del registro de los síntomas. La alteración de ese interior se concibe como una enfermedad; así lo entiende la multitud que mira su locura (τοῦ νοσοῦντος) cuando arroja a Licas contra la roca en el v. 784 y también lo hace Heracles, más adelante, en el v. 1013, cuando menciona que nadie se ofrece a socorrerlo en τῶδε νοσοῦντι, y en el v. 1084, en el que habla de la διάβορος νόσος (“devoradora enfermedad”) que lo consume.¹⁹ Los tres

19 Para el concepto de enfermedad, consultar el capítulo de Perczyk en este libro.

casos refieren a una alteración del estado de normalidad, ya sea de la conducta humana como del funcionamiento del interior del ser humano.

Holmes (2010: 2) sostiene que en conjunto con una nueva concepción del cuerpo humano en surgimiento, se produce un cambio en el modo de entender la enfermedad, que puede registrarse en los textos. Así observa que en la épica predominaba la idea de que la enfermedad es causada por un nebuloso ser demoníaco²⁰ y que desde fines del arcaísmo se entiende como un “proceso” que se desarrolla dentro del espacio oculto del cuerpo y que los sufrimientos y sensaciones producidos en él inducen su presencia.²¹ De esta manera, el síntoma se define como una “disrupción”, y adquiere un rol central en la medida en que señala una dimensión imperceptible de la realidad. Si en un momento anterior, los síntomas implicaban una importante carga creativa e invitaban a ver agentes y fuerzas sobrenaturales capaces de causar daño, para el período clásico emergen cambios en la interpretación de los síntomas del cuerpo físico o *sóma*. Este proceso comienza a registrarse en Homero, es promovido en gran parte por la física de los siglos VI y V a. C., que intenta conceptualizar las fuerzas que subyacen en el mundo visible, y por los tratados médicos del siglo V a. C., que indagan en el cuerpo físico, y transforman la forma de concebir la naturaleza humana.

Desde esta perspectiva, los síntomas, como muestra el texto de Sófocles, funcionan como un trampolín hacia ese mundo no visible que es reconceptualizado: si los poetas más tempranos trazaban un límite entre el ser humano y el reino no visible de dioses y *daímones*, los escritos médicos

20 El autor toma el ejemplo de *Trabajos y días*, que muestra el sufrimiento y la enfermedad como castigo para los hombres que llegan junto con Pandora (Holmes, 2010: 1).

21 Holmes ofrece el ejemplo de Plutarco.

releen ese reino oculto en términos de fuerzas como lo caliente o lo frío, y el dolor se presenta como la experiencia especialmente apta para hacer que la mente imagine agentes invisibles y símbolos de agentividad²² que reemplazan pero también son una continuidad de los antiguos dioses, héroes y *daímones* asociados a intenciones, emociones e ideas de justicia.

Esta presencia de ideas de textos médicos de la época parecería corroborarse por otras expresiones relacionadas con la sanación para calmar los dolores. Por ejemplo, en el v. 1008, cuando tras solicitar que Hilo coloque su cuerpo en una pira, Heracles le explica que de esta manera sería *παιώνιον/ καὶ μούνον ἰατῆρα τῶν ἐμῶν κακῶν*, vv. 1208-1209 (“curador y único médico de mis males”). El joven no termina de entender cómo prendiendo fuego su cuerpo podría sanarlo (*πῶς ὑπαίθων σῶμ' ἂν ἰώμην τὸ σόν;*, v. 1210).²³ Cuando entra en escena, al despertar, Heracles pregunta por un *ἄοιδός* (“encantador”) o *χειροτέχνης ἰατρορίας* (“habilitado en el arte de la medicina”, vv. 1000-1002), que suavice el dolor,²⁴ que denomina *ἄτε* en esta ocasión (*τήνδ' ἄτην*).²⁵ Con este término, el poeta está jugando en algún punto con

22 En esto, Holmes (2010: 13) sigue a Scarry (1985) *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York, pp. 15-18.

23 Varios editores han observado que en este pasaje Heracles busca impresionar a Hilo con su situación espantosa a los fines de que lo obedezca en los pedidos que le hará, aunque también al resto de los presentes que lo están mirando (Kamerbeek, 1970: 224; Easterling, 2004: 208). Esa finalidad tendría el uso de algunos vocativos afectivos, como *téknon* o *país*, según Davies (1996: 241), que desaparecen cuando el héroe cree que el joven no cumplirá sus expectativas.

24 A pesar de estas expresiones, Campbell (1969: 334) sostiene que Heracles no quiere un sanador sino la muerte inmediata. En nuestra lectura del texto, en cambio, creemos que la muerte es una forma de sanación y que esta idea se sostiene a partir del texto en la medida en que es Zeus el que puede ofrecerla, según los vv. 1002 y 1022.

25 El texto utiliza además otros términos, como *όδύνη* (v. 985) y *ἄχος* (v. 1035), para nombrar el dolor. Por otra parte, con respecto a los elementos del discurso médico de este pasaje, no hay que descartar la similitud del lenguaje del anciano que acompaña la camilla con los textos médicos, como observan Lloyd Jones y Wilson (1997: 101).

antiguas concepciones de la enfermedad, como cuando Heracles entiende que sus pesares son lo que obtuvo como efecto de los sacrificios llevados a cabo (vv. 994-995).

Con el ingreso del héroe de *Traquinias* a escena el espectador tiene la posibilidad de presenciar *in situ* los padecimientos y la agonía del cuerpo del Anfitríonida quien, en primera persona, refiere a los efectos del filtro. En casi trescientos versos,²⁶ se reiteran las menciones de los tormentos y pesares, en medio de los cuales él mismo se ofrece como un sujeto digno de contemplación: ἰδοῦ, θεᾶσθε πάντες ἄθλιον δέμας,/ ὁρᾶτε τὸν δύστηνον, ὡς οἰκτρῶς ἔχω, vv. 1079-1080 (“mirad, contemplad todos un cuerpo desgraciado, ved al desdichado, en qué lamentable situación estoy”). Este pasaje, en conjunto con las anteriores referencias a los dolores enunciados por Hilo, muestra la enfermedad como proceso que se agudiza progresivamente; su accionar, en una cavidad oculta a la mirada; y los sufrimientos y sensaciones internas, como los índices de su presencia.

Con el síntoma, se halla una nueva forma de acceso al interior del ser humano, ese espacio que el médico no puede ver pero que se entiende como una “cavidad”. De esta manera, es el modo inferencial de ver en ese espacio inaccesible, ajeno y distante, en otras palabras, de acceder a un ámbito que por su extrañeza no deja de ser demoníaco. Los médicos pensaban la enfermedad a partir de ese entramado de tejidos, tendones, huesos y cómo y por qué su interacción y ciertos procesos físicos automáticos podían desencadenarla (Holmes, 2010: 15). Y los cuerpos presentan factores que ayudan o pueden encubrir la enfermedad; son objeto de control racional pero también algo que evade el control. En este sentido, son percibidos como un elemento

26 En el caso de *Edipo Rey*, la escena del cuerpo mutilado del héroe se mantiene durante más de doscientos versos (ER, vv. 1296-1523).

de visión mental.²⁷ En *Traquinias*, los síntomas del héroe son observables pero especialmente son percibidos mediante las sensaciones internas. Sin embargo, es llamativo que lo mismo suceda en la descripción de Hilo referida antes, donde transmite sensaciones que suceden en otro cuerpo pero con un conocimiento como si fuera suyo.

El vaivén entre el estado de calma y dolor se extiende por más de ciento cincuenta versos, hasta que Heracles se entera de que todo lo que le sucede fue dispuesto por Neso, que engañó a Deyanira. Antes de eso, el dolor renace una y otra vez, lo que se aprecia en el rebosamiento de la forma adverbial αὖ (vv. 987, 1010, 1028, 1031, 1082 y 1088) además de ἀρτίως (v. 1082) y πάλιν (v. 1088). Entre sufrimientos, el héroe expresa:

πλευραῖσι γὰρ προσμαχθὲν ἐκ μὲν ἐσχάτας
βέβρωκε σάρκας, πλεύμονός τ' ἀρτηρίας
ρόφει ξυνοικουῖν· ἐκ δὲ χλωρὸν αἷμά μου
πέπωκεν ἤδη, καὶ διέφθαρμαι δέμας
τὸ πᾶν ἀφράστῳ τῆδε χειρωθεὶς πέδη. (vv. 1053-1057)

Pues pegada a las costillas, [la red tejida de las Eri-nias] está comiendo las carnes desde lo más profundo, y seca las arterias del pulmón, por estar adherida a ellas. Por otra parte, ha bebido ya mi viva sangre. Tengo todo el cuerpo destrozado, estoy cautivo en este lazo indescifrable.

Con *πλευραῖσι* (v. 1053),²⁸ una vía frecuente de acceso a la muerte (Loroux, 1989: 77), vemos que de nuevo las

27 Estas ideas integran un proceso que tiene lugar entre los siglos VI y V a. C. en el que los físicos están pensando el mundo no visible y las relaciones de poder detrás de los eventos.

28 Este término se reitera más adelante: πλευρῶν (v. 1083).

partes del cuerpo afectadas son los huesos, además del pulmón (πλευμόνος, v. 1054), pero ya no hay mención de laceraciones en la piel. Parece, por algunas expresiones como ἐκ ... ἐσχάτας (v. 1053), además de otras como πλευραῖσι (v. 1053), que el manto está actuando en regiones mucho más internas; por ello, ahora se ven afectadas las arterias (ἀρτηρίας, v. 1054) que se secan al quedarse sin sangre. Por otra parte, el *péplos* sigue ejerciendo la acción de ajustar desmedidamente al hallarse pegado a las costillas (πλευραῖσι γὰρ προσμαχθέν, v. 1053), sentido que también le podemos asignar al verbo ἄπτω, antes, en el verso 1010: Ἦπταί μου, τοτοτοῖ, ἦδ' αὖθ' ἔρπει (“Me ataca [se ha agarrado de mí], ¡ay, ay! Esta vuelve de nuevo”). A continuación, inicia una actividad abrasadora:

ἔθαλψεν ἄτης σπασμὸς ἀρτίως ὄδ' αὖ,
 διῆξε πλευρῶν, οὐδ' ἀγύμναστόν μ' ἔαν
 ἔοικεν ἢ τάλαινα διάβορος νόσος.
 Ὠναξ Ἄϊδη, δέξαι μ',
 ὦ Διὸς ἀκτίς, παῖσον·

...

Δαίνυται γὰρ αὖ πάλιν,
 ἦνθηκεν, ἐξώρμηκεν. (vv. 1082-1089)

Me abrasa este espasmo de sufrimiento ahora mismo de nuevo, atravesó las costillas y, mientras me deja desarmado, no cede la miserable y devoradora enfermedad. ¡Oh, señor Hades, recíbeme! ¡Oh, rayo de Zeus, hiéreme! [...] Pues de nuevo [me] devora una vez más, ha resurgido, se ha agudizado.

Sin embargo, además de estas acciones, nos interesa poner el foco en el uso reiterado de verbos que refieren a la acción de devorar —como βρύκω (v. 987), δαίνυμι (vv. 771 y 1088),

que en el v. 766 se utilizó para referir al fuego del sacrificio, y βιβρώσκω (v. 1054)—, y que tienen por sujeto al *péplos*, además del calificativo διάβορος para referir a la νόσος que padece (v. 1084). La monstruosidad del manto se puede corroborar, entonces, no solo por la procedencia del veneno, que le había otorgado esas cualidades letales: la voracidad que distingue el accionar del *péplos* lo asemeja a los monstruos, que atacan mayormente con los dientes o con las garras.²⁹

Los padecimientos del héroe son semejantes a los que sufren otras víctimas de sus flechas, como el propio Neso, πονῶν/ πλευρὰν πικρᾶ γλωχίνι, vv. 680-681 (“cuando sufría en la costilla a causa de amarga flecha”), mientras transmitía los preceptos a la protagonista. Además, sabemos por ella, unos versos más adelante, que τὸν γὰρ βαλόντ’ ἄτρακτον (...) καὶ θεόν,/ Χείρωνα πημήναντα, χῶνπερ ἄν θιγήη/ φθείρει τὰ πάντα κνώδαλ’, vv. 714-716 (“la flecha que disparó destruyó incluso a un dios, a Quirón, y que mata³⁰ a todas las bestias que toca”).

Los pasajes de *Traquinias* ilustran, efectivamente, la influencia de conceptos acerca de la naturaleza humana que registran los textos médicos en la época de producción de esta pieza. La forma de concebir el cuerpo físico en esas fuentes sin duda influyó fuera del ámbito médico, como por ejemplo en el teatro. Ahora bien, ¿cómo se explica la presencia de estas ideas en un poeta como Sófocles? Como vimos, los tratados médicos buscaban analizar las enfermedades a partir de la inferencia que ofrecían los síntomas, es decir, brindar una explicación racional que redujera al mínimo cualquier interpretación mágica o religiosa. Sin embargo, las composiciones de Sófocles con frecuencia

29 Para el tratamiento en detalle de la acción de devorar en *Medea* y su relación con la Escila en cuanto monstruo dentado, *cfr.* Rodríguez Cidre (2016: 206-215).

30 Observar el uso de subjuntivo con ἄν como una construcción que marca la repetición del hecho.

reivindican la presencia divina y el respeto a los dioses. Asimismo, conocemos su adoración por Asclepio y su póstuma entronización como Dexión, lo que lo ubica en una forma de concebir la sanación alejada de los escritos médicos a los que hicimos referencia aquí y que conforman en gran parte el *corpus hippocraticum*.

Creemos que esta elección de ideas de la época que se centran en el cuerpo físico del héroe están articuladas con sentidos más profundos de la obra, en especial con algo que no se explicita en ningún momento pero que habitualmente los especialistas mencionan a propósito de esta tragedia: la deificación del héroe.³¹ Podríamos afirmar que mediante la exhibición prolongada del cuerpo atormentado del héroe y con la descripción de los síntomas que permiten imaginar la cavidad humana, el colonense se proponía contraponer esa anatomía a lo que hacia el final de la pieza trascenderá: la *psykhé* del héroe para su convivencia con los dioses. En algún punto esta lectura parece factible por la utilización del término *sóma* que usa Heracles cuando pide que su cuerpo sea colocado en la pira en el v. 1197 y que, de acuerdo con Holmes, se trata de un vocablo que implica cierta tensión entre la vida y la muerte, cuerpos muertos, o cuerpos indiferentes a lo humano, sentido muy claro en Homero y que perdura en el siglo V a. C.

Por otra parte, nos interesa dejar asentado que Sófocles no abandona aquella forma más temprana de entender la enfermedad que descartan los escritos médicos, ya que por ejemplo el héroe cree que sus sufrimientos fueron provocados por la divinidad. Como él mismo reconoce en el v. 1082 —además del v. 1001, comentado más arriba—, lo que padece es un “espasmo de sufrimiento” (ἀτης σπασμὸς), es decir, un castigo que los dioses envían a los mortales por su

31 En otra ocasión hemos trabajado la deificación de Heracles en *Traquinias* (Obrist, 2010: 1-9).

hýbris (Dodds, 2014: 15-70). De esta manera, podemos afirmar que la tragedia se vale de los síntomas para dar cuenta del dolor y la locura en el espacio dramático, pero no se deshace de la mirada mágico-religiosa del mundo sino que la integra a ideas de la época y muestra el sufrimiento como una complejidad caótica.

Edipo y su cuerpo mutilado

En el éxodo de *Edipo Rey*, vv. 1223-1530, asistimos a una escena dominada por la presencia del infortunado Edipo luego de haberse sacado los ojos. En un diálogo lírico de apasionado tono que mantiene con el Coro, refiere en varias ocasiones al carácter infausto que define su cuerpo; es, entre otras expresiones, ...τὸν ὄλεθρον μέγαν,/ τὸν καταρατότατον,/ ἔτι δὲ καὶ θεοῖς ἐχθρότατον βροτῶν, vv. 1340-1345 (“funesto en gran medida, el más maldito, el más odioso de los mortales, incluso para los dioses”); κάκιστον ἄνδρ’, v. 1433 (“el peor de los hombres”); τὸν ἀσεβῆ, v. 1441 (“el impío”). Creonte lo denomina τοιόνδ’ ἄγος, v. 1426 (“semejante mancilla”) y recomienda ocultarlo.

De la misma manera que con Heracles, la llamativa extensión del pasaje invita a pensar en la experiencia del espectador ante la perturbadora observación sobre el escenario no solo de un individuo contaminado que carga con la impureza, sino también de una anatomía exhibiendo mutilación y sangre. Como observa Kristeva (2006), la exposición de lo que produce repugnancia visualiza regulaciones en torno a diferencias que se inscriben en los cuerpos; en otras palabras, las emociones que despierta el Labdácida establecen y permiten acceder a formas instituidas de diferenciación corporal, en especial si afirmamos que en esta escena el actor portaba una máscara con sangre bajo las cuencas de los

ojos. De todas maneras, si este no fuera el caso, las palabras de varios personajes que refieren a su aspecto, además del gesto de evitar posar la vista en él, serían suficientes para estimular la imaginación de la audiencia y sugerirle una visión horrible, como expresa Easterling (2004: 208) con respecto a Heracles en *Traquinias*.

En *Edipo Rey*, la entrada del golpeado Edipo es anticipada por el Mensajero. Al igual que el padecer de Heracles, su estado es definido por este personaje como una enfermedad: τὸ γὰρ νόσημα μείζον ἢ φέρειν, v. 1293 (“pues la dolencia es mayor de lo que se puede tolerar”). En ambas piezas, los vocablos aluden a una alteración del estado de normalidad y equilibrio, tanto de la conducta humana y del funcionamiento del interior del ser humano, en el caso de *Traquinias*, como de las capacidades físicas, en el caso de Edipo.³² Esto es lo que se ofrecerá como espectáculo, en principio al Corifeo, aunque también al espectador sentado sobre las gradas:

δείξει δὲ καὶ σοί κληῖθρα γὰρ πυλῶν τάδε
διοίγεται **θέαμα** δ' εἰσόψει τάχα
τοιούτον οἶον καὶ στυγούντ' ἐποικτίσαι.
(vv. 1294-1296)

Te lo mostrará también a ti, pues se abren los cerrojos de las puertas. Y pronto podrás ver un **espectáculo tal como para mover a compasión**, incluso al que le odiara.

La presentación anticipada de Edipo le otorga al pasaje cierta solemnidad y carácter ceremonial que se halla en el

32 En el imaginario griego, se concibe la discapacidad como una metáfora del castigo a causa de la violación del orden divino y moral. Hay que considerar que esta condición se construye a partir de lo que se pensaba como un cuerpo apto y sano, es decir, sin defectos o fallas, que cubría las necesidades que le asignaba la sociedad. La mutilación, particularmente, representa una desnaturalización del cuerpo (cfr. Vlahogiannis, 2003: 13-36).

anuncio —por segunda vez luego de su mención siete versos arriba—³³ de las puertas que van a abrirse y, además, en la experiencia visual (θέαμα) y emotiva (τοιούτον οἶον [...] ἐποικτίσαι) que tendrá lugar. El horror que representa su cuerpo es presentado por el Mensajero en términos que lindan con lo espectacular, es decir con el dispositivo que el espectador tiene ante sí, al referir a él con un término cuya raíz integra lo visual (*theáomai*) y lo teatral (*théatron*, *theatés*, *théama*) (Rehm, 2002: 3). En otras palabras, podríamos afirmar que en ambas tragedias acontece algo semejante a un juego de cajas chinas en el que el público participa de un espectáculo dentro de otro. Recordemos que en *Traquinias*, luego de entrar a escena, Heracles ofrece su cuerpo a la contemplación del auditorio mediante una forma verbal también proveniente de *theáomai* (vv. 1079-1080).

De la imagen que el espectador pudo o bien tener ante sí o bien recrear en su mente, el texto ofrece pocos datos pero bastante precisos; fueron transmitidos antes, en el relato sobre lo acontecido en el tálamo, luego del suicidio de Yocasta, que el Mensajero había llevado a la escena. De esos hechos sabemos que

... φοίνιαι δ' ὀμοῦ
 γλῆναι γένει' ἔτεγγον, οὐδ' ἀνίσσαν
 φόνου μυδώσας σταγόνας, ἀλλ' ὀμοῦ μέλας
 ὄμβρος χαλάζης αἵματός τ' ἔτέγγετο. (vv. 1276-1279)

Los **ojos ensangrentados** humedecían las mejillas y no arrojaban **gotas chorreantes de sangre**, sino que una **negra y granizada lluvia de sangre** mojaba todo.

33 Junto al κλήθρα ... πυλών del v. 1294, siete versos más arriba, en vv. 1287-1288, Βοᾷ διοίγειν κλήθρα καὶ δηλοῦν τινα/τοῖς νᾶσι Καδμείοισι τὸν πατροκτόνον ("grita que se descorran los cerros y se muestre a todos los cadmeos el patricida").

Resultan llamativas algunas reiteraciones del pasaje. En primer lugar, el verbo τέγω en los vv. 1277 y 1279 para referir a la acción de humedecer y también la forma adverbial ὀμοῦ (vv. 1276 y 1278) para indicar la zona humedecida, es decir en inmediaciones de los ojos. Según Lloyd-Jones y Wilson (1990: 109), West rechaza los vv. 1278-1279 por considerarlos una interpolación destinada a destacar el elemento sangriento. Ellos incluyen estos versos, argumentando que parecen la clase de interpolación que un actor del siglo IV a. C. podría haber producido. Más allá de ello, es relevante la mención tres veces —no es inocente ese número en *Edipo Rey*— de la sangre en torno a los ojos, además de la espesa expulsión desde ellos. Taplin (2002: 66) considera que para esta escena el actor debió de cambiar su máscara por una con las cuencas de los ojos oscuras y con manchas de sangre descendiendo de ellas. Aunque, como mencionamos, no es posible confirmarlo, las palabras y los gestos de quienes lo miran y del propio Edipo colaboran en la construcción de una imagen suya más completa, además de la ubicación en el escenario desde donde podemos conjeturar que hablaba, en inmediaciones de las puertas del palacio.

El espectador asiste entonces a la presencia de este Edipo que en la escena final se conoce y reconoce impuro. Luego de ingresar, permanece en silencio mientras se pronuncia el Coro. La imagen con la que este se encuentra es la de un “sufrimiento terrible de contemplar para los hombres” (δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις, v. 1297), alguien a quien, aunque desea observar mucho tiempo no puede contemplar por el horror (φόικην) que inspira (ἀλλ’ οὐδ’ ἐσιδεῖν/ δύναμαί σε, [...] πολλὰ δ’ ἀθρήσαι/ τοίαν φόικην παρέχεις μοι, vv. 1303-1305). Según el escoliasta, al mencionar estas palabras, el Coro volvía la cabeza ante el cuerpo mancillado y mutilado del hijo de Layo (Alamillo, 1992: 360). También Edipo se expide con respecto a lo que hay que mirar: τί γὰρ

ἔδει μ' ὀρᾶν,/ ὅτω γ' ὀρῶντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ, vv. 1334-1335 (“¿qué me faltaba ver (ὀρᾶν) a mí a quien cuando mira (ὀρῶντι) nada era agradable de contemplar (ἰδεῖν)?”). A diferencia de los demás personajes e incluso de los espectadores, lo que resulta intolerable a su mirada es el destino en el que se ha visto envuelto, aquel al que lo impulsó Apolo (v. 1329) y que lo convierte ahora en κηλῖδα, v. 1384 (“una mancilla”) que una vez descubierta le impide ver a sus hijos βλαστοῦσ' ὅπως ἔβλαστε, v. 1376 (“nacidos como nacieron”) además de la ciudad, las murallas y las imágenes sagradas de los dioses (vv. 1377-1379).

Las referencias a los padecimientos corporales son breves, frente a otros personajes del colonense que sufren sobre la escena, como Heracles o Filoctetes. En *Edipo Rey*, encontramos solo los siguientes versos, que deslizan el sufrimiento físico hacia hechos pasados inmediatos y otros más lejanos en el tiempo cuando, desconociendo su identidad, llevó a cabo el parricidio y el incesto: (...) οἶον εἰσέδου μ' ἄμα/ κέντρων τε τῶνδ' οἴσθημα καὶ μνήμη κακῶν, vv. 1317-1318 (“¡Cómo al mismo tiempo me penetra el pinchazo de los agujones y el recuerdo de los males!”). Como refieren Liddell, Scott y Jones (1996, s.v. οἴσθημα), κέντρων τε τῶνδ' οἴσθημα es una metáfora para referir a las περόνας (“broches”) mencionadas en el v. 1269. Nuevamente, estamos ante la presencia de un objeto que integra la indumentaria femenina y afecta la integridad del cuerpo del protagonista.

Las *perónai*, armas mutiladoras

Según Lee (2015: 101), las *perónai* se han hallado por toda Grecia, en usos tanto funerarios como votivos dentro de santuarios y se remontan a los siglos VIII y VII a. C. Es

curiosa su desaparición de los registros arqueológicos, en conjunto con un cambio del *péplos* por el *khitón* (Lee, 2015: 106-110). Para Heródoto (5.87-88), el reemplazo en el uso de estas prendas se debió a que se evitaba el empleo de un broche para sujetarlo. Esta ventaja tenía que ver con una expedición militar a Egina, tras la cual, cuenta el historiador, el único sobreviviente, a su regreso, fue herido mortalmente con las *perónai* de las esposas de los fallecidos mientras preguntaban por sus maridos (Lee, 2015: 101, 130). El *péplos* reapareció más adelante, en los registros visuales del siglo V a. C., pero no los broches.

Eran una especie de grandes alfileres que se empleaban para ceñir las prendas a la cintura y para sujetar mantas extendidas sobre los hombros, como la *khlaīna* y la *zeirá*. Su longitud podía variar entre 20 y 40 cm aproximadamente (Lee, 2015: 128). De acuerdo con lo que han mostrado los hallazgos, se usarían de a pares, una en cada hombro, como puede suponerse que es el caso de Yocasta a partir del uso plural del término. De las fuentes literarias, por otra parte, Homero da cuenta de su uso por parte de mujeres para ajustar sus *péploi*, además de Odiseo (19.226); lo interesante es que en todos los casos son de oro, lo que enfatiza su valor.

En el período clásico, este objeto que ha perdido uso se comporta de manera parecida al *péplos*; en algún punto pareciera ser una extensión suya, por el empleo conjunto que tuvo en el arcaísmo para vestir a las mujeres, pero en especial porque en el siglo V a. C. adquiere un uso exclusivamente literario, en el que se destaca su condición de arma peligrosa para los hombres. Además del relato de Heródoto y de *Edipo Rey*, en *Hécuba* de Eurípides, Poliméstor es cegado por las mujeres troyanas con un tipo de broche denominado *pórpe* (Lee, 2015: 130-132). Por lo tanto, a partir de la asociación entre las mujeres y los textiles, por un lado, y los

hombres y las armas de metal, por otro, las fuentes históricas y literarias parecerían sugerir el peligro que representa esta clase de objetos en manos de mujeres.

El texto de *Edipo Rey* añade poco a lo que se tiene a la vista. La mancha que carga Edipo, por la cual cuesta posar la vista sobre él, es la característica central de su cuerpo. En tales términos se ofrece al espectador otra parte destacada de su anatomía, como son las manos. En un estudio que rastrea en esta tragedia la imaginaria corporal asociada a las manos, Lech (2016) observa que el tacto de Edipo trae deshonra y desastre, por lo que Creonte evita tocarlo entre los vv. 1510 y 1515, cuando le pide que prometa que se apiadará de sus hijas. Por esto mismo, cuando abraza a Antígona e Ismene, el espectador podía suponer oscuras premoniciones de que las niñas estarían condenadas a la desgracia a causa de ese contacto fatal. En esta escena final las manos asesinas de Edipo piden el amor familiar que ellas mismas han aplastado.³⁴

Si es posible postular que el cuerpo de Edipo puede ser considerado un *continuum* espacial es porque, en primer término, la escena trágica representa una organización sexualizada del espacio y esa disposición contribuye en la caracterización del personaje. Como afirma Davidson (2011: 611), el espacio es “pegajoso” por lo cual, los sitios que los actores transitan y frecuentan contribuyen en su caracterización. Ya habíamos mencionado que Edipo se presenta como un personaje ligado al espacio doméstico y a su puerta central, que cruza de modo recurrente (Obrist, 2016: 117-141). Esta relación con ubicaciones concebidas como femeninas nos permite considerar no precisamente lo que mencionamos antes a propósito de Egisto, *i.e.* que tiene lugar una

34 Para las manos ejecutoras del crimen de Glauce en *Medea* de Eurípides, ver el capítulo de Maresca en este libro.

feminización del personaje, sino la posibilidad de entender al protagonista de *Edipo Rey* a partir de la alteridad que lo va configurando en el curso de la obra desde otros aspectos ligados a la trama. Creemos que pensar esta condición de alteridad a partir de este concepto, es decir como un *continuum* espacial, resulta óptimo para enriquecer la lectura desde la espacialidad. Por otra parte, si como afirma Zeitlin (1990: 76) la puerta en el centro de la *skené* participa de la conformación del universo trágico al develar lo oculto de manera progresiva, entendemos que las entradas y salidas de Edipo y su presencia en las inmediaciones de esa abertura tras sacarse los ojos funcionan como un dispositivo que desde el uso del espacio contribuye en uno de los sentidos centrales de *Edipo Rey*, como es el develamiento de la identidad del protagonista. De la misma manera, si el escenario trágico se ofrece habitualmente como un altar sacrificial para recuperar el equilibrio de la comunidad, podemos considerar que Edipo es la víctima. En ese juego de cajas chinas al que referíamos, el Labdácida es el *phármakos* de ambos espectáculos.

Por otra parte, nos interesa destacar, como mencionamos al inicio, la extensa franja de tiempo en que permanece el protagonista en escena pese al terror que representa su imagen, según quienes lo observan y el mismo Edipo, y a la “horrible fascinación” (Taplin, 2002: 66) que habría despertado en el auditorio la exhibición de la sangre, de acuerdo con las declamaciones de espanto de los personajes. Es lo abyecto —de la sangre y de la mácula que lo acompaña— lo que fascina pero al mismo tiempo produce rechazo y repulsión porque hostiga como elemento separado y repugnante “perturba una identidad, un sistema, un orden” (Figari, 2009: 135).

La repugnancia que despierta el hijo de Layo queda corroborada por el rastreo realizado sobre el pasaje en cuestión,

y podemos aventurarnos además a sostener que esa misma emoción se buscaba despertar en el espectador. En efecto, las emociones que moviliza la apariencia de Edipo establecen —y permiten acceder al crítico moderno— formas instituidas de diferenciación corporal y regulaciones en torno a los cuerpos (Figari, 2009: 133). La diferencia marcada en su figura, en conclusión, implica un parámetro desde el que nace lo diferente y desde el que es posible pensar la subalteridad, lo prohibitivo; lo otro, en suma.

A modo de conclusión

El trabajo sobre los textos propuestos permite afirmar que la exposición de los cuerpos con sufrimiento físico se presenta en las tragedias sofocleas ante todo como un dispositivo dramático meditado detenidamente. En los dos casos analizados, observamos al protagonista ofreciéndose como espectáculo para su contemplación, a pesar de reconocer que su aspecto da una imagen repulsiva. De manera parecida a una fotografía como a las que hacíamos referencia al inicio, la prolongada exhibición del horror, junto a las reflexiones de los personajes sobre su condición, invitan a percibirlos como cuerpos destrozados suspendidos en el tiempo.

Entre otros paralelismos, cada una de las tragedias ofrece también como instrumento desencadenante del dolor un objeto diferente pero cuyo uso, sin embargo, se halla emparentado y está vinculado a la vestimenta de las mujeres. Al igual que lo amenazante que ellas pueden resultar, el *péplos* y las *perónai*, en apariencia inofensivos, pueden convertirse en poderosas armas letales.

Con respecto a *Traquinias*, el pasaje presenta mayores referencias a los efectos del *péplos* en el protagonista, lo que nos permitió establecer conexiones con ideas contemporáneas

acerca del cuerpo. En cambio, en *Edipo Rey* parecería que el foco está puesto en la mutilación y en la figura que observa el espectador. A diferencia de Heracles, cuyos padecimientos son principalmente internos, el organismo de Edipo está visiblemente afectado en su exterior. Si, como expresa Sontag, siempre hay algo que se busca producir con la exhibición de cuerpos en ruina, podemos decir que ello se sitúa en lo repulsivo de la imagen, producido por la disgregación y falta de unidad que hacen óptimo un cuerpo.

De todas maneras, al momento de representar en escena el sufrimiento físico, Sófocles parece haber sido cuidadoso en su elección: en *Traquinias* y *Edipo Rey*, los personajes vuelven sobre momentos importantes de sus vidas para explicar el destino que se muestra inminente (Kamerbeek, 1970: 225); en ambos casos estamos ante héroes cuyos cuerpos tienen un gran valor, especialmente en una época en la que el culto a los héroes está en su mayor auge. A los dos les llegará una mejor vida y el poder de intervenir en los asuntos de los vivos, en especial de favorecer a quienes les rinden culto, a través de sus restos.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

Alamillo, A. (tr.) (1992). *Sófocles. Tragedias*. Madrid, Gredos.

Campbell, L. (ed.) (1969). *Sophocles. The Plays and Fragments*. Hildesheim, Georg Olms Reprint.

Davies, M. (ed.) (1996). *Sophocles Trachiniae*. Oxford, Clarendon Press.

Easterling, P. E. (ed.) (1966). *Sophocles. The play and fragment, Part I: The Oedipus Tyrannus*. Amsterdam, Adolf Hakkert Publisher.

- . (ed.) (2004 [1982]). *Sophocles Trachiniae*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Jebb, R. (ed.) (1962). *Sophocles. The plays and fragments, Part V: The Trachiniae*. Amsterdam, Adolf Hakkert Publisher.
- Kamerbeek, J. C. (1970). *The Plays of Sophocles, Part II: Trachiniae*. Leiden, Brill.
- Lloyd-Jones, H. y Wilson, N. (eds.) (1990a). *Sophocles fabulae*. Oxford, University Press.
- . (eds.) (1990b). *Sophoclea. Studies on the text of Sophocles*. Oxford, Clarendon Press.
- . (eds.) (1997). *Sophocles: Second Thoughts*. Göttingen, Vandenhoeck und Reprecht.

Bibliografía secundaria

- Benveniste, E. (1983). Don y Cambio. En *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*, pp. 45-53. Madrid, Taurus.
- Bowra, C. M. (1960). *Sophoclean Tragedy*. Oxford, Clarendon Press.
- Burkert, W. (1966). Greek Tragedy and Sacrificial Ritual. En *GRBS* 7 2, pp. 87-121.
- . (2007). *Religión Griega*. Madrid, Abada.
- Buxton, R. (1984). *Sophocles*. Oxford, Clarendon Press.
- . (2013). Blindness and Limits: Sophocles and the Logic of Myth. En *Myth and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*, pp. 174-200. Oxford, University Press.
- Cohen, J. (1996). Monster culture (Seven tesis). En *Monster Theory: Reading culture*, pp. 3-25. Minneapolis, University of Minnesota.
- Davidson, J. (2011). Bodymaps: Sexing Space and Zoning Gender in Ancient Athens. En *Gender & History* 23 3, pp. 597-614.
- De Romilly, J. (2011 [1970]). El género trágico. En *La tragedia griega*, pp. 15-52. Madrid, Gredos.
- Dodds, J. (2014 [1951]). La explicación de Agamenón y De una cultura de la vergüenza a una cultura de la culpabilidad. En *Los griegos y lo irracional*, pp. 15-37 y 39-70. Madrid, Alianza.

- Edmunds, L. (1996). Introduction y Theorizing Theatrical Space. En *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, pp. 1-38. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- Feher, M. (1989). Introducción. En Feher, M.; Naddaff, R. y Taz, N. (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, pp. 11-17. Madrid, Taurus.
- Ficher Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco Libros.
- Figari, C. (2009). Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación. En Figari, C. y Scribano, A. (eds.). *Cuerpo(s), subjetividad(es) y conflicto(s): hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, pp. 131-139. Buenos Aires, CLACSO/Ciccus.
- Gallego, J. (2003). La mirada trágica de la política democrática. En *La democracia en tiempos de tragedia*, pp. 395-420. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Hoey, T. F. (1979). The Date of the *Trachiniae*. En *The Phoenix* 33 3, pp. 210-232.
- Holmes, B. (2010). *The Symptom and the Subject. The Emergence of the Physical Body in Ancient Greece*. Princeton/Oxford, University Press.
- Iriarte A. (1996). *Democracia y tragedia*. Madrid, Akal.
- Kristeva, J. (2006 [1980]). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lech, M. L. (2016). The Hand of Oedipus: The Network of Body Imagery in *OT*. Disponible en <https://www.logeion.upatras.gr/node/157> (consulta: 25-04-2018)
- Lee, M. M. (2004). Evil wealth of Raiment': deadly *péploi* in Greek tragedy. En *CJ* 99 3, 253-279.
- (2015). *Body, Dress and Identity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- León, N. (2002). Pensar en femenino. En *Ardua Veritatem. Trabajos en homenaje a Antonio Camarero*, pp. 63-69. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- López Férez, J. A. (2007). Deyanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe: dos mundos opuestos. En *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos* 17, pp. 97-143.
- Loraux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid, Rogar.
- Lyons, D. (2003). Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece. Conferencia dictada en el Center for Hellenic Studies, Universidad de Harvard.

- Mastrorarde, D. (2010). Women. En *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, pp. 246-279. Cambridge, Cambridge University Press.
- Mora Gómez, M. V. (2010). El hombre antes y después del fuego de Prometeo. Disponible en: <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/14125/1/El%20fuego.pdf> (consulta:16-08-2016).
- Obrist, K. (2009). La enunciación del espacio en *Traquinias*. Construcción y aniquilamiento del ámbito doméstico. En *Circe* 13, pp. 173-188.
- . (2010). No habrá más penas ni olvido: la heroización de Heracles en *Traquinias*. En *Actas del XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, 1-10.
- . (2011). Deyanira, asesina de Heracles: un estudio de la coagulación mítica en *Traquinias* a partir del epinicio 5 y el ditrambo 16 de Baquilides. En *Veleia* 28, pp. 175-190.
- . 2016. Tragedia, fronteras y alteridad: usos normativos a propósito de la feminidad y la monstruosidad en *Edipo Rey*. En Rodríguez Cidre E.; Atienza, A. y Buis E. J. (eds.). *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo*, pp. 117-141. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- Rehm, R. (2002). *The play of space. Spatial transformation in Greek Tragedy*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Rodríguez Cidre, E. (2016). El imaginario del peplos trágico: Medea y Dioniso como agentes de destrucción de la pólis. En *Imaginario de la integración y la marginalidad en el drama ático*, pp. 199-241. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Seaford, R. (1995). Reciprocity and Ritual in Tragedy. En *Reciprocity and Ritual*, pp. 368-405. Oxford, University Press, 368-405.
- Segal, C. (1998). *Sophocles' Tragic World*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- . (1999). *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Norman, University of Oklahoma Press.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Santillana.
- Taplin, O. (2002 [1978]). *Greek Tragedy in Action*. Londres, Routledge.

Ubersfeld, A. (1989 [1977]). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.

Vernant, J.-P. (1989). Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente. En Feher, M.; Naddaff, R. y Taz, N. (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, pp. 19-48. Madrid, Taurus.

Vlahogiannis, N. (2003). Disabling Bodies. En *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the Human Body in Antiquity*, pp. 13-36. Londres/Nueva York, Routledge.

Wiles, D. (1987). Reading Greek Performance. En *G&R* 34, pp. 136-154.

Worman, N. (2014). Oedipus Abuser: Insult and Embodied Aesthetics in Sophocles. En *Mondes Anciens* 5, pp. 2-11.

Zeitlin, F. (1990). Playing the other. En Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?*, pp. 336-36. Princeton, University Press.

Instrumenta studiorum

Liddell, H. G.; Scott, R. y Jones, H. (1996 [1843]). *Greek-English Lexicon*. Oxford, University Press.

Capítulo 13

La apropiación del cuerpo del “otro” en los discursos de venganza. Palabras performativas en *Medea* y *Electra**

María Belén Landa

Algunos cuerpos trágicos aparecen evocados y referidos en las proclamas de otros personajes con diferentes finalidades. Existe una forma peculiar que hallamos en los discursos de la venganza en los que notamos la apropiación del cuerpo del otro en orden a cumplir los objetivos de la vindicta. En tales ocasiones, el *sôma* es una entidad tangible, concreta, palpable, medible y, en el caso de *Medea* y *Electra*, “apropiable”. Tal como afirma Schniebs (2011: 7), la forma como se piensa y se representa el cuerpo no es un dato de la realidad objetiva sino más bien una construcción que obedece a parámetros culturales, sociales e históricos, una construcción simbólica (Le Breton, 2002: 13) que es posible observar en las enunciaciones de los *dramatis personae* en tanto objetivo de sus proyectos.

* Una primera versión fue leída en las IX Jornadas del Mundo Clásico "Formas del Amor en el Mundo Antiguo", 14-09-2018, Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades, Universidad de Morón.

Uno de los temas predilectos de la literatura clásica es, sin duda, la venganza, sobre todo, aquella ejercida por las mujeres, pues pareciera que la temática despierta una fascinación al tiempo que una preocupación. Es por este motivo que encontramos varias obras en las que su protagonista la ejecuta como una forma de resarcimiento por una ofensa recibida.

La venganza era un dispositivo social, una práctica habitual, no considerada como un problema moral sino, más bien, como una solución a un conflicto establecido que permitía restablecer el orden perdido a causa de una situación conflictiva. Desde el punto de vista histórico, antes del establecimiento de la democracia, funcionaba como forma de justicia privada, asociada a la lógica de amigos/enemigos, del don y contradon (Whitlock Blundell, 1991: 29) y luego, con el advenimiento del régimen democrático, las cuestiones ligadas con la *vendetta* fueron trasladadas a los tribunales a fin de evitar la violencia de la justicia por mano propia (McHardy, 2004: 102). Ya la Antigüedad se interesó en su estudio y, en tal sentido, hallamos los postulados de Aristóteles que, al definir la cólera, la emparenta con la venganza: ἔστω δὴ ὄργη ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας φαινομένης διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ τι τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος¹ (*Retórica*, 1378a 31-33) “en efecto, sea la cólera un apetito de venganza manifiesta a causa de un dolor, por un desprecio manifiesto hacia sí mismo o a alguno de los suyos, no siendo apropiado desdeñar”. En esta definición la cólera (ὄργη), que es una emoción, se genera a partir de una ofensa y despierta un apetito (ὄρεξις) de venganza (τιμωρία) ineludible para el agraviado. Se deduce, además, que las emociones están relacionadas con

¹ La edición base es la de Kassel (1976) y las traducciones del griego nos pertenecen en todos los casos.

valores sociales que atañen únicamente a los varones, integrantes del colectivo social cuyos miembros podían encolerizarse y actuar en consecuencia cuando las ofensas atacaban su estima social.² El estatuto de la *orgé* era ambiguo en la Antigüedad porque se trataba de un fenómeno tanto doméstico cuanto cívico, lo que implicaba que cada género lo vivenciaba dentro de su contexto, aunque cabe resaltar que solo la cólera de los hombres era admitida como legítima (Harris, 2004: 125). De aquí se infiere que la venganza también admite una mirada diferencial y un tratamiento genérico: se aceptan las realizadas por los varones ciudadanos, porque se desprenden de su estatus y poder cívico y social, pero, por el contrario, las vindictas femeninas no gozan de tal prestigio, pues se les asignan las mismas características que las mujeres en tanto desmesuradas, irracionales y pasionales. Estas consideraciones se ven subvertidas en las obras que presentan mujeres vengadoras puesto que los personajes femeninos que han sido injuriados deciden castigar al agresor con la muerte, lo que constituye un modo violento y un acto de *hýbris* por su parte. La ideología clásica consideraba que las mujeres eran más crueles, sanguinarias y vehementes que los hombres a la hora de escarmentar (McHardy, 2004: 93). Existe, a su vez, otra ligazón entre mujer y venganza relacionada con la memoria; en efecto, una de las funciones propia del género femenino era el lamento fúnebre que, a partir de la emocionalidad prevista para el

2 En *Ética a Nicómaco* (1125b 29-35) encontramos un pasaje que especifica los límites de la cólera: ἡ δ' ὑπερβολὴ ὀργιλότης τις λέγοιτ' ἄν. τὸ μὲν γὰρ πάθος ἐστὶν ὀργή, τὰ δ' ἐμποιοῦντα πολλὰ καὶ διαφέροντα. ὁ μὲν οὖν ἐφ' οἷς δεῖ καὶ οἷς δεῖ ὀργιζόμενος, ἔτι δὲ καὶ ὡς δεῖ καὶ ὅτε καὶ ὅσον χρόνον, ἐπαινέται; "y el exceso se diría una irascibilidad. Pues, por un lado, la pasión es la cólera, por el otro, las cosas producidas son muchas y diferentes. En efecto, el que se encoleriza contra lo que es necesario y por lo que es necesario, aun como es necesario, cuándo y por cuánto tiempo, es alabado".

rito y la memoria constante, se asocia con la ira y el deseo vengativo (Loraux, 1998: 98).³

En las obras que aquí nos ocupan, *Medea* y *Electra* de Eurípides, las protagonistas deciden vengarse de aquellos que las han ofendido y agraviado. En ambos casos, son miembros de sus familias los que inician estas acciones que menoscaban su condición social,⁴ situación que genera una vivencia dolorosa del presente y las impulsa a perpetrar el castigo. Las *rhêsis* que ambas enuncian para bosquejar su plan recurren a un hito importante: la apropiación del cuerpo del “otro”, devenido agresor, que implica hablar de él como si ya estuviera muerto. Las palabras vengadoras, organizadas en una pieza coherente, metódica y lógica, poseen un gran poder, tanto que pueden afirmar la muerte segura de sus enemigos. Los cuerpos evocados, concretamente los de Jasón, Creonte, la princesa, Clitemnestra y Egisto, son construcciones simbólicas muy propias de los personajes y que, en verdad, se ajustan a la venganza. Las apropiaciones particulares tienen la idea de un cuerpo muerto en la mente y en las palabras de Medea y Electra y se convierten, a su vez, en “el campo de posibilidad de las acciones y en territorio de disputa del poder” (Forte y Pérez, 2010: 35), donde opera la fuerza discursiva capaz de cambiar su estado vital: esos cuerpos biológicos, materiales, que están vivos en la dimensión trágica no lo están en

3 Iriarte Goñi (2008: 209) recupera la dimensión de la memoria en relación con la *vendetta* y afirma que el verbo *mnesikakéo*, “recordar injurias pasadas”, mantiene viva la noción del resarcimiento del agraviado.

4 Medea, tras el abandono de Jasón, pierde su *oikos*, situación que se agrava por la imposibilidad de volver a la casa paterna a causa de sus traiciones. Ella vive el engaño de su esposo como una afrenta a su *timé*. En el caso de Electra, es despojada de su linaje y de su lugar como hija de Agamenón. Su apariencia física la exhibe como una esclava, pues tiene la cabeza rapada y la ropa andrajosa y, además, Egisto la casó con un labrador pobre, con quien no ha consumado el matrimonio. Sus parlamentos iniciales en la obra develan el sufrimiento que padece por su *timé* perdida.

la realidad discursiva de quien enuncia el proyecto y sus palabras evidencian el éxito total de la empresa.

Un análisis detenido sobre el proceso de la vindicta de los personajes femeninos nos permite conocer todos los estadios por los que transita. La fase inicial se da en el terreno de las emociones que se encienden frente al agravio personal. Encontramos en Medea y Electra una preparación anímica que las lleva a entregarse al dolor y al sufrimiento y expresar, a viva voz, esos pesares. En este momento preliminar, las expresiones de dolor y las oraciones exclamativas son abundantes y pintan el cuadro de situación respecto de la subjetividad de las protagonistas. La segunda etapa es la de la planificación, un momento de corte racional, donde los *páthe* identificados orientan el plan que utilizarán. En tal ocasión, han decidido hacer realidad su deseo del castigo, pero deben pensar el método, los beneficios, las complicaciones y las posibilidades que tal acción implica. Es necesario que todo esté debidamente estipulado en un proyecto vengativo que determine pasos y momentos de concreción efectiva.

En el presente capítulo nos proponemos demostrar que tanto Medea cuanto Electra son personajes que exhiben un poder en el terreno discursivo capaz de patentizar hechos que todavía no se han cumplido: la muerte de sus antagonistas. El objetivo, por tanto, es analizar los parlamentos que expresan la apropiación del cuerpo del “otro” en tanto “cuerpo muerto” a fin de estudiar el proceso de venganza y la construcción de la proclama vindicatoria femenina.

Discurso, poder y cuerpo

El mundo antiguo ha sido muy celoso de preservar la palabra y estipular quién la puede pronunciar y quién se

adueña de la misma. Es una cuestión de poder ejercida por los varones ciudadanos, no solo dentro de su *oikos* sino también fuera de él, en los espacios cívico-políticos que daban vida a la *pólis*. Las mujeres, por el contrario, permanecían en sus hogares, donde la palabra no era requerida y el silencio era lo esperado (Barlow, 1989: 160).

Sobre el discurso opera la retórica, arte fundamental para la construcción de proclamas y que solo ejercitaban los hombres, quienes, además, actuaban como los portaestandartes de la medida, la lógica y la racionalidad. En contraposición, las mujeres, relacionadas con la desmesura, la locura y la irracionalidad, eran incapaces, moral e intelectualmente, de producir enunciados anclados en la técnica retórica para articular palabras (Braidotti, 1991: 158; McClure, 2001: 4). Todo esto se relaciona con el deseo y el poder no solo porque se aplican procesos de control y de selección que indican qué decir y qué no, sino porque también se trata de dispositivos ejercidos por quienes tienen acceso a ellos, aquellos que están preparados y que cumplen las exigencias previstas (Foucault, 1992 [1970]: 12).⁵

Las *rhêsis* de Medea, en la obra homónima, se encuentran fuera de la norma porque detentan el poder de las palabras en múltiples aspectos: gozan de un orden, se inscriben dentro de espacios que replican la *pólis* y operan sobre el cuerpo de otros. En el caso de Electra, por su parte, debemos marcar que el planteamiento discursivo de la venganza está dividido en función de los agresores y se planifica cuando están los hermanos y el sirviente reunidos en su *oikos*. La disquisición respecto de la muerte de Egisto está a cargo de Orestes y el anciano. En este caso particular, también se

5 Una de las manifestaciones discursivas de las mujeres en el ámbito de la *pólis* eran los lamentos fúnebres, prácticas muy regladas y normativizadas para evitar la emocionalidad extrema. Cfr. Alexiou (1974) y Loraux (1998).

transgrede la norma porque quien ofrece el proyecto es el esclavo mientras que el hijo de Agamenón acata las ideas que aquel despliega. Los enunciados de Electra comparan, en gran medida, las mismas características que los de Medea, pues asistimos a parlamentos dotados de un orden lógico y de una gran autoconciencia como enunciadora.

En todas las proclamas vengadoras, el *sôma* de los enemigos se convierte en el objeto del discurso (Loyden Sosa y Sánchez Bringas, 2009: 75) sobre el que se aplica una serie de procesos vinculados con una forma de apropiación y de objetivación por parte de los enunciadores, una forma de dominación en el terreno narrativo. La teoría de los actos de habla de Austin nos permite analizar esta función discursiva peculiar. Bajo la premisa de que “decir algo” es “hacer algo” (Austin, 1990 [1962]: 46), las oraciones se convierten en expresiones “realizativas” que trascienden el mero hecho de la enunciación y adquieren el poder de la acción. Estos actos, llamados performativos, son “actos de habla que autorizan” y poseen la fuerza discursiva de instalar realidades, vale decir, realizan las acciones que indican y “ejercen un poder vinculante” (Butler, 2002: 316) entre *lógos* y *sôma*.

Ya hemos anticipado que en los parlamentos de los personajes que dan cuenta del plan de la venganza el eje crucial es relatar la muerte de los agresores, pero lo que llama la atención es la utilización de diferentes frases que aseveran, con total certeza, que ese cuerpo ha sido tomado y ya está muerto. Los enunciados se convierten en evidencia del poder del “yo” que luego serán corroborados cuando las acciones se lleven a cabo y sean parte del relato del mensajero que comunica tales noticias.⁶ En los apartados que siguen,

6 Debemos recordar que no se exhibían las muertes en escena y el relato de estos hechos estaba a cargo del mensajero, quien se ocupaba de narrar con detalles lo sucedido. De esta manera, el espectador/lector obtiene la información por medio de la palabra. Para conocer más sobre la función del mensajero, *cfr.* De Jong (1991).

nos concentraremos, entonces, en analizar los versos donde es evidente el plan vindicatorio y la posesión del cuerpo de los otros como forma de dominación en potencia y acto.

Palabras vengadoras de Medea⁷

Tal como hemos explicitado con anterioridad, una parte importante de la venganza es su planeamiento discursivo, pues permite que el ejecutor obtenga claridad sobre lo que desea hacer y, en consecuencia, pueda decidir. En estas piezas textuales hallamos una amalgama entre emoción y razón que concede la posibilidad de organizar el pensamiento en un bosquejo concreto y sistemático. Los primeros argumentos de la venganza aparecen en el v. 214, donde se pone en evidencia a una mujer con un gran dominio de sí misma que expone con claridad las vicisitudes del género femenino y lo que le ha tocado padecer. En toda su *rhêsis* hallamos diferentes argumentos que construyen y habilitan el castigo. De manera sutil y ajustada, Medea arma su discurso vengativo en torno de algunas consideraciones tales como la presentación de sí misma como botín (ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη, v. 256) y la noción de “pagar la pena” (πόσιν δίκην τῶνδ’ ἀντιτείσασθαι κακῶν, v. 261), léxico vindicatorio por excelencia.

Después de este monólogo, Creonte se acerca para informarle su decisión de desterrarla. Esta situación genera un intercambio entre ambos personajes en donde cada uno expone sus argumentos: el monarca desnuda sus temores y la bárbara se aprovecha de esto y lo persuade con gran

7 En esta primera parte hemos concentrado nuestro análisis sobre los cuerpos de Jasón, Creonte y la princesa, pero no hemos estudiado el asesinato de los hijos porque la planificación discursiva del mismo es más compleja y no se da de igual manera que las muertes antes mencionadas.

habilidad para que la deje permanecer un día más. Es todo lo que necesita para articular su plan y salir indemne de las circunstancias presentes. Este es el segundo momento crucial para continuar pensándolo y, en efecto, es la primera declaración de sus intenciones.⁸ Su reflexión respecto de su conversación con Creonte ya manifiesta el objetivo final de su empresa: la muerte de sus enemigos.

ὁ δ' ἐς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο,
ὥστ', ἐξὸν αὐτῷ τᾶμ' ἔλεϊν βουλεύματα
γῆς ἐκβαλόντι, τήνδ' ἐφῆκεν
ἡμέραν μείναι μ', ἐν ἧ τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροὺς
θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν. (vv. 371-375)⁹

Y él llegó a tal grado de locura de modo que siendo posible para él dominar mis resoluciones, tras arrojarme de (esta) tierra, permitió que yo permaneciera este día en el que a tres de mis enemigos transformaré en cadáveres: al padre, a la hija y a mi esposo.

Aquí Medea señala que Creonte, gracias a la concesión de un día más, genera el espacio para que ella diagrama y lleve adelante su venganza. Con total claridad afirma que convertirá en cadáveres a sus tres enemigos. El verbo τίθημι aparece en futuro lo que da cuenta de una acción que todavía no ha sido llevada a cabo pero trasluce su inminencia y, al mismo tiempo, la aserción de la consumación del hecho. El término utilizado tiene diversas valencias y la que aquí se ajusta al contexto es la de “poner en cierto estado o condición” (Liddell y Scott, 1968: *s.v.*). La “condición o estado”

8 La venganza se comienza a gestar desde el inicio de la obra en los momentos en los que Medea se halla en el *éndon*. En ese caso, las expresiones se encuentran en el terreno del deseo y son ideas que la protagonista manifiesta sin haber tomado la decisión.

9 La edición base es la de Diggle (1984).

es la de ser cadáver, νεκρός, cuerpo sin vida, término utilizado comúnmente para referirse a los muertos en batalla. No extraña que Eurípides recupere aquí esa valencia, pues asistimos a un entorno bélico probado por la incorporación del sustantivo “enemigo”, ἐχθρός, que nos adentra en una atmósfera de conflicto en franca consonancia con el modo en que la protagonista vive el abandono de Jasón. Los cuerpos muertos se convierten en objetos que la propia Medea manipula en su mente y en sus proclamas y se asemejan a un campo de batalla sobre el que recae la fuerza destructora de Medea: convertir en cadáveres a sus enemigos.

La proclamación continúa y comienza la *narratio* en donde discurre respecto del castigo que ejercerá sobre los enemigos:

πολλὰς δ' ἔχουσα θανασίμους αὐτοῖς ὁδοῦς
οὐκ οἶδ' ὅποια πρῶτον ἐγχειρῶ, φίλαι·
πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρὶ,
ἢ θηκτὸν ὤσω φάσγανον δι' ἥπατος,
σιγῇ δόμους ἐσβᾶσ', ἴν' ἔστρωται λέχος.
ἀλλ' ἔν τί μοι πρόσαντες· εἰ ληφθήσομαι
δόμους ὑπερβαίνουσα καὶ τεχνωμένα,
θανοῦσα θήσω τοῖς ἔμοις ἐχθροῖς γέλων.
κράτιστα τὴν εὐθείαν, ἣ πεφύκαμεν
σοφοὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοῦς ἐλεῖν.
εἶέν·
καὶ δὴ τεθναῖσι· (vv. 376-386)

Teniendo muchos caminos mortales para estos no sé por cuál empiezo primero, amigas. Incendiaré la cámara nupcial con fuego o hundiré la espada afilada a través del hígado, después de entrar en silencio al palacio donde [está] tendido el lecho. Pero yo [tengo] justamente una cosa sirviendo como obstáculo: si soy

sorprendida entrando a la casa y tramando [algo], tras morir [me] transformaré en risa para mis enemigos. Es mejor la vía directa en la que hemos sido por naturaleza muy sabias, tomarlos con venenos. ¡Sea! Y ya han muerto.

Asistimos al planeamiento concreto de la venganza que comienza con una disquisición sobre el método. La premisa siempre es la muerte de los agresores y por eso califica las posibilidades como “caminos mortales”, aludiendo a la idea que tenían los griegos respecto de la muerte: un viaje hacia el Hades (Calero Secall, 1979: 297). Considera dos opciones: puede, o bien incendiar la cámara nupcial o bien clavar una espada en el hígado, pero ambas implican su entrada en la morada ajena, obstáculo que podría generar la risa en sus enemigos. Luego de esta pequeña exposición, su propio razonamiento la lleva a definirse por un medio seguro y que conoce a la perfección: los venenos. Su condición de sabia es heredada y resulta parte de su naturaleza, pues es nieta de Helios y sobrina de Circe, divinidad asociada a las artes mágicas. Con todo ello, advertimos que Medea elige el camino, así como el método que utilizará; sin embargo, todavía no ha definido cómo lo hará efectivo. El verbo αἰτέω condensa una significación relacionada con el cuerpo: “tomar con la mano”, “agarrar”, implica apoderarse de algo o alguien y poseer el control de dicha resolución. La metáfora, que deriva, sin lugar a dudas, en la muerte, propone la imagen de un agente, de un personaje activo que logra apresar a sus adversarios. Tal recurso, al mismo tiempo, genera la certeza absoluta de la desaparición física y se expresa directamente con el verbo morir, θνήσκω, en perfecto, tiempo que considera la acción como terminada en el pasado con consecuencias en el presente. El uso de las partículas adquiere, en este ejemplo, una

significación relevante en cuanto a la organización de la argumentación y al contenido de la misma en la clave analizada: por una parte, encontramos el vocablo exclamativo εἶεν que señala el cambio hacia otro argumento (Tedeschi, 2010: 136); por el otro, el término δὴ acompañado del conector καί significa que algo dramático se produce en el momento de la enunciación (Denniston, 1954: 250), por lo que sendos términos poseen la función de afianzar lo que se dice y establecer un marco de realidad dentro de la alocución. En definitiva, el verbo en pretérito perfecto y la utilización de las partículas confluyen a expresar la consumación del crimen no solo en potencia, sino también en un acto simbólico que adquiere el estatuto de lo real en la mente de Medea y que expresa un evento violento contra los cuerpos trágicos (Cawthorn, 2008: 29).

Más adelante se exponen de nuevo los pasos de la planificación que se concentran, primordialmente, en la muerte de la princesa y, de manera tangencial, en la de Creonte:

παῖδας δὲ μείναι τοὺς ἐμοὺς αἰτήσομαι,
οὐχ ὡς λιποῦσ' ἄν πολεμίας ἐπὶ χθονὸς
[ἐχθροῖσι παῖδας τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι],
ἀλλ' ὡς δόλοισι παῖδα βασιλέως κτάνω.
πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρ' ἔχοντας ἐν χεροῖν,
[νύμφη φέροντας, τήνδε μὴ φυγεῖν χθόνα,]
λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον·
κἄνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῆ χροῖ,
κακῶς ὀλεῖται πᾶς θ' ὅς ἄν θίγῃ κόρης·
τοιοῖσδε χρίσω φαρμάκοις δωρήματα. (vv. 772-789)

Y pediré que mis hijos permanezcan no para que al dejar en tierra enemiga [a los enemigos injurien a mis hijos], sino para que yo mate a la hija del rey con engaños, pues enviaré a estos llevando regalos en las dos

manos, [llevándolos a la novia para que no sean expulsados de esta tierra], por un lado un fino peplo, por el otro una corona toda dorada. Y si, en efecto, tomando el adorno lo coloca en su piel, se destruirá horriblemente y todo el que toque a la joven esposa. Untaré los regalos con tales venenos.

Con estas palabras Medea anticipa al coro la *vendetta* y tiene por objetivo narrar cómo engañará a Jasón para que vuelva al *oikos* y convertirlo en el artífice de su propia destrucción. Asistimos al relato del plan para matar a la princesa: el *modus operandi* son los ardides, pues le enviará, mediante sus hijos como embajadores, regalos ungidos con venenos. Una vez más, existe una apropiación del cuerpo del otro como objeto. En efecto, Medea narra sus acciones futuras en relación con la muerte de la princesa y describe lo que le sucederá cuando los dones toquen su piel: morirá de la manera más terrible y no solo ella, sino también aquel que la toque. Este *sôma* será atrapado con un tejido, un *πέπλος*,¹⁰ la vestimenta femenina que también se utiliza para seducir y que aquí corporiza la venganza (Segal, 1993: 158). En un cierto sentido, también eso es lo que busca Medea, pues a partir del deseo que la princesa sentirá al ver los regalos, se los pondrá encima y eso la matará.¹¹ La protagonista, con estos dones matrimoniales que demuestran su poder, asume el rol de padre de la novia y la promete a Hades (Mueller, 2001: 499). La confluencia entre

10 El *péplos* es una prenda femenina de lana drapeada con un prendedor (Cleland, Davies y Llewellyn-Jones, 2007: 143) y en Homero es el atuendo habitual de las mujeres. A partir de la época arcaica, tuvo una función ritual y se observa su utilización como objeto dentro del drama (Rodríguez Cidre, 2016: 201).

11 Iriarte (2002: 161) relaciona tres personajes femeninos que utilizan el tejido como "objeto maléfico": Clitemnestra, Deyanira y Medea. En la Antigüedad, la labor femenina por excelencia era la de tejer y, muchas veces, tal actividad se convertía en metáfora de las relaciones con su entorno y con su discurso.

dorémata y mujer constituye una unión peligrosa y mortal (Iriarte, 2002: 165; Lyons, 2003: 1). Los verbos que indican las acciones son ἀμφιτίθημι y ὄλλυμι. El primero significa “colocar”, “ponerse uno mismo” con la idea de ponerse algo alrededor de sí. La acción es clara y se corresponde con la utilización y colocación de una vestimenta sobre el propio cuerpo que, en este contexto particular, adquiere la valencia de proceso, de cambio, sentido que aporta el verbo τίθημι, y está en estrecha vinculación con la acción destructora del peplo, que recaerá no solo en la princesa sino también en cualquiera que la toque. En relación con esta acción se encadena el segundo verbo que encierra la concepción de aniquilación, de destrucción violenta. De este modo, se asegura la muerte de dos de sus adversarios. Todo el pasaje despliega la *mêtis* femenina, capaz de manipular discursos y cuerpos.¹² Es claro que Medea encarna estas características que están al servicio de un planeamiento de la venganza que, en un primer momento, toma posesión de los cuerpos de forma metafórica y discursiva. Cuando ella explicita que los va a matar y que ya han muerto, las palabras se convierten en acciones realizadas aunque, en rigor de verdad, no estén consumadas al momento de la enunciación. Estas alocuciones son una prueba más del poder que Medea exhibe en toda la obra.

Palabras vengadoras de Electra

Uno de los mitos que permite estudiar el proceso vindicativo es, sin duda, el de la casa de Atreo. A lo largo de toda su historia, hallamos crímenes intrafamiliares que se cometieron

12 En palabras de Detienne, Vernant y Lloyd (1991: 3) la *mêtis* es un tipo de inteligencia, de pensamiento que implica un serie de actitudes mentales como instinto, sabiduría, previsión, sutileza, engaño, inventiva y otras capacidades que el sujeto adquirió a lo largo de los años.

para ajusticiar a los agresores. En *Electra*, notamos algunas innovaciones con propósitos dramáticos. La primera de ellas es el espacio: la acción dramática ya no se ubica en el palacio, sino que ha sido trasladada al campo. El labrador, marido de Electra —otra innovación— es quien abre la obra y presenta la situación actual de su esposa, narración que incluye noticias de Orestes, Clitemnestra y Egisto, todas ellas en relación con Electra. Los hechos relatados han provocado en la hija de Agamenón ciertas emociones que florecen y las expresa a viva voz en diversos momentos. Es la primera visión de la protagonista: la joven princesa, despojada de su linaje y de su espacio,¹³ con la cabeza rapada, a la manera de una esclava, con ropas andrajosas, casada con un hombre inferior, sufre y se lamenta por su presente nefasto.¹⁴ Todos sus lamentos constituyen el reservorio emocional que conduce a la venganza y, además, su *kátharsis* permite vislumbrar con claridad el castigo que desea imponer. Electra sale de su casa para realizar labores domésticas y ese espacio externo, que escucha sus clamores, será el lugar que reúna a los hermanos. El encuentro inicial es determinante para pensar un castigo conjunto, pues la protagonista espera a su hermano como su complemento y coautor del escarmiento (Zeitlin, 2012: 362). Sabemos que en la primera conversación, Electra no ha reconocido a Orestes, quien se aprovecha de tal situación, ya que él sí ha escuchado sus parlamentos, y comienza a indagar sobre las emociones que guarda su hermana al tiempo que procura conocer sus ideas respecto de la venganza.

13 Para Ormand (2009: 250), Electra ha sido exiliada de su hogar, pero su exilio es distinto al de Orestes: mientras que para él volver a los límites del campo argivo es la "reentrada" a su derecho de nacimiento, para su hermana es un estado permanente, pues es su vida cotidiana. La experiencia, por tanto, también es diferente: para Orestes hay una implicancia política y familiar, pero para Electra la consecuencia es familiar y personal y la despoja de toda subjetividad.

14 El sufrimiento de Electra conlleva una conciencia del propio cuerpo (Cawthorn, 2008: 29) que está en íntima relación con su estatus cívico.

El diálogo comienza en el v. 220 y la *stikhomythía*, que es muy efectiva en escenas de interrogación (Cropp, 1988: 115), se sostiene sobre la base de preguntas que realiza Orestes y las respuestas de su hermana, todas con un objetivo claro: saber qué piensa. En el v. 269, Electra declara su deseo más íntimo: τοιαῦτ' ἐβούλευσ' ὦν ἐμοὶ δοίη δίκην, “tales cosas quiso; que ojalá pague la pena para mí”. Aquí, la enunciadora ya está decidida y sabe lo que quiere: vengarse de quienes han manchado su *timé*. La expresión “δοίη δίκην”, “pagar la pena”, conforma el léxico propio de la venganza. Para el mundo masculino, esta es vista como una deuda que el agresor ha adquirido y, automáticamente, se debe pagar por ello (Vlastos, 1991: 181).¹⁵ En concreto, la protagonista habla acerca de Egisto quien, en esta tragedia, tiene un rol más preponderante respecto de su destino: es él quien la ha entregado en matrimonio al campesino, un esposo pobre que no transmitirá nobleza a su prole y evitará, de este modo, las venganzas futuras de los nietos de Agamenón. La expresión de deseo respecto de la vindicta evidencia la decisión que podrá ser concretada en un futuro.

El diálogo continúa y aparece la inquisición respecto de la posible ayuda y compromiso:

Ὅρ. ἐλθῶν δὲ δὴ πῶς φονέας ἂν κτάνοι πατρός;
 Ἥλ. τολμῶν ὑπ' ἐχθρῶν οἱ ἐτολμήθη ἑπατήρη.
 Ὅρ. ἦ καὶ μετ' αὐτοῦ μητέρ' ἂν τλαίης κτανεῖν;
 Ἥλ. ταυτῶ γε πελέκει τῶ πατήρ ἀπώλετο. (vv.
 276-279)¹⁶

15 Los términos que conforman el léxico vindicatorio son: τίνω, “pagar”, ποινή, “pago”, ἀποδίδωμι, “pagar”, “devolver”, ἀμοιβή, “intercambio”, τιμή, “honor”, “pago” y palabras con el prefijo ἀντι- que indica reciprocidad o intercambio (Vlastos, 1991: 181; Whitlock Blundell, 1991: 29; McHardy, 1999: 10).

16 La edición base es la de Diggle (1989).

Orestes: —Entonces, cuando venga, ¿cómo mataría a los homicidas del padre?

Electra: —Teniendo coraje como nuestro padre fue sometido por los enemigos.

Orestes: —¿Y de verdad, soportarías matar a la madre con él?

Electra: —Exactamente con esta hacha con la que mi padre murió.

Orestes necesita tener ciertas ratificaciones y, por ese motivo, insiste en preguntarle si ella, llegada la hora, ejecutaría la venganza y mataría a los homicidas. Esta interrogación inicial devela que el castigo es la apropiación del cuerpo de los enemigos por medio del asesinato y el verbo que encarna la acción (ἄν κτάνοι) expresa ese deseo, pero no en tanto expresión desiderativa irrealizable, sino con un cariz de realidad que no deja dudas respecto de la toma violenta de los *sómata*. Las respuestas de Electra son confirmatorias de las acciones y, además, demuestran una fuerte disposición y resolución a la ejecución. La utilización del participio del verbo *τολμάω* así lo manifiesta: “atreverse”, “tener coraje” o “someter”, tres cualidades heroicas que tendrá a la hora de ajusticiar a los enemigos. Las dos afirmaciones del personaje femenino evidencian una actitud de pleno autoconocimiento, pues sabe a la perfección qué desea y puede expresarlo. Aquí notamos el odio que la protagonista siente hacia su madre, una emoción que se encuentra en la base para afirmar el castigo. La palabra que encierra ese *páthos* es *ἐχθρός*, que, como adjetivo significa “odioso” y como sustantivo, “enemigo”. Dicho vocablo, en verdad, se refiere al que daña al ciudadano, al enemigo interno, privado (Konstan, 2006: 193). Ya Aristóteles lo especifica en *Política*: *πρὸς γὰρ τοὺς συνήθεις καὶ φίλους ὁ θυμὸς αἴρεται μᾶλλον ἢ πρὸς τοὺς ἀγνώτας, ὀλιγωρεῖσθαι*

νομίσας (1328a 1-4) “el ánimo brota más hacia los familiares y amigos que hacia los desconocidos cuando se considera que es desdeñado”.¹⁷ Todas estas líneas patentizan una sed de venganza (Emde Boas, 2017: 107) que recupera la lógica de favorecer a los amigos y perjudicar a los enemigos. Por tanto, la interioridad del sujeto se ve más agraviada cuando alguien cercano lo ofende, sobre todo si es parte de su familia. Es, precisamente, lo que le sucede a Electra, quien ha hablado antes de su madre y la ha caracterizado como una adúltera que solo se ocupa de su nuevo esposo y de los hijos que ha engendrado con él. Esta situación genera en ella un momento de reflexión que “encierra cierta evaluación negativa del otro” (Merleau Ponty, 2003: 51) y es lo que le permite avanzar hacia el matricidio. La catástrofe, luego de la muerte de Agamenón, fue muy extrema para la protagonista, que fue expulsada del hogar y de su estatus familiar y político al ser casada con un campesino. La vindicta tiene, para ella, dos orígenes: el primero, expresado en estos versos, es vengar la muerte de su padre. La evocación de Agamenón en su parlamento indica su necesidad de ejecutar el castigo (Emde Boas, 2017: 108). El segundo es la propia separación de la casa paterna, con las implicancias antes mencionadas.¹⁸

Interesante es el último intercambio entre los hermanos en donde Orestes intenta asegurarse de las emociones de su hermana y verificar si podrá ayudarlo a matar a Clitemnestra. Concretamente, la pregunta del v. 278 da por hecha la muerte de la madre, pero inquiere respecto del sufrimiento que englobaría esta acción tan extrema. Electra no solo ofrece una respuesta afirmativa, sino que da a entender que la ayuda también será física (Denniston, 1960:

17 La edición es de Ross (1957).

18 El estudio de Thury (1985) analiza las causas de la venganza de Electra.

83), pues empuñará el hacha para hacerlo. El arma tiene valencias guerreras y sacrificiales (Liddell y Scott, 1968. *s.v.*) que se sobreentienden en el contexto de la obra: el conflicto con los asesinos de su padre genera enemistad y, al mismo tiempo, sus muertes se erigen como sacrificios en honor a la memoria de Agamenón. En todo el diálogo observamos en Electra una sed de venganza *in crescendo* que se va suscitando a medida que Orestes formula las preguntas. Los hermanos hablan de los cuerpos de sus enemigos, los introducen en su discurso y los sitúan en la escena trágica. La palabra tiene el poder de la evocación y de sujeción de los cuerpos-objetos que son manipulados y sobre los que recae el eje de la planificación vindicatoria.

La obra avanza y la hija de Agamenón invita a los viajeros a su casa. Pide a su esposo que llame al antiguo sirviente de su padre para que provea los alimentos necesarios para el recibimiento. En este momento, mientras los tres están reunidos, se da la *anagnórisis*: finalmente, Electra reconoce a su hermano, gracias a las palabras del anciano. A partir de aquí, el esclavo se suma como ayudante y brinda información útil para llevar adelante los crímenes. El plan de venganza ya está decidido en potencia; solo se ha afirmado y expresado la necesidad de hacerlo. Es hora de comenzar a pergeñar las acciones que lo harán realidad. El primer asesinato que se elabora es el de Egisto y el diálogo para tal fin es entre el anciano y Orestes. Una vez más, es el hijo del Atrida quien comienza el encuentro dialógico y pregunta cómo podrá ajusticiar a los traidores:

Ὅρ. τί δῆτα δρῶντες τοῦδ' ἄν ἐξικοίμεθα;
 Πρέ. κτανῶν Θυέστου παῖδα σὴν τε μητέρα.
 Ὅρ. ἦκω 'πὶ τόνδε στέφανον· ἀλλὰ πῶς λάβω;
 Πρέ. τειχέων μὲν ἔλθῶν ἐντὸς οὐδ' ἄν εἰ θέλοις.
 (vv. 612-615)

Orestes: —Por cierto ¿qué podría realizar para hacer esto?

Anciano: —Matando al hijo de Tiestes y a tu madre.

Orestes: —Vengo por esta corona, pero ¿cómo la tomo?

Anciano: —Ciertamente no caminando dentro de las murallas aunque quisieras.

Orestes ha expresado la necesidad de castigar al usurpador del trono de su padre y a su madre y pregunta al esclavo cómo puede hacerlo. El anciano le responde sin miramientos y de manera contundente que tendrá que matar a Egisto y a Clitemnestra. En rigor de verdad, la interpelación del hijo de Agamenón no se refiere a la acción puntual, sino, más bien, a la metodología que podría emplear. Para especificar esto recurre a una metáfora atlética a partir de la incorporación del sustantivo στέφανος, “corona de la victoria”, “corona de gloria” que se asocia con el éxito en una competencia. Estas palabras evidencian que Orestes vive el castigo como un certamen en el que él se lleva el premio mayor: cumplir el escarmiento completamente. La pregunta final del v. 614 se sostiene sobre el verbo λαμβάνω, “tomar”, cuya significación opera de forma directa sobre los cuerpos de Clitemnestra y Egisto. A su vez, también se desprenden las valencias de “tomar con violencia”, significación inferida a partir de los argumentos que los tres personajes —Electra, Orestes y el anciano— han declarado: la muerte y destrucción de los ofensores. Asimismo, la idea de la competición trasluce un entorno de lucha y disputa en donde los cuerpos que se castigan se convierten en objetos materiales dispuestos para ser adueñados por el ganador.¹⁹

19 La metáfora competitiva adopta una valencia contraria a la usada comúnmente porque aquí el eje es el matricidio, una acción nada heroica (Denniston, 1960: 126).

La conversación continúa, dado que Orestes sigue inquiriendo sobre el modo para ajusticiar a los enemigos. Es evidente que la única resolución que posee con claridad es matarlos, pero la noción principal se la ofrece el anciano, quien relata en detalle el lugar y momento en los que puede cumplir con su cometido. Esta ocasión facilita las cosas y Orestes debe ser lo suficientemente inteligente como para pasar por allí y lograr que Egisto lo vea y lo invite a ser parte del sacrificio, tal como el código de *xenia* lo indicaba.²⁰ Notamos que, dentro del plan vengativo contra el cómplice de su madre, Orestes no aporta demasiado, sino que todo es producto de la elucubración del antiguo esclavo. En la voz del anciano se escuchan también la del pueblo que reclama justicia y denuncia la impureza que reina ahora sobre la casa de Agamenón.²¹ Más adelante, con el relato del mensajero (vv. 761-859), se explicará cómo ocurrió el suceso.

El segundo castigo es el de Clitemnestra, a cargo de Electra: ἐγὼ φόνον γε μητρὸς ἐξαρτύσομαι (v. 647) “en efecto, yo prepararé el asesinato de [mi] madre”. Se hace cargo de sus palabras y la determinación con la que habla actualiza la apropiación del cuerpo de su madre mediante la acción de prepararse para este fin a partir de sus intenciones detalladas que da a conocer al anciano para que la ayude y oficie de mensajero:

Ἡλ. λέγ', ὦ γεραίε, τάδε Κλυταιμίστρα μολῶν·
 λεχῶ μ' ἀπάγγελ' οὔσαν ἄρσενος τόκῳ.
 Πρῆ. πότερα πάλαι τεκοῦσαν ἢ νεωστὶ δῆ;
 Ἡλ. δέχ' ἠλίους, ἐν οἷσιν ἀγνεύει λεχῶ.

20 Roisman (2017: 172) expresa que los hermanos cometen la venganza de una manera deshonesta mientras Egisto y Clitemnestra hacen rituales religiosos.

21 En el v. 633, el anciano informa que los esclavos que permanecen junto a Egisto abrazarán la causa de Orestes si gana. En el v. 645, el mismo personaje recalca que Clitemnestra es impura y eso genera repulsión en los habitantes del lugar.

Πρέ. καὶ δὴ τί τοῦτο μητρὶ προσβάλλει φόνον;
Ἥλ. ἤξει κλύουσα λόχιά μου νοσήματα.
Πρέ. πῶθεν; τί δ' αὐτῆ σου μέλειν δοκεῖς, τέκνον;
Ἥλ. ναί· καὶ δακρῦσει γ' ἀξίωμ' ἐμῶν τόκων.
Πρέ. ἴσως· πάλιν τοι μῦθον ἐς καμπὴν ἄγε.
Ἥλ. ἐλθοῦσα μέντοι δῆλον ὡς ἀπόλλυται.
Πρέ. καὶ μὴν ἐπ' αὐτάς γ' εἶσι σῶν δόμων πύλας.
Ἥλ. οὐκοῦν τραπέσθαι σμικρὸν εἰς Ἄιδου τόδε;
(vv. 651-662)

Electra: —¡Oh, anciano! Cuando vayas, dile estas cosas a Clitemnestra. Comunícale que soy mujer parturienta por el parto de un varón.

Anciano: —¿Acaso pariendo hace tiempo o recientemente?

Electra: —Hace diez días en los que se purifica a una mujer parturienta.

Anciano: —¿Y cómo esto causará la muerte a [tu] madre?

Electra: —Vendrá porque escuchará mis enfermedades de parto.

Anciano: —¿Cómo? ¿Crees que tú le interesas, niña?

Electra: —Sí y llorará la reputación de mis hijos.

Anciano: —Quizás. Conduce de nuevo tu discurso a la meta.

Electra: —Sin embargo, si viene, es evidente que es asesinada.

Anciano: —Y ciertamente, llega hacia las mismas puertas de tu casa.

Electra: —¿No es, pues, dirigirse un poco hacia el Hades?

El planeamiento aquí tiene dos partes: la primera, que resulta metateatral, corresponde a la mentira que deben hacerle creer a Clitemnestra para que vaya a verla. Es una

puesta en escena a fin de que el castigo pueda consumarse con éxito. El relato se ocupa de detallar el engaño que el anciano debe comunicarle, pero no se narra cómo será la muerte. La segunda parte es la consumación del hecho en la mente y en el discurso de Electra. El anciano la alienta a llevar adelante su cometido, a convertir en acto sus palabras. Una vez más, hallamos un léxico asociado a la competición que involucra la palabra *καμπτή*, “meta” y que se relaciona con la necesidad de clarificar lo dicho. El v. 660 muestra un personaje resolutivo que da cuenta, sin concesiones, de que su madre será asesinada mediante un verbo como *ἀπόλλυμι*, que significa “destruir completamente”, “matar”. En la épica, este verbo se emplea con el sentido de la muerte en batalla. Está en presente de la voz pasiva, lo que permite afirmar que el sujeto, tácito pero referido en el participio femenino del verbo *ἔρχομαι*, recibe la acción vengadora de Electra en tiempo real y en el presente inmediato de la acción. La partícula *μέντοι* es un marcador progresivo que evidencia el siguiente paso en el pensamiento (Denniston, 1960: 132) por lo que esta planificación de la vindicta se ve organizada de manera racional y lógica, con claridad y metodología. Electra se apropió del cuerpo de Clitemnestra con sus palabras y no duda del éxito. Toda la *rhêsis* patentiza el poder de las emisiones: todavía no se ha cometido el asesinato, pero ya tenemos la certeza de que sucederá. La cita cierra con una pregunta retórica que reafirma, una vez más, la apropiación del cuerpo de Clitemnestra, pues indica que acercarse a su casa es la senda para llegar al Hades. El *sôma* de su madre se convierte en un terreno de operación sobre el que recae la acción destructora y manipuladora de las palabras de Electra.

Para concluir, podemos afirmar que la unión entre poder, discurso y cuerpo es el eje de los planes de venganza de las protagonistas de las obras analizadas con dos momentos

bien marcados: el primero es la elucubración de la muerte de los enemigos que, indefectiblemente, implica adueñarse del cuerpo viviente e instalarlo en la escena trágica por medio del *lógos*, que opera sobre ellos de una manera violenta y les proporciona un nuevo estatuto de realidad en tanto *sôma* cercano a la desaparición física. El segundo es la certeza de la destrucción del cuerpo de los antagonistas indicada mediante ciertas expresiones y marcadores discursivos que enfatizan la certeza de la apropiación y evidencian la reificación de tales cuerpos. La utilización de los verbos “tomar” y “matar” dominan los discursos y se convierten en actos performativos que tienen la capacidad de revelar y reflejar lo que se especifica. Ambos personajes femeninos finalizan su empresa de venganza con la certidumbre del crimen realizado. Ninguna duda del triunfo que obtendrán en un futuro cercano. En este sentido, cobran una gran relevancia los tiempos verbales y las partículas que organizan la proclama y crean la atmósfera para acercar esa situación a la realidad. Tanto Medea cuanto Electra poseen un dominio sobre el cuerpo del otro que se ha convertido en objeto. Esos cuerpos, que para ellas ya están muertos, son maleables y manipulables para sus objetivos y se convierten en un territorio de disputa sobre los que se aplican procesos de sujeción. Las palabras de Orestes también develan la misma necesidad de adueñarse de los *sómata* como si fueran objetos, concretamente, como la corona de gloria y honor que implica ganar la competición.

Las palabras de Medea y Electra ostentan poder y deseo, dos cualidades propias de aquellos que tienen la potestad del *lógos*, capaz de nombrar al *sôma* y doblegarlo en sus mentes y discursos, en los que las afirmaciones que los construyen permiten creer en lo que se dice y conseguir lo que se espera.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Cropp, M. J. (1988). *Euripides Electra*, Oxford, Aris & Phillips Classical Texts.
- Denniston, J. D. (1960). *Euripides Electra*. Oxford, Clarendon Press.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*, t. I. Oxford, Clarendon Press.
- . (1989). *Euripidis Fabulae*, t. II. Oxford, Clarendon Press.
- Kassel, R. (1976). *Aristoteles. Ars Rhetorica*. Berlín, de Gruyter.
- Roisman, H. M. y Luschign, C. A. E. (eds.) (2011). *Euripides' Electra. A Commentary*. Oklahoma, University Press.
- Mastronarde, D. (2002). *Euripides Medea*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Mossman, J. (2011). *Euripides Medea*. Oxford, Aris & Phillips.
- Ross, W. D. (1957). *Aristotelis Politica*. Oxford, Clarendon Press.
- Tedeschi, G. (ed.) (2010). *Commento alla Medea di Euripide*. Trieste, Università degli Studi di Trieste.

Bibliografía secundaria

- Alexiou, M. (1974). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Lanham/Boulder/Nueva York/Oxford, Rowman & Littlefield Publishers.
- Austin, J. L. (1990 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós.
- Barlow, S. (1989). Stereotype and reversal in Euripides' *Medea*. En *G&R* vol. 36 núm. 2, pp. 158-171.
- Braidotti, R. (1991). The Subject in Feminism. En *Hypatia* vol. 6, núm. 2, pp. 155-172.
- Buttler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós.
- Calero Secall, I. (1979). Las imágenes euripideas sobre la vida y la muerte. En *AMal* 2, pp. 287-300.

- Cawthorn, K. (2008). *Becoming Female. The Male Body in Greek Tragedy*. Londres, Duckworth.
- Cleland, L.; Davies, G. y Llewellyn-Jones, L. (2007). *Greek and Roman Dress from A to Z*. Londres/Nueva York, Routledge
- De Jong, I. (1993). *Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger speech*. Leiden, Brill.
- Detienne, M.; Vernant, J-P. y Lloyd, J. (1991). *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*. Chicago, University Press.
- Emde Boas, E. (2017). *Language and character in Euripides' Electra*. Oxford, University Press.
- Forte, G. y Pérez, V. (comps.). (2010). *El cuerpo, territorio del poder*, pp. 39-57. Buenos Aires, P.I.CA.SO.
- Foucault, M. (1992 [1970]). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Tusquets.
- Harris, W. V. (2004). The rage of women. En Braund, S. y Most, G. (eds.). *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, pp. 121-143. Cambridge, Cambridge University Press.
- Iriarte, A. (2002). *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid, Akal.
- Iriarte, A. y González González, M. (2008). *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua*. Madrid, Abada.
- Konstan, D. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto/Bufalo/Londres, University of Toronto Press.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Loraux, N. (1998). *Mothers in Mourning*. Ítaca/Londres, Cornell University Press.
- Loyden Sosa, H. y Sánchez Bringas, A. (2009). Cuerpo. En Gamba, S. B. (coord.). *Diccionario de estudios de género y feminismos*, pp. 74-77. Buenos Aires, Biblos.
- Lyons, D. (2003). Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece. En *Classical Antiquity*, vol. 22, num. 1, pp. 93-134.

- McClure, L. (2001). Introduction. En Lardinois, A. y McClure, L. (eds.). *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, pp. 3-16. Princeton, University Press.
- McHardy, F. (2004). Women's influence on revenge in ancient Greece. En McHardy, F. y Marshall, E. (eds.). *Women's Influence on Classical Civilization*, pp. 92-114. Nueva York/Londres, Routledge.
- Merleau Ponty, M. (2003). *El mundo de la percepción*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Mueller, M. (2001). The Language of Reciprocity in Euripides' Medea. En *AJPh* vol. 122, núm. 4, pp. 471-504.
- Ormand, K. (2009). Electra in Exile. En McCoskey, D. y Zakin, E. *Bound by the city. Greek tragedy, sexual difference, and the formation of the polis*, pp. 247-274. Nueva York, Suny Press.
- Rodríguez Cidre, E. (2016). El imaginario del *péplos* trágico: Medea y Dioniso como agentes de destrucción de la *pólis*. En Gastaldi, V.; Fernández, C. y De Santis, G. (eds.). *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático*, pp. 199-241. Bahía Blanca, Ediuns.
- Roisman, H. M. (2017). Electra. En McClure, L. (ed.). *A companion to Euripides*, pp. 166-181. Oxford, Wiley Blackwell.
- Schniebs, A. (2011) (coord.). *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Segal, C. (1993). *Euripides and the poetics of sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Durham/Londres, Duke University Press.
- Thury, E. M. (1985). Euripides' *Electra*: an analysis through character development. En *Rheinisches Museum für Philologie*, 128, pp. 5-22.
- Vlastos, G. (1991). *Socrates. Ironist and moral philosopher*. Cambridge, University Press.
- Whitlock Blundell, M. (1989). *Helping friends and harming enemies*. Cambridge, University Press.
- Zeitlin, F. (2012). A study in form: Recognition Scenes in the Three Electra Plays. En *Lexis* 30, pp. 361-378.

Instrumenta studiorum

- AA.VV. (1970). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford, Clarendon Press.
- Bailly, A. (1950). *Dictionnaire grec-français*. París, Hachette.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Valls, A. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, Ariel.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. París, Klincksieck.
- Chevallier, J. y Gheerbrant, A. (2000). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder.
- Denniston, J. D. (19542). *The Greek Particles*. Oxford, Clarendon Press.
- Fernández Galiano, M. (1969). *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*. Madrid, SEEC.
- Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- Liddell, H. G. y Scott, R. (1968 [1843]). *Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.
- Rodríguez Adrados, F. (ed.) (1980-1997). *Diccionario griego-español*, t. I-V. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija.

Capítulo 14

El cuerpo enfermo en *Orestes* de Eurípides

Cecilia J. Perczyk

Holmes (2010: 2) propone que el cuerpo físico, σῶμα,¹ se configura como un objeto epistémico en la Grecia del siglo V a. C. a partir de los cambios en simultáneo de la interpretación de los síntomas, σημεῖα,² en el género trágico y en el *Corpus Hippocraticum*. Justamente en los tratados hipocráticos encontramos descripciones de patologías que resultan similares a la convalecencia del protagonista de *Orestes*, figura sobre la que me enfocaré en el presente trabajo.³ Por esa razón, si bien no pretendo realizar una equiparación entre el texto poético y los “científicos”, resulta

1 Sobre el uso de los términos griegos que designan el cuerpo físico en la tragedia, σῶμα y δέμας, ver Fartzoff (2010), que incluye comentarios sobre *Orestes*.

2 Si bien se registra en los tratados hipocráticos el término griego σημεῖον para indicar síntoma, en la mayoría de los casos, los médicos usan pronombres demostrativos para señalar los fenómenos corporales con los que construyen inferencias (Holmes, 2010: 11).

3 La Real Academia Nacional de Medicina define el síntoma como “la manifestación de una enfermedad o de un síndrome que solo es percibida por el individuo que lo padece. Cuando una alteración puede ser percibida tanto por el enfermo como por un observador externo es un signo (por ejemplo, la fiebre), pero la sensación subjetiva que la acompaña (por ejemplo, la cefalea) es un síntoma”.

pertinente tomar en cuenta los desarrollos teóricos de la medicina de la época.

La tragedia *Orestes* se inicia con la aparición del hijo de Agamenón tendido en el lecho, devastado por la enfermedad de la locura. Con su hermana Electra a los pies de la cama, el joven padece una crisis alucinatoria durante la que cree ser atacado por las Erinias debido al crimen de su madre. Se trata de la única tragedia en la que el sufrimiento del héroe no es informado por un testigo que describe los efectos, sino que se representa en escena el desarrollo de la crisis de forma completa.

Ahora bien, cabe hacer una aclaración respecto del papel relevante que tiene el concepto de *σημείον* en los dos *corpora* mencionados para así entender su interacción. Por un lado, la ausencia de la práctica de disección de cuerpos por razones religiosas durante los siglos V y IV a. C. promovió que los síntomas se convirtieran en la vía de acceso principal para la comprensión del funcionamiento del interior del cuerpo humano. La disección humana se convirtió en una práctica regular recién durante el Helenismo en las escuelas médicas de Alejandría. Es probable que los hipocráticos del periodo clásico practicaran con animales, al igual que lo hizo Aristóteles (García Gual, 1998: 69-70). A su vez, los síntomas, debido a su espectacularidad, resultaban sumamente efectivos para reflejar la interioridad de los personajes en el teatro, aun en los casos en que se los relataba y no se representaban en escena. No hay que olvidar que los actores llevaban máscaras por lo que la gestualidad no formaba parte de la representación teatral durante el siglo V a. C. Según Aristóteles (*Poética*, 1450a 16-23) la tragedia se define por la imitación de acciones humanas por parte de actores. En este sentido, el teatro ático habilitó una reflexión sobre la conducta y la figura humanas como consecuencia de la distancia entre el escenario y el auditorio, al mismo tiempo que los médicos

desarrollaron una aproximación racional sobre el cuerpo mediante el examen de sus pacientes.⁴

En cuanto a la estructura del capítulo, primero abordaré el lugar que tiene la tragedia *Orestes* dentro de la producción de Eurípides, en tanto ello permitirá identificar ciertos rasgos de la obra que serán explicados por su conexión con los tratados hipocráticos, para continuar con un breve estado de la cuestión sobre la relación entre tragedia y medicina en la Atenas clásica. Por último, desarrollaré el cuadro sintomático del hijo de Agamenón en el drama elegido y seguiré con la exposición de dos casos del *Corpus Hippocraticum* en los que se destaca la postración de los enfermos.

Orestes dentro de la producción de Eurípides

La tragedia *Orestes* ha sido datada en 408 a. C., siguiendo el esolio de la obra al v. 371, unos años después del golpe de estado conocido como “de los Cuatrocientos” (411 a. C.). Se trata del periodo correspondiente a la última etapa de la serie de conflictos entre Atenas y Esparta por la hegemonía sobre la Hélade; tiempos de crisis para la polis ateniense que se exponen en esta versión del final del mito de los Atridas. Con el recurso de la narración de la asamblea por parte del mensajero, Eurípides convierte la mítica Argos de *Orestía* en un espacio histórico.⁵ Además, cabe recordar

4 Queda pendiente para próximos trabajos el desarrollo del tema de la κάθαρσις, un fenómeno que compete tanto a la medicina como al teatro. Al respecto puede consultarse, *inter alios multos*, Laín Entralgo (1943), quien realiza un estado del arte sobre la interpretación del término en *Poética* de Aristóteles, y Segal (1996), que retoma la definición del Estagirita para discutir su valor para la interpretación de obras trágicas.

5 Para lecturas en clave política ver, entre otros, Longo (1975), Euben (1986), Hall (1993), Assaël (1996) y Gallego (2011). Interesa destacar a Parry (1969: 346), que nota que las imágenes de la enfermedad física y mental de Orestes se refuerzan con las metáforas de la ciudad asediada.

que 408 a. C. es el año del exilio voluntario de Eurípides en Macedonia, por invitación del rey Arquelao, donde morirá poco tiempo después (406 a. C.).

Orestes siempre ha desconcertado a la crítica debido a su clasificación, fue una de las tragedias más populares de la Antigüedad y sin embargo es una pieza teatral que en la actualidad no suele apreciarse.⁶ El hecho de que el protagonista —por ser un matricida— pase de la postración y la culpa a la excitación, acompañada por un nuevo crimen, ha llevado a que un sector de la crítica considere a *Orestes*, por ejemplo, un antihéroe propio del género cómico. Aristófanes de Bizancio (filósofo alejandrino de finales del siglo II a. C.) comenzó con la condena moral a *Orestes* en su *hypóthesis* de la obra en la que afirma que todos los personajes son moralmente inferiores exceptuando a Pílates. El erudito parece olvidar que el plan de asesinar a Helena es una idea del joven originario de la Fócide. Además, caracteriza el desenlace del drama como “cómico” por tener un final feliz (Diggle, 1994: 188-189). Más adelante, en el siglo XX, se ha dicho que *Orestes* representa un personaje débil que se convierte en un peligroso homicida cuando otros se oponen a sus deseos (Greenberg, 1962: 160).⁷

Por su parte, Kitto (2003 [1939]: 311-312) entiende que *Orestes*, junto con *Electra*, *Fenicias* e *Ifigenia en Áulide*, constituye un melodrama —categoría de análisis que resulta problemática en tanto no tiene equivalente en la Antigüedad— debido a la preponderancia de los caracteres por sobre la intriga y el patetismo. Asimismo, acota que no se las puede denominar tragicomedias —como *Ion*, *Helena*, *Ifigenia entre los Tauros* y *Alcestris*— por la ausencia de elementos cómicos

6 Sobre la recepción de *Orestes*, ver Porter (1994: 1-44).

7 En una línea similar, Norwood (1920: 270-271) entiende que el hijo de Agamenón es un villano cuyas características se ponen de manifiesto de modo progresivo en la obra.

y la simpleza de sus tramas. En una línea similar, West (1987: 27) sostiene que se trata de un melodrama debido a que sus personajes carecen de verdadero contenido trágico y, en cambio, manifiestan una serie de altibajos emocionales.⁸ Por su parte, Dunn (1996: 222) entiende que se trata de una tragicomedia en tanto la ausencia de inhibición en acciones y discursos puede ser percibida como una característica del género cómico. Andrade (2007: 11-12), si bien acuerda con West en que se trata de un melodrama, considera llamativo que no se haya rescatado la presencia del humor en la obra, un rasgo de estilo de la producción de Eurípides, presente en *Fenicias*, *Electra*, *Alceste* y *Bacantes*. En *Orestes*, para la traductora argentina de la tragedia, los procedimientos cómicos —la composición de figuras dominadas por pasiones innobles, la ridiculización de los personajes a través de ironías autorales, la división de escenas en dos, la paranomasia y la intertextualidad paródica con Esquilo— se entrelazan con los melodramáticos —el patetismo y la degradación física ocasionada por la locura, la multiplicación de los cantos desde escena, el vértigo de los planes de acción maquinados por Orestes junto con Píldes y Electra, la monodía del frigio y las carreras por el escenario.⁹ LaCourse Munteanu (2011: 213) entiende que Eurípides empleó técnicas de parodia para aludir a *Orestía* de Esquilo, producida cincuenta años antes, lo que explicaría por qué los poetas cómicos se mostraron particularmente interesados en *Orestes*.¹⁰

En definitiva, para la crítica se trata de una obra desconcertante por combinar elementos melodramáticos y

8 West (1987: 27) realiza cambios respecto de las obras incluidas bajo la nomenclatura de melodrama por Kitto (*Ifigenia entre los Tauros*, *Helena e Ion*).

9 El esclavo de Helena, originario de Troya, es el único mensajero trágico que se expresa en metros líricos.

10 Arnott (1983: 13) ofrece una sinopsis del interés por parte de los poetas cómicos en la obra.

recursos cómicos, donde la representación del héroe trágico postrado en el lecho, que constituye el tema del presente capítulo, ocupa un lugar preferencial.

El diálogo entre la poesía trágica y la medicina en Atenas

El *Corpus Hippocraticum* se compone de unos sesenta textos tradicionalmente atribuidos a Hipócrates de Cos, que vivió entre 460 y 380 a. C. y fue contemporáneo de Sócrates y Tucídides. Si bien hay cierto acuerdo en que la mayor parte de los escritos formaron parte de su enseñanza directa, se identifica una gran variedad entre ellos tanto por temática como por coincidencia de puntos de vista y concepción del médico como profesional, por lo que en la actualidad se considera imposible adjudicar la composición del *Corpus Hippocraticum* a un único autor.¹¹

Gran parte de los tratados fue compuesta en los últimos decenios del s. V a. C. y los primeros del IV a. C. por lo que comparte con el género trágico un mismo contexto político y cultural. Sin embargo, la crítica presenta opiniones divergentes respecto de la relación entre la medicina hipocrática y la tragedia, principalmente respecto de Esquilo por una cuestión cronológica.¹² Se considera a Sófocles un

11 Sobre la "cuestión hipocrática" ver Lloyd (1991).

12 Miller (1944: 157) detecta que en las obras de los tres poetas se presenta un gran número de términos técnicos médicos que derivan del *Corpus Hippocraticum*: ciento seis palabras y locuciones de carácter técnico o semitécnico. El análisis abarca el panorama trágico entero ya que incluye los fragmentos. Por su parte, Aélión (1983: II 235-237) no duda en afirmar que Esquilo se basó en los textos hipocráticos para la presentación del cuadro de Ío en *Prometeo encadenado*. Al respecto, no hay que olvidar que existen ciertas dudas sobre la autoría de la tragedia, como señala Jouanna (2012: 74). El trágico escribió sus obras en la primera mitad del siglo V a. C. y no hay evidencia segura de escritos médicos anteriores a 440 a. C., de modo que la influencia directa debe descartarse pero no deja de ser relevante una comparación con el *Corpus* en tanto este último constituye un patrimonio doctrinal preexistente. Dumortier (1935) cambia el eje de la cuestión y

experto en la medicina racional promovida por los médicos hipocráticos, por la proliferación de términos técnicos en sus obras pero, al mismo tiempo, se lo estima un gran conocedor de las concepciones tradicionales de la enfermedad, la medicina mágico-religiosa vinculada con el culto al dios Asclepio.¹³ En el caso de Eurípides, se produjo menos debate al respecto, debido a su conocido interés por los desarrollos intelectuales y científicos de la época (Craik, 2001; Clarke Kosak, 2004: 191-192). La enseñanza de la *tékhnē iatriké* se había difundido de un modo extenso entre la población ilustrada para el momento en el que Eurípides produjo *Orestes*.

Los primeros estudios sobre el vínculo entre el género trágico y la medicina hipocrática se focalizaron en el vocabulario, limitando el trabajo al análisis de la diferencia entre un léxico poético y uno técnico.¹⁴ Así, Collinge (1962: 44-45 y 49) considera que la presencia de términos médicos en las tragedias resulta irregular, arbitraria y no sigue patrones. Por un lado, afirma que solo Sófocles expresa en su producción comprender las ideas hipocráticas, que explica por un involucramiento personal en la disciplina que relaciona con su culto al dios Asclepio. Por otro lado, asume que el acercamiento de Eurípides a la medicina es poco comprometido. En el caso específico de la conceptualización de la locura, Ciani (1974: 108) señala que en las tragedias se trata de una

se pregunta si el conocimiento médico de Esquilo puede encontrarse codificado en alguno de los tratados que integran el *Corpus Hippocraticum*. En tanto, Jouanna (1987: 123-124) sostiene que el trágico podría haber leído tratados médicos previos a los hipocráticos que no se han conservado.

13 Incluso se atribuye la introducción del culto en Atenas a Sófocles (Plutarco, *Vida de Numa*, 4, 10). El himno a *Hýpnos* (vv. 827-832) en *Filoctetes* es leído como un peán en honor a Asclepio, dios de la medicina. Sobre el vocabulario médico en Sófocles pueden consultarse Ceschi (2009) y Allan (2014).

14 Los términos pertenecientes al campo de la medicina presentes en las tragedias no solo tienen un sentido técnico sino también uno metafórico que indica una condición de enfermedad con implicancias políticas. Al respecto, ver Zamperini que dedica un capítulo a cómo se representa el conflicto entre el héroe y la ciudad en *Orestes* (2017: 413-453).

enfermedad que siempre depende de una divinidad, por lo que la medicina penetra en el género únicamente a través de la terminología técnica; sin embargo, advierte que en las piezas teatrales se presentan anticipaciones de la “teoría de las pasiones” desarrollada por los estoicos durante el siglo III a. C. y divulgada por Galeno en el siglo II d. C. A su vez, Jouanna (1987: 122-126) entiende que para la composición de los episodios trágicos de locura el dramaturgo predecesor constituye el modelo con el cual el poeta rivaliza y la medicina representa solo un modelo secundario. En este sentido, existen numerosos puntos de contacto entre *Orestes* y *Filoctetes* de Sófocles, representada en la ciudad de Atenas en el 409 a. C.¹⁵ Considero que Eurípides lleva al escenario en sus obras dedicadas al tema de la locura (*Heracles*, *Orestes* y *Bacantes*) el planteo acerca de los límites entre lo humano y lo divino.¹⁶ En el caso del protagonista de *Orestes*, si bien se atribuye el origen de la enfermedad a las Erinias y a otras divinidades que no se especifican (vv. 531-532 y 844-846), además se remite a la contaminación (vv. 36-37, 337-338 y 400) y se ubican ciertos procesos mentales como causantes (vv. 253-254, 245-246, 396 y 398).

Con posterioridad surgió la lectura de autores que, como Lanata (1968: 35-36), hablan de fertilización cruzada entre ambos géneros y quienes, como Clarke Kosak (2004: 11-12), destacan que en los dos *corpora* se exploran el papel del sufrimiento, la enfermedad y la naturaleza de la curación.¹⁷

15 Willink (1986: lvi) habla de una relación de *déjà vu* entre *Filoctetes* y *Orestes*. Sobre la presencia de expresiones similares en ambas obras, ver Perczyk (2017: 111-127).

16 Sobre la convivencia de causas divinas y naturales para la *mania* del hijo de Alcmena en *Heracles* y la de Ágave y Penteo en *Bacantes*, ver Perczyk (2018a: 195-241).

17 En consonancia con los nuevos desarrollos interpretativos sobre el tema, ver Gambon (2016), volumen que recoge los resultados de las investigaciones desarrolladas en el marco del Proyecto de Grupo de Investigación “La invención de la locura de los héroes: relaciones entre tragedia ática y medicina hipocrática en la Atenas del s. V a. C.” (PGI Cód. 24/1197: SGCyT-UNS) del que participé.

La medicina, explica Holmes (2010: 236-239), ofrece una manera de mirar el cuerpo que utilizará la tragedia para presentar la enfermedad. Los síntomas de los personajes trágicos se vuelven polisémicos porque en ellos se acoplan la tradición poética de representar el sufrimiento con las ideas médicas y éticas sobre el dolor y las acciones. Así, en *Orestes* no solo encontramos una coincidencia lexical con los tratados hipocráticos, sino que se utilizan los temas médicos como recursos con el objetivo de explorar la representación corporal. Los síntomas presentados por el hijo de Agamenón recuerdan, por ejemplo, aquellos descritos en *Sobre la enfermedad sagrada* y *Sobre las enfermedades de las vírgenes*. Además de presentar una coincidencia léxica, los textos comparten ideas sobre el origen de la enfermedad y el tratamiento, cuyo estudio me permitió desarrollar una nueva lectura del final de la tragedia (Perczyk, 2017: 111-127).

La enfermedad del héroe trágico en *Orestes*

La escena de la tragedia se desarrolla en Argos, seis días después del asesinato de Clitemnestra, el lapso que corresponde a los hechos desarrollados entre *Coéforas* y *Euménides* de Esquilo. El padecimiento de Orestes en la versión de Eurípides no está mediado por las palabras de otro personaje; por lo cual el público se encuentra por primera vez, si tomamos en cuenta el corpus conservado, con la representación en escena de los síntomas que marcaron las vicisitudes de otros héroes trágicos, pero de los que solo habían escuchado su narración.

Se ve en el escenario al protagonista de la tragedia prostrado en el lecho y oculto entre las mantas (χλανιδίων δ' ἔσω / κρυφθεῖς, vv. 42-43). A lo largo de la tragedia se hace referencia a la cama del joven enfermo con los siguientes

términos: δέμνιον (vv. 35, 44, 88, 229, 258, 278 y 312) —generalmente usado en plural, δέμνια—; λέχος (vv. 185 y 313) —sustantivo que en una de sus acepciones indica “cama matrimonial” y por metonimia “matrimonio”—; εὐνή (vv. 227 y 311) y κοίτη (v. 142). La presencia de los vocablos señalados se concentra en el prólogo, el primer episodio y el primer estásimo. Ahora bien, esto no quiere decir que el personaje esté, por un lado, postrado en la primera parte de la obra y, por otro lado, excitado en la segunda, sino que presenta una alternancia entre estos dos estados en su accionar, que puntualizaré en el apartado siguiente.

Por otra parte, recordemos que lo que no se mantuvo puro fue el lecho de Clitemnestra, al que se refiere la tragedia en dos ocasiones con λέχος (vv. 20 y 575); de modo que la presencia de una cama en escena resulta fundamental para la trama en tanto no solo remite a la enfermedad sino que también refiere al crimen, que es la causa de la convalecencia del joven. Sobre si la cama de Orestes integraba la escenografía, constituida por la fachada del palacio de los Atridas, la crítica se divide: Medda (1999: 15-16) entiende que se ubicaba delante de la *skené*, situada relativamente cerca de la puerta de la casa, afirmación discutida por Ferrando (2008: 35).¹⁸

También hay debate sobre cuándo se levantaba del lecho Orestes. Willink (1986: 144) y Medda (1999: 15) entienden que el personaje está en cama hasta el v. 794, cuando Pílates lo ayuda a ponerse de pie para dirigirse a la asamblea, salvo en el intervalo de la crisis alucinatoria (vv. 264-315). Desde la puesta en escena resulta sumamente complicado que Orestes se encuentre acostado hasta el final del segundo episodio.

18 Ver Medda (1999: 17-19) que ofrece una lista de todas las posibles explicaciones sobre la colocación del lecho en el exterior. Para Willink (1986: xxxix) la cama está ubicada en un espacio cubierto al que pueden acceder visitantes como Menelao, Tíndaro y Pílates, y también las mujeres del coro; en cambio para Saïd (1993: 184), con quien acuerdo, el espacio escenográfico podría ser considerado interior o exterior según lo que requiriese la trama.

Schamun (1999: 139) explica que el joven debía abandonar la horizontalidad de su lecho de enfermo en el segundo episodio porque se presenta como suplicante ante su tío (vv. 382-384) y el gesto característico del ritual de súplica consiste en abrazar las rodillas del suplicado. En este sentido, la concentración de los términos referidos al lecho en el prólogo, el primer episodio y el primer estásimo y su falta desde el segundo episodio contribuyen a la lectura propuesta.

En el prólogo, luego de recordar los infortunios de su familia, Electra describe el estado de su hermano e indica su causa:

έντεῦθεν ἀγρία συντακεῖς † νόσῳ νοσεῖ
τλήμων Ὀρέστης ὄδε πεσῶν ἐν δεμνίοις †
κεῖται, τὸ μητρὸς δ' αἰμά νιν τροχηλατῆ
μανίαισιν· (vv. 34-37).

Desde entonces, habiéndose consumido por una salvaje † enfermedad, está enfermo este desventurado Orestes; tras caer en el lecho †, yace, y la sangre de su madre lo hace girar en sus locuras.¹⁹

Luego, la joven expone al auditorio desde cuándo su hermano se encuentra en ese estado de abatimiento:

ἔκτον δὲ δὴ τόδ' ἤμαρ ἐξ ὅτου σφαγαῖς
θανοῦσα μήτηρ πυρὶ καθήγνισται δέμας,
ῶν οὔτε σῖτα διὰ δέρης ἐδέξατο,
οὐ λούτρ' ἔδωκε χρωτί· χλανιδίων δ' ἔσω
κρυφθεῖς, ὅταν μὲν σῶμα κουφισθῆ νόσου,
ἔμφρων δακρῦει, ποτὲ δὲ δεμνίων ἄπο
πηδᾶ δρομαῖος, πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ. (vv. 39-45).

¹⁹ Los pasajes citados de *Orestes* de Eurípides corresponden a la edición de Diggle (1994) y la traducción de los textos griegos me pertenece en todos los casos.

Y este [es] ya el sexto día desde que, habiendo muerto por degüello, nuestra madre ha sido quemada en la pira funeraria. Y durante ese tiempo [él] no recibió comida a través de la garganta, ni bañó su piel. Habiéndose ocultado entre las mantas, por un lado, cada vez que el cuerpo se alivia de la enfermedad, llora [cuando vuelve] en sí, por el otro lado, a veces salta rápido del lecho, como un potro desde el yugo.

En la descripción se diferencian dos momentos contrapuestos. Al ocultamiento entre las mantas, donde el enfermo mantiene sus facultades mentales, indicado por ἔμφρων (v. 44, “en sí”), siguen los saltos del lecho (vv. 44-45), que implican un aumento de energía.

En la segunda parte del prólogo, Electra se refiere nuevamente al aspecto de Orestes, pero en esta ocasión señala que parece un muerto porque apenas respira: νεκρὸς γὰρ οὗτος οὐνεκα σμικρᾶς πνοῆς, v. 84, “pues este es un cadáver por la respiración débil”. Asimismo, en el comienzo del primer episodio, al señalar su excesiva postración, las argivas del coro expresan su temor a que muera:

ὄρα παροῦσα, παρθέν' Ἠλέκτρα, πέλας,
μὴ κατθανών σε σύγγονος λέληθ' ὄδε·
οὐ γάρ μ' ἀρέσκει τῶ λίαν παρειμένῳ. (vv. 208-210).

Mira, estando a su lado, doncella Electra, que tu hermano no muera sin que te des cuenta. Pues no me agrada su excesivo debilitamiento.

Por su parte Menelao, al verlo por primera vez en el segundo episodio, se refiere a él como un muerto: ὦ θεοί, τί λεύσσω; τίνα δέδορκα νερτέρων; v. 385, “Dioses, ¿qué estoy mirando? ¿A cuál de los muertos veo?”.

A ello debe sumarse el pedido de ayuda que el enfermo dirige a su hermana en el comienzo del primer episodio:

Ὅρκλινόν μ' ἐς εὐνήν αὖθις· ὅταν ἀνῆ νόσος
μανιάς, ἀναρθρός εἰμι κάσθενῶ μέλη.
Ἥλιδού· φίλον τοι τῷ νοσοῦντι δέμνιων,
ἀνιαρὸν ὄν τὸ κτήμ', ἀναγκαῖον δ' ὅμως. (vv. 227-
230).

Orestes: Acuéstame de nuevo en la cama. Cada vez que la enloquecida enfermedad cede, estoy sin fuerza y me encuentro débil de los miembros.

Electra: Ya está. Déjame decirte que el lecho es querido para el enfermo, aunque sea una cosa lamentable, es sin embargo necesaria.

Como Electra en los vv. 39-45, el enfermo percibe los dos momentos contrapuestos que caracterizan su enfermedad. Unos versos después, expresará la alternancia a través de una metáfora marítima: ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλήν' ὄρῳ, v. 279, “ya veo de nuevo la calma después de las olas”. Por su parte, la joven señala la necesidad de que su hermano se recueste.

Tras la crisis del primer episodio, analizada en el siguiente apartado junto con los casos hipocráticos por la coincidencia temática, Orestes no vuelve a padecer alucinaciones en la tragedia. Sin embargo, el mensajero, en su relato de lo acontecido en la asamblea, destaca la mirada desanimada del heredero al trono de Argos: τὸν μὲν κατηφῆ καὶ παρειμένον νόσῳ, v. 881, “uno con los ojos abatidos y debilitado por la enfermedad”. En el verso citado resuena aquel pasaje del Prólogo en el que se describía al joven agobiado por la enfermedad (vv. 34-38). A su vez, en el segundo episodio, Pílates le ofrece a Orestes apoyarse en él para

poder dirigirse hacia la asamblea: ἀλλ' ἔπειγ', ὡς μή σε πρόσθε ψῆφος Ἀργείων ἔλη/ περιβαλὼν πλεуроῖς ἐμοῖσι πλευρὰ νωχελῆ νόσω, vv. 799-800, “ahora apresúrate, para que el voto de los argivos no te condene antes, habiendo apoyado en mi flanco tu débil flanco por la enfermedad”. De modo que, aunque no padezca síntomas físicos, en la obra se mantiene el ambiente creado en las primeras escenas.

Desde los estudios clásicos, Ferrini (1978: 50) sostiene que el objetivo de Eurípides es presentar a Orestes como un epiléptico. Para Aélion (1983: 246), los síntomas descritos en la tragedia constituyen un cuadro de fiebre más que un estado de locura, entendiéndose así que el trágico en lugar de focalizar en la manifestación de la crisis, se ocupa de describir los estragos provocados en el organismo. Por su parte, Theodorou (1991) sostiene que a Orestes se lo retrata en términos psicológicos como un psicótico paranoico, condición que además comparte con Electra y Pílates en la última parte de la tragedia. La autora destaca los delirios de persecución padecidos por el héroe trágico que progresan a partir de la traición de Menelao y la decisión de la asamblea. En el final de la obra presenta un estado maniáco. La anormalidad de sus emociones y de su comportamiento se expresa desde el comienzo en su relación con Electra y también en la que tiene con su abuelo Tíndaro. No obstante resalta que no hay pérdida de habilidades intelectuales, ya que puede planificar un asesinato y un secuestro. Por otra parte, Simon (1984: 126-127) explica al ocuparse de la locura en la Antigüedad clásica que, mientras en la versión de Esquilo del mito de Orestes se puede hablar de una melancolía nociva, en el protagonista de *Orestes* predomina la enfermedad de la paranoia. Su afirmación se basa en los siguientes versos del Coro, de difícil interpretación y traducción: τὸ δ' εὖ κακουργεῖν ἀσέβεια ποικίλα/ κακοφρόνων τ' ἀνδρῶν παράνοι-/ α, vv.

823-825, “hacer el mal por una buena razón es artificiosa impiedad y desvarío de hombres que piensan mal”.²⁰ El psiquiatra norteamericano acota que, si bien el término *paránoia* en griego no se refiere a estados de locura con manías persecutorias, resulta aquí apto para describir el comportamiento del personaje. Al respecto, Ciani (1974: 99) destaca el hecho de que también Esquilo emplea *παράνοια* en sus tragedias, por lo que las fuentes de Eurípides podrían haber sido tanto otro poeta trágico como la medicina hipocrática. Desde mi punto de vista, el personaje presenta una alternancia de signos de excitación y de postulación en el transcurso de la obra que, según los términos médicos actuales, constituye lo que se denomina un trastorno bipolar, cuestión sobre la que me he extendido en un trabajo anterior (Perczyk, 2018b: 45-66).

A continuación, contrastaré el cuadro presentado por el héroe trágico con dos casos del *Corpus Hippocraticum* que permitirán comprender las implicancias de la representación dramática. Se trata de los supuestos de dos enfermos, un hombre y una mujer que, como consecuencia de una enfermedad, están en cama y padecen alucinaciones.

Dos casos del *Corpus Hippocraticum*

La *θεραπεία*, el “cuidado”, del cuerpo constituye el objetivo de la medicina hipocrática.²¹ A través de su tratamiento racionalizado, se pretende devolver al enfermo la salud perdida, que consiste en el equilibrio interno, porque el organismo debe funcionar *κατὰ φύσιν* de acuerdo con la

20 A diferencia de Diggle (1994), Di Benedetto (1965: 164-165) y Medda (2011: 241) mantienen el texto de los manuscritos donde figura αὐ, “a su vez”, en lugar de εὐ.

21 Sobre la representación del cuerpo en los tratados hipocráticos, en términos generales, también puede consultarse Laín Entralgo (1987) y García Gual (1998).

naturaleza. El cuerpo humano para los hipocráticos se configuró como un recipiente complejo y misterioso debido a la falta de conocimiento sobre su funcionamiento, teniendo en cuenta —como se ha señalado en el inicio del trabajo— que no practicaban la disección. Cubierto por la piel y articulado por el esqueleto, el cuerpo puede ser afectado por heridas externas y desequilibrios internos; por lo que, a partir de los síntomas, deben inducirse los padecimientos y así poder pronosticar el proceso de la enfermedad.

Hacia el final de *Sobre las afecciones internas* se describe cómo afecta la *παχύ νόσημα*, “enfermedad espesa”.²² En el parágrafo 48 se indica un tipo de la enfermedad correspondiente a lo que actualmente se considera una forma grave de hepatitis. Llama la atención la perturbación de los sentidos y alteraciones psíquicas que provoca. El autor del tratado no ofrece una explicación al hecho de incluir en la categoría de “espesa” a esta afección, que se diferencia de forma notable de los otros tipos desarrollados.

A continuación, cito el pasaje que corresponde a los síntomas exhibidos por el enfermo:

Καὶ ὀκόταν τὸ ἥπαρ μᾶλλον ἀναπτυγῆ πρὸς τὰς φρένας, παραφρονέει καὶ προφαίνεσθαι οἱ δοκέει πρὸ τῶν ὀφθαλμῶν ἔρπετὰ καὶ ἄλλα παντοδαπὰ θηρία καὶ ὀπλίται μαχόμενοι, καὶ αὐτὸς ἐν αὐτοῖς δοκέει μάχεσθαι, καὶ τοιαῦτα λέγει ὡς ὀρέων μάχας καὶ πολέμους, καὶ ἐπέρχεται, καὶ ἀπειλεῖ, ἢν μὴ τις αὐτὸν ἐῆ ἐξιέναι κῆν ἀνασπῆ, οὐ δύναται ἀείρειν τὰ σκέλεα, ἀλλὰ καταπίπτει καὶ οἱ πόδες αὐτοῦ αἰεὶ ψυχροί καὶ ὀκόταν καθεύδῃ, ἀναΐσσει ἀπὸ τοῦ ὕπνου, καὶ φοβέεται,

22 Di Benedetto (1986: 64) explica que la cuestión del nombre otorgado a esta enfermedad no está cerrado y sostiene que para el primer tipo tal vez provenga de los síntomas.

όκόταν ἐνύπνια ἴδη φοβερά. L VII, 284, 48, 21-22 / 285, 48, 1-6.²³

Y cuando el hígado se despliega mucho contra el diafragma, pierde la razón. Y [el enfermo] cree que ante sus ojos aparecen reptiles y otras fieras de todo tipo y hoplitas luchando; y él mismo cree estar luchando entre ellos, y después habla como [si estuviera] viendo luchas y batallas, y ataca y profiere amenazas, si alguien no le permite ir. Si se levanta, no puede levantar las piernas sino que cae al suelo; y siempre [tiene] fríos sus pies; y cuando se acuesta para dormir, se levanta del sueño, y se aterroriza, cuando ve visiones aterrorizantes.

El médico comienza por señalar el origen de la afección: como producto de la hinchazón del hígado, se empuja el diafragma lo que provoca la pérdida de la razón. La investigación etiológica aquí expuesta está en línea con la teoría médica que ubica al diafragma como la sede de la actividad psíquica del hombre (Alamillo Sanz y Lara Nova, 1990: 270).²⁴ Luego continúa con los efectos, compuestos principalmente por alucinaciones y pesadillas. Por la noche, el enfermo sufre visiones, en las que aparecen en algunas ocasiones reptiles de los que intenta defenderse y hoplitas con quienes intenta combatir. Además del estado de agresividad que acompaña las visiones, se observa la presencia de

23 Para las citas de los tratados que componen el *Corpus Hippocraticum* sigo la edición canónica de Littré (1839-1861) referida en los pasajes citados con la letra L, con la convención de tomo, página, capítulo y línea.

24 En el *Corpus Hippocraticum* hay divergencias respecto del órgano al que se determina como sede del pensamiento. Por ejemplo, en *Sobre la enfermedad sagrada* (L VI, 366, 3, 1-2) se señala el cerebro.

la emoción del miedo.²⁵ Cabe señalar que, en el comienzo del párrafo, se destaca la intermitencia del cuadro sintomatológico: Ταῦτα μὲν καταρχὰς τοῦ νοσήματος αὐτῷ γίνεται, γίνεται δὲ διαλιμπάνοντα, ὅτε μὲν σφόδρα, ὅτε δὲ ἥσσον·, L VII, 284, 48, 13-15, “esto le sucede a uno al principio de la enfermedad, pero le sucede de manera intermitente, unas veces con fuerza, otras más levemente”. Cuestión sobre la que se insiste luego de informar el contenido de las alucinaciones: Ὅκοταν δὲ παύσῃται παραφρονέων, εὐθὺς παραχρῆμα ἔννοος γίνεται, καὶ ἦν ἐρωτῆ τις αὐτὸν, ὀρθῶς ἀποκρίνεται, καὶ γινώσκει πάντα τὰ λεγόμενα·, L VII, 284, 48, 11-13, “cuando deja de delirar, inmediatamente recupera la razón y, si se lo interroga, contesta correctamente y sabe todo lo que se ha dicho”. Es notable que para una enfermedad causada por la hinchazón del hígado, se ubican síntomas que hoy determinaríamos como psicológicos. El hecho confirma que para la medicina antigua existe continuidad entre lo físico y lo psíquico (Di Benedetto, 1986: 35-69). La presentación del caso concluye con las indicaciones para su tratamiento y su prognosis, como acontece en los otros casos del tratado *Sobre las afecciones internas*.

La descripción hipocrática se asemeja en varios puntos a la crisis alucinatoria de Orestes. En primer lugar, coincide en la continuación sucesiva a intervalos regulares del cuadro sintomatológico, indicado en el apartado anterior. Por otra parte, el joven dice ser atacado por las Erinias, figuras monstruosas cuya representación tradicionalmente se vincula a las serpientes y así se confirma en la tragedia de Eurípides:

25 La aparición de seres monstruosos en sueños es un indicio de una grave enfermedad o de locura, según el tratado *Sobre la dieta* (L VI, 658 y 662).

ὦ μῆτερ, ἱκετεύω σε, μὴ 'πίσειέ μοι
τὰς αἵματωπούς καὶ δρακοντώδεις κόρας·
αὗται γὰρ αὗται πλησίον θρώσκουσί ἐμοῦ. (vv.
255-257).

¡Madre! Te suplico, no instigues contra mí a las doncellas de mirada sanguinaria y aspecto de serpientes. Pues estas, ellas saltan cerca de mí.

Queda claro para los griegos, al igual que para nosotros, que la serpiente era un animal que causaba temor.²⁶ Además, Orestes intenta defenderse de una supuesta embestida de sus perseguidoras con las armas regaladas por Apolo:

Ὅρ. δὸς τόξα μοι κερουλκά, δῶρα Λοξίου,
οἷς μ' εἶπ' Ἀπόλλων ἔξαμύνασθαι θεάς,
εἷ μ' ἐκφοβοῖεν μανιάσιν λυσσήμασιν.
βεβλήσεται τις θεῶν βροτησίᾳ χειρὶ,
εἰ μὴ 'ξαμείψει χωρὶς ὀμμάτων ἐμῶν.
οὐκ εἰσακούετ'; οὐχ ὄραθ' ἐκηβόλων
τόξων πτερωτὰς γλυφίδας ἔξορμωμένας;
ᾶ ᾶ·
τί δῆτα μέλλετ'; ἔξακρίζετ' αἰθέρα
πτεροῖς, τὰ Φοίβου δ' αἰτιᾶσθε θέσφατα. (vv. 268-
276).

Orestes: Dame el arco de puntas de cuerno, regalo de Loxias, con el que Apolo dijo que alejara a las diosas, si me aterrorizaban con enloquecidos delirios. Alguna de las diosas será alcanzada por mi mano mortal,

26 Sobre las Erinias y su representación como serpientes ver Gambon y Cerra (2016: 84-93). Las autoras detallan la relación que mantienen en la literatura las perseguidoras del hijo de Agamenón con la emoción del miedo.

si no se retira de mis ojos. ¿No escuchan? ¿No ven las flechas aladas lanzándose del arco que hiere de lejos? ¡Ay, ay! ¿Qué esperan entonces? ¡Suban al aire con las alas! ¡Acusen a los oráculos de Febo!

Hacia el final del libro III de *Epidemias* (L III, 134-135, 17, 11),²⁷ tratado donde se muestra un particular interés por los estados mentales anormales, se describe el caso de una mujer que, luego de transitar una situación dolorosa, pierde el sueño y el apetito, padece fiebre y espasmos violentos:²⁸ Ἐν Θάσῳ γυνὴ δυσήνιος, ἐκ λύπης μετὰ προφάσιος ὀρθοστάδην ἐγένετο ἄγρυπνός τε καὶ ἄσιτος, καὶ διψώδης ἦν καὶ ἀσώδης, “en Tasos, una mujer difícil de contener, a consecuencia de un dolor por un motivo, sin verse obligada a estar en cama, se quedó insomne e inapetente, y estaba sedienta y con náuseas”. Tras explicar la causa e indicar la sintomatología general, se describe el avance de la enfermedad durante tres días y se relaciona la crisis con la llegada de la menstruación. En el pasaje citado, el médico ubica el dolor, designado aquí con el término λύπη, como una circunstancia precipitante de la afección.²⁹ El sustantivo λύπη, el antónimo de ἡδονή (“placer”), constituye un sufrimiento particular porque está relacionado con la idea de pena, tristeza.

27 Hay cierta unanimidad por parte de la crítica en que el libro III de *Epidemias* fue compuesto alrededor de 410 a. C., fecha cercana a la producción de *Orestes* (Esteban, García Novo y Cabellos, 1989: 14).

28 Ver también el caso número 15 del libro III de *Epidemias* (L III, 141-147, 17, 15) donde también el dolor juega un papel fundamental en la causa de la enfermedad.

29 Sobre el dolor en el *Corpus Hippocraticum* puede consultarse Marzullo (1999), quien trabaja la relación entre literatura y medicina, y Villard (2006), que se enfoca en su constitución como síntoma. Se utilizan principalmente las familias de palabras de ὀδύνη, masivamente representada, la de νόσος y la de ἄλγος.

En *Orestes*, también se registra λύπη en relación a la enfermedad que padece el protagonista: λύπη μάλιστα γ' ἢ διαφθείρουσά με..., v. 398, “el dolor es sobre todo lo que me destruye”.³⁰ El verso citado corresponde a una escena donde el lenguaje y la forma de conducirse de los personajes remiten al campo de saber de la medicina: Menelao juega el papel de médico y Orestes, el de paciente (Clarke Kosak, 2004: 84-85). En cuanto a los efectos, la falta de sueño y apetito de la mujer de Tasos son trastornos que también presenta el hijo de Agamenón, que no ha comido ni se ha bañado en seis días, además de saltar de forma repentina del lecho (vv. 39-45), como se ha visto en el apartado anterior.

En el inicio de *Orestes*, Eurípides presenta al héroe de la tragedia postrado en la cama. La crítica ha interpretado la configuración de la escena como parte de los procedimientos empleados por el poeta para la construcción de una tragicomedia o melodrama. Llama la atención que en la representación del enfermo pueda identificarse la influencia de la medicina, disciplina a la que solemos otorgarle mucha seriedad, y en este caso dialoga con toda una serie de recursos cómicos indicados en el primer apartado.

A su vez, la representación del personaje padeciendo síntomas en escena resulta tan realista que la crítica no ha dudado en exponer sus diagnósticos como si se tratara de un caso clínico. En este sentido, el cotejo de los casos hipocráticos con el del hijo de Agamenón ha permitido visualizar cierta convergencia en el modo de describir la conducta trastornada que permite suponer que en el imaginario griego se trataba de una forma común de aproximarse a la locura.

30 Ver también el caso de frenitis descrito en el parágrafo 15 del libro III de *Epidemias*.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Alamillo Sanz, A. y Lara Nova, M. D. (1990). *Tratados hipocráticos*, tomo 6, *Enfermedades*. Madrid, Gredos.
- Andrade, N. (2007). *Euripides, Orestes*. Buenos Aires, Losada.
- Di Benedetto, V. (1965). *Euripidis, Orestes*. Florencia, La Nuova Italia.
- Diggle, J. (1994). *Euripidis Fabulae*, tomo III. Oxford, University Press.
- Dindorf, W. (1863). *Scholia graeca in Euripidis tragoedias ex codicibus aucta et emendate*, vol. 2, Oxford, University Press.
- Esteban, A.; García Novo, E. y Cabellos, B. (1989). *Tratados hipocráticos*, tomo 5, *Epidemias*. Madrid, Gredos.
- Jones, W. H. S. (ed.) (1923-1931). *Hippocrates, Works*, tomos I-IV. Londres, Loeb Classical Library.
- Kassel, R. (1965). *Aristotelis. De arte poetica liber*. Oxford, University Press.
- Littré, E. (1839-1861). *Oeuvres Complètes D'Hippocrate*, tomos I-X. París, Baillière.
- Medda, E. (2011). *Euripide, Oreste*. Milán, BUR.
- Sinnot, E. (2009). *Aristóteles, Poética*. Buenos Aires, Colihue.
- Vegetti, M. (1965). *Opera di Ippocrate*. Turín, Unione Tipografico-editrice torinese.
- West, M. L. (1987). *Euripides, Orestes*. Warminster, Aris & Phillips.
- Willink, C. W. (1986). *Euripides, Orestes*. Oxford, University Press.

Bibliografía crítica

- Aélión, R. (1983). *Euripide heritier d'Eschyle*, tomo II. París, Les Belles Lettres.
- Allan, W. (2014). The Body in Mind: Medical Imagery in Sophocles. En *Hermes*, Vol. 142, n.º. 3, pp. 259-278.

- Arnott, W. G. (1983). Tension, Frustration and Surprise: A Study of Theatrical Techniques in Some Scenes of Euripides' *Orestes*. En *Antichthon*, Vol. 17, pp. 13-28.
- Assaël, J. (1996). *Synesis dans Oreste d'Euripide*. En *L'Antiquité Classique*, Vol. 65, pp. 53-69.
- Bosman, P. R. (1993). Pathology of a Guilty Conscience. The Legacy of Euripides' *Orestes*. En *Acta Classica*, Vol. 36, pp. 11-25.
- Ceschi, G. (2009). *Il vocabolario medico di Sofocle, Analisis dei contatti con il Corpus Hippocraticum nel lessico anatomico-fisiologico, patologico e terapeutico*. Venecia, Instituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Ciani, M. G. (1974). Lessico e funzione della follia nella tragedia greca. En *Bollettino dell'Istituto di filologia greca*, Vol. 1, pp. 70-110.
- Clarke Kosak, J. (2004). *Heroic Measures. Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*. Leiden, Brill.
- Collinge, N. E. (1962). Medical Terms and Clinical Attitudes in the Tragedians. En *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Vol. 9, pp. 43-55.
- Craik, E. (2001). Medical references in Euripides. En *The Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Vol. 45, pp. 81-95.
- Di Benedetto, V. (1986) *Il medico e la malattia. La scienza di Ippocrate*. Torino, Einaudi.
- Dumortier, J. (1935). *Le vocabulaire médical d'Eschyle et les écrits hippocratiques*. Paris, Les Belles Lettres.
- Dunn, F. N. (1996). *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford, University Press.
- Euben, J. P. (1986). Political Corruption in Euripides' *Orestes*. En Euben, J. P. (ed.). *Greek Tragedy and Political Theory*, pp. 222-251. Berkeley, University of California Press.
- Fartzoff, M. (2010). Le corps dans la tragédie grecque classique. En Garelli, M. H. y Visa-Ondarçuhu, V. (dirs.). *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, pp. 193-203. Rennes, Presses Universitaires.
- Ferrando, S. (2008). Considerazioni sceniche sull'*Oreste* folle di Euripide. En *Maia*, Vol. 60 n° 1, pp. 34-39.

- Ferrini, M. F. (1978). Tragedia e patologia: lessico ippocratico in Euripide. En *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Vol. 29, pp. 49-62.
- Gallego, J. (2011). El mito de Orestes y el devenir dramático de la democracia. Política y tragedia en la Atenas de fines del siglo V a. C. En Ames, C. y Sagristani, M. (eds.). *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua III*, pp. 159-179. Córdoba, Brujas.
- Gambon, L. (coord.) (2016). *A quien Dioniso quiere destruir. La tragedia y la invención de la locura*, Bahía Blanca, EdiUNS.
- Gambon, L. y Cerra, G. (2016). Invención y resignificación de la locura: la imagen de las Erinias en la tragedia. En Gambon, L. (coord.). *A quien Dioniso quiere destruir. La tragedia y la invención de la locura*, pp. 75-101. Bahía Blanca, EdiUNS.
- García Gual, C. (1998). El cuerpo humano y su descripción en los Tratados hipocráticos. En Pérez Jiménez, A. (ed.). *Unidad y Pluralidad del Cuerpo Humano*, pp. 63-79. Madrid, Ediciones Clásicas.
- Garzya, A. (1992). Σύνεσις come malattia: Euripide e Ippocrate. En *Vychiana*, Vol. 3, pp. 24-32.
- Greenberg, N. A. (1962). Euripides' *Orestes*: an Interpretation. En *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 66, pp. 157-192.
- Guardasole, A. (2000). *Tragedia e medicina nell'Atene del V Secolo A.C.* Nápoles, D'Auria Editore.
- Hall, E. (1993). Political and Cosmic Turbulence in Euripides' *Orestes*. En Sommerstein, A. et al. (eds.). *Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference-Nottingham, 18-20/07/1990*, pp. 263-285. Bari, Levante.
- Holmes, B. (2010). *The Symptom and the Subject*. Princeton, University Press.
- Jouanna, J. (1987). Medecine hipocratique et tragedie grecque. En *Cahiers du GITA*, Vol. 3, pp. 109-131.
- . (2012). *Greek Medicine from Hippocrates to Galen: selected papers*. Leiden, Brill.
- Kitto, H. D. F. [2003 [1939]]. *Greek Tragedy. A Literary Study*. Londres, Routledge.
- LaCourse Munteanu, D. (2011). *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Cambridge, University Press.

- Laín Entralgo, P. (1943). La acción catártica de la tragedia o sobre las relaciones entre poesía y medicina. En *Escorial*, Vol. 29, pp. 319-361.
- . (1987). *El cuerpo humano: Oriente y Grecia antigua*. Madrid, Espasa-Calpe. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cuerpo-humano-oriente-y-grecia-antigua/html/> (Consultado el 06/11/2017).
- Lanata, G. (1968). *Linguaggio scientifico e linguaggio poetico*. Note al lessico del "De morbo sacro". En *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Vol. 5, pp. 22-36.
- Lloyd, G. E. R. (1991). The Hippocratic Question. En *Methods and Problems in Greek Science*, pp. 194-223. Cambridge, University Press.
- Longo, O. (1975). Proposte di lettura per l'*Oreste* di Euripide. En *Maia*, Vol. 27, pp. 265-287.
- Marzullo, B. (1999). Il dolore in Ippocrate. En *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, Vol. 63 n° 3, pp. 123-128.
- Medda, E. (1999). La casa e la città: spazio scenico e spazio drammatico nell'*Oreste* di Euripide. En *Studi Italiani di Filologia Classica*, Vol. 17 n° 1, pp. 12-65.
- Miller, H. W. (1944). Medical Terminology in Tragedy. En *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 75, pp. 156-67.
- Norwood, G. (1920). *Greek Tragedy*. Londres, Methuen & Co.
- Parry, H. P. (1969). Euripides' *Orestes*: the Quest for Salvation. En *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 100, pp. 337-353.
- Perczyk, C. J. (2017). La enfermedad del héroe en *Orestes* de Eurípides. En *Anales de Filología Clásica* 30.2, pp. 111-127.
- . (2018a). *La locura en Heracles y Bacantes de Eurípides. Una lectura en el cruce entre la filología clásica y el psicoanálisis*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- . (2018b). Postración/excitación. Los polos de la enfermedad en *Orestes* de Eurípides. En *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 120.3, pp. 45-66.
- Porter, J. R. (1994). *Studies in Euripides' Orestes*. Leiden, Brill.
- Saïd, S. (1993). Tragic Argos. En Sommerstein, A. et al. (eds.) *Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference-Nottingham, 18-20/07/1990*, pp. 167-189. Bari, Levante.

- Schamun, M. C. (1999). *Orestes* de Eurípides, vv. 491-604. En *Synthesis* 6, pp. 137-155.
- Segal, C. (1996). Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy. En Silk, M. (ed.). *Tragedy and the Tragic. Greek theater and beyond*, pp. 149-172. Oxford, Clarendon Press.
- Simon, B. (1984). *Razón y locura en la Antigua Grecia*. Madrid, Akal.
- Theodorou, Z. (1991). *The Presentation of Emotions in Euripidean Tragedy*, Londres, King's College. Tesis de doctorado, inédita. Disponible en: <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/2932462/262574.pdf> (Consultado el 31 /10/2018).
- Villard, L. (2006). Vocabulaire et représentation de la douleur dans la Collection hippocratique. En Prost, F. y Wilgaux, J. (dirs.). *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, pp. 61-78. Rennes, Presses universitaires.
- Zamperini, E. (2017). *Politica e corporeità sulla scena del teatro tragico: prospettive storico-religiose e antropologiche*. Tesis de doctorado, inédita. Padua, Università degli Studi di Padova.

Instrumenta Studiorum

- García Pérez, A. y Durán Sacristán, H. (proms.) (2012). *Diccionario de términos médicos, Real Academia Nacional de Medicina*. Madrid, Panamericana. Disponible en: <http://dtme.ranm.es/index.aspx> (Consultado el 11/01/2019).

Capítulo 15

El maltrato físico y las lesiones corporales en la comedia de Aristófanes

Jimena Schere

El maltrato y la lesión física son recursos cómicos frecuentes en la comedia clásica griega y latina (Cavallero, 1996: 234-237). El tópico pervive en la tradición cómica de occidente y se manifiesta en géneros tan diversos como la *Commedia dell'arte*, el teatro de títeres de cachiporra, los payasos de circo, el cine cómico temprano norteamericano, géneros que pueden encuadrarse en lo que se ha denominado *slapstick comedy*.¹

Sin duda, el maltrato físico en la Grecia antigua tiene una relación intrínseca con la esclavitud. El cuerpo del esclavo, propiedad e instrumento del amo, puede ser sometido a golpes como modo de castigo (*cfr.* Cuffel, 1966: 332-333; Lewis, 2018: 40). En consonancia con esa práctica, la comedia antigua retoma este elemento de la realidad, lo transforma en un componente central de la relación entre los personajes del amo y el esclavo de comedia y en un tópico cómico convencional. Aristófanes, en particular, lo emplea de manera

1 Sobre el *Slapstick*, su definición y los géneros en los que se manifiesta, *cfr.* Peacock (2014: 15-39).

reiterada en su obra. Sin embargo, no solo los esclavos aristofánicos son objeto cómico de maltrato o experimentan lesiones físicas; también los personajes poderosos o algunos personajes circunstanciales, que adoptan posiciones cuestionadas y satirizadas, reciben golpizas. El vapuleo cómico permite, en este sentido, indagar las relaciones entre poder político y corporeidad en la producción del comediógrafo.

Según ha observado Le Breton (2002: 83), la problemática del poder, en particular de la acción política orientada al control del cuerpo y, por consiguiente, del comportamiento del actor, ha sido un tema central de la reflexión de las ciencias sociales de los años 70. Desde una perspectiva marxista, se ha intentado demostrar que toda política se impone a partir de la violencia y las restricciones sobre el cuerpo.² El análisis del uso del tópico en la comedia de Aristófanes y su multiplicidad de blancos, que exceden la figura del esclavo, abre el camino a la reflexión sobre la representación transgresora de la corporeidad en el autor.

En este trabajo nos proponemos, en primer lugar, consignar y analizar cuáles son los blancos privilegiados del tópico en el conjunto de la obra conservada. En segundo lugar, cuáles son las funciones que desempeña y cómo su uso particular desafía las convenciones genéricas y, a la vez, el orden corporal y político establecido.

2 Le Breton (2002: 83) expone las reflexiones de Jean-Marie Brohm (1975) sobre el control político de la corporeidad.

El maltrato físico y las lesiones corporales en la comedia temprana

Acarnienses

La producción temprana conservada del autor data de 425 a 421 a. C., y presenta algunas características comunes que permiten analizarla en conjunto. En particular, la polémica central se organiza en torno a la estructura binaria de un par cómico, compuesto por el héroe y su antagonista, que corporiza el principal contradiscurso atacado en la pieza.³ En las obras de este período inicial el uso cómico de los tópicos del maltrato físico y las lesiones corporales suele adoptar características semejantes. En general, la modalidad dominante consiste en aplicar este recurso en el marco del ataque contra el personaje antagonista.

La primera comedia conservada, *Acarnienses* (425 a. C.), pone en escena una sátira contra la política belicista en el contexto de la guerra del Peloponeso entre Atenas y Esparta. La polémica contra la continuidad de la guerra y sus defensores se representa en la obra, fundamentalmente, a través del héroe cómico Diceópolis, defensor de la paz, y el general ateniense Lámaco, partidario de la guerra.⁴ Lámaco constituye el blanco privilegiado de las burlas constantes del campesino Diceópolis, que hostiga a su antagonista en cada encuentro:

3 Sobre la estructura del par cómico en la comedia temprana y su finalidad argumentativa, *cfr.* Schere (2018: 297-304).

4 Desde nuestra perspectiva, la comedia *Acarnienses* aboga en favor de la tregua a través del héroe cómico Diceópolis y ataca la política belicista corporizada por el personaje de Lámaco. Esta postura ha sido motivo de discusión en la crítica del siglo XX y el debate continúa vigente hasta la actualidad. Muchos autores de referencia han defendido esta postura, por ejemplo, Edmunds (1980: 29-30), MacDowell (1983), de Ste. Croix (1996 [1972]: 59) y Newiger (1996 [1980]). Sin embargo, algunos estudiosos sostienen que la obra no involucra una postura seria en favor de la tregua, entre muchos otros, Forrest (1963), Whitman (1964: 78-79), Dover (1972: 82) y Bowie (1993: 39).

se burla de sus armas (p. ej. vv. 582, 585-586 y 592), deforma cómicamente su nombre (por ejemplo, v. 1207), cuestiona su integridad moral y lo acusa de sacar beneficios económicos de la guerra (vv. 593-619). Además de las burlas que recibe por parte del héroe, el personaje se construye bajo la imagen del *alazón* (“fanfarrón”, “impostor”), mediante una vestimenta ostentosa y un lenguaje pretencioso que lo convierten en un personaje caricaturesco (por ejemplo, v. 589). Resulta significativo que en esta comedia el único personaje que sufre lesiones físicas es precisamente el general Lámaco.

También el héroe Diceópolis protagoniza una escena cómica de agresión física, sin embargo, no resulta lastimado: el coro de carboneros de Acarnes lo persigue por haber concertado una paz privada con los peloponenses y le arroja piedras (vv. 280-283), mientras él se protege con una olla de barro para evitar las lesiones (v. 284). Aunque el coro manifiesta su intención de lapidarlo, Diceópolis consigue finalmente convencerlo, desarticula el castigo y resulta ileso. En toda la escena el héroe cómico, víctima de la furia inicial del coro, logra gracias a sus artimañas, su destreza verbal y sus argumentos justos escapar del padecimiento físico.

En el caso del antagonista Lámaco, en cambio, el personaje resulta lesionado. Su desgraciada suerte es narrada por un mensajero:

ΟΙ ὦ δμῶες οἱ κατ' οἶκόν ἐστε Λαμάχου,
ὔδωρ ὔδωρ ἐν χυτριδίῳ θερμαίνετε.
ὀθόνια κηρωτὴν παρασκευάζετε
ἔρι' οἰσυπηρά, λαμπάδιον περὶ τὸ σφυρόν.
ἀνήρ τέτρωται χάρακι διαπηδῶν τάφρον
καὶ τὸ σφυρόν παλίνορθον ἐξεκόκκισεν
καὶ τῆς κεφαλῆς κατέαγε περὶ λίθῳ πεσῶν
καὶ γοργόν' ἐξήγειρεν ἐκ τῆς ἀσπίδος.
πτίλον δὲ τὸ μέγα κομπολακύθου πεσόν

πρὸς ταῖς πέτραισι, δεινὸν ἐξηύδα μέλος·
ᾧ κλεινὸν ὄμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδῶν
λείπω φάος γε τοῦμόν· οὐκέτ' εἰμ' ἐγώ".⁵ (vv. 1174-
1185)

Servidor: — Sirvientes que estáis en la casa de Lámaco:
agua, calentad agua en una pequeña marmita.

Preparad vendas, cerato, lana grasienta, hilas para el
tobillo.

El hombre se ha herido con una estaca al saltar un foso,
se torció y dislocó el tobillo

y, al caer, se rompió la cabeza contra una piedra
y despertó a la Gorgona del escudo.

Y una gran pluma de pájaro-fanfarrón, cayendo
contra las piedras, entonó este terrible canto:

“Ojo ilustre, viéndote ahora por última vez,
abandono la luz de mi vida; ya no existo”.

El general Lámaco sale lastimado de una manera absurda; no resulta herido en la acción del combate ni agredido por un agente humano, sino que se lesiona por accidente al saltar un foso. La escena ridiculiza sus presuntuosas armas: la atemorizante cabeza de Gorgona que adorna su escudo se despierta por el golpe (v. 1181) y las plumas que enaltecen su casco declaman su desgracia ante el sol en estilo paratrágico (v. 1182).⁶ La ridiculización de la lesión del general se completa cuando el personaje afirma falsamente que ha sido herido por “lanza enemiga” (v. 1192), aunque el público acaba de escuchar la versión verdadera por boca del mensajero (Cortassa, 1988: 238). La herida de Lámaco, sufrida hacia el final de la pieza como momento culminante de su

⁵ Utilizamos la edición de Olson (2002). Todas las traducciones del griego antiguo son propias.

⁶ Sobre las referencias trágicas de este verso, *cfr.* Olson (2002: 335).

degradación, no pretende generar en los espectadores ningún tipo de adhesión o compasión por el personaje, como puede ocurrir en la tragedia, sino que refuerza el escarnio cómico que se ejerce contra él en toda la obra. Por cierto, al verlo herido Diceópolis se burla en forma expresa de él haciendo deformaciones cómicas de su nombre.⁷

Podemos observar que la ridiculización del general, operada a través de la construcción caricaturesca del personaje y de las burlas que recibe de manera constante por parte del héroe, tiene su correlato concreto y material en su daño físico. En definitiva, el motivo de la lesión corporal es solidario con el efecto satírico, acompaña la degradación cómica del blanco central de la obra y colabora con el ataque del contradiscurso, en este caso, la política belicista.

Caballeros

La comedia *Caballeros* (424 a. C.) tiene puntos de contacto con *Acarnienses* en cuanto a la utilización del recurso. La comedia pone en escena la actuación de tres esclavos de Demos, personificación del pueblo ateniense. Los tres servidores son objeto de maltrato físico y, en este sentido, se ajustan al tópico convencional del esclavo vapuleado presente en la tradición cómica según la *parábasis* de la comedia *Paz*.⁸ Sin embargo, la obra tiene la particularidad de

7 Diceópolis lo llama Λαμακίπιον ("Lamaquipito", v. 1207). El morfema —ιππος, de carácter aristocrático, ridiculiza tal vez el origen humilde del personaje, según observa Kanavou (2011: 29).

8 En la *parábasis* de *Paz*, se afirma que el maltrato cómico del esclavo era un tópico recurrente en la comedia de la época (vv. 743-747). Sousa Silva (1997: 232), por ejemplo, acepta como válidas estas afirmaciones y considera que el motivo del esclavo golpeado era un recurso popular dirigido al público menos sofisticado. Por el contrario, autores como Hubbard (1991: 146) no aceptan este testimonio. Desde nuestro punto de vista, la *parábasis* de *Paz* aporta una clave válida para entender la poética de los blancos cómicos en Aristófanes y puede ser tomada seriamente. Con todo, hay que tener en cuenta que la fragmentariedad de los testimonios conservados sobre la comedia no aristofánica no permite más que una visión insuficiente (Sells, 2013). Desarrollaremos

que esos esclavos no son figuras sociales marginales, sino que representan a políticos y generales destacados de la Atenas contemporánea:⁹ uno de ellos, al orador Nicias, perteneciente al ala democrática moderada; el otro, al general Demóstenes. Los dos servidores se lamentan en la apertura de la obra de que Paflagonio, el nuevo esclavo de Demos, “no deja de hacer dar palizas a los esclavos” (πληγὰς ἀεὶ προστρίβεται τοῖς οἰκέταις, v. 5).¹⁰ Paflagonio, representa al líder Cleón, del ala democrática radical. La misma idea se repite unos versos más adelante cuando Demóstenes detalla los padecimientos de los esclavos a partir de la llegada de Paflagonio: el personaje se queja de recibir azotes del amo por las mentiras de Paflagonio-Cleón y de ser extorsionado por el nuevo esclavo para evitar los castigos del amo por falsas denuncias (vv. 63-70). Sin embargo, estas escenas son tan solo referidas por los esclavos.

El único esclavo que recibe una golpiza en escena es el propio Paflagonio-Cleón: en primer lugar, Paflagonio es atacado por el coro de caballeros: “Golpea, golpea al canalla y alborotador de la caballería” (παῖε παῖε τὸν πανοῦργον καὶ ταρᾶξιππόστρατον, v. 247). Más adelante, Paflagonio vuelve a recibir golpes del Morcillero: “¡Ay! ¡Ay! Me pegan los conjurados” (Ἰοὺ ἰοῦ, / τύπτουσί μ’ οἱ ξυνωμόται, vv. 451-452).

En *Caballeros* se desarrollan una serie de escenas de tipo farsesco, que incluyen insultos y amenazas de agresión cruzadas. En ellas, Paflagonio amenaza al Morcillero con

el problema de la poética de los blancos cómicos presente en la *parábasis* de *Paz* en el apartado dedicado a esta pieza.

9 Cuffel (1966: 325) observa que el esclavo, por estar vinculado con un destino trágico, tiene un papel marginal en la comedia griega, comparado con su desarrollo posterior en la comedia romana como personaje tipificado. Sin embargo, es preciso notar que la figura del esclavo en Aristófanes, reelaborada para representar a figuras poderosas, tiene una presencia significativa.

10 Utilizamos la edición de Sommerstein (1981).

torturas,¹¹ pero ninguno de esos padecimientos se concreta; por el contrario, el Morcillero se impone como vencedor absoluto de Paflagonio.

En definitiva, Paflagonio-Cleón, blanco central de la obra, es el único de los esclavos que recibe maltrato físico en el escenario. En este sentido el tópico del escarnio corporal es solidario con el asedio verbal de la burla permanente a la que es sometido el personaje en toda la pieza.

Podemos observar que si bien Aristófanes retoma el motivo tradicional del esclavo sujeto a golpizas en escena con fines cómicos, propio de la comedia de su época, en su obra el objeto de maltrato ya no es la figura más baja de la escala social, sino personalidades poderosas de la Atenas de la época. En este sentido, invierte la representación convencional de la corporeidad ultrajada del esclavo.

Como en el caso de Lámaco, el motivo del vapuleo físico colabora con el efecto satírico y se pone al servicio del ataque contra los blancos centrales de la pieza. El comediógrafo transforma así un tópico social y políticamente inocuo en un mecanismo de ataque contra el líder político más influyente de la época.

Nubes

La comedia *Nubes* (422 a. C.) ubica el eje del ataque en el modo de educación sofística, representado por el personaje de Sócrates. El campesino Estrepsíades, con el fin de evitar pagar sus deudas, lleva a su hijo Fidípides a la escuela de Sócrates para que aprenda el arte de ganar cualquier causa luego de fracasar él mismo en el aprendizaje. Fidípides resulta un hábil discípulo de su maestro

11 Por ejemplo, el verso 367: "¿Cómo te ataré en el cepo!" (οἶόν σε δήσω 'ν τῷ ξύλῳ). Las escenas de insultos y golpes serían propias de la farsa popular, según observa Murphy (1972: 188).

y, una vez instruido en la sofística, desata una golpiza contra su padre (vv. 1321 y ss.). La cómica escena llega a su punto máximo cuando Fidípides se propone demostrar con argumentos que es justo pegarle al padre (vv. 1331-1332). En este caso, el maltrato físico también acompaña al escarnio cómico. Los golpes y la argumentación de Fidípides tienen un efecto transformador sobre el personaje del campesino: Estrepsíades cambia de posición y se dispone a incendiar la escuela de Sócrates. Es decir que la paliza resulta involuntariamente aleccionadora y el héroe cómico adopta entonces la perspectiva avalada en la pieza, esto es, el rechazo de la educación sofística por los resultados nocivos que acaba de comprobar en la conducta de su propio hijo.

Si los esclavos y los niños pueden ser objetos de la violencia corporal,¹² *Nubes* produce una inversión cómica de lo que resulta lícito. Pone en escena el maltrato físico de un ciudadano adulto libre por parte de su hijo. El personaje que resulta víctima de maltrato corporal queda así rebajado, degradado, y tiende a convertirse simbólicamente en un esclavo o un menor, es decir, un individuo subordinado ya sea a un amo o a un adulto.

En el desenlace de la obra, el héroe Estrepsíades acompañado de su esclavo le ordena golpear en este caso a Sócrates y a sus discípulos: “Persigue, golpea, arroja, por muchas cosas, pero sobre todo sabiendo cómo injuriaban a los dioses” (δίωκε, παῖε, βάλλε πολλῶν οὐνεκα, / μάλιστα δ' εἰδῶς τοὺς θεοὺς ὡς ἠδίκουν, vv. 1508-1509).¹³ En este cierre, el maltrato físico remata la sátira emprendida en toda la obra contra Sócrates, la escuela sofística que representa y

12 Encontramos una referencia al castigo corporal del padre al hijo en *Avispas* 254. En este pasaje el corifeo le pega al niño. *Cfr.* Pl. *Pr.* 325 D.

13 Utilizamos la edición de Dover (1968).

la figura del intelectual.¹⁴ Además, se invierte el motivo del esclavo apaleado porque es el hombre libre y prestigioso, Sócrates, el que recibe violencia física por parte de un servidor. En definitiva, el uso de los golpes en *Nubes* sigue una lógica semejante a la de *Acarnienses* y *Caballeros*: la golpiza recae sobre los personajes que adoptan la postura atacada y ridiculizada en la obra. En este caso, los golpes sirven además para escarnecer al héroe cómico Estrepsíades, hacerlo cambiar de opinión y adoptar finalmente una actitud de repudio hacia la nueva educación de corte sofístico. Una vez que el héroe cambia de postura y rectifica su visión sobre el maestro, el maltrato físico se vuelca contra su blanco frecuente: el antagonista del héroe, representante central del contradiscurso.

Avispas

Avispas (422 a. C.) embiste contra los jueces atenienses y sus peores vicios a través del ataque cómico contra el anciano juez Filocleón. El héroe cómico, su hijo Bdelicleón, intenta retener encerrado en su casa al anciano para que no huya a los tribunales y satisfaga su maligna manía de condenar a todos los acusados. El motivo no tiene aquí un uso tan significativo como en las otras comedias tempranas. Podemos citar, sin embargo, algunos ejemplos en los cuales se reelabora el tópico tradicional.

Luego de varios intentos de fuga del anciano, el héroe cómico Bdelicleón¹⁵ pide a su esclavo que castigue físicamente a su anciano padre (v. 398). En este caso, el antagonista y los vicios del poder judicial que representa vuelven a ser

¹⁴ Sobre el personaje tipificado del filósofo cómico, *cfr.* O'Regan (1992: 35) e Imperio (1998).

¹⁵ Consideramos que Bdelicleón es el héroe de la pieza, identificación que ha generado controversias en la crítica. Sobre el tema, *cfr.* Schere (2014).

objeto de escarnio como en las otras comedias tempranas. Por otra parte, la violencia física se ejerce contra el juez, no contra el servidor, su blanco habitual y característico; el esclavo es el responsable de ejecutar el castigo, en lugar de ser su víctima. La escena tiene resonancias de la comedia *Nubes* en la que el padre sufre un castigo por parte de su hijo y, en este sentido, invierte también el ejercicio permitido del castigo al niño.

Otro ejemplo semejante se presenta en el v. 456: Bdelicleón le ordena al esclavo Jantias golpear al coro de jueces-avispas para echarlo de su casa. El coro en esta instancia permanece todavía como un aliado del antagonista y recibe su castigo. Tampoco en este pasaje el esclavo es el que resulta apaleado sino los representantes del poder judicial. Recordemos que la argumentación de Bdelicleón apunta a demostrar que el juez, aunque cree tener mucho poder, es en realidad un simple esclavo de los demagogos (δουλεύων λέληθα, v. 517).¹⁶ Nuevamente la obra juega con la idea de rebajar el presunto poder a una condición de servidor y trabaja con la inversión de la relación amo-esclavo. El poder judicial no es en verdad soberano sino subordinado a la manipulación del poder político. El motivo del maltrato físico colabora con la construcción de la habitual alegoría del amo y del esclavo desarrollada ampliamente en *Caballeros*¹⁷ y apunta a degradar a los personajes que asumen la postura satirizada en la obra.

Hacia el final de *Avispas* encontramos también una referencia al tópico. El esclavo refiere el comportamiento vergonzoso de Filocleón en el banquete: en medio de su baile, borracho, el anciano golpea al esclavo (v. 1305). En este

16 Utilizamos la edición de MacDowell (1971).

17 En esta pieza, el amo Demos es en realidad, sin saberlo, un esclavo de Paflagonio-Cleón. Este es el esclavo-amo que resulta golpeado, vencido, desplazado y encarnecido en la obra por su antagonista.

caso, se comporta como un amo caprichoso e injusto que maltrata sin razón alguna al servidor. Se vuelve a utilizar el tópico para dejarlo en ridículo.

Paz

En la misma línea de las otras comedias tempranas, *Paz* (421 a. C.) utiliza una escena de golpes para ridiculizar a su blanco satírico central: la política belicista. La divinidad Pólemos golpea a su esclavo Tumulto, inactivo e incapaz de satisfacer sus requerimientos en un contexto histórico desfavorable a la guerra, situado poco antes de la inminente paz de Nicias (vv. 255 y ss.).

Resulta significativo detenerse en la *parábasis* de *Paz* que hace una referencia expresa al motivo del castigo cómico al esclavo. El coro menciona y descalifica una serie de motivos cómicos convencionales de la comedia contemporánea (vv. 739-747): la burla contra los pobres, el Heracles glotón y el maltrato al esclavo. En este contexto el coro afirma que el poeta Aristófanes ha desplazado el uso de ciertos motivos cómicos estereotipados:

ΧΟ. [...] τοὺς δούλους παρέλυσεν
οὐς ἐξῆγον κλάοντας αἰεὶ, καὶ τούτους οὐνεκα τοῦδί,
ἴν' ὁ σύνδουλος σκώψας αὐτοῦ τὰς πληγὰς εἶπ'
ἀνέροίτο
"ὦ κακόδαμον, τί τὸ δέρμ' ἔπαθες; μῶν ὑστρίχίς
εἰσέβαλέν σοι
εἰς τὰς πλευρὰς πολλῆ στρατιᾶ κάδενδροτόμησε
τὸ νῶτον;"¹⁸ (vv. 743-747)

18 Utilizamos la edición de Olson (1998).

Coro: [...] dejó de lado a los esclavos
a los que siempre sacaban a escena llorando
con el único fin de que un compañero de esclavitud,
burlándose de sus
[golpes], le preguntara:
“Infeliz, ¿qué le pasó a tu pellejo? ¿Acaso se lanzó el
látigo
contra tus flancos con numeroso ejército y te descor-
teó la espalda?”

De acuerdo con este pasaje, el motivo del esclavo maltratado constituía un blanco cómico frecuente en la comedia contemporánea, del que el comediógrafo decide distanciarse para ridiculizar a los poderosos, como afirma el coro en la propia *parábasis*: el poeta ha dejado de lado la ridiculización de “hombrecitos comunes” (ιδιώτας ἀνθρωπίσκους, v. 751) para atacar a los “más grandes” (τοῖσι μεγίστοις ἐπέχει, v. 752). Se ha discutido mucho sobre la validez de estos postulados de Paz. Pero si bien es cierto que Aristófanes utiliza ocasionalmente estos blancos cómicos, el tópico del maltrato físico al esclavo empleado en su forma convencional, tiene un lugar marginal en su obra; en cambio, los golpes y lesiones son padecidos por personajes poderosos e influyentes (*mégistoi*) en el plano político, militar, intelectual y judicial, sobre todo en la obra temprana: Lámaco, representante del poder militar; Paflagonio-Cleón, representante del poder político del sector radical; Sócrates, símbolo de la nueva educación; Filocleón, ejemplo máximo de los vicios del poder judicial; Tumulto, esclavo de Pólemos, personificación del belicismo. Podemos observar, entonces, que los postulados de la *parábasis* de Paz se cumplen de manera efectiva en la comedia de Aristófanes.

Encontramos, además, en esta comedia un uso alternativo del tópico: los golpes se desatan contra el recitador de

oráculos Hierocles, impostor que quiere participar de los beneficios conseguidos por el héroe Trigeo.¹⁹ La gopizza contra la figura del impostor es ampliamente explotada en *Aves*. En este sentido, *Paz* opera como una pieza de transición entre la obra temprana y la comedia posterior, en la cual el uso y las funciones del tópico adquieren mayor versatilidad. En *Paz* el recitador de oráculos irrumpe en escena con la intención de comer las vísceras de las libaciones realizadas en honor de la diosa Paz y pretende, a través del mensaje de sus oráculos, hacer fracasar la flamante tregua. El esclavo del héroe Trigeo, por orden de su amo, lo echa entonces a palos (vv. 1446 y ss.). La escena vuelve a resultar una inversión del motivo tradicional del esclavo vapuleado. Pero en este caso el escarnio cómico ya no recae sobre el antagonista central y sus aliados sino en un blanco ocasional, el impostor que, una vez realizado el plan del héroe, pretende gozar impunemente de sus beneficios.

El maltrato físico y las lesiones corporales en la comedia conservada posterior a 421 a. C.

En las comedias tempranas los antagonistas y sus aliados resultan golpeados y vencidos: Lámaco termina herido; Paflagonio es apaleado por sus oponentes; Sócrates es expulsado a golpes en medio del incendio del pensadero; Filocleón también recibe su parte; Pólemos golpea a su colaborador y esclavo Tumulto. En este sentido, la comedia aristofánica, con su habitual potencia trasgresora, no solo se aleja del tópico tradicional sino que desdibuja la construcción de la corporeidad vigente en la sociedad

¹⁹ Conford (1993 [1914]: 119-122) ha observado que el héroe cómico desbarata las intenciones de los impostores que quieren participar de su régimen.

ateniense y las diferencias tajantes entre el hombre libre y el esclavo.²⁰

En la comedia posterior los golpes tienen blancos más heterogéneos. En *Aves* recaen sobre personajes circunstanciales. *Aves* ya no presenta un antagonista protagónico, que corporice el principal contradiscurso atacado en la obra, característica de las comedias tempranas; en cambio, aparece una serie de impostores (*alazónes*), representantes de diferentes vicios de la sociedad ateniense, que pretenden gozar de los beneficios alcanzados por el héroe Pistetero. El héroe expulsa con violencia física y amenazas de golpes a varios de estos impostores que quieren habitar en la ciudad de los pájaros: a Metón, al inspector, al vendedor, al sicofanta (vv. 1017 y ss.). A pesar de las diferencias observadas con la comedia temprana, podemos comprobar que tampoco en *Aves* el esclavo resulta el blanco privilegiado de la vejación corporal, sino los personajes que ocasionan daños a la *pólis* desde la perspectiva aristofánica.

En las comedias con temática o protagonistas femeninas son habituales, en cambio, las escenas farsescas de agresiones físicas y verbales cruzadas entre personajes femeninos y masculinos. En *Lisístrata* (411 a. C.) se enfrentan el coro de ancianas y de ancianos (vv. 319 y ss.): el grupo de ancianos intenta prender fuego a las mujeres; ante la agresión, las mujeres se defienden con insultos y amenazas y, finalmente, les arrojan agua.

En el contexto de la disputa entre la heroína Lisístrata, impulsora de la paz, y el Consejero, propulsor de la guerra, se produce otra escena de violencia física (vv. 430 y ss.).

20 Sommerstein (2009: 140) ha señalado que en la comedia aristofánica no solo los esclavos son blanco de maltrato físico, sino también algunos hombres libres como los sicofantas. Sostiene que el comediógrafo transgrede algunas distinciones entre ciudadanos y esclavos. El espíritu inclusivo de la comedia incorpora también a los esclavos en los planes del héroe cómico.

El Consejero le ordena a un arquero atar a Lisístrata, pero este no se atreve a hacerlo frente a las amenazas de agresión de la heroína y de otras mujeres que salen también en su ayuda. Ante la insistencia del Consejero, se produce un enfrentamiento físico entre las mujeres y los arqueros y ellas resultan victoriosas. En este caso, la victoria femenina también contribuye a degradar el blanco de la burla: el Consejero, los hombres y la política belicista masculina.²¹ En definitiva, el recurso en esta obra no está exento de intencionalidad política y satírica porque las mujeres, defensoras de la paz, salen airoso y vencen a sus oponentes en todas las escenas. En cambio, el coro de ancianos y los arqueros no pueden cumplir sus propósitos, resultan agredidos físicamente y derrotados por las mujeres.²²

En la comedia *Ranas* (405 a. C.) el motivo vuelve a tener una función de relevancia. Al comienzo de la obra, el dios Dioniso ironiza acerca del tópico del esclavo vapuleado. El dios afirma que el público está cansado de escuchar frases trilladas sobre el padecimiento de los esclavos, como “estoy oprimido” (Πιέζομαι, v. 3),²³ que hace referencia al hecho de que el servidor lleve una carga demasiado pesada. El tópico se menciona para desacreditar su uso recurrente entre los cómicos. En este sentido, este pasaje puede asociarse con las críticas del coro de *Paz* al recurso convencional de utilizar el padecimiento de los esclavos con fines cómicos.

Ranas vuelve a emplear más adelante el tema del maltrato físico al esclavo (vv. 460 y ss.): Dioniso y su esclavo Jantias llegan a la puerta de Eaco en el Hades con el fin de traer de nuevo a Eurípides al mundo de los vivos. Eaco, al ver al

21 Sobre el eje de la burla en *Lisístrata*, *cfr.* Schere (2017).

22 También en *Tesmoforiantes* (411 a. C.) se producen escenas de maltrato entre hombres y mujeres. El pariente de Eurípides pelea con una mujer y se desata un enfrentamiento físico entre ellos (v. 568). Pero en esta comedia el recurso tiene más bien un carácter de divertimento farsesco.

23 Utilizamos la edición de Dover (1993).

dios disfrazado de Heracles, lo insulta por el robo del can Cerbero; para escapar de su furia, Dioniso le pide a Jantias que se ponga el disfraz de Heracles. Entonces Eaco ordena atar a Jantias-Heracles, pero Jantias jura que nunca ha estado en el Hades y para confirmar la verdad de sus afirmaciones permite que se azote al esclavo-Dioniso. A la vista de esto, este declara su verdadera identidad. Eaco los somete a una golpiza a ambos, para poder descubrir quién de los dos es el verdadero dios, con la idea de que los dioses no sufren el dolor físico. En la escena, Dioniso disimula quejas de dolor después de cada azote. Este pasaje emplea el tópico del maltrato al esclavo, pero introduce la variante de someter a vejación al dios, disfrazado de esclavo, que además se muestra vulnerable ante los golpes. Una vez más el tópico recae sobre una figura poderosa, y no en forma exclusiva sobre el blanco típico del esclavo. Además, se transgrede la representación de la corporeidad divina idealizada,²⁴ susceptible en este caso de padecer el dolor. Podemos observar que en la representación corporal la comedia aristofánica no solo desdibuja los límites entre ciudadanos y esclavos, sino también entre hombres y dioses.

Finalmente *Pluto*, la última comedia conservada del autor, retoma el motivo del esclavo vapuleado en su forma más tradicional. En la primera escena de la obra, el campesino Crémilo y su esclavo Carión vienen siguiendo a un ciego sin motivo aparente. El servidor, pensando que su amo está desquiciado (v. 2), se queja del sometimiento corporal del esclavo: “la divinidad no permite que él sea dueño de su cuerpo/ sino el que lo ha comprado” (τοῦ σώματος γὰρ οὐκ ἔᾶ τὸν κύριον/ κρατεῖν ὁ δαίμων, ἀλλὰ τὸν ἔωνημένον, vv.

24 A pesar del antropomorfismo de los dioses griegos, estos presentan imágenes idealizadas y sobrenaturales. Cfr. Tiverios (2015: 117).

6-7).²⁵ Este pasaje expresa la condición del esclavo: el amo puede hacer con su corporalidad lo que desea, incluido el sometimiento a tormentos físicos.

En esta escena, Crémilo y Carión llevan coronas de laurel porque vienen de consultar al oráculo de Delfos. El esclavo se queja de que su amo lo hace seguir a un hombre ciego (en realidad el dios Plutón) y quiere saber los motivos de esa conducta aparentemente irracional. Crémilo lo amenaza entonces con golpearlo y el esclavo se defiende diciendo que no puede hacerlo mientras lleve puesta la corona de laureles, pero Crémilo lo amenaza otra vez con sacarle la corona y golpearlo de todas formas (vv. 18-23). La disputa entre el amo y el esclavo se vale del motivo cómico del esclavo sometido a maltrato o a amenazas de castigo físico como sucede en el comienzo de *Ranas*.

Más adelante, también el esclavo Carión hace referencia en su diálogo con Hermes a los “golpes” (πληγγή) recibidos cuando le robaba comida a su amo (vv. 1144-1145). En definitiva, *Pluto* se vale del tópico cómico en su forma más tradicional para construir la imagen del esclavo Carión o para componer escenas que involucran la relación del amo y el esclavo. Esta comedia, en su uso más convencional del tópico, se diferencia del resto y resulta por sus características globales una obra de transición hacia la comedia nueva.

Conclusiones

Los blancos privilegiados del maltrato y la lesión física son, sobre todo en la comedia temprana, los personajes representantes del poder militar, político, intelectual

²⁵ Utilizamos la edición de Sommerstein (2001).

y judicial de la Atenas contemporánea. En esos casos, el tópico tiene una clara función satírica y el escarnio físico colabora como un recurso más con la degradación operada contra el antagonista mediante multiplicidad de estrategias cómicas. Además, esta modalidad propone una ruptura respecto del tópico convencional del esclavo vapuleado en la medida en que ubica como eje del ataque a figuras que gozan de poder en alguna de las esferas públicas de la *pólis*.

También se registra en las obras tempranas el castigo contra personajes aliados del antagonista (*i.e.* Tumulto) o que adoptan una posición cuestionada en la obra y que luego cambian de postura (*i.e.* coro de jueces, Estrepsíades). En todos los casos, los golpes hostigan a personajes que, en el momento en que reciben las agresiones, actúan como defensores del contradiscurso.

Otro uso del motivo, que tiene especial relevancia en *Aves*, es la expulsión a los golpes de los impostores que intentan gozar de los privilegios obtenidos por el héroe gracias al éxito de su plan. También este empleo presenta una función evidentemente satírica, aunque se aplica sobre personajes no siempre individualizados y de aparición circunstancial en la pieza. En este sentido, el recurso pierde contundencia en comparación con las primeras obras donde se instrumenta sobre todo contra personajes centrales y muchas veces de existencia extratextual (Lámaco, Paflagonio, Sócrates). Esta modalidad se aleja también del motivo convencional del esclavo como objeto privilegiado del maltrato físico.

Un tercer uso, de carácter marginal en la comedia de Aristófanes, es el propio tópico tradicional, centrado en el blanco típico del esclavo. Se observa sobre todo en *Pluto*, obra de transición hacia la comedia nueva. Sin embargo, por lo general el tópico presenta reelaboraciones. Un ejemplo es el caso de *Ranas*, que durante la golpiza deja en ridículo especialmente al dios Dioniso antes que al esclavo

Jantias. La inversión del objeto de burla se verifica también en *Caballeros*, bajo otra modalidad que consiste en representar —a través del esclavo Paflagonio— al influyente político Cleón. Podemos observar que el uso crítico o reelaborado del motivo convencional se encuentra en consonancia con los postulados de la *parábasis* de *Paz*, en el sentido de que el maltrato cómico se ejerce sobre todo contra los poderosos y ya no contra los débiles.

Finalmente, se registran algunos usos marginales como las agresiones farsescas entre los sexos en las comedias de temática femenina. De todas formas, también en *Lisístrata* las escenas de enfrentamiento físico dejan en posición de desventaja a los representantes del poder político que constituyen el blanco central de la pieza: los hombres y su política belicista.

En suma, en la comedia conviven el uso convencional del tópico del maltrato al esclavo con reelaboraciones e inversiones. Sin embargo, podemos verificar que domina la inversión y la recreación del motivo, de manera más evidente en las primeras obras, donde el blanco privilegiado resulta aquel que tiene alguna posición destacada en la *pólis*. La representación del cuerpo vapuleado modifica así su objeto tradicional y se vuelve contra los representantes del poder. El tópico no se utiliza, por lo general, como un mero entretenimiento a costa de un personaje subordinado, carente de ciudadanía y autonomía como el esclavo, sino como un recurso para generar un escarnio cómico efectivo y reforzar la sátira contra políticos, generales, intelectuales, jueces y contra aquellos personajes que resultan nocivos para la ciudad como los recitadores de oráculos y los sicofantas.

La reelaboración del tópico del esclavo resulta significativa, finalmente, para explorar el potencial trasgresor de la comedia en el plano político y social. Hay que tener en cuenta que en la Grecia antigua la esclavitud constituía “un

sistema de trabajo”; el esclavo realizaba, bajo constricción, las cosas que el hombre libre no quería hacer (Cuffel, 1966: 337). En este sentido, el castigo físico resulta un elemento relevante en la organización del trabajo, de la ciudadanía y de la vida política ateniense, que requiere el control de la corporeidad de los sujetos privados de su libertad. Todo sistema político se impone, por cierto, a partir de la violencia ejercida sobre el cuerpo; en la sociedad ateniense esa violencia tenía sin duda como uno de sus objetos privilegiados el cuerpo esclavo. Al desplazar el eje del maltrato físico y reelaborar el tópico, la comedia desafía, al menos en la ficción, el orden corporal y político establecido.

Las sociedades, además, utilizan el cuerpo “como sistema clasificatorio para la adjudicación de roles” (Antón y Damiano, 2010: 25). En este sentido, podemos apreciar cómo la comedia, al sustituir el cuerpo del esclavo por el de los poderosos como eje central del maltrato, juega con el esquema clasificatorio vigente en la sociedad ateniense.²⁶ Si la construcción de la identidad ciudadana del hombre libre se contraponen a la del hombre esclavo, la recreación del motivo desdibuja, en el marco particular del espacio cómico, el límite tajante entre ciudadano y no-ciudadano, entre amo y esclavo, entre poder y sumisión.

26 El género es uno de los criterios centrales para diferenciar roles (Antón y Damiano, 2010: 25). En este plano, la comedia también presenta alternativas transgresoras en el contexto de la ficción cómica como la participación de las mujeres en política. En la obra conviven visiones tradicionales sobre las mujeres y representaciones alejadas de su rol característico en la Atenas de la época. En cuanto a las manifestaciones de la violencia, la mujer también puede aparecer como objeto de violencia, por ejemplo con la amenaza de violación.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Dover, K. J. (ed., com.) (1968). *Aristophanes. Clouds*. Oxford, Clarendon Press.
- (1972). *Aristophanic Comedy*. Berkeley/Los Ángeles, University of California Press.
- (ed. y com.) (1993). *Aristophanes. Frogs*. Oxford, Clarendon Press.
- MacDowell, D. M. (ed., com.) (1971). *Aristophanes. Wasps*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Olson, S. D. (ed. y com.) (1998). *Aristophanes. Peace*. Oxford, Clarendon Press.
- (ed. y com.) (2002). *Aristophanes. Acharnians*. Oxford, Oxford University Press.
- Sommerstein, A. H. (ed., trad. y com.) (2001). *The comedies of Aristophanes*. Wealth. Warminster, Aris & Phillips.

Bibliografía secundaria

- Antón, G. y Damiano, F. (2010). El malestar de los cuerpos. En Forte, G. y Pérez, V. (comps.). *El cuerpo, territorio del poder*, Colección Avances N° 1, pp. 19-37. Buenos Aires, Colectivo ediciones.
- Bowie, A. M. (1993). *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Brohm, J. M. (1975). *Corps et politique*. París, Delarge.
- Cavallero, P. A. (1996). *Parádoxis. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición*. Col. Textos y Estudios 2. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Cortassa, G. 1988. L'eroe Lamaco. En Corsini, E. (ed.). *La polis e il suo teatro*, vol. II, pp. 233-263. Padua, Programma.
- Cornford, F. M. (1993 [1914]). *The Origin of Attic Comedy*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Cuffel, V. (1966). The Classical Greek Concept of Slavery. En *Journal of the History of Ideas* 27, pp. 323-342.

- de Ste. Croix, G. E. M. (1996 [1972]). The Political Outlook of Aristophanes. En Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*, pp. 42-64. Oxford/Nueva York, Oxford University Press.
- Edmunds, L. (1980). Aristophanes' *Acharnians*. En Henderson, J. (ed.). *Aristophanes. Essays in interpretation*, Yale Classical Studies 26, pp. 1-41.
- Forrest, W. G. (1963). Aristophanes' *Acharnians*. En *Phoenix* 17, pp. 1-12.
- Hubbard, T. K. (1991). *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- Imperio, O. (1998). La figura del intellettuale nella commedia greca. En Belardinelli, A. M.; Imperio, O.; Mastromarco, G.; Pellegrino, M. y Totaro, M. (eds.). *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, pp. 43-130. Bari, Adriatica Editrice.
- Kanavou, N. (2011). *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*. Berlín/Nueva York, De Gruyter.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lewis, D. M. (2018). *Greek Slave Systems in their Eastern Mediterranean Context, c. 800-146 BC*. Oxford, Oxford University Press.
- MacDowell, D. M. (1983). The Nature of Aristophanes' *Acharnians*. En *Greece & Rome*, 30.2, pp. 143-162.
- Murphy, T. Ch. (1972). Popular Comedy in Aristophanes. En *The American Journal of Philology* 93.1, pp. 169-189.
- Newiger, H.-J. (ed.) (1975). *Aristophanes und die alte Komödie*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- . (1996 [1980]). War and Peace in the Comedy of *Aristophanes*. En Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*, pp. 143-161. Oxford, New York.
- O'Regan, D. E. (1992). *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes' Clouds*. Nueva York/Oxford, Oxford University Press.
- Peacock, L. (2014). *Slapstick and comic performance. Comedy and pain*. Hampshire/ Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Schere, M. J. (2014). El problema del héroe cómico en *Avispas*. En *Synthesis* 21, pp. 97-109.

- . (2017). El par cómico en la comedia temprana de Aristófanes y su pervivencia en *Lisístrata*. En *Ágora. Estudios Clásicos em Debate* 19, pp. 99-115.
- . (2018). *El par cómico. Un estudio sobre la persuasión cómica en la comedia temprana de Aristófanes*. Buenos Aires, Santiago Arcos/UBA.
- Sells, D. (2013). Slaves in the fragments of Old Comedy. En Akrigg, B. y Tordoff, R. (eds.). *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, pp. 91-110. Cambridge/ Nueva York, Cambridge University Press.
- Sommerstein, A. H. (ed., trad. y com.) (1981). *The comedies of Aristophanes*. Knights. Warminster, Aris & Phillips
- . (2009). *Talking about laughter in Aristophanes. And other studies in Greek comedy*. Oxford, Oxford University Press.
- Sousa Silva, M. de F. (1997). L'esclave dans la comédie d'Aristophane: potentialités d'un type populaire. En Thiery, P. y Menu, M. (eds.). *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994)*, pp. 229-241. Bari, Levante Editori.
- Tiverios, M. (2015). "Cuerpos de dioses, héroes y atletas hasta el período helenístico. En Sánchez Fernández, C. y Escobar, I. (coords.). *Dioses, héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*, pp. 103-120. Alcalá de Henares, Museo Arqueológico Regional.
- Whitman, C. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.

Capítulo 16

Cuerpos violentos: *êthos*, corporalidad y violencia en la representación de Cleón en la *Antilogía de Mitilene*¹

Mariana Franco San Román

Los testimonios de Aristófanes y Tucídides han dado lugar a que algunos críticos consideren a Cleón como el modelo del político pospericleano llamado *demagogós* (Finley, 1988 [1973]: 42; Connor, 1992: 140). De hecho, no solo sus obras son los primeros testimonios conservados de dicho vocablo, sino que además cada autor, siguiendo las normas de su género respectivo, le prestó su voz al político. En particular, en las *Historiae* es uno de los protagonistas de la *Antilogía de Mitilene* y se le adjudican discursos y pensamientos en los episodios de Pilos y Anfípolis. Uno de los rasgos que más destacan las fuentes es su modo de hablar (Aristófanes *Ach.* 381-382, *Eq.* 137, 255-257, 274, 285-287, 304-313, 485-487, 642, 860-863, 1014-1021, 1403, *V.* 27-41,

1 Las primeras versiones del presente trabajo fueron leídas en el *III Seminario Internacional de Estudios sobre Discurso y Argumentación (SEDiAr)*, organizado por la Universidade Federal de Sergipe (São Cristóvão, Brasil) el 02-06-2016 y en el *VIII Coloquio Internacional de Estudios Helénicos*, organizado por la Facultad de Humanidades y de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, el 27-06-2018.

903, 927-930; [Arist.] *Ath.*28.3; Plut. *Nic.*8.5).² Algunos testimonios posteriores resaltan la actitud de Cleón que supuso una ruptura con respecto a los modos de declamar en público (Connor, 1992: 132-134). Plutarco, por ejemplo, afirma:

...καὶ τὸν ἐπὶ τοῦ βήματος κόσμον ἀνελὼν καὶ πρῶτος ἐν τῷ δημηγορεῖν ἀνακραγῶν καὶ περισπάσας τὸ ἱμάτιον καὶ τὸν μηρὸν πατάξας καὶ δρόμῳ μετὰ τοῦ λέγειν ἅμα χρησάμενος... *Nicias* 8.5

...y destruyó el buen comportamiento sobre la tribuna y [fue] el primero en hablar ante la asamblea gritando y en levantarse el *khimátion* y golpearse el muslo y al mismo tiempo que hablaba, hacía uso del caminar...³

A partir de esto es posible inferir una norma subyacente que sostenía que en la declamación se debía actuar con un decoro particular en términos del uso del cuerpo (gestos, voz, etcétera) contra el cual Cleón habría atentado.⁴

El objetivo del presente trabajo es rastrear el modo en que Tucídides —en tanto contemporáneo— representa a Cleón en términos de su decir y su corporalidad. Para ello recurriremos a una herramienta proveniente de la lingüística: la teoría del *êthos* desde una perspectiva enunciativa

2 *Nicias* 8.5 parece ser una reformulación de [Arist.] *Ath.*28.3: ὃς δοκεῖ μάλιστα διαφθεῖραι τὸν δῆμον ταῖς ὀρμαῖς, καὶ πρῶτος ἐπὶ τοῦ βήματος ἀνέκραγε καὶ ἐλοιδορήσατο, καὶ περιζωσάμενος ἐδημηγόρησε, τῶν ἄλλων ἐν κόσμῳ λεγόντων, "este [Cleón] parece haber arruinado al pueblo con sus movimientos bruscos y el primero que gritó y regañó y declamó ante el pueblo levantándose su túnica hasta el muslo, mientras que los otros hablan comportándose bien". Empero a los fines del presente capítulo, el testimonio de Plutarco será suficiente. El análisis y contraste de ambos pasajes quedará para un trabajo posterior.

3 Todas las traducciones del presente capítulo nos pertenecen.

4 El comportamiento no verbal incluye aspectos vocales y no vocales (como los gestos, la apariencia y la distancia interpersonal) (Fögen, 2009: 18). Según el testimonio de Plutarco, Cleón habría atentado contra el *tò prépon* o *aptum*.

y argumentativa.⁵ En este sentido, nos centraremos en la noción de *êthos* discursivo, en tanto representación de sí que el orador construye a través de sus palabras. A su vez, este puede estar conformado por el *êthos* mostrado, entendido como la imagen implícita creada a partir de distintos indicadores textuales, y el dicho, que se da cuando el orador se autorrepresenta de modo explícito con ciertas cualidades (Maingueneau, 2002: 3). Según este autor (1999: 79; 2009: 91), a partir de ambos *êthe*, el destinatario construye la figura de un “garante” que está dotado de corporalidad (propiedades físicas) y carácter (propiedades psicológicas), los cuales se apoyan sobre un conjunto de representaciones sociales y de estereotipos que la enunciación contribuye a confirmar o transformar. La riqueza de este marco teórico permite entender el “cuerpo” más allá de las propiedades físicas que efectivamente tiene o tuvo la persona: el mismo texto, aun desprovisto de imagen o de sonido, permite al enunciatario adjudicarle una corporalidad al enunciador. En este sentido, la premisa básica es que el gesto es un compañero inseparable del lenguaje hablado y la expresión facial y los movimientos corporales pueden amplificar, modificar, confirmar o subvertir cualquier enunciado verbal (Thomas, 1993: 6).⁶

En las últimas décadas el cuerpo en general ha cobrado mayor interés desde perspectivas variadas como lo expone Le Breton (2002). Los estudios sobre la Antigüedad, en particular, no han sido la excepción como muestra el conjunto de relevamientos bibliográficos dirigidos por Gherchanoc (2015) o los volúmenes colectivos editados por Cairns (2005) y por Garelli y Visa-Ondarçuhu

5 Sobre la teoría del *êthos*, cfr. Amossy (1999, 2010) y Maingueneau (1999, 2002, 2009, 2013, 2014a y b).

6 Por ejemplo, Birdwhistell sostiene que los movimientos del habla y del cuerpo se superponen en un sistema y no puede estudiarse aisladamente (en Le Breton, 2002: 49).

(2010).⁷ El mismo Cairns (2005: x) menciona el interés por el lenguaje corporal en relación con la *hypókrisis* o *actio*. Con respecto a la relación entre el uso de la palabra y del cuerpo, uno de los testimonios son los manuales de retórica (Cairns, 2005: x). Si bien, la información sobre la *hypókrisis* nos llega principalmente por obras latinas (por ej. Cic. *De Or.* 3.213-27; Quint. *Inst.* 11.3), eso no quiere decir que esta no hubiera despertado interés en la Hélade.⁸ Por ejemplo, Aristóteles en su *Retórica* no se extiende mucho al respecto, pero sostiene que “a cada emoción” (πρὸς ἕκαστον πάθος) le corresponde una “voz” (ἐν τῇ φωνῇ) que varía según el volumen, la armonía y el ritmo (μέγεθος, ἄρμονία, ῥυθμός (*Rh.* 3.1.4, 1403b22ss., *cf. Rhet. Her.* 3.22). A pesar de ello, el filósofo afirma que, si bien debe debatirse con los hechos, un buen uso de la alocución puede proveer la victoria en una competencia y por ello asocia a los oradores con los actores (*Rh.* 3.1.4, 1404a1ss.).⁹ El testimonio de Plutarco describe a Cleón haciendo uso de su cuerpo como lo hacía un actor y la crítica subyacente parece asemejarse a esta presente en la de Aristóteles.¹⁰ Thomas (1993: 7) sostiene que el lenguaje del gesto puede separar o unir; en el caso de Cleón lo

7 Basta corroborar la centralidad del cuerpo en la Antigüedad al ver que esta le dio formas humanas personificadas no solo a los dioses, sino también a los conceptos e incluso a las ideas abstractas, como es el caso del ideal de la *kalokagathía* (Squire, 2011: 7-9).

8 Sobre las fuentes latinas, *cf.* Aldrete (1999), Hall y Bond (2002), Hall (2004), Fögen (2009).

9 Cicerón sostiene que cada factor de la *actio* tiene una fuerza (*vis*) determinada (*De orat.* 3.223).

10 Bremmer (1993), de un modo semejante, argumenta que en el siglo IV a. C., las clases altas cultivaron una postura erguida y un paso tranquilo que suponía un control estricto de la emoción y del mantenimiento de la dignidad que era esencial para su autoridad. El ciudadano que se mueve lentamente y “κοσμίως” aparece en textos de distinta índole (Pl. *Charm.* 159a-b, [Arist.] *Phgn.* 807b) como demuestra Bremmer (1993: 18-20). Es de resaltar que en la definición de *sophrosýne* que hace Sócrates en *Cármides* también apela al “orden” (κοσμίως) y la “tranquilidad” (ἡσυχῇ, 159a-b). Al respecto, ver el estudio de Douglas (1970) acerca del cuerpo como símbolo de las relaciones sociales y del mayor o menor control de la expresión del cuerpo según la presión grupal.

separaría de una tradición anterior. Por otro lado, sabemos que su discípulo Teofrasto en su tratado Περὶ ὑποκρισεως (D.L.5.48) le habría dado una gran importancia al tono de la voz y al movimiento corporal (fr. 712 FHS&G) y habría enfatizado en los efectos de la expresión facial (fr. 713 FHS&G), lo que muestra que el uso del cuerpo era una realidad inexorable en el siglo IV a. C.¹¹

La cuestión es ¿cómo unir cuerpo, discurso y *êthos* en un texto literario que nada dice sobre el primero?¹² La respuesta está en el análisis de las estrategias y recursos, ya que la elección y el uso de los argumentos contribuyen a la imagen del orador (Amossy, 2010: 7, 34). Nos centraremos en tres elementos que se interrelacionan: el tratamiento de cortesía —que incluye la utilización de los deícticos y la relación con el cuerpo social que implica—, los blancos de crítica y la actitud con respecto al *páthos*.¹³

Nuestra hipótesis general es que es posible recomponer o inferir un cuerpo incluso en textos provenientes de la Antigüedad que, a diferencia del drama, están despojados de datos proxémicos y gestuales como es el caso de las *Historiae*. Por otro lado, nuestra hipótesis particular es que Tucídides asociaría a Cleón con una corporalidad violenta por medio de determinados recursos.¹⁴ El historia-

11 Kayser y Fortenbaugh discuten sobre la certitud de su existencia (Fögen, 2009: 23, n.23).

12 En relación con esta cuestión, Thomas afirma que, si bien los historiadores no pueden observar los cuerpos del pasado en movimiento, sí pueden hacer inferencias a partir de las fuentes (1993: 5).

13 Con respecto al cuerpo social, dicha metáfora surge cuando el sentido de la *pólis* en tanto comunidad se vuelve más fuerte e inclusivo (Brock, 2013: 69); para un análisis de la metáfora del cuerpo social, *cf.* Brock (2013: 69-82). Sin embargo, el autor solo estudia dicha imagen a partir de la analogía enfermedad/*stásis*. Cleón parece haber recurrido a esta analogía cuando sostiene que las intenciones de los embajadores espartanos para sellar las treguas en 425 no parecen ser "sanas" (ὑγιές, 4.22.2).

14 Cabe aclarar que nuestro interés está en Cleón visto como constructo discursivo, teniendo en cuenta que las *Historiae* fue una de las fuentes de los historiadores posteriores, como es el caso de Plutarco.

dor-enunciador explota el discurso en estilo directo (ED), que se caracteriza por ser mimético e histriónico (Reyes, 1995: 22) y que era uno de los procedimientos utilizados por los historiadores antiguos para caracterizar al orador (Marincola, 2007: 119; *cf.* Kagan, 2009: 77). Esta técnica se complementa con la Antilogía —proveniente de la sofística protagórica—, pues el discurso contrario operaría en el texto como un contrapunto, un anti-*êthos* que resalta los rasgos adjudicados por medio del ED. Si Cleón construye un *êthos* amonestador, caracterizado por una corporalidad violenta y agresiva, y Diodoto, uno de consejero racional y pragmático, cuya corporalidad es tranquila y no apasionada, la selección y contraposición de ambos discursos a manos del enunciador-historiador apuntan a resaltar y reforzar la imagen que el lector va construyendo de Cleón como violento y la de Diodoto como su anti-*êthos*.¹⁵

"El más violento de todos los ciudadanos" (3.36.6): el cuerpo de Cleón

El episodio de Mitilene relata la sublevación de una de las *póleis* miembro de la Liga de Delos que era una de las pocas que permanecía como aliada. La Antilogía tiene lugar una vez que Atenas, tras un sitio, ha recuperado el control de la ciudad y ya ha sido decidido su futuro en una asamblea previa: todos los varones serán muertos y el resto de la población será esclavizada. Dicho castigo iba a ser informado por una nave que ya estaba en camino cuando, ante el sentimiento de arrepentimiento de algunos (3.36.4), se decide convocar una nueva asamblea para confirmar o abolir el decreto anterior. Tucídides selecciona dos tesis contrapuestas

15 Sobre la selección como recurso narratológico en Tucídides, *cf.* Gribble (2006: 448).

que hacen a la Antilogía: 1) aquella que venció en la primera asamblea —la muerte y la esclavización— y que es defendida a ultranza por Cleón, y 2) el castigo de los oligarcas considerados responsables, propuesta apoyada por Diodoto.¹⁶ Finalmente, venció esta última por una leve diferencia y una segunda nave fue despachada a toda prisa para que pudiera evitar que la primera cumpliera su orden (3.49.1-2). Aun así, Cleón logró convencer al pueblo de que el castigo de los considerados culpables fuera la ejecución (3.50.1).

El pasaje 3.36.6 antecede e introduce el ED de Cleón. Allí, el enunciador nos informa que este era βιαίωτατος τῶν πολιτῶν, “el más violento de los ciudadanos”, y que era el τῷ δήμῳ παρὰ πολὺ ἐν τῷ τότε πιθανώτατος, “el más persuasivo para el pueblo con mucho para ese entonces”.¹⁷ Asimismo, declara que la primera decisión, apoyada por Cleón, era ὀμός (“cruel”, 3.36.4) y μέγα (“grave” o “excesiva”, 3.36.4) y dichos rasgos son enfatizados por la coordinación “καὶ... καὶ” (“no solo... sino también”, 3.36.2). El adjetivo ὀμός en primer lugar significa “crudo” y luego figurativamente es “cruel”, “inhumano”, “atroz” (Chantraine, 1968: s.v.; Hornblower, 2003: 418). Estos subjetivemas implican el juicio del enunciador-historiador y se transfieren a la caracterización de quien ha apoyado el primer decreto, ya que la moral antigua consideraba que las acciones y las palabras tomaban el valor de aquel que las realizaba o pronunciaba (Cairns, 1982: 204).¹⁸

16 Empero, supimos antes que la facción oligárquica no fue la única responsable. Tucídides nos informa que el pueblo entregó la ciudad solo cuando el hambre los asoló (3.27.3). De este modo, se pone en tela de juicio de modo indirecto lo defendido por Diodoto, quien lo menciona como una simple posibilidad (3.47.4). En 3.43.2 Diodoto afirma que el orador debe mentir a su auditorio para ganar su confianza.

17 Seguimos la edición de Rhodes (2014 [2004]).

18 Los subjetivemas son lexemas o locuciones que suponen de modo explícito o implícito a un sujeto como fuente evaluativa de una afirmación (Kerbrat-Orecchioni, 1997: 93).

Por otro lado, la interpretación de βιαίωτατος ha sido discutida por la crítica desde distintas perspectivas y, según Andrews (1994: 26), puede ser traducido como “el más violento” o “el más convincente” (*cf.* Hornblower, 2003: 420).¹⁹ Su poder de persuasión ya ha sido lexicalizado con el superlativo πιθανώτατος y explicaría su victoria en la primera asamblea (3.36.6) —aunque, irónicamente, no haya sido suficiente para esta segunda vez (3.49.1)—.²⁰ Puesto que en 3.36 se presenta al político como el partidario de la destrucción de la ciudad y como el adepto de una decisión “cruel” y “excesiva”, es viable que βιαίωτατος sí busque enfatizar su carácter violento y pueda traducirse como “el más violento”. Solo la unión de la violencia y de la persuasión podría explicar que su propuesta hubiera vencido en la primera Asamblea y que casi venza en la segunda. La cuestión es: ¿acaso solo su carácter resulta violento? Puesto que el ED es mimético e histriónico, sirve para calificar a la persona que emitió las palabras citadas (Reyes, 1995: 22); lo que nos lleva a ver cómo es representado Cleón en la Antilogía y cuál es su relación con lo dicho hasta ahora.

El político comienza la oración con un yo enfático que presenta un *ethos* mostrado de político coherente y de hombre con experiencia: πολλάκις μὲν ἤδη ἔγωγε καὶ ἄλλοτε ἔγνων δημοκρατίαν ὅτι ἀδύνατόν ἐστιν ἐτέρων ἄρχειν, μάλιστα δ' ἐν τῇ νῦν ὑμετέροια περὶ Μυτιληναίων μεταμελεία, 3.37.1, “Ya muchas veces en otras ocasiones yo mismo supe

19 En general, 3.36 es leído junto a 4.21 porque son las dos presentaciones de Cleón. Sendos pasajes lo caracterizan como πιθανώτατος, pero en 3.36 se dice de él que es βιαίωτατος y en 4.21 δημαγωγός (Gomme 1956: III 461; Hornblower, 2004: 177-178). Andrewes atribuye la similitud entre los pasajes a la incompletitud de la obra y a distintos estadios de escritura (Gomme, Andrewes y Dover, 1981: 364). Sin embargo, Hornblower (2004: 178) contempla la posibilidad de que Tucídides haya optado por introducir a Cleón dos veces resaltando dos atributos distintos.

20 A pesar de su derrota, Cleón logra convencer a los atenienses de aplicar la muerte y esclavitud a Escione (4.122).

en cuanto a la democracia que es algo incapaz de gobernar a los otros y sobre todo en el caso de vuestro arrepentimiento actual acerca de los mitilenses” (*cf.* 3.39.1, 3.40.2). Asimismo, el *êthos* previo emerge aquí cuando el locutor recupera sus hechos y dichos anteriores, su reputación y su supuesta imagen; así Cleón muestra uno de político reflexivo que busca trasladar a la tesis que defiende y, por ende, al pueblo que la había apoyado.²¹ La contraposición $\nu\tilde{\nu}\nu/\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\tau\epsilon$ actualiza los conocimientos previos del enunciador erigido como sujeto de experiencia. El *êthos* delineado se expresa a partir del uso de la ilustración, la cual busca “reforzar la adhesión a una regla conocida y admitida” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1994: 546). La regla subyacente es afirmada luego: el imperio ateniense es una tiranía (3.37.2); por tanto, Atenas no puede comportarse democráticamente con sus aliados. Si bien esta aserción podía ser cuestionable, no era desconocida —al menos para el lector— (1.122.3, 124.3; 2.63.2). Desde un punto de vista argumentativo, Cleón se sirve de la ruptura del enlace que unifica la noción de gobierno para distinguir dos regímenes: Atenas es una democracia en su política interior y una tiranía en su política exterior.²² Asimismo, el *êthos* mostrado de político coherente en 3.37.1 deviene dicho cuando afirma con énfasis que continúa pensando lo mismo que en la asamblea anterior (3.38.1, 3.40.2).²³

21 Amossy sostiene que el *êthos* discursivo es siempre una reacción ante el previo —o prediscursivo—, por lo que es posible rastrearlo en la materialidad del discurso y en la situación discursiva e interdiscursiva (2010: 74-75, 79).

22 Perelman y Olbrechts-Tyteca sostienen que esta técnica “consiste en afirmar que están indebidamente asociados elementos que deberían permanecer separados” (1994 [1989]: 628). La disociación de nociones supone la ruptura de enlace entre dos elementos que se hallaban confundidos en una misma noción (1994: 628).

23 Entre este discurso y el segundo de Pericles ante la Asamblea hay una serie de ecos que por una cuestión de extensión no analizaremos; *cf.* Franco San Román (2017).

El tercer *êthos* que encontramos, el didáctico, busca proveer el fundamento del decreto ya aprobado, el cual se sustentó en la apelación de dos emociones: el temor de una rebelión general de los aliados a la liga y el enojo por la traición de los mitilenses.²⁴ Las estrategias asociadas a este *êthos* son:

- 1- Las máximas (*gnômai*), que abundan en su discurso (3.37.3, 39.4, 40.6).²⁵
- 2- El argumento de la definición: ἀπόστασις γε τῶν βίαιόν τι πασχόντων ἐστίν, 3.39.2, “la defección es precisamente propia de los que sufren algo violento”; se funda en la justicia y en el daño involuntario, mientras que la rebelión (ἐπανέστησαν) lo hace en el perjuicio voluntario (3.39.3).²⁶
- 3- La disociación de nociones: democracia interna/tiranía externa (3.37.2); leyes firmes/leyes débiles (3.37.2-4), ἀπόστασις/επανέστασις (3.39.2).

La autocaracterización de político de convicciones firmes e inmutables que realiza Cleón tiene su correlato en el tipo de leyes y de ciudad que defiende: valora las leyes firmes y fuertes, aunque sean peores. Por ello, el *êthos*

24 Sobre el argumento del decreto, *cfr.* Andrews (2000: 48).

25 Según Aristóteles, la máxima es una declaración sobre lo universal que concierne a las acciones (*Rh.* 1394a). Según Perelman y Olbrechts-Tyteca, la máxima expresa “lo normal”, lo cual se determina por un grupo de referencia (1994 [1989]: 130, 257). Aquí la referencia es Cleón mismo, como hombre de experiencia.

26 El argumento de la definición es un procedimiento de identificación completa de los elementos cotejados y cuyo carácter argumentativo se asocia al carácter natural del lenguaje; el objetivo de dicha estrategia es buscar que la definición influya en el uso de la noción y en las relaciones de esta con el conjunto del sistema de pensamiento (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1994 [1989]: 328-334).

amonestador se mantiene estable a lo largo del discurso y su fuerza ilocutiva se sostiene a partir de los *éthe* mencionados antes.²⁷ El discurso es una gran reprimenda dirigida al auditorio que fue persuadido de volver a tratar la cuestión y, por ende, demuestra que, según Cleón, la Asamblea duda de cómo llevar adelante el imperio. El *étos* amonestador, veremos, se caracteriza por un tono agresivo y una corporalidad violenta, lo cual coincide con lo dicho en el discurso atributivo y en el testimonio de Plutarco. Es preciso recordar que las ideas transmitidas se presentan a través de una manera de decir que a su vez remite a una manera de ser (Maingueneau, 2009: 92). No es una coincidencia, creemos, que Cleón afirme que “lucha vehementemente” (διαμάχομαι) para que la Asamblea no se desdiga (3.40.2, *cf.* 3.42.2), que la dominación sobre los aliados se dé ἰσχυί (“por la fuerza”, 3.37.2) y que es un error dejarse llevar por la compasión y la persuasión.²⁸ Esta violencia se evidencia en tres rasgos de su discurso, que son los blancos de crítica, el tratamiento de cortesía y su actitud con respecto al *páthos* y en particular a la ira.²⁹

El discurso cleoniano se caracteriza por tener múltiples blancos de crítica: no solo amonesta al pueblo por querer decidir sobre lo ya resuelto, sino también a los mitilenses y a sus opositores —con quienes polemiza—. Ataca a los

27 A esto llamamos *étos* complejo (Franco San Román, 2016). Alguien podría cuestionar la existencia misma de la primacía de un *étos* por sobre los demás, remitiendo al concepto de *étos* híbrido, es decir, la producción de más de un *étos* por parte del orador. Tanto Maingueneau (2009: 96-7) como Amossy (1999: 144-145) contemplan la posibilidad de un *étos* doble o híbrido, sin embargo, ninguno plantea la posibilidad de una relación jerárquica entre los *éthe* en función de la fuerza ilocutiva.

28 Es preciso tener en cuenta que esta postura, al menos en parte, se deba a que Cleón —al igual que Pericles en 2.60— se enfrenta a un auditorio que ha cambiado de opinión y debe recordarle por qué había tomado la decisión anteriormente (Franco San Román, 2017: 76-77).

29 Según Huart (1968: 156), *orgé* puede tener el sentido de “ira” o uno más general de “pasión”, “humor”.

opositores del decreto con un argumento *ad absurdum* con alta carga irónica:

...θαυμάζω δὲ καὶ ὅστις ἔσται ὁ ἀντεροῶν καὶ ἀξι-
ώσων ἀποφαίνειν τὰς μὲν Μυτιληναίων ἀδικίας
ἡμῖν ὠφελίμους οὐσας, τὰς δ' ἡμετέρας ξυμφορὰς
τοῖς ξυμμάχοις βλάβας καθισταμένας. 3.38.1.

[...] por una parte me sorprende también de que haya alguien que refute y que considere digno de mostrar que las injusticias de los mitilenses son útiles para nosotros y que nuestras desgracias son daños para nuestros aliados.³⁰

El político también recurre como procedimiento al argumento de la retórica, el cual consiste en tildar de “retórico” un discurso para aludir a su falta de contenido y a su carácter mentiroso (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1994: 684-698). La máxima acerca de la preferencia de la administración a cargo de los hombres ignorantes por sobre la de los inteligentes (3.37.3) está en consonancia con este argumento y se funda en un valor propio de la democracia, la sabiduría del hombre común.³¹ Así, Cleón construye a sus antagonistas a partir de dos estereotipos: son sofistas a los que les interesa ganar el debate o políticos corruptos que anteponen sus ganancias personales al bien de la ciudad (3.38.2). Por inferencia, Cleón se presenta a sí mismo como lo contrario: propone lo mejor

30 El argumento *ad absurdum* “comienza por suponer como verdadera una proposición A para mostrar que las consecuencias son contradictorias con aquello a lo que se ha consentido y pasar de ahí a la verdad de no A” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1994 [1989]: 324). A menudo, se admitía que lo mejor para la ciudad era autoevidente y nadie hablaría en contra de ello, excepto si había sido sobornado (Rhodes, 2014: 207).

31 Andrews defiende que este valor sostenido por Cleón y característico de la democracia apunta a autopresentarse como un orador confiable en términos aristotélicos (*vid. infra* n.63; 1994: 33-39).

para la ciudad, no confía en sus capacidades persuasivas y no busca su beneficio propio.³² Por medio de ambos procedimientos, el político descalifica a sus adversarios y la tesis que defienden. Veremos los otros dos blancos de crítica en relación con los rasgos que nos resta analizar.

Desde la teoría de la cortesía, Tsakmakis y Kostopoulos (2011: 174-175) argumentan que Cleón muestra un completo desprecio por la imagen del auditorio asociada a su libertad e independencia, al violar varias estrategias que apuntan a evitar la coacción directa.³³ Los autores incluyen dentro de este grupo el uso de caracterizaciones ofensivas, un empleo menor de la justificación, una apelación más frecuente a formas imperativas asociadas con lo que su auditorio debe hacer y una recurrencia mayor de la segunda persona del plural (en adelante, 2PP) en contraposición con las otras personas gramaticales. El *êthos* amonestador que mencionamos puede verse claramente en 3.38.4 (*cf.* 3.38.5-7):

αἴτιοι δ' ὑμεῖς κακῶς ἀγωνοθετοῦντες, οἵτινες εἰώθατε θεαταὶ μὲν τῶν λόγων γίγνεσθαι, ἀκροαταὶ δὲ τῶν ἔργων, τὰ μὲν μέλλοντα ἔργα ἀπὸ τῶν εὖ εἰπόντων σκοποῦντες ὡς δυνατὰ γίγνεσθαι, τὰ δὲ πεπραγμένα ἤδη, οὐ τὸ δρασθὲν πιστότερον ὄψει λαβόντες ἢ τὸ ἀκουσθὲν, ἀπὸ τῶν λόγῳ καλῶς ἐπιτιμησάντων...

32 Esto no quiere decir que su discurso no sea retórico. De hecho, se podría pensar que hay una contradicción pragmática entre lo que este dice ser y lo que efectivamente hace. Lo afirmado por el narrador en el discurso atributivo —que él es “el más persuasivo para el pueblo con mucho”— parece argumentar a favor de esta “retoricidad” del personaje.

33 El tratamiento de cortesía supone que, en una determinada sociedad, toda persona tiene una imagen (*face*) positiva y otra negativa: la primera implica la necesidad que tiene uno de que su personalidad y sus preocupaciones sean comprendidas y aceptadas, la segunda se orienta a la libertad y a la independencia; ambas imágenes deben ser cuidadas en el mensaje y para ello la lengua ha desarrollado una serie de estrategias (Tsakmakis y Kostopoulos, 2011: 173-175).

Y vosotros sois culpables porque organizáis malamente competencias discursivas, todos y cada uno de vosotros que están acostumbrados a ser espectadores de los discursos y auditorio de las obras y porque observáis cuán posibles llegan a ser los hechos futuros a partir de los que hablaron bien y consideráis los ya hechos a partir de los que los criticaron bien con su discurso, porque no tomáis con la vista lo hecho como algo más confiable que lo oído...

El comentario es extremadamente ofensivo para con el auditorio, que es interpelado con la 2PP. Esta persona suele contraponerse con el *egó* fuerte, asertivo y enfático tal como se puede ver al comienzo del discurso cuando opone su saber al arrepentimiento de su audiencia y no solo apela al pronombre personal, sino que además lo enfatiza con el enclítico -γε (ἔγωγε ἔγνων [...] ἐν τῇ ὑμετέρα μεταμελεία, 3.37.1). Esta primera persona del singular (a partir de aquí IPS) apela en seis ocasiones a la forma pronominal en nominativo (3.37.1, 38.1, 39.1, 39.2, 40.2) que, dada su no obligatoriedad, parece reforzar su vehemencia.³⁴ En pasajes como el citado, el orador desprecia la imagen negativa de su auditorio y además provoca en él una autorrepresentación mental adversa. Sus interlocutores no ven cuál es la verdadera situación de su imperio (3.37.2, 38.7); son ignorantes, pero moderados (3.37.3-4); organizan *agônes* discursivos que alimentan a aquellos que quieren solo vencer —sin importarles el beneficio de la ciudad— y que a su vez mienten (3.38.4-5); son esclavos de lo novedoso (3.38.5); niegan la realidad en la que viven (3.38.7) y son espectadores de sofistas más que los encargados de tomar decisiones

34 La única forma oblicua del pronombre se encuentra en 3.40.2 y es un dativo agente del verbo *peithomai*. La vehemencia de Cleón es reconocida por Diodoto (3.44.3).

(3.38.7). Es difícil imaginar dichos comentarios acompañados por una voz y una gestualidad tranquilas.³⁵

La apelación recurrente a la 2PP tiene un efecto distanciador, que se profundiza con la contraposición con la primera persona del singular (Tsakmakis y Kostopoulos, 2011: 176). El imperativo —enmarcado dentro de las formas de 2PP— se considera una amenaza para la imagen negativa del auditorio porque lo coacciona (Brown y Levinson, 1987: 95, 129, 191). Por ello, el modo imperativo y el subjuntivo prohibitivo en griego son la violación más directa de la estrategia que busca encubrir las órdenes.³⁶ Cleón muestra una mayor predisposición para las formas directas al utilizar dos subjuntivos prohibitivos (39.6.1-3) y cinco formas imperativas (3.40.5, 40.7). Es llamativa la ausencia de formas de la primera persona del plural (en adelante, IPP) y la acumulación de formas imperativas en 2PP en 3.40.³⁷

Μὴ οὖν προδοῦναι γένησθε ὑμῶν αὐτῶν, γενόμενοι δ' ὅτι ἐγγύτατα τῇ γνώμῃ τοῦ πάσχειν καὶ ὡς πρὸ παντὸς ἂν ἐτιμήσασθε αὐτοὺς χειρώσασθαι, νῦν ἀνταπόδοτε μὴ μαλακισθέντες πρὸς τὸ παρὸν αὐτίκα μηδὲ τοῦ ἐπικρεμασθέντος ποτὲ δεινοῦ ἀμνημονοῦντες. κολάσατε δὲ ἀξίως τούτους τε καὶ τοῖς ἄλλοις ξυμμάχοις παρὰδειγμα

35 Recordemos que Aristóteles asocia una voz particular a un sentimiento (*Rh.*3.1.4, 1403b22ss.) y que Cicerón unos siglos después sostendrá que "los sentimientos se espejan en el rostro y en los ojos" (*De. Orat.*3.221).

36 El uso de los verbos deónticos impersonales (*khre, dei*) y del infinitivo imperativo se puede ver como un intento por morigerar la actitud de la orden. Sobre los cuasi-impersonales, *cf.* Smyth (1956: §933, 1985).

37 Cabe resaltar que Pericles también recurre al modo imperativo hacia el final de su respectivo discurso, a modo de conclusión de sus tesis (2.64.1, 3, 6; 3.40.7). No parece ser algo poco habitual, pues estaría asociada a la función del epílogo como condensador de la tesis argumentada (Barthes, 1985: 152). Sin embargo, sí llama la atención la concentración de los imperativos en sucesión en el discurso de Cleón, pues Pericles los utiliza relativamente espaciados a lo largo de 2.64 (1, 3, 6).

σαφές καταστήσατε, ὅς ἂν ἀφιστῆται, θανάτῳ
ζημιωσόμενον. τόδε γὰρ ἦν γνῶσιν, ἦσσαν τῶν
πολεμίων ἀμελήσαντες τοῖς ὑμετέροις αὐτῶν
μαχεῖσθε ξυμμάχοις. 3.40.7

Por consiguiente, no os convirtáis en traidores de vosotros mismos puesto que han llegado a estar lo más cerca posible del sufrir con el pensamiento y porque hubierais apreciado más que nada vencerlos. Ahora vengaos inmediatamente no siendo débiles para con la presente, ni olvidándoos del peligro que los amenazaba entonces. Castigadlos como se merecen y colocadlos como un claro ejemplo para los otros aliados de que el que eventualmente haya defecionado sufrirá con la muerte. Pues si saben esto lucharéis menos (de lo que lucháis ahora) contra vuestros propios aliados, preocupándoos menos de los enemigos.

Estas formas imperativas resumen su tesis: si no se vengaran ni castigaran a los mitelenses, sería una autotraición y este caso funcionaría como un paradigma para cualquier otro aliado que decidiera rebelarse. La acumulación de formas puede generar una sensación de urgencia, algo que el orador ha querido provocar desde el comienzo cuando mencionó la χρόνου διατριβήν (“pérdida de tiempo”, 3.38.1).

A pesar de la contraposición que se puede ver entre la IPS y la 2PP, Cleón construye un vínculo con su auditorio por medio de la IPP atravesado por el *páthos*. Así, se inscribe dentro de un colectivo en diecisiete ocasiones, las que, en su mayoría, son inclusivas, *i.e.* incorporan al enunciario.³⁸

38 En 39.6.4 ὑμῖν es la *lectio* de la mayoría de los manuscritos y la que siguen las ediciones de Smith (1930), Jones y Powell (1942), Alberti (1992) y Weil y de Romilly (2003). Sin embargo, el manuscrito B y Rhodes (2014) presentan ἡμῖν. El editor explica que dicha lectura tiene más sentido dada la cercanía del ἡμῶς en la siguiente cláusula (2014: 209).

El uso de la IPP inclusiva puede verse como una estrategia de solidaridad que apunta a satisfacer la imagen positiva del auditorio (Yule, 1996: 65).³⁹ La primera vez que apela al sentido comunitario con un *nosotros* lo hace para describir esa IPP como un órgano de decisión sobre los *nómoi* y la necesidad de que estos sean inmutables (3.37.3).⁴⁰ Empero, su uso coincide con pasajes con una alta carga de *páthos*: fueron víctimas de los crímenes de los mitilenses (3.38.1.8), a pesar de que ellos los habían honrado (3.39.2.7-8, 5.1-2); incluso buscaron destruirlos (3.39.2.10-11), aunque los atenienses no habían cometido ningún crimen (3.39.3.7-8); el *dêmos* también participó de la revuelta y no se puso del lado de los atenienses (3.39.6.3-5) y, finalmente, ese *nosotros* puso en peligro sus propias vidas y bienes, si no castigaba a toda la ciudad —ya que dejarían vivos a los enemigos de Atenas (3.39.8)—. El énfasis sobre los enemigos (3.39.2.5, 10-11) o sus aliados (39.3.2-3) apuntaba a reforzar la cohesión del grupo ante una amenaza externa. Así, las menciones a los mitilenses, su tercer blanco de crítica, también reflejaban su agresividad: la apelación al *páthos* por medio de una serie de imágenes de destrucción (3.39.2, 3.40.5), la de Mitilene que maquina (3.39.2) y el énfasis en la atrocidad del crimen, buscaban despertar la *orgé* del auditorio (3.39.2, 40.5). Según Aristóteles este sentimiento es ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας, *Rh.*1378a31, “un deseo de venganza acompañado de dolor” que se debe sentir sobre alguien en particular (*Rh.*1378a31ss.) y, como todo *páthos*, influye en la toma de decisiones (*Rh.*1354b8-13). El ultraje y el desdén pueden provocarla y esta es mayor cuando los amigos injurian en vez de beneficiar (*Rh.*1379a22-b37). Los mitilenses

39 Los usos son: 3.37.3, 37.5, 38.1, 38.7, 39.2, 39.3, 39.5, 39.6 y 39.8.

40 Andrews (1994: 26) ve que el objetivo del discurso de Cleón es el de dar un sustento lógico a la decisión que habían tomado los atenienses basada en la *orgé*.

ultrajaron a los atenienses (3.39.4, 39.5), desdénaron el trato diferente que les prodigaban y se aliaron con sus peores enemigos (3.39.2); por ello hay que vengarse (3.38.1, 3.40.5) y, por lo tanto, son objeto de la agresión del político. En este sentido, la venganza sería un efecto de un accionar injusto y un perjuicio voluntario, lo cual se justifica por medio de la disociación de nociones entre *apóstasis* y *epanéstasis*. La corporalidad violenta se asociaría también a esta apelación a los *páthe* y es verosímil pensar en una elevación de la voz y en una gesticulación que buscara acentuar dichos puntos.⁴¹

Asimismo, recurre a un segundo sentimiento: el miedo. Aristóteles lo define como *λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ*, *Rh.* 1382a21-3, “un tipo de dolor o perturbación proveniente de una impresión de un mal futuro que es destructivo o doloroso”. Para Cleón, castigar a los oligarcas implica dejar con vida a enemigos que volverán a atacarlos (3.40.3).⁴²

Por último, esta apelación a los *páthe* se asocia a la estrategia general que aplica Cleón en su discurso. Iglesias Zoido (1995: 127) rastreó que “la excitación de los *πάθη* en Tucídides tiene lugar sobre todo en aquellos discursos del historiador en los que hay más puntos de contacto entre el género deliberativo y el judicial” y justamente esta es la maniobra del político, el presentar un asunto que se trata en la Asamblea como judicial. Diodoto reacciona contra esto.

41 Es cierto, asimismo, que el lenguaje no verbal está lejos de ser universal (Fögen, 2009: 19 y ss.). Sin embargo, si tomamos en cuenta los testimonios citados sobre la corporalidad de Cleón, es verosímil asociar la voz elevada y la gesticulación exacerbada que lo caracterizan con el contenido y la forma del discurso que Tucídides le adjudica. La posibilidad de una “herencia gestual” es comprendida por Bremmer cuando sostiene que el caminar lento y sin apuro ha sido propio del hombre con autoridad en Roma, en la Edad Media y en la temprana Edad Moderna (1993: 20).

42 A pesar de todo esto, Cleón intenta morigerar esta corporalidad violenta con un *éthos* dicho claramente sosteniendo que tiene perdón para aquellos que se rebelan con razón (3.39.2, *cf.* 40.1). Esta afirmación busca reorientar su *éthos* previo al reaccionar contra una imagen negativa, fruto de la crítica de sus enemigos y fundada en la propuesta defendida por él.

“Diodoto, el hijo de Éucrates” (3.41): el cuerpo anti(t) *éthico* de Diodoto

Diodoto es un personaje mencionado solo en este episodio de la obra tucidídea y, para el caso, en toda la literatura supérstite (Gomme, 1956: II 313).⁴³ A diferencia del discurso atributivo de Cleón, en el que el enunciador da cuenta de la preeminencia del político en términos de persuasión y violencia por sobre los demás ciudadanos (3.36.6), Diodoto se presenta solo por ser el hijo de Éucrates y por su férrea oposición a la decisión tomada en la primera asamblea (ἀντ-έλεγε μάλιστα, 3.41). Algunos críticos sostienen que la falta de información sobre Diodoto se podría entender narratológicamente: el famoso Cleón es vencido por una figura desconocida que no volverá a aparecer (Hornblower, 2003: 432; Rhodes, 2014: 210).⁴⁴

En su discurso (3.42-48) hay un doble movimiento de refutación de la tesis contraria y argumentación a favor de la propia. El discurso polémico implica compartir una premisa; sin ella, no habría intercambio. En este caso, ambos coinciden en que la decisión está determinada principalmente por los intereses imperiales de Atenas (Ober, 1998: 99).

Gran parte de la carga refutativa de este discurso se encuentra en el exordio; allí se dedica a defenderse de las acusaciones que dirigió Cleón a quienes argumentaban en contra de su propuesta y, a su vez, a descalificarlo. La retórica del siglo IV a. C. sostiene que el exordio está asociado a la *eúnoia* y es un medio para defenderse de la *diabolé*, la cual socava la credibilidad del orador (*Rh. Al. 1436a33ss.*, Arist. *Rh. 1416a20ss.*) (Moraux, 1954: 16; Iglesias Zoido, 1995: 87-88,

43 Ostwald ha sugerido que Diodoto habría sido magistrado (*cf.* 3.43.3) e incluso un *hellenotamías* en vistas de su preocupación por el tesoro (1979: 5 y ss.).

44 Rhodes (2014: 210) rechaza el carácter ficticio que algunos le han adjudicado al personaje.

93). Después de que su oponente acusara de corrupción a sus contrincantes, Diodoto se ve obligado a hablar con su credibilidad debilitada y a buscar el modo de contrarrestar ese ataque (Iglesias Zoido, 1995: 93). Aunque Cleón, en tanto blanco polémico, es mencionado explícitamente en el discurso (3.44.3, 47.1, 47.5), su figura se encuentra implícita en el exordio como objeto de descalificación (3.42.1, *cfr.* 3.38.1).⁴⁵

La inquietud por la toma de una *euboulía* es lo que justifica su postura y estructura su discurso (3.42.1, 44.1, 48.2, *cfr.* 42.2). El político sostiene:

[...] νομίζω δὲ δύο τὰ ἐναντιώτατα εὐβουλία εἶναι, τάχος τε καὶ ὀργήν, ὧν τὸ μὲν μετὰ ἀνοί-
ας φιλεῖ γίγνεσθαι, τὸ δὲ μετὰ ἀπαιδευσίας καὶ
βραχύτητος γνώμης. 3.42.1

[...] sino que considero que dos son las cosas más contrarias a una buena decisión, la precipitación y la ira, de las cuales, la primera suele darse con la insensatez, la segunda con la falta de educación y con una estrechez de juicio.⁴⁶

En primer lugar, la precipitación y la ira son los dos elementos en los que Cleón fundó su argumentación en contra de la segunda deliberación (3.38.1, *cfr.* 36.2-3) y coincidían con la narración que el enunciador-historiador realizó de la primera decisión (εὐθύς, 3.36.1, 36.4, 36.6; ὀργῆ, 3.36.1). En segundo lugar, asoció ambas a la insensatez, la falta de educación y la estrechez de juicio. De este modo, adjudicó dichos rasgos a quien tomara una decisión apresurada y basada en

45 El nombrar al blanco polémico es una práctica poco común en el corpus tucidídeo. Solo Alcibiades lo hace al nombrar a Nicias —también tres veces (6.16-18; *cfr.* Tsakmakis y Kostopoulos, 2011: 181-182).

46 Sobre el sentido de *orgé* en este pasaje, *cfr.* Huart (1968: 159).

la ira y, simultáneamente, rechazó la caracterización del auditorio que había hecho su oponente —quien le adjudicaba *amathía* y *sophrosýne* (3.37.3)—. Winnington-Ingram sostiene que en este párrafo Diodoto rechaza la postura antiintelectualista de Cleón y además busca cambiar la imagen mental que el auditorio tiene de sí mismo a raíz del discurso de su antagonista (1965: 78; *cf.* Andrews, 1994: 33). Asimismo, apela a la disociación de la noción de *rhétor* y distingue entre el bueno y el malo, presentando a Cleón de modo implícito como lo segundo, ya que él recomendó tomar una determinación con celeridad y fundada en la ira. Esta idea se retoma en el epílogo (3.48.1) cuando afirmaba que una buena decisión (εὖ βουλευέται) se tomaba a continuación de una deliberación hecha “con calma” (καθ’ ἡσυχίαν).

Inmediatamente después, para justificar su defensa ante la segunda Asamblea, Diodoto pareció estar ubicándose en las mismas coordenadas que Pericles acerca de la utilidad de la deliberación para tomar una decisión sobre el futuro, y quizás este movimiento apunte a querer presentarse como su sucesor (*cf.* 2.40.2) (Gomme, 1956: II, 313; MacLeod, 1978: 73; Yunis, 1996: 93; Hornblower, 2003: 433). El rechazo de la deliberación puede tener dos causas:

ἄξύνετος μὲν, εἰ ἄλλω τινὶ ἡγεῖται περὶ τοῦ μέλλοντος δυνατόν εἶναι καὶ μὴ ἐμφανοῦς φράσαι, διαφέρει δ’ αὐτῷ, εἰ βουλόμενός τι αἰσχροὺν πείσαι εὖ μὲν εἰπεῖν οὐκ ἂν ἡγεῖται περὶ τοῦ μὴ καλοῦ δύνασθαι, εὖ δὲ διαβαλῶν ἐκπλήξαι ἂν τοὺς τε ἀντεροῦντας καὶ τοὺς ἀκουσομένους. 3.42.2 (*cf.* 37.3)

Es estúpido si considera que es posible explicar acerca de lo futuro y no invisible de alguna otra manera; por otro lado, tiene un interés privado si, queriendo persuadir en cuanto a algo vergonzoso, considera que

no sería capaz de hablar acerca de lo que no es bueno, pero calumniando bien sería capaz de asustar a los que van a responder y a los que van a oír.

La “estupidez” se relacionaría con “la insensatez”, y “la falta de educación” con la “estrechez de juicio” mencionadas anteriormente. En este sentido, la acumulación de palabras encabezadas por α -privativa buscaría enfatizar los aspectos negativos de la posición defendida por Cleón. Por el otro lado, si el caso es que en realidad hay un interés privado, Diodoto de un modo implícito recurre a la demistificación y a la metástasis. Mientras que el primer recurso, por un lado, apunta a sacar a la luz los verdaderos motivos del adversario, que son viles (Angenot, 1982: 228-229), la segunda se da cuando el polemista le devuelve la acusación realizada por su adversario sin disculparse a sí mismo (Angenot, 1982: 230). De este modo, Diodoto refutó la acusación de Cleón de que había sido sobornado por los mitilenses para que defendiera una nueva deliberación (3.38.2). Incluso, llegó a cuestionar la decisión anterior y a Cleón de un modo implícito. La descripción de una decisión —y por transitividad de quien la defiende— por medio de los subjetivemas “vergonzosa” ($\alpha\iota\sigma\chi\rho\omicron\nu\acute{\nu}$) y “no buena” ($\tau\omicron\upsilon\ \mu\eta\ \kappa\alpha\lambda\omicron\upsilon$) es una alusión clara, pero indirecta al primer decreto. Huart (1968: 457-458) afirma que ambos subjetivemas son antónimos y remiten al campo moral, el cual predomina solo en esta oración. Esto se confirma al ver que asociaba el interés privado a la defensa de una decisión con dichas características. A esto Diodoto agregó la difamación en tanto práctica intimidatoria de los oponentes y del auditorio, lo cual condice con el mismo *êthos* amonestador que construyó Cleón en su discurso y su caracterización de *biaiôtatos* (3.42.2).⁴⁷

47 Gomme (1956: II 314). La difamación es un elemento que retoma luego Tucídides al caracterizar a Cleón (4.26-29; 5.16).

Es de recalcar que en 3.42.5-6 trajo a colación dos modelos en forma de máximas: el del “buen ciudadano” (τὸν ἀγαθὸν πολίτην) que no intimida y el de la “ciudad sensata” (τὴν δὲ σώφρονα πόλιν) que no acrecienta los honores de los oradores ni los penaliza (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 554). La máxima del buen ciudadano que no intimida ni a sus adversarios ni a su auditorio estaba dirigida directamente al *êthos* amonestador que había construido Cleón en su discurso. La segunda buscaba evitar que los oradores hablaran para generar placer o ganarse al pueblo, al no honrarlos ni penalizarlos.

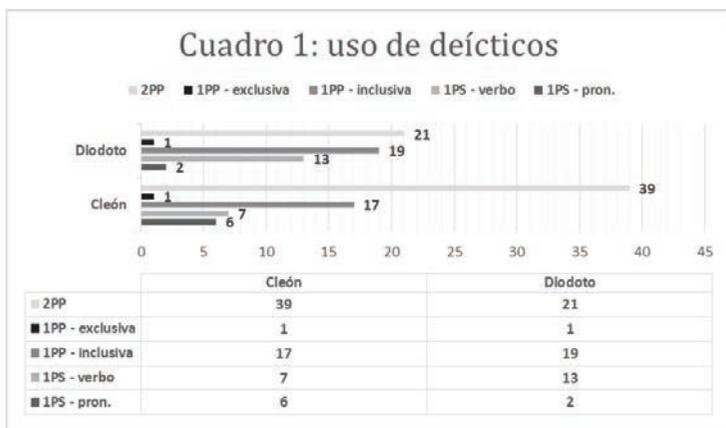
En resumen, se puede ver que la descalificación al adversario en 3.42-43 se hace por medio de implícitos a partir de la alusión de las palabras pronunciadas por Cleón.⁴⁸ Las referencias son indeterminadas, pues se enuncian en una tercera persona indefinida como vimos en 3.42.2.⁴⁹ La razón, creemos, tiene que ver con la construcción que hace de sí mismo. Si desvalorizara directamente a su adversario, no sería muy distinto de él. En cambio, al hacerlo de una manera indirecta, mitiga su actitud confrontativa y se muestra de un modo menos violento. Asimismo, está implícito que él será todo lo contrario de aquello de lo que acuse a Cleón.

En segundo lugar, desde la perspectiva de los estudios de cortesía, Diodoto escoge una estrategia distinta de la de su antagonista. Desde un punto de vista enunciativo resalta su uso de los deícticos de persona: hay quince formas en

48 Kremmydas, por el contrario, sostiene que el ataque personal es más explícito (2017: 107). La diferencia, creemos, radica en que Cleón habló primero, por lo que Diodoto debió defenderse de las acusaciones que le había realizado y simultáneamente socavar sus argumentos y la figura de autoridad que buscó construir.

49 El no nombrarlo podría responder también a una figura de agresión (Angenot, 1987: 266-267), empero estimamos que impera el interés por una desvalorización menos agresiva. El uso del relativo indeterminado y de los participios presentes activos sustantivados con un artículo dan un sentido más “general”.

IPS, veinte en IPP y veintiuna en 2PP. Por un lado, hay una cantidad más balanceada de cada una de las personas (*cfr.* Cuadro 1). Su *egó* no es tan avasallante y no es enfático: solo dos veces apela al uso del pronombre de IPS en nominativo y lo hace en tanto consejero (3.44.1, 3.48.1). En 3.44.1 da cuenta de su acción como orador y recuerda el objetivo del debate. Ante la estrategia que adoptó Cleón de presentar un asunto deliberativo como judicial, su contrincante se ocupa de recordarle al auditorio que este es un asunto de Estado y que hay que pensar en términos de conveniencia y no de justicia. En el segundo pasaje (3.48.1) —que pertenece al epílogo— rechaza los argumentos de compasión o clemencia. El sujeto se presenta en ambos casos como un *rhétor*.⁵⁰



Con respecto a la 2PP, Diodoto procuró no imponerse ante su auditorio e intentó mejorar la imagen que aquel tenía de sí tras las caracterizaciones de Cleón. Y aunque recurrió a formas imperativas, utilizó aquellas que son

50 Las restantes formas verbales en 1PS en su mayoría están también relacionadas con el quehacer del *rhétor*: *nomízo* (3.42.1, 44.1), *apopháino* (3.44.2), *keleúo* (3.44.2), *gignóska* (3.44.3), *axió* (3.44.4), *hegoúmai* (3.47.5). Solo al principio Diodoto usó la 1PS para presentar su postura como antitética a la de Cleón, pero lo hizo de manera implícita (3.42.1).

comunes en la oratoria para llamar la atención de su auditorio (σκέψασθε, 3.46.2, 47.1; πείθεσθί, 48.1) y las distancia entre sí.⁵¹

Diodoto también buscó apelar a un sentimiento de comunidad y solidaridad con el auditorio por medio del uso de la IPP inclusiva, pero con otros fines: mientras que en el caso de Cleón estas formas se asociaban al *páthos* en pro de reforzar la cohesión del grupo ante una amenaza externa, en el del hijo de Éucrates están vinculadas con la naturaleza de la decisión que la *pólis* debía tomar en su conjunto. El enunciador se inscribía así más a menudo como miembro de la *pólis* y de la Asamblea que como orador individual. En líneas generales, el orador recurrió a la IPP inclusiva cuando construía su argumentación en torno a la naturaleza de la decisión: eran tomadores de decisiones y debían hacerlo a partir de lo conveniente (3.43.1, 44.1, 44.3, 44.4, 46.4), tenían un imperio que administrar (3.46.3) y era preciso cuidar a los aliados (3.47.4-5). Hay un solo caso de IPP exclusiva, siendo el referente los *rhétores* (3.43.4). En cambio, abundan los pasajes en los que se presenta como uno más en la toma de la decisión (3.43.1, 44.1, 44.3, 46.4, 46.3, 47.4-5). Esto apunta a resaltar su pertenencia a la *pólis*, su solidaridad con el auditorio e, indirectamente, da un mayor sustento a sus afirmaciones de que aconseja por el bien de la ciudad, pues lo estaría haciendo también en su interés.

Hay dos pasajes que merecen ser revisados. El primero es 3.43.1:

ὦν ἡμεῖς τὰναντία δρῶμεν, καὶ προσέτι ἤν τις
καὶ ὑποπτεύηται κέρδους μὲν ἔνεκα τὰ βέλτιστα
δὲ ὅμως λέγειν, φθονήσαντες τῆς οὐ βεβαίου δο-

51 Σκέψασθε es una expresión común en los distintos discursos transcritos por Tucídides (3.39.7, 57.1, 58.5, 62.3, 62.5; Rhodes, 2014: 209).

κήσεως τῶν κερδῶν τὴν φανεράν ὠφελίαν τῆς πόλεως ἀφαιρούμεθα.

Nosotros hacemos lo contrario de estas cosas e incluso si alguien fuera sospechoso de hablar por provecho, pero sin embargo [dice] las mejores cosas, mirándolo mal por una no segura opinión de provecho [personal] le quitamos a la ciudad ganancia evidente.

Aquí la IPP sirve para vehiculizar una crítica a su auditorio y, en tanto estrategia de solidaridad, busca suavizar la crítica.

Por otro lado, en 3.44.1 conviven las formas de IPS y IPP: Ἔγὼ δὲ παρήλθον οὔτε ἀντερῶν περὶ Μυτιληναίων οὔτε κατηγορήσων. οὐ γὰρ περὶ τῆς ἐκείνων ἀδικίας ἡμῖν ὁ ἀγών, εἰ σωφρονοῦμεν, ἀλλὰ περὶ τῆς ἡμετέρας εὐβουλίας, “Pero yo ni me adelanté ni para refutar acerca de los mitilenses ni para acusar. Pues la discusión para nosotros no es acerca de la injusticia de aquellos, si somos sensatos, sino acerca de nuestra buena decisión”. En este caso, el “yo” se presenta como orador, pero, a pesar de serlo, se incluye en el grupo que toma la decisión. El énfasis de todo el discurso en general y de este pasaje en particular está en la *euboulía*. El efecto, pues, que tiene el uso de la IPP es que Diodoto aparece como un ciudadano más que delibera. Esta imagen se condice con la presentación que hizo el narrador del político en 3.41.

Por último, es de resaltar la actitud con respecto a los *páthe*. El orador debe deconstruir la estrategia de Cleón de presentar el asunto ante la Asamblea como judicial. Para ello, realiza tres movimientos que apuntan a despejar las emociones. En primer lugar, ya mencionamos que procura sustraer la ira del auditorio al pedir que se tome una decisión “con calma” (3.48.1). Si la *orgé* se asocia a la venganza, al eliminar la primera, desaparece la segunda. Sin esta, solo

queda el futuro del imperio. Asimismo, pensar en la ira supone concentrarse en el pasado, tiempo específico del ámbito judicial (Barthes, 1985: 144). Empero Diodoto sostiene: νομίζω δὲ περὶ τοῦ μέλλοντος ἡμᾶς μᾶλλον βουλευέσθαι ἢ τοῦ παρόντος, 3.44.3, “pero considero que estamos deliberando más sobre el futuro que sobre el pasado” (cfr. 3.42.2, 48.2).

En segundo lugar, rechaza de lleno la compasión y la clemencia como cimientos de su tesis, sentimientos a los que Cleón se había opuesto previamente (cfr. 3.37.2, 40.2-3): “Ἵμεῖς δὲ γνόντες ἀμείνω τάδε εἶναι καὶ μῆτε οἴκτω πλέον νείμαντες μῆτ’ ἐπιεικεία, οἷς οὐδὲ ἐγὼ ἐὼ προσάγεσθαι, ἀπ’ αὐτῶν δὲ τῶν παραινουμένων πείθεσθέ μοι ..., 4.48.1, “Vosotros, sabiendo que estas cosas son mejores y no atribuyéndoles más ni a la compasión ni a la clemencia —con las cuales ni siquiera yo me permito atraerlos— dejaos persuadir por mí...”. El argumento de la clemencia y la humanidad habría sido utilizado por otros oradores y el discurso de Cleón sería una respuesta a estos; de ahí que Diodoto lo evite en general y solo en el epílogo lo mencione simplemente para negarlo (Kagan, 2009: 85).

En tercer lugar, el miedo ya no surge del afuera de la *πόλις* —como con Cleón—, sino de su interior. La mención de la difamación que vimos en el exordio abre una serie de comentarios sobre la *hypopsía* (3.42.3, 43.1-3) creada por acusaciones de corrupción. Estas, a su vez, perjudican a la ciudad porque hacen que los consejeros no hablen (3.42.4). Es decir, las acusaciones provocan sospechas que a su vez suscitan miedo, debilitan así el tejido social y deterioran el proceso deliberativo (3.42.4 φόβω, 42.5 ἐκφοβοῦντα).⁵²

52 El miedo deben sentirlo los otros y no los atenienses. Hacia el final presenta su propuesta como φοβερὰ, aunque casi no lo haya tratado así en el discurso (3.48.2, cfr. δέος 3.45.4). Huart describe el miedo de 3.42.4 como “verdaderamente funesto” (1968: 136). Este parece haber sido un argumento relativamente común, ya que el orador de *Lisias* 25 recurre a él en dos ocasiones (*Lys.*25.27, 30).

Este triple movimiento de despejar los *páthe* se puede relacionar con la postura de Diodoto, caracterizada por Winnington-Ingram como “lógica” y “racional” (1965: 77). Asimismo, hay un argumento que vehiculiza especialmente dicha posición: la ruptura de enlace entre justicia y conveniencia. Afirma:

καὶ οὐκ ἀξιῶ ὑμᾶς τῷ εὐπρεπεῖ τοῦ ἐκείνου λόγου τὸ χρήσιμον τοῦ ἐμοῦ ἀπίσασθαι. δικαιότερος γὰρ ὢν αὐτοῦ ὁ λόγος πρὸς τὴν νῦν ὑμετέραν ὀργὴν ἐς Μυτιληναίους τάχ' ἂν ἐπισπάσαιτο· ἡμεῖς δὲ οὐ δικάζομεθα πρὸς αὐτούς, ὥστε τῶν δικαίων δεῖν, ἀλλὰ βουλευόμεθα περὶ αὐτῶν, ὅπως χρησίμως ἔξουσιν. 3.44.4

Y no me parece bien que vosotros rechacéis por la buena apariencia del discurso de aquel [Cleón] lo útil del mío. Pues, aunque sea lo más justo el discurso de él respecto de su ira actual contra los mitilenses, quizás este podría atraerlos. Pero nosotros no estamos en un juicio frente a ellos de modo que haya necesidad de legalidades, sino que deliberamos sobre ellos de qué modo nos serán útiles.

Aquí el orador no solo escinde la justicia de la conveniencia —que Cleón había enlazado— (Moraux, 1954: 15), sino que además aplica el argumento de la retórica como procedimiento en contra del discurso de su contrincante. Al hacerlo, lo acusa de hacer exactamente aquello mismo de lo que se pretendía distanciar. Por otro lado, la selección léxica se condice con la ruptura del enlace entre la justicia y la conveniencia. El discurso abunda en palabras que dan cuenta de las nociones de “beneficio”, “ventaja”, “utilidad” o

“conveniencia” para la *pólis*, *i.e.* es coherente con su tesis.⁵³ En un solo momento Diodoto recurre a la “justicia” e incluso ahí la supedita a un beneficio, pues presenta al pueblo (τὸν δῆμον, *i.e.* las clases populares y sus líderes) de los mitilenses como εὐεργέται: εἰ δὲ διαφθερεῖτε τὸν δῆμον τῶν Μυτιληναίων, ὃς οὔτε μετέσχε τῆς ἀποστάσεως, ἐπειδὴ τε ὀπλων ἐκράτησεν, ἐκῶν παρέδωκε τὴν πόλιν, πρῶτον μὲν ἀδικήσετε τοὺς εὐεργέτας κτείνοντες..., 3.47.3, “pero si destruís al pueblo de los mitilenses que ni participó de la defección y que, cuando tomó el control de las armas, entregó la ciudad de buena gana, primero cometerán una injusticia matando a sus benefactores...”.⁵⁴ Asimismo, también valora la *sophrosýne* (3.42.5, 43.5, 44.1), pero la presenta como quien guía la deliberación después de ceder a la ira y, así, evitar el error (3.43.5).

Winnington-Ingram afirma que Diodoto es completamente cínico al rechazar de plano la discusión en términos de justicia (1965: 77). Sin embargo, creemos que su actitud responde más a querer mostrar un *êthos* de consejero racional y pragmático, al punto que le dedica un párrafo entero a su reflexión respecto del tributo y la posibilidad de una indemnización (3.46).⁵⁵ De este modo, el cuerpo que el enunciatario construye es uno tranquilo, sin un uso tan estrepitoso de la voz y con una gestualidad más comedida.

Para resumir, en primer lugar, hemos intentado rastrear qué recursos y procedimientos retórico-argumentativos utiliza Tucídides para representar a Cleón en términos de su decir y su corporalidad. Por un lado, la apelación al

53 “Beneficio”: ὠφελεῖται (3.42.4), ὠφελίαν (43.1), ἀγαθὸν (43.3); “conveniencia”: ξυμφέρον (44.2, 3), ξύμφορον (47.5); “utilidad”: χρήσιμον (44.4), χρησίμως (44.4). También es relevante el campo léxico del perjuicio (βλάβη, 46.3-4).

54 Cfr. Winnington-Ingram (1965: 79).

55 Incluso cuando sostiene que dadas las condiciones el orador que da los mejores consejos debe mentir a su auditorio para ganar su confianza (3.43.2).

discurso en ED le permite presentar al orador de un modo mucho más mimético, histriónico y vívido que una simple descripción —como la de 3.36.6— (Reyes, 1995: 22). Asimismo, la forma antilógica le da la oportunidad de mostrar su modo de ser y de decir de un modo antitético, realzando así los rasgos más sobresalientes.

En segundo lugar, la Antilogía presenta dos *éthe* contrapuestos, que pueden ser reconstruidos a partir de los modos de argumentar que adopta y de las tesis que defiende cada uno. Dado que toda acción de la vida cotidiana implica la intervención de la corporeidad y en particular el uso de la voz, (Thomas, 1993: 6; Le Breton, 2002: 7), cada discurso permite que reconstruyamos o infiramos el cuerpo de cada uno de los garantes. Por un lado, el *êthos* amonestador de Cleón se caracteriza por un decir agresivo y una corporalidad violenta y apasionada. Por el otro, Diodoto se presenta como su anti-*êthos*, al construir una imagen de consejero racional y pragmático, cuya corporalidad es tranquila y no apasionada. Esta se evidencia lingüísticamente a partir de su rechazo de los *páthe*.

En tercer lugar, a partir de los tres elementos analizados —el tratamiento de cortesía, los blancos de crítica y la actitud con respecto al *páthos*— ha sido posible reconstruir la proxemia que en términos simbólicos se da en relación al cuerpo social. El uso de deícticos muestra que el cuerpo de Cleón está alejado de la comunidad a la que amonesta por el cambio de opinión. El político busca construirse como una figura de autoridad. Y su vínculo con ella se da solo por medio de la apelación a la ira y al miedo, emociones que buscan reforzar la cohesión del grupo ante una amenaza externa. En cambio, el discurso de Diodoto supone una mayor cercanía, al presentarse como un ciudadano más que ejerce su derecho a aconsejar y con quienes comparte los errores y las críticas.

Por último, hemos querido explorar los modos en que, desde la lingüística, es posible reconstruir o inferir los cuerpos en términos de representación literaria, aun cuando no contamos con imágenes, sonidos ni descripciones que nos ayuden. En el caso particular de Cleón y de Diodoto en la Antilogía de Mitilene, basta contrastar los rasgos retórico-discursivos que hemos relevado para ver en el primero una corporalidad agresiva y violenta que se condiría con una gesticulación y el uso del grito y en el otro un orden y una voz más solemne. La caracterización que rescatamos de ambos por medio de sus respectivos discursos coincide, pues, con la norma subyacente atestiguada en textos posteriores ([Arist.] *Ath.* 28.3; Plut. *Nicias* 8.5).

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Fortenbaugh, W. W.; Huby, P. M.; Sharples, R. W. y Gutas, D. (1993 [1992]). *Theophrastus of Eresus. Sources for His Life, Writings, Thought and Influence*, 2 vols. Leiden/Boston, Brill [FHS&G].
- Gomme, A. W. (1956a). *A Historical Commentary on Thucydides II (Books II-III)*. Oxford, Clarendon Press.
- . (1956b). *A Historical Commentary on Thucydides III (Books IV-V.24)*. Oxford, Clarendon Press.
- Gomme, A. W.; Andrewes, A. y Dover, K. J. (1970). *A Historical Commentary on Thucydides IV (Books V.25-VII)*. Oxford, Clarendon Press.
- . (1981). *A Historical Commentary on Thucydides V (Book VIII)*. Oxford, Clarendon Press.
- Hornblower, S. (2003 [1991]). *A Commentary on Thucydides*, vol. 1. Oxford, Clarendon Press.
- . (2004 [1996]). *A Commentary on Thucydides*, 2 vols. Oxford, Clarendon Press.

- Jones, H. S. y Powell, J. E. (1942). *Thucydides Historiae*, 2 vols. Oxford, Clarendon Press.
- Kassel, R. (1976). *Aristotelis Ars. Rhetorica*. Berlín, de Gruyter.
- Rhodes, P. J. (2014 [1994, 2004]). *Thucydides. History. Book III. Introduction, text & comment*. Oxford, Aris & Phillips.
- Perrin, B. (1916). *Plutarch. Plutarch's Lives*, vol. 3. Cambridge/Londres, William Heinemann.
- Smith, C. F. (1930 [1920]). *Plutarch. Lives*, vol. 3. Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- Weil, R. y de Romilly, J. (2003). *Thucydide. La guerre du Péloponnèse. Tomo II, 2ª parte. Libro III*. París, Les Belles Lettres.

Bibliografía secundaria

- Alberti, J. B. (ed.). (1992). *Thucydides' Historiae*, 2 vols. Roma, Typis Publicae Officinae Polygraphicae.
- Aldrete, G. S. (1999). *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours*. Lausanne, Delachaux et Nestlé.
- . (2010). *La présentation de soi. Éthos et identité verbale*. París, PUF.
- Andrews, J. A. (1994). Cleon's ethopoetics. En *Classical Quarterly* 44, 1, pp. 26-39.
- Andrews, J. A. (2000). Cleon's hidden appeals. En *Classical Quarterly* 50.1, pp. 45-62.
- Angenot, M. (1982). *La parole pamphlétaire*. París, Payot.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. París, Éditions du Seuil.
- Bremmer, J. (1993). Walking, standing, and sitting in ancient Greek culture. En Bremmer, J. y Roodenburg, H. (eds.). *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, pp. 15-35. Cambridge, Polity Press.

- Brock, R. (2013). *Greek Political Imagery from Homer to Aristotle*. Londres/Nueva York, Bloomsbury.
- Brown, P. y Levinson, S. C. (1987 [1978]). *Politeness. Some Universals in Language Usage*. Cambridge, University Press.
- Cairns, D. (2005). Introduction. En Cairns, D. (ed.). *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea, The Classical Press of Wales, pp. ix-xxii.
- . (ed.) (2005). *Body Language in the Greek and Roman Worlds*. Swansea, The Classical Press of Wales.
- Cairns, F. (1982). Cleon and Pericles. A suggestion. En *Journal of Hellenic Studies* 102, pp. 203-204.
- Connor, R. (1992 [1971]). *The New Politicians of Fifth-Century Athens*. Indianapolis, Hackett.
- de Romilly, J. y Weil, R. et al. (eds.) (1953-1972). *La guerre du Péloponnèse/Thucydide* (5 vols.), tomo 2, parte 2, libro 3. París, Les Belles Lettres.
- Douglas (2004 [1970]). *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Finley, M. I. (1988 [1973]). *Democracy ancient and modern*. New Brunswick/Londres, Rutgers University Press.
- Franco San Román, M. (2016). El *ethos* de Cleón en la *Antilogía de Mitilene* (Thuc. 3.36-40). En Lopes Piris, E. et al. (eds.). *Anais do III SEDiAr*, pp. 3381-3391. Ilhéus, Editus.
- . (2017). Los ecos pericleanos en el discurso de Cleón (Thuc.3.37-40). En *Stylos* vol. 26, pp. 73-85.
- Fögen, Th. (2009). *Sermo corporis*: Ancient Reflections on *gestus*, *vultus* and *vox*. En Fögen, Th. y Lee, M. M. (eds.). *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity*, pp. 15-43. Berlín/Nueva York, de Gruyter.
- Garelli, M. H. y Visa-Ondarçuhu, V. (dirs.) (2010). *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Gherchanoc, F. (dir.) (2015). *Dialogues d'histoire ancienne*. Supplément núm. 14: "L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique". Besanzón, Presses Universitaires de Franche-Comté.

- Gribble, D. (2006). Individuals in Thucydides. En Rengakos, A. y Tsakmakis, A. (eds.). *Brill's Companion to Thucydides*, pp. 439-468. Leiden, Brill.
- Hall, J. (2004). Cicero and Quintilian on the oratorical use of hand gestures. En *Classical Quarterly* 54, pp. 143-160.
- Hall, J. y Bond, R. (2002). Performative Elements in Cicero's Orations: an Experimental Approach. En *Prudentia* 34.2, pp. 187-228.
- (2007). Oratorical delivery and the emotions. Theory and practice. En Dominik, W. y Hall, J. (eds.). *A Companion to Roman Rhetoric*. Oxford, Blackwell.
- Huart, P. (1968). *Le vocabulaire de l'analyse psychologique dans l'œuvre de Thucydide*. Paris, Klincksieck.
- Iglesias Zoido, J. C. (1995). *La argumentación en los discursos deliberativos de Tucídides y su relación con la normativa retórica del siglo IV*. Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Kagan, D. (2009 [1975]). The Speeches in Thucydides and the Mytilene debate. En *Studies in the Greek Historians*, pp. 71-94. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Edicial.
- Kremmydas, Ch. (2017). Êthos and Logical Arguments in Thucydides' Assembly Debates. En Papaioannou, S.; Serafim, A. y da Vela, B. (eds.). *The Theatre of Justice*, pp. 93-113. Leiden/Boston, Brill.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- MacLeod, C. W. (1978). Reason and Necessity: Thucydides III 9-14, 37-48. En *Journal of Hellenic Studies* 98, pp. 64-78.
- Maingueneau, D. (1999). "Ethos, scénographie, incorporation", en Amossy, R. (ed.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, pp. 75-100. Paris, Delacaux et Niestlé.
- (2002). Problèmes d'ethos. En *Pratiques* 113/114, pp. 55-67.
- (2009). *Análisis de textos de comunicación*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2013). L'êthos: un articulateur. En *ConTEXTES* 13, disponible en: <http://contextes.revues.org/5772> [acceso: 01/09/2019]

- . (2014a). Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire. En Meizoz, J.; Mühlethaler, J.-C. y Burghgraeve, D. (eds.). *Fabula/Les colloques. Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité*. Lausanne. Disponible en: <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php> [acceso: 01/09/2019].
- . (2014b). Retour critique sur l'éthos. En *Langage et société* 149, pp. 31-48.
- Marincola, J. (2007). Speeches in Classical Historiography. En Marincola, J. (ed.). *A Companion to Greek and Roman Historiography*, pp. 118-132. Malden, Blackwell.
- Morau, P. (1954). Thucydide et la rhétorique. En *Les Études Classiques* 12 1, pp. 3-23.
- Ober, J. (1998). *Political Dissent in Democratic Athens*. Princeton, Princeton University Press.
- Ostwald, M. (1979). Diodotus, son of Eucrates. En *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 20 1, pp. 5-13.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L. (1994 [1989]). *Tratado de la Argumentación. La nueva retórica*. Madrid, Gredos.
- Reyes, G. (1995). *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*. Madrid, Gredos.
- Smith, C. F. (1930 [1920]). *Plutarch. Lives. Vol. 3*. Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- Squire, M. (2011). *The Art of the Body. Antiquity and its Legacy*. Londres/Nueva York, Tauris.
- Thomas, K. (1993). Introduction. En Bremmer, J. y Roodenburg, H. (eds.). *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Cambridge, Polity Press.
- Tsakmakis, A. y Kostopoulos, Y. (2011). Cleon's Imposition on his Audience. En Rechenauer, G. y Pothou, V. (eds.). *Thucydides -a Violent Teacher? History and Its Representations*, pp. 171-183. Göttingen, V & R Unipress.
- Winnington-Ingram, R. P. (1965). ΤΑ ΔΕΟΝΤΑ ΕΙΠΕΙΝ: Cleon and Diodotus. En *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 12 1, pp. 70-82.
- Yule, G. (1996). *Pragmatics*. Oxford, University Press.
- Yunis, H. (1996). *Taming Democracy*. Ithaca, Cornell University Press.

Instrumenta studiorum

Chaintraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris, Klincksieck.

Liddell, H. G.; Scott, R. y Jones, H. S. (1996 [1968]). *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press [LSJ].

Smyth, H. W. (1956). *Greek Grammar*. Cambridge, Harvard University Press.

Los autores

Alicia María Atienza

Profesora en Letras. Docente de la Maestría en Estudios Clásicos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Categoría III de docentes investigadores, SECyT. Ha sido Profesora Adjunta de Literatura Griega en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral y dirigió, entre otros, el Proyecto de Investigación “Valores argumentativos de la narratividad en la épica y el teatro griego”. Se desempeñó como Directora de la revista *Espacios. Nueva Serie* (UNPA). Autora de artículos y capítulos de libros en la especialidad, focalizándose dentro del área de los estudios homéricos y de la recepción de la literatura griega antigua en la actualidad. Ha editado en colaboración *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo* (2016), *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* (2013) y *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber* (2012).
amatienza@yahoo.com

Yanina Borghiani

Licenciada y Profesora en Artes con orientación Plástica por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Adscripta de la cátedra Historia de las Artes Plásticas I (Antigua) desde 2016 y de Teoría e Historiografía de las Artes Plásticas desde 2018. Ha participado en congresos nacionales e internacionales sobre el mundo antiguo con investigaciones referidas a la cerámica griega y a la representación femenina. Autora de ponencias y capítulos sobre el arte clásico. Es docente en el nivel medio así como también dicta talleres sobre historia del arte.
yaninaborghiani@gmail.com

Emiliano J. Buis

Abogado, Licenciado y Profesor en Letras (orientación en Letras Clásicas) por la Universidad de Buenos Aires, Master en Historia y Derechos de la Antigüedad por la Universidad de París 1 Panthéon-Sorbonne, Doctor en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires y Diploma de Posdoctorado en Derecho. Profesor Adjunto Regular de Lengua y Cultura Griegas en la Facultad de Filosofía y Letras y Profesor Titular Regular de Derecho Internacional en la Facultad de Derecho, ambos en la Universidad de Buenos Aires, y Profesor Titular Regular de la misma asignatura en la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Investigador Independiente del Conicet, actualmente dirige y codirige proyectos interdisciplinarios en el área jurídica y en el ámbito de la filología griega. Ha sido becario de la Unión Europea (Programa Alban), del Instituto Max Planck sobre Historia del Derecho Europeo en Frankfurt, del Center for Hellenic Studies de la Universidad de Harvard, de la Fundación Alexander S. Onassis en Atenas, del Center for Epigraphical and Paleographical Studies de la Universidad Estatal de Ohio y del Center for Hellenic Studies de la Universidad de Princeton. Es Subsecretario de Investigación en la Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires, Director del Seminario Permanente de Investigación en Teoría e Historia del Derecho Internacional (SEMPITHIDIA-UBA), Coordinador del Grupo de Trabajo sobre Derecho Griego Arcaico y Clásico y sus Proyecciones (DEGRIAC) y Director del Observatorio de Derecho Internacional Humanitario de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado libros, capítulos y artículos en el país y en el exterior acerca de sus áreas de interés, que incluyen la comedia griega, el derecho ateniense y la historia del derecho internacional en el mundo antiguo. Su último libro, *El juego de la ley. La poética cómica del derecho en las obras tempranas de Aristófanes (427-414 a. C.)*, fue publicado en 2019 en la Serie "Monografías de Historia del Derecho" de la Universidad Carlos III de Madrid.

ebuis@derecho.uba.ar

María Cecilia Colombani

Profesora en Filosofía y Doctora por la Universidad de Morón con una tesis sobre Hesíodo. Profesora Titular de Problemas Filosóficos y de Antropología Filosófica, en

la misma institución; Profesora Titular de Filosofía Antigua y Problemas Especiales de Filosofía Antigua, Universidad Nacional de Mar del Plata; Investigadora principal por la Universidad de Morón. Directora del Proyecto de Investigación “El mito como fuente de legalidad humana y de legalidad cósmica. Un abordaje arqueológico de la noción de legalidad”, Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Morón. Coordinadora académica de la Cátedra Abierta de Estudios de Género, Universidad de Morón. Autora de *Hesíodo. Una Introducción crítica* (2005), *Homero. Una introducción crítica* (2005) y *Foucault y lo político* (2009). Autora de capítulos en obras colectivas y en revistas nacionales e internacionales de la especialidad. Conferencista y profesora invitada anualmente por la UFRJ, la UERJ (Río de Janeiro), la UFMG y la UFOP (Minas Gerais) en cursos de posgrado.
ceciliacolombani@hotmail.com

Patricia D’Andrea

Magíster en Estudios Clásicos con orientación en Filología Clásica, con grado de Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Jefa de Trabajos Prácticos regular de Lengua y Cultura Griegas (I-V) en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y Profesora a cargo de Lengua y Cultura Griegas I y II en la carrera de Letras del Instituto de Educación Superior Dra. Alicia Moreau de Justo, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Integra proyectos de investigación desde 2000. Ha dado a conocer sus investigaciones a través de publicaciones y numerosas presentaciones en encuentros de la especialidad.
patricia.l.dandrea@gmail.com

Cora Dukelsky

Licenciada y Profesora en Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular de Historia de las Artes Plásticas I (Antigüedad), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora de la Maestría en Estudios Clásicos en la misma institución. Participa en proyectos UBACyT desde 1998. Fue coordinadora de la carrera de Artes y profesora Titular en la Universidad de

Palermo. Autora de "Antiguo Egipto" y "Antigua Grecia" y de numerosos artículos y capítulos de libros vinculados a la investigación del arte egipcio, griego y romano. Se especializa en el estudio de la cerámica griega. Ha participado con ponencias, cursos y conferencias en congresos nacionales e internacionales de Estudios Clásicos.
coradukelsky@gmail.com

Mariana Franco San Román

Licenciada en Letras con orientación en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente está finalizando su doctorado en la misma institución. Becaria doctoral del Consejo Superior de Ciencia y Tecnología (Conicet). Ha realizado estancias de investigación en Estados Unidos y Suiza. Cumple funciones docentes como ayudante de primera en la materia Semiología (cátedra Vitale) en el Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires. Desde 2009, ha orientado su investigación a la representación de la figura del demagogo en la literatura griega clásica con un abordaje interdisciplinario que incluye herramientas provistas por la lingüística. Autora de artículos, ponencias y capítulos y traductora de *Relatos verdaderos* de Luciano de Samosata para la Editorial Walden (2018).
mariana.franco.7@gmail.com

Luciana Gallegos

Profesora y Licenciada en Letras con orientación en Letras Clásicas por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Cursó la Maestría en Estudios Clásicos, orientación Filología Clásica en la misma institución. Ha participado como expositora en reuniones científicas nacionales e internacionales y foros sobre el mundo clásico. Ha escrito capítulos y ponencias sobre *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Se desempeña como docente en nivel medio.
lic.lucianagallegos@gmail.com

Milena Gallipoli

Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el IDAES-UNSAM. Licenciada con diploma de honor y Profesora en Artes (Orientación Artes Plásticas) por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Actualmente, realiza el Doctorado en Historia en IDAES-UNSAM y es becaria interna doctoral por parte del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) con lugar de trabajo en TAREA, Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, UNSAM. Su tema de tesis doctoral es "La circulación y las modalidades de usos y exhibición de calcos escultóricos en diversas colecciones de América y Europa hacia principios del siglo XX", bajo la dirección de Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco. Miembro del Centro Argentino de Investigadores en Arte (CAIA) y asistente editorial de *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual* del CAIA. Cuenta con publicaciones en revistas académicas especializadas, entre ellas *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2017), *Anuario TAREA* (2016) y *Caiana* (2016). Ha tenido becas de investigación del Ministerio de Cultura de la Nación y del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile (2018), del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) y de la Universität zu Köln (2018) y del Deutsches Forum für Kunstgeschichte (DFK París) (2019).
milenagallipoli@gmail.com

María Belén Landa

Profesora en Letras por la Universidad Católica Argentina. Finalizó la Maestría en Estudios Clásicos, orientación Filología Clásica en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y su tesis se encuentra en proceso de revisión final. En 2016, ganó una beca PICT inicial de Doctorado y, actualmente, es becaria doctoral de Conicet. Se desempeña como profesora Asociada (área latín) en la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón y como Ayudante de Primera regular (área griego) en la Facultad de Filosofía y

Letras, Universidad de Buenos Aires. Directora de la carrera de Lengua y Literatura del Profesorado del Consudec "Septimio Walsh". Ha integrado diversos grupos de investigación sobre cultura griega antigua y/o argentina y ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre estas áreas.

belilanda@gmail.com

Eduardo Esteban Magoja

Abogado por la Universidad de Buenos Aires, Master en Filosofía del Derecho y Doctor en Ciencias Jurídicas por la misma institución, donde fue becario de doctorado de la SECyT. En la actualidad es Jefe de Trabajos Prácticos regular de Teoría General y Filosofía del Derecho en la Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires. Sus campos de estudio son la filosofía del derecho, la filosofía antigua y la historia del derecho. Ha participado en varios proyectos de investigación vinculados con el *oikos*, las instituciones de la *pólis* y el fenómeno jurídico en el mundo griego antiguo. Ha realizado estancias de investigación en la Facultad de Derecho de la Universidad de Girona (Cataluña) y en la Fondation Hardt (Suiza). Ha dictado conferencias y ponencias en eventos académicos nacionales e internacionales. También ha publicado artículos académicos, capítulos de libros y libros relacionados con su especialidad.

magojaeduardo@gmail.com

Victoria Maresca

Licenciada en Letras con orientación en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires, doctoranda en Letras en el área de Letras Clásicas de la misma universidad. Fue becaria de Doctorado UBACyT y actualmente posee una Beca Interna de Finalización de Doctorado otorgada por el Conicet. Ayudante de Primera Regular de Lengua y Cultura Griega (I a V) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora de Latín en el Colegio Nacional de Buenos Aires y de Griego y Cultura Griega II en el Profesorado del Consudec. Se especializa en filología y tragedia griegas, temas sobre los que realizó dos adscripciones. Integra proyectos de investigación sobre

literatura griega antigua (UBACyT y PICT) y un proyecto de extensión universitaria (UBANEX). Ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre el mundo clásico. Cuenta con publicaciones de la especialidad y ha organizado jornadas académicas y actividades de divulgación.

vickymaresca@yahoo.com.ar

Katia Obrist

Profesora y Licenciada en Letras y Especialista en Estudios de las Mujeres y de Género por la Universidad del Comahue, donde actualmente se desempeña como Profesora Adjunta en la Orientación Lengua y Literatura Griega del Área Lenguas Clásicas. Está finalizando su tesis de Maestría en Estudios Clásicos y es doctoranda en Letras Clásicas en la Universidad de Buenos Aires. Ha integrado varios proyectos de investigación sobre Antigüedad griega. También, ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y ha publicado, en el país y en el extranjero, sobre temas relacionados con la tragedia y cuestiones de género.

katiaobrist@gmail.com

Cecilia J. Perczyk

Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires. Magíster y Doctora en Letras Clásicas por la misma institución. Jefa de Trabajos Prácticos de Cultura y Literatura de la Antigüedad Clásica del Profesorado Universitario en Letras y de Invitación a la lectura de un clásico en la Universidad Nacional de Hurlingham y en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín. Se encuentra finalizando una beca posdoctoral otorgada por Conicet. Se ha especializado en la representación de la locura en la tragedia griega, especialmente en Eurípides y en la medicina hipocrática. Entre sus publicaciones figuran su tesis doctoral *La locura en Heracles y Bacantes de Eurípides. Una lectura en el cruce entre la filología clásica y el psicoanálisis* (Miño y Dávila, 2018) y numerosos artículos y capítulos de libros de la especialidad.

ceciliaperczyk@hotmail.com

Elsa Rodríguez Cidre

Licenciada y Profesora en Letras (orientación en Letras Clásicas) por la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Letras Clásicas por la misma institución. Profesora Asociada Regular del Área de Griego de la Universidad de Buenos Aires y de la Maestría en Estudios Clásicos de la misma universidad (Categoría II de docentes investigadores, SECyT) e Investigadora Independiente del Conicet. Ha integrado la Comisión de la Maestría en Estudios Clásicos (2011-2015) y actualmente es miembro de la Comisión de Doctorado por el área de Lenguas Clásicas. Se ha especializado en el discurso femenino en la tragedia griega, en la obra de Eurípides. Entre sus publicaciones figuran su tesis doctoral *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides* (2010) y numerosos artículos y capítulos de libros de la especialidad. Ha editado en colaboración: *Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinarias II* (2003), *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (2008), *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua* (2011), *Miradas y saberes de lo monstruoso* (2011), *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber* (2012), *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* (2013), *Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinarias III* (2014), *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo* (2016), *Figuras y saberes de lo monstruoso* (2016), *Monstruos y Monstruosidades. Perspectivas disciplinarias IV* (2016), y ha traducido *Medea* de Eurípides para la editorial Losada (2010).
elsarodríguez022@gmail.com

Jimena Schere

Licenciada, Profesora en Letras y Doctora en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires, Especialista en Lectura, Escritura y Educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos de la asignatura Lengua y Cultura Griega, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y como Profesora Adjunta Ordinaria del Taller de Lectura y Escritura de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Ha recibido becas doctorales, posdoctorales y externas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y actualmente

es Investigadora Adjunta de Conicet en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Plata. Entre sus publicaciones académicas, se cuentan traducciones de Sófocles (Colihue, 2008), *El par cómico. Un estudio sobre la persuasión cómica en la comedia temprana de Aristófanes* (Santiago Arcos, 2018) y numerosos artículos de investigación en libros colectivos y revistas especializadas de la Argentina y el exterior.
jimenaschere@hotmail.com

Mariel Vázquez

Estudiante de Filosofía, diplomada en Género y Movimientos Feministas por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ha integrado proyectos de investigación sobre cultura y literatura griegas y participado en numerosos eventos académicos de la especialidad. Publicó capítulos de libros, artículos y ponencias sobre la representación de lo femenino en las comedias de Aristófanes. Dicta los cursos “Griego Clásico” y “Traducción de textos en Griego Antiguo” en la Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires, abiertos a toda la comunidad.
marielvazquezbelatti@gmail.com

