



**El *nómos* transgredido**  
Afectaciones poéticas de la normatividad  
en el mundo griego antiguo

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



## **El *nómos* transgredido**

Afectaciones poéticas de la normatividad  
en el mundo griego antiguo

---



## **El *nómos* transgredido**

Afectaciones poéticas de la normatividad  
en el mundo griego antiguo

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

**Vicedecano**  
Américo Cristófalo

**Secretario General**  
Jorge Cugliotta

**Secretaría Académica**  
Sofía Thisted

**Secretaría de Hacienda  
y Administración**  
Marcela Lamelza

**Secretaría de Extensión  
Universitaria y Bienestar  
Estudiantil**  
Ivanna Petz

**Secretaría de Investigación**  
Cecilia Pérez de Micou

**Secretario de Posgrado**  
Alberto Damiani

**Subsecretaría de Bibliotecas**  
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario  
de Transferencia  
y Desarrollo**  
Alejandro Valitutti

**Subsecretaría de Relaciones  
Institucionales e  
Internacionales**  
Silvana Campanini

**Subsecretario  
de Publicaciones**  
Matías Cordo

**Consejo Editor**  
Virginia Manzano  
Flora Hilert  
Marcelo Topuzian  
María Marta García Negróni  
Fernando Rodríguez  
Gustavo Daujotas  
Hernán Inverso  
Raúl Illescas  
Matías Verdecchia  
Jimena Pautasso  
Grisel Azcuy  
Silvia Gattafoni  
Rosa Gómez  
Rosa Graciela Palmas  
Sergio Castelo  
Aylén Suárez

**Directora de imprenta**  
Rosa Gómez

---

### Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Saberes



Coordinación editorial: Martín Gonzalo Gómez  
Maquetación: María de las Mercedes Dominguez Valle

Imagen de tapa: Autor, *Título* (Año), técnica/materiales,  
medidas. Locación, Ciudad.

ISBN 978-987-4019-28-8

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2016

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

El nómos transgredido /

Alicia Atienza ... [et al.]; prólogo de Elsa Rodríguez Cidré; Emiliano Jerónimo Buis;  
Alicia Atienza. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad  
de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.

450 p. ; 14 x 20 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-4019-28-8

1. Estudios Literarios. 2. Literatura Griega Clásica. I. Atienza, Alicia II. Rodríguez  
Cidré, Elsa, prolog. III. Buis, Emiliano Jerónimo, prolog. IV. Atienza, Alicia, prolog.

CDD 807

# Índice

<b>Prefacio</b>	11
<i>Emiliano J. Buis, Elsa Rodríguez Cidre, Alicia M. Atienza</i>	
<b>Capítulo 1</b>	
Formas de <i>philótes</i> en tiempos de sometimiento: narrativa y normatividad en algunos pasajes de la <i>Odisea</i>	25
<i>Alicia María Atienza</i>	
<b>Capítulo 2</b>	
Normatividad, justicia y saber en <i>Teogonía</i> . Las claves del poder en el relato hesiódico	53
<i>María Cecilia Colombani</i>	
<b>Capítulo 3</b>	
<i>Persas</i> : la historia y la instauración de la norma dramática	85
<i>Patricia Liria D'Andrea</i>	
<b>Capítulo 4</b>	
Tragedia, fronteras y alteridad: usos normativos a propósito de la feminidad y la monstruosidad en <i>Edipo Rey</i>	117
<i>Katia Obrist</i>	

## Capítulo 5

La autoridad del derecho y la (des)obediencia  
al *nómos* en *Edipo en Colono* de Sófocles 143  
*Eduardo Esteban Magoja*

## Capítulo 6

Normas e innovaciones trágicas a la luz de la política  
exterior ateniense: una lectura de *Tereo* de Sófocles 183  
*Victoria Maresca*

## Capítulo 7

Acerca de lo monstruoso y lo bello: normatividad  
y ambigüedad en *Helena* de Eurípides 215  
*Elsa Rodríguez Cidre*

## Capítulo 8

El *nómos* discursivo en los diálogos de Medea y Jasón. 245  
Género, poder y rupturas normativas del *lógos* en Eurípides  
*María Belén Landa*

## Capítulo 9

Un análisis "normativo" de los éxodos de *Heracles* y *Bacantes* 277  
*Cecilia J. Perczyk*

## Capítulo 10

Entre la *bía* y el *nómos*: problemáticas en torno al carácter normativo  
de la *peithó* en *Lisístrata* de Aristófanes 307  
*Caterina Stripeikis*

## Capítulo 11

El arte de *Dysnomía*: anomalías poéticas, transgresiones jurídicas  
y (pre)juicios sexuales en la comedia política ateniense 341  
*Emiliano J. Buis*

<b>Capítulo 12</b>	
Los rituales de la boda: tradiciones, prácticas, normas.	383
El testimonio de las pinturas en la cerámica	
<i>Cora Dukelsky</i>	
<b>Capítulo 13</b>	
Las normas sociales y el vínculo de <i>syngéneia</i> :	
la legitimación de Alejandría en <i>Argonáuticas</i>	415
<i>Luciana Gallegos</i>	
<b>Los autores</b>	445



## Prefacio

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

El presente libro es el resultado del proyecto de investigación UBACyT “Normatividad y *nómoi* domésticos: regulaciones, legitimaciones, (des)órdenes e infracciones literarias de los patrones familiares y prácticas del parentesco en la Grecia antigua”, desarrollado entre 2013 y 2015. Este texto continúa las líneas exploradas en dos proyectos UBACyT anteriores que dieran como fruto la publicación –en 2011– de *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua* (Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras) y en 2013 de *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* (Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras).

La naturaleza del proyecto en cuestión –integrado por investigadores formados y en formación, profesores, becarios, tesistas, graduados y alumnos, procedentes de variados espacios de debate académico– ha generado un texto signado por múltiples intereses, lecturas complementarias e instancias comunes y diferenciadas de producción. Desde sus experiencias más extensas o más recientes en el

plano científico, todos los integrantes del proyecto han contribuido a una reflexión que es al mismo tiempo común y particularizada: en conjunto, esta compilación ofrece una sucesión de pensamientos que son a la vez individuales y colectivos por haber surgido, precisamente, de un diálogo fructífero y de variadas visiones y revisiones. Solo así, creemos, se explica un volumen como este que, con sus diversos capítulos, procura señalar el complejo fenómeno de la normatividad en el mundo griego desde una pluralidad de perspectivas y métodos de acceso que potencian el estudio filológico con aportes del derecho, la filosofía política, la psicología o el arte.

El objetivo del proyecto, que fue continuación natural de otros trabajos grupales UBACyT dedicados al estudio del género y la familia, consistió en analizar los modos en que los textos y las imágenes del mundo griego antiguo juegan con el afianzamiento o subversión de los patrones y reglas jurídico-sociales en las relaciones privadas y públicas que se asientan en los planos domésticos y cívicos. Para ello, hemos partido de la base de que tanto los textos literarios cuanto los iconográficos, en tanto representaciones de una cosmovisión estética y política, constituyen discursos útiles para ofrecer una imagen particular de los individuos en sus vínculos sociales y familiares, sobre todo a partir de la consideración del criterio antitético de exclusión-inclusión que resulta trascendente para comprender las lógicas de existencia comunitaria desde la Antigüedad hasta nuestros días.

A los efectos de consolidar un dispositivo común de lectura acerca de este fenómeno, nos ha resultado eficaz recurrir aquí, como eje estructurante de la reflexión grupal, al concepto de “normatividad”, entendiendo por tal el conjunto sistémico de regulaciones y principios, formales e informales, aplicables en el contexto de una comunidad concreta. La “normatividad”, como noción adecuada para examinar los

nexos interpersonales, reviste una importancia medular en todo planteo que se precie de procurar entender las regulaciones sociales, en tanto apunta a identificar una raigambre institucional, explícita o ímplicita, de los usos y prácticas (personales, grupales, comunitarias) que se dan en un contexto social. Se trata, pues, de explorar los principios y reglas que cimientan y ordenan la vida en comunidad.

Como será examinado en cada capítulo a la luz de la bibliografía relevante, resulta claro que pensar lo “normativo” supone dar cuenta de la estructuración de las acciones que, en determinados momento y lugar, aparecen regidas en torno de pares antinómicos: a partir de la normatividad, el contrapunto entre lo legal y lo ilegal (la manifestación más clara de lo normativo en el plano jurídico) se complementa con la oposición entre lo legítimo y lo ilegítimo, lo justo y lo injusto, lo aceptable y lo no aceptable, lo tolerado y lo rechazado, lo bello y lo vergonzoso (*kalón/aiskhrón*), lo incluido y lo excluido. Con estos pares significativos que definen las pautas de comportamiento en términos de divisiones construidas y elaboradas en coyunturas específicas, es posible percibir los entretelones de la actuación de los individuos en los diversos espacios de intervención, explicando sus decisiones, condicionando sus pareceres y determinando su visión del mundo. Estos accionares –en rigor imposibles de reconstruir o de restablecer cuando se trata de sociedades pasadas– pueden ser iluminados si se aplica entonces la variable normativa como instrumento de análisis. Ello es particularmente significativo, como intentaremos mostrar a lo largo de las contribuciones de este texto, cuando se encaran los testimonios procedentes del mundo helénico, en los que dispositivos de análisis modernos (como los que proveen el derecho, la psicología, la economía, la sociología) resultan inadecuados si no configuran un complejo exegético interdisciplinario que responda a consideraciones más abstractas y abarcativas.

Si la normatividad entonces permite sentar las bases de esas lecturas más comprensivas, parece claro entonces que, a la luz de la identificación de los *nómoi* aceptados o puestos en crisis –entendiendo el término *nómos* en toda su complejidad semántica (“norma”, “costumbre”, “ley”, “práctica”, “convención”)– la exploración teórica de los vínculos que la producción artística griega consolida constituye un modo de acceso eficaz para la comprensión cabal de las contraposiciones sociales relevantes. Lo “normable/normado” frente a lo “anormable/anormado” –si se nos permite recurrir a estos neologismos– contribuye a profundizar y complejizar las brechas y las grietas tradicionalmente irreconciliables entre antónimos tales como masculino/femenino o público/privado, entre otros pares significativos que los capítulos de esta obra se ocupan de explorar.

Con este propósito común en mente, las trece contribuciones que integran el volumen se han encargado de sumergirse en la pluralidad de sentidos inherentes al concepto de “normatividad” desde interpretaciones personales que, si bien partieron de un conjunto de lecturas comunes, presentan la riqueza de haberse apropiado de la noción para dar cuenta de posicionamientos propios sobre el corpus (literario o iconográfico) escogido. Un recorrido sintético por cada uno de los trabajos que componen esta unidad permitirá advertir las formas y alcances de dicha apropiación de lo “normativo” y de las repercusiones que ello produce para un mejor entendimiento de la cultura helénica arcaica, clásica y alejandrina. Para transgredir nuestra propia práctica normativa –el *nómos* organizativo creado a través de los dos primeros libros– se ha optado en esta oportunidad por recurrir a un criterio cronológico de géneros literarios; en casos dudosos, los trabajos sobre testimonios fragmentarios se han colocado a continuación de los capítulos sobre las obras completas, más conocidas en términos de datación.

Así, en función de este orden propuesto, los primeros capítulos del libro estudian la importancia y el tratamiento de la problemática de la normatividad en los textos de la épica homérica y hesiódica. Partiendo del sitio de preeminencia que los poemas homéricos tuvieron en el sistema de la cultura griega antigua como elementos importantes en la elaboración del pensamiento normativo de los griegos, A. Atienza lee la fuerza prescriptiva que vehiculizan algunos episodios del relato odiseico desde la noción de normatividad, entendida como fundamento mismo de los diversos órdenes sociales y de los esquemas clasificatorios propios de cada campo social, constitutivos de lo que sería el “sentido común” o sistema de evidencias compartidas por el conjunto de los agentes de una comunidad. Al atisbar las relaciones entre los sujetos ligados por lazos de *philótes* –quienes viven, ejercen y padecen la violencia simbólica que se teje en el seno del *oikos* homérico–, trata de descubrir en ellas los indicios del trabajo histórico de naturalización y perduración de la dominación masculina. Se focaliza en las relaciones de los varones con las mujeres, que presentan una asimetría fundamental, y considera desde esta perspectiva la controversia entre Telémaco y su madre sobre el canto de Femio, el trato parecido que soportan Arete y Andrómaca, la delación de Euriclea a las compañeras de esclavitud y, finalmente, la invisibilización textual de las mujeres, en particular de la figura de Ctímene, la hermana de Odiseo, el “hijo único”; todos ellos resultan procedimientos de naturalización análogos a los que dominan en el campo social histórico.

Dentro de la poesía hesiódica, M. C. Colombani rastrea las claves del poder en el relato teogónico de Hesíodo, pensando la legalidad del *kósmos* como un todo ordenado y a Zeus como garante de ese orden, situándose principalmente en dos momentos capitales de la *Teogonía*: el escenario de *tà prótista*, los cuatro primeros fundamentos ontológicos

de cualquier organización ulterior y, en segundo lugar, los combates de Zeus contra aquellas fuerzas acósmicas que amenazan la legalidad impartida por el dios. A partir del momento inaugural que lo hace posible, se desarrolla la consolidación progresiva de un marco de legitimidad que la soberanía de Zeus garantiza como rey de hombres y dioses. Articulando las perspectivas sobre lo normativo con los planteos foucaultianos, la autora realiza una lectura que, más allá del código explícito, permite pensar las condiciones de posibilidad de la normatividad y la justicia en la *Teogonía* hesiódica como discurso del arcaísmo griego.

Desde diversas miradas, varios capítulos abordan las obras del corpus conservado de los tres grandes trágicos, incursionando incluso en las piezas fragmentarias de Sófocles. P. L. D'Andrea lee *Persas*, “tragedia histórica” de Esquilo, como un caso paradigmático de teatralización de la historia. Analiza la adecuación de la tragedia al marco normativo del género para vislumbrar en qué medida el poeta, obedeciendo y/o manipulando dichas normas, logra dar forma trágica con éxito a los acontecimientos que, en algunos aspectos, aluden a hechos dolorosos para la ciudad de Atenas. A partir del relevamiento en la pieza de las categorías aristotélicas, la autora comprueba la competencia esquila en el manejo de los recursos dramáticos. El drama pone en escena una acción organizada como un todo unitario, en un tiempo relativamente corto, ubicada en Persia, ante la tumba de Darío, cuya figura como antiguo monarca se tornará medular en la obra y explica la presencia del mausoleo, central desde el comienzo de la pieza. Este desplazamiento desde los escenarios acostumbrados y habituales, que impone un distanciamiento para el auditorio, produce además un cambio de punto de vista y permite al poeta dar cuenta de los “males de los otros” (*allótria páthe*), para así despertar la piedad del espectador. Por lo mismo, el

recurso de la narración del mensajero resulta vital para la representación e incorpora una gran cantidad de información sobre las vicisitudes de la guerra.

El análisis de la normatividad en algunas de las piezas tebanas de Sófocles ocupa sendos capítulos del libro. El trabajo sobre *Edipo Rey*, de K. Obrist, se propone referir los dispositivos de construcción cultural de la alteridad a los efectos de explorar de qué modo se manifiesta la normatividad en la tragedia sofoclea, como un modo de elaboración de regulaciones colectivas para el control social. Entiende el teatro como una instancia performativa, un ritual social que, mediante la reiteración sistemática de ciertas prácticas y roles establecidos, adquiere fuerza persuasiva sobre los espectadores. Para abordar el complejo espacio de la tragedia la autora dispone de la noción clave de “frontera” que, por un lado, como límite o demarcación, segmenta y divide grupos, identidades, representaciones. Pero por otro, también consiste en una zona difusa, con porosidades que habilitan permanentes interpenetraciones. Así la frontera otorga un sentido a lo propio y a lo ajeno normativizando y reordenando las dimensiones de la vida como el tiempo, el espacio, los comportamientos, los temores, los deseos. La lectura del *Edipo Rey* –con atención a los recursos dramáticos, la topografía inmediata, la edificación teatral, las operaciones sobre la trama del mito y la construcción de los personajes trágicos, en el marco de fiesta destinada a un dios extranjero, definido a partir de la ambigüedad– permite apreciar la manifestación de la alteridad desde diferentes frentes; ello expone a los espectadores al desafío de imaginar los peligros que puede enfrentar la comunidad cuando no se cumplen debidamente los rituales y/o las pautas sociales reconocidas como válidas.

Sobre *Edipo en Colono* se desarrolla la lectura de E. E. Magoja que aborda el texto de Sófocles desde un enfoque

iusfilosófico y a la vez literario. Encuentra en la obra la formulación de un problema relevante para la filosofía del derecho: por un lado, el respeto de Edipo y Teseo hacia las instituciones y el *nómos* ciudadano y, por el otro, la transgresión del derecho por parte del tirano Creonte y también de Polinices. En esto se reconoce el problema de la autoridad del derecho y la obediencia a las leyes, las formas del ejercicio del poder político y el valor moral de la conducta humana en el campo social e institucional de la pólis. El autor toma como hilo conductor la causa del conflicto político que se genera sobre el lugar en donde eventualmente serán enterrados los restos de Edipo, para reflexionar sobre la importancia del respeto a las normas divinas y comunitarias en la obra y la ferviente crítica a su violación. El drama plantea el problema de la obediencia al *nómos* –tema propio de la filosofía jurídica– desde la racionalidad trágica, a través de una antítesis que pone en juego no solo las instituciones públicas de la ciudad, sino también las obligaciones y responsabilidades que existían en el seno del *oikos*, abarcando en términos normativos todos los campos sociales e institucionales.

V. Maresca se vuelca a la literatura “fragmentaria” para examinar las normas e innovaciones del mito a la luz de la política exterior ateniense en el *Tereo* de Sófocles. El objetivo del trabajo es recuperar algunos elementos externos (hipótesis del Papiro de Oxirrinco 3013, escolios, la tradición anterior y posterior sobre el mito) para realizar una interpretación de los diecisiete fragmentos conservados que permita pensar en la obra en sí misma y no solo como subsidiaria de una pieza completa. Las innovaciones sofocleas formarán parte del relato mítico consolidado, como los nombres Procne y Filomela, el filicidio premeditado de Itis, la metamorfosis en abubilla, el escenario tracio, la presentación de Tereo como bárbaro, entre otros aspectos.

Todo el episodio tiende a agravar la barbarie de los tracios y la imposibilidad de asimilarse a los atenienses, al fortalecer la antítesis griego/bárbaro marcando la relación inherente entre la tragedia y las circunstancias políticas que rodearon su representación, es decir, la alianza de Atenas con Tracia en la Guerra del Peloponeso. La autora sugiere que la puesta en escena de *Tereo* habría servido para traducir, en realidad, un malestar existente de la ciudadanía, ya que se cuestiona a los gobernantes que producen normas que atentan contra las costumbres más antiguas, poniendo en primer plano los *nómoi*.

Tres capítulos del libro se ocupan del corpus eurípideo, desde una mirada interdisciplinar, recorriendo aspectos normativos particulares en *Troyanas*, *Helena*, *Medea*, *Heracles* y *Bacantes*. Considerando la relación existente entre normatividad y la naturaleza performativa del teatro ateniense, E. Rodríguez Cidre, recorre y analiza la monstruosidad de Helena en dos tragedias de Eurípides, como un escenario estratégico para pensar las tensiones de la tríada normatividad/teatro/pólis. Sostiene que en *Troyanas* y en *Helena* se representan dos mujeres en un sentido antitéticas pero en las que coinciden belleza y monstruosidad. En la primera obra, el personaje aparece cargado de alusiones teratológicas indirectas (genealogía, asociaciones con Gorgo y Sirenas). A diferencia de esto, en la tragedia homónima, Helena es un personaje inocente pero también deviene un monstruo de manera indirecta, ya que Eurípides utiliza el motivo tradicional de presentar la belleza femenina como un peligro para todos. La autora descubre en la protagonista la repetida vinculación con las Sirenas que dominan el proceso de teratologización: la extravagancia de su nacimiento, las referencias a las alas o al vuelo, la invocación de la propia Helena a las Sirenas y su canto, la valencia tanática del espacio. La contradicción entre la esposa fiel y su costado

monstruoso se resuelve en una serie de referencias a lo largo de la obra, donde Eurípides adjudica toda la culpabilidad a la hermosura y atribuye a la belleza de la protagonista la causa de todos los males.

El objetivo del texto de M. B. Landa es descubrir las rupturas normativas del *lógos* en los diálogos entre Medea y Jasón en la tragedia *Medea*, para lo cual lee los parlamentos de los personajes a la luz del concepto de normatividad discursiva. Desde la base de un rastreo lexical sobre los términos asociados a discurso, razón y pasión, se muestra que tanto la protagonista como Jasón hacen uso de expresiones racionales y de estrategias retóricas para manifestar los sentimientos que afloran desde el dolor. La argumentación, la estructuración retórica del discurso (exordio, *narratio*, argumentos, autoconsciencia del hablante), el insulto y el vituperio integran el repertorio de recursos a los que recurren los antagonistas durante los enfrentamientos verbales que protagonizan. El empoderamiento discursivo del personaje femenino que logra la venganza y escapa sin castigo –mientras que el personaje masculino queda destruido discursiva y socialmente– muestra cómo el *nómos* discursivo es discutido y puesto en tela de juicio por Eurípides, quien juega con las variables de género y poder, asignando a sus personajes discursos invertidos o trastocados, en una afectación de la normatividad que potencia el efecto trágico de la obra.

El estudio de C. Perczyk, por otro lado, desde una lectura filológica y psicológica, justifica la aplicación del concepto de “normatividad” para definir el marco legal de los crímenes intrafamiliares perpetrados por Heracles y Ágave en las tragedias de Eurípides. Estudia las estrategias discursivas de Teseo y Cadmo para ayudar a Heracles y Ágave respectivamente, sistematizando las referencias al exilio y a la cuestión de la polución en los éxodos de *Heracles* y *Bacantes*. La lectura privilegia la perspectiva “normativa”, marcando los

recursos utilizados por Eurípides para tergiversar y afianzar la norma, aspecto importante para la comprensión de las tragedias. Respecto del marco legal, desde el estudio de la ley de homicidio se analiza el exilio como pena vinculada con el *miasma*, la consecuencia automática del asesinato que no dependía de la intención del agente. Destaca la terminología legal que le permite a Eurípides enmarcar el accionar de Heracles como ciudadano capaz de responder por sus acciones, en tanto que en el caso de Ágave marca su exclusión. Los supuestos seleccionados proporcionan un rico material para estudiar los alcances de los crímenes intrafamiliares y las diferencias que supone que el homicida sea hombre o mujer, aspectos primordiales de la sociedad ateniense y su sistema de normas.

El género cómico ocupa dos capítulos del libro, uno sobre *Lisístrata* de Aristófanes y el otro sobre pasajes menos conocidos de la *arkhaía komoidía*. En el primero, C. Stripeikis ingresa en el terreno abierto por los estudios normativos de la Antigüedad, vinculados al universo de la persuasión (*peithó*) a través del análisis normativo de la comedia. Para ello desarrolla los conceptos, prácticas y creencias que contribuyen a considerar positiva o negativamente las estrategias persuasivas dentro del sistema de valores imperante en la sociedad griega ateniense del siglo V a. C. y, en segundo lugar, examina el modo en el cual las problemáticas suscitadas por estas estrategias se manifiestan en ciertas producciones literarias, como lo es la comedia ática. Analiza los mecanismos por medio de los cuales se construye la dimensión normativa de la *peithó* desde una perspectiva dramática en *Lisístrata*, ya que el género cómico abre un espacio donde las regulaciones se prestan de manera especial al juego de la transgresión. En el desarrollo del *agón* (vv. 476-613) advierte el quiebre de normas de género que se articula a partir de la oposición callar/deliberar; en la escena entre Mirrina

y Cinesias, el empleo de violencia, practicado por las mujeres, amenaza de modo considerable los patrones sociales que vehiculizan la superioridad masculina. Finalmente, frente a los enviados ateniense y espartano (vv. 1105-1190), Lisístrata se revela como un personaje ideal para manipular a los hombres de la comedia a partir del empleo de la *peithó* en sus dos vertientes: retórica y erótica.

El estudio de E. J. Buis recupera las particularidades de la representación de una (anti-) normativa cómica en autores menos conocidos de la comedia antigua a los efectos de sugerir una interpretación del género en clave de afectación de las normas (*dysnomía*) desde miradas más globales y menos “aristofanocéntricas”. Así, procura estudiar las múltiples capas conceptuales del *nómos* en ciertos pasajes de Ferécates y de Cratino, en los que confluyen anormalidades artísticas, eróticas y legales. En ambos autores, la comedia deja espacio a la consagración de complejas alteraciones de la normatividad en tres planos diferentes pero cuyas vinculaciones se explotan: el jurídico, el amatorio y el poético. El fragmento de Ferécates (fr. 155 K.-A.) y el argumento de la pieza de Cratino (Σ Eq. 400a, Test. ii [Kassel-Austin]) sustentan la nueva consagración de un orden a partir de la mostración del más completo desorden corporizado en los lamentos de *Mousiké* o *Komoidía*, quienes –como esposas o heteras– se quejan de los hombres que las cortejan o acosan, y recurren en ambos casos a la Justicia para recuperar lo que les corresponde. En una coyuntura crítica, los comediógrafos se valen de estas mujeres-abstracciones para darles voz y legitimidad a sus palabras de denuncia que abren espacios para comprender los vicios que afectan al orden erótico-familiar, jurídico y artístico.

El valor normativo de las imágenes artísticas y la iconografía es el tema del capítulo de C. Dukelsky, quien encuentra en las pinturas y la cerámica de los siglos VI y V a. C.

el testimonio que las piezas ofrecen sobre las tradiciones, prácticas y normas de los rituales de boda. La gran mayoría de los vasos conservados y estudiados provienen de Atenas y complementan las noticias de los textos literarios con el aporte de las imágenes representadas. La autora describe e interpreta el rico repertorio simbólico en clave de ceremonias matrimoniales en diferentes tipos de recipientes y formatos que irán variando según las épocas. En las cerámicas de figuras negras (siglo VI a. C.) toma el tema más popular de las escenas de boda –la procesión nupcial– y comprueba que en los vasos de figuras rojas (desde fines del siglo VI a. C.) los pintores eclipsaron parcialmente a la novia, ubicada en segundo plano detrás del novio; en cambio, a partir de mediados del siglo V a. C. las novias adquieren un protagonismo extraordinario y la cantidad de recipientes decorados con escenas nupciales aumenta sensiblemente, consecuencia estética del aumento de la dimensión afectiva y erótica del casamiento, vinculada a la mayor apreciación de la familia en la *pólis* ateniense. Uno de los aportes de especial interés del trabajo de Dukelsky es el relevamiento propio y el análisis original de las ofrendas depositadas en la tumba HS 89 del Cementerio del Cerámico en Atenas, que componen un notable conjunto votivo cuya iconografía, así como también los formatos de las piezas de cerámica, sugieren que puede tratarse de una sepultura femenina.

Finalmente, y ya sobre un testimonio del período helenístico, L. Gallego describe la legitimación de Alejandría en *Argonáuticas* de Apolonio analizando el vínculo de *syngéneia* o parentesco que se lograba mediante la divulgación, por parte de poetas e historiadores, de mitos familiares entre las ciudades de extensa tradición griega y las más jóvenes, a través de los cuales estas se autodefinen como herederas legítimas. La importancia desempeñada por las fuentes literarias a la hora de reponer el modelo griego se materializa

de manera muy concreta con la fundación del Museo y la Biblioteca, una apuesta para hacer de la capital de Egipto el centro de guarda y control de la herencia helénica. En ese ámbito, Apolonio de Rodas escribe *Argonáuticas*, el más importante poema épico de la literatura alejandrina, género que presume la relación con los valores y cultura anteriores y enaltece la significación del presente dotándolo de un pasado heroico. La autora describe las prácticas que permiten identificar el espacio de la nave *Argo* y los lugares donde se comparten las normas sociales griegas, partiendo de la hipótesis de que la obra busca demostrar con insistencia la vigencia de determinadas leyes comunes prefiguradas en los poemas homéricos y en el período clásico. Se identifican las operaciones de transformación practicadas sobre el modelo de héroe épico, cuyo recurso consiste en la persuasión y en la preocupación por lo colectivo más que por la preeminencia individual.

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 tercer proyecto. Por otro, a todos los integrantes del equipo por la responsabilidad con la que encararon la investigación y la excelente disposición que siempre manifestaron. Como ocurrió con los libros anteriores, es importante señalar que cada uno de los trabajos ha pasado por una instancia de lectura y comentario colectivos, que además se enriqueció con la interdisciplinariedad que caracteriza al grupo. Asimismo, deseamos destacar el trabajo realizado por el Mg. Eduardo Magoja, la Lic. Victoria Maresca y la Mg. Cecilia Perczyk, becarios 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 Cora Dukelsky y a Julián Cúneo por el diseño de la imagen de tapa.

## Capítulo 1

# Formas de *philótes* en tiempos de sometimiento: narrativa y normatividad en algunos pasajes de la *Odisea*<sup>1</sup>

Alicia María Atienza

Θέλω τί τ' εἶπην, ἀλλά με κωλύει αἰδῶς...

Deseo decir algo, mas la vergüenza me impide...

Sapho

La poesía homérica, en cuanto práctica cultural de naturaleza panhelénica, contribuyó a construir y reproducir las categorías sociales y de género en el marco del sistema androcéntrico propio del mundo griego antiguo, haciendo que estas aparezcan como naturales e invisibilizando las condiciones históricas de su producción por la maestría de su mimesis. La figura de Homero representa una perspectiva panhelénica sobre los griegos, ya que no está atada a ninguna *pólis* en particular y presenta el común denominador en la formación de la elite de todas las ciudades (Nagy, 2013, *cfr.* asimismo 1996, 1999, 2006). Las historias homéricas se convirtieron en un instrumento de la educación, en un producto cultural ejemplar y psicológicamente destacado y, desde este lugar, transmitieron y fortalecieron de manera directa las concepciones y creencias de su época y de los siglos

---

1 Una primera versión sintética de este capítulo fue leída en las XIV Jornadas Interescuelas de Historia, "Formas y ejercicio de la violencia en el mundo antiguo greco-romano". Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, octubre de 2013.

siguientes, por su valor como modelos poéticos y, más aun, como repositorios de sabiduría y normas de conducta (Just, 1989).

De esta situación de preeminencia en el sistema de la cultura griega antigua emana el valor normativo de la épica en general, tanto como la función prescriptiva que vehiculizan muchos de los episodios específicos. Estos son aspectos que pueden pensarse desde la noción de normatividad, entendida como fundamento mismo de los diversos órdenes sociales y de los esquemas clasificatorios propios de cada dominio o campo social, constitutivos de lo que Bourdieu (2000) llama “sentido común” o sistema de evidencias compartidas por el conjunto de los agentes de una comunidad. La constitución de cada campo sumada a las evidencias compartidas del sentido común otorgan a las creencias su valor indiscutible y su legitimidad para nombrar lo real que ellas mismas construyen haciendo olvidar la arbitrariedad histórica en que se fundan (Darbo-Peschanski, 2010).

Desde esta perspectiva los poemas pueden considerarse elementos importantes en la elaboración del pensamiento normativo de los griegos. Abordaremos en este trabajo algunos pasajes de la *Odisea* homérica donde los lazos íntimos de amistad actúan en el marco del dispositivo de dominación masculina cimentando las normas que regulan la asimetría del sistema. Esto sucede, por ejemplo, en el episodio en que Penélope se (auto)excluye de la participación pública y en aquel otro en el que Euriclea delata a sus compañeras de esclavitud y ratifica así su sentencia de muerte. Allí, los sujetos ligados por lazos de *philótes* viven, ejercen y padecen la violencia simbólica que se teje en el seno del *oikos* homérico, *exemplum* perdurable de las relaciones entre dominadores y dominados.

## La institución de la amistad: afecto y norma social

Dentro del campo de las relaciones interpersonales tal como lo presentan las tradiciones homéricas, los vínculos de amistad y afecto ocupan un lugar central, al poner en juego valores muy importantes para la estabilidad de los lazos sociales. A pesar de su centralidad en el sistema de creencias, o quizá por eso mismo, el término abstracto *philótes* (“amistad”), derivado de *philos* (“amigo”) no es sencillo de definir.<sup>2</sup> Su análisis revela una red compleja de asociaciones, unas relacionadas con las prácticas de hospitalidad, otras con las costumbres del hogar, otras con los comportamientos afectivos. Los empleos, sobre todo homéricos, del griego *philos* y de sus derivados permiten delimitar una amalgama de nociones sociales y valores sentimentales.<sup>3</sup>

Por su valor social vinculado en particular a la hospitalidad, en un primer sentido *philótes* enuncia el comportamiento obligado de un miembro de la comunidad respecto del *xénos*, “huésped”, “extranjero”.<sup>4</sup> El huésped es *philos* y se beneficia del tratamiento específico designado por *phileîn*, “acoger o tratar como amigo”, término que también puede hacer referencia a otras formas de compromiso y de gratitud mutuas: *phileîn*, *philótes* pueden implicar el intercambio de juramentos y *philema* designa el “beso” como forma regulada de saludo o de acogida entre *philoî*. El pacto sellado bajo el nombre de *philótes* hace de los contratantes *philoî*, en

---

2 Valores afectivos aparecen con los empleos que califican las relaciones interiores en el grupo familiar: *philos*, “querido”; *philótes*, “amor”. Cfr. Benveniste (1983: 216 y ss.).

3 El término más generalizado en griego clásico para referir al amor es *phília*, aunque existen otras expresiones según el tipo de afecto específico (parental, filial, erótico) (sust. *éros*, vb. *stérgeo* y *agapáo*, posterior). Cfr. Konstan (2006: 169 y ss.).

4 En la *Iliada* aprendemos sobre la venganza y las consecuencias de la violación de las normas de hospitalidad, tan importantes para las culturas antiguas. Estas normas son aún más enfatizadas en la *Odisea*, donde resultan reforzadas a un altísimo costo social. Cfr. Posner (2009).

adelante comprometidos en la reciprocidad de prestaciones que constituye la *xenia*.<sup>5</sup> El vínculo estrecho que se establece entre las personas hace de esta “amistad” algo personal.<sup>6</sup> El acuerdo implicado por la *xenia* colorea de sentimiento las relaciones entre *philoí* y, como suele ocurrir, la actitud sentimental va más allá de la institución. El nombre de *philos* se extiende a los allegados que viven en el mismo hogar que el dueño de la casa y, como adjetivo, porta un valor afectivo que lo convierte en epíteto de los que viven bajo el mismo techo, sea como parientes (padre, madre, mujer, hijos), sea como familiares o como servidores, por ejemplo, la esclava nodriza de Odiseo, Euriclea.<sup>7</sup>

El entramado de relaciones de *philotes* se articula en torno a la figura del varón griego adulto, *kýrios* o señor del *oikos* (*ánax oikoío*, “soberano de la casa”) y, en ocasiones, *basileús* o rey en la comunidad,<sup>8</sup> cuyo *krátos* se ejerce dentro y fuera del *oikos* según normas y categorías establecidas siempre

- 5 Según Benveniste (1983: 216-227) el fundamento institucional de las nociones de *philos* y *philotes* en la sociedad y de todas las implicaciones de que está cargada esta relación personal se apoya sobre los lazos de hospitalidad. Chantraine (1984: 1205) incluye los lazos de sangre y de camaradería además de la *xenia* como fundamentos sociales de la *philotes*.
- 6 *Philos* sirve de término afectuoso y esta cualidad encuentra una expresión propia en el abstracto *philia*, “amistad”, distinto de *philotes*, así como en la acepción corriente, ya homérica, del verbo *phileîn*, “amar” (con amor sensual). *Philia* no pertenece al vocabulario homérico, aunque Benveniste (1983: 222) afirma que según Homero es más adecuada para expresar afectividad.
- 7 La discusión sobre el significado antiguo de las palabras que designan “amistad” y “amor” está lejos de haber alcanzado consenso. Algunos estudiosos (Goldhill, 1986; Heath, 1987) sostienen fuertemente que la amistad antigua no incluía factores afectivos; algunos que solo afecta los lazos familiares (Belfiore, 2000: 20) y otros ponen énfasis en el aspecto emocional o pasional de las relaciones de amistad (cfr. Konstan, 2006: 170-171).
- 8 El sistema épico otorga preeminencia absoluta al *áristos*, ordenando en torno a él todos los elementos del cosmos divino, humano y natural. Sin embargo, la jerarquía de valores establecida no es exclusiva del género, sino que constituye el principio ordenador de la sociedad y la cultura griegas en sus diferentes manifestaciones. Al analizar el valor práctico del término “ritual” en un sentido neutro en relación con las sociedades reducidas, Douglas (1988: 16-17) señala que la relación de tipo personal y directo entre los miembros de la comunidad no permite que exista una contradicción entre los significados personales y los públicos.

desde el punto de vista del varón.<sup>9</sup> Como señala Bourdieu (2000), la dominación masculina es la forma por excelencia de la dominación simbólica entendida como la objetividad que alcanza la experiencia subjetiva de esta clase de relaciones. Dicha cualidad es producto de un trabajo continuado e histórico de reproducción al que contribuyen los agentes singulares y las instituciones, con armas como la violencia física y la simbólica. La eficacia de esta última se inscribe de forma permanente en lo más íntimo de los cuerpos bajo la forma de disposiciones, factor que marca de manera especial las relaciones de parentesco y todas las relaciones concebidas según ese modelo, en las que las inclinaciones duraderas del cuerpo socializado se explican y viven en la lógica del sentimiento (amor fraternal, filial, conyugal, servil) o del deber, a menudo confundidos con el respeto y la entrega afectiva. Desde la época en que las leyes escritas no existían la poesía, y en particular la épica, jugaron durante siglos un rol análogo al de la ley como fuente de legitimidad de la condición de los hombres y las mujeres, con mucha frecuencia bien distinta para unos y otras. Así, la poesía es “generada”, es decir atravesada por las categorías de género, y al mismo tiempo “engenera” la sociedad, por un lado refleja la construcción social de los roles sexuales y, por otro, refuerza esa construcción (Cantarella, 2005).

## Escenas de la vida familiar o controversia literaria

El orden social es un tema predominante de la *Odisea*, ya que trata de las instituciones, normas y tradiciones,

---

9 Homero provee un completo paradigma en la imagen de la *pólis* representada en el Escudo de Aquiles, donde se ilustra la participación de los ciudadanos en la guerra, la ley, la religión, la agricultura y la vida familiar, según edad y género (Patterson, 2005: 270).

relaciones y problemas sociales, por lo que estos no constituyen solo un trasfondo de la acción sino el tema narrativizado por el poema. En ese marco, el matrimonio constituye el enclave central del mundo odiseico, donde la importancia del *oïkos* y de sus relaciones internas y externas ocupa un lugar fundamental (Patterson, 1998; Gambón, 2009).<sup>10</sup> Halverson (1985) considera que el *oïkos* resulta más importante que el *nóstos* en la *Odisea*,<sup>11</sup> puesto que ofrece un escenario privilegiado para observar la puesta en acto de una serie de normas tácitas que, sin necesidad de recurrir a la violencia física, muestran los modos de interiorización y reproducción de las categorías que articulan el conjunto de los vínculos (Darbo-Peschanski, 2010). De este modo, tanto la fraternidad como los lazos filiales, conyugales o serviles que se viven en el ámbito del *oïkos* homérico obedecen a los fines de la dominación masculina, cuyo carácter “natural” y “ahistórico” vienen a convalidar.<sup>12</sup>

---

10 Patterson (1998) explora los aspectos legales y las costumbres sociales del grupo familiar haciendo referencia a la emergencia actual de un nuevo consenso en el seno de la historia de la familia en Grecia, donde se enfatiza la importancia de lo familiar en medio de un mundo de relaciones de parentesco/clientelismo más o menos amplias, focalizadas en *big men* locales y eventualmente en el marco de un orden político de la *pólis* emergente. Así también marca la centralidad y significación política de las relaciones implicadas en el *oïkos* homérico: madre/esposa, padre/hijo, amo/esclavo. Sobre la articulación de la sociedad alrededor de la figura del *big man* local ver también Douglas (1988).

11 Según Halverson (1985) el *oïkos* es más importante que el *nóstos* de Odiseo. Las vacilaciones de Penélope (19.524-29), las ansiedades de Telémaco (2.45 y ss., 1.248, 397), la venganza de Odiseo, las acciones de los pretendientes (22.35 y ss., 55 y ss., 61-7, 1.293-96), la lealtad de Eumeo, etc., se concentran en la amenaza y la defensa de la casa de Odiseo. Lo que el honor personal es en *Ilíada*, es el honor del *oïkos* en *Odisea*: lo que está en cuestión es el *gérás* de Aquiles y Odiseo (11.174 y ss.). El conflicto en la *Odisea* se produce entre los que no lo respetan y aquellos que sí lo hacen; por lo tanto se trataría de la venganza del honor familiar.

12 Just (1989) trata de mostrar una concordancia entre la organización social y la percepción ideológicamente marcada de las mujeres, aunque esto no implica asumir una relación mecánica entre las dos o sostener que ambas surgen en el mismo momento. Las tradiciones culturales suelen tener cierta autonomía, de modo que las concepciones heredadas de épocas anteriores pueden proveer un conjunto de asociaciones culturales para las mujeres que sigan siendo válidas dentro

Las rispideces de la relación de Penélope con su hijo Telémaco ofrecen un buen comienzo para explorar la naturaleza de los lazos familiares anudados dentro del sistema androcéntrico, ya que muestran de manera explícita la preeminencia del varón (en este caso el hijo en ausencia del esposo) en la administración del *oikos*.<sup>13</sup> La *performance* de Femio ante los pretendientes al final del Canto 1 provoca un conflicto típico, casi paradigmático entre dos miembros de la familia que forman parte de la audiencia: Telémaco y Penélope. El rol de Penélope, audiencia indirecta de la *performance*, es contrastado con el de Telémaco: la canción del *Nóstos Achaiôn* es para ella fuente de sufrimiento; por el contrario, el resto del auditorio y Telémaco disfrutaban la canción novedosa del repertorio del bardo, ya que la gente desea escuchar siempre lo más nuevo, juicio que hace alusión a la anterioridad de la narrativa iliádica de la guerra, más antigua al menos en cuanto a la cronología de los hechos. Penélope está presentada en el rol de audiencia interna, como Telémaco, y como lo será más tarde Eumeo con Odiseo pero, a diferencia de estos, es excluida por otro personaje de manera autoritaria.<sup>14</sup> Su petición de que el aeda

---

de la estructura social de la *pólis* clásica. Una prueba de esto es la reaparición permanente de las nociones y asociaciones homéricas en la época clásica.

- 13 *Phile* se aplica a Penélope, como “querida hija” (φίλης παιδός, 1.278), a “madre querida” (φίλη μήτηρ, 2.88, 2.373, 15.127, 21.103). En contexto erótico solo denota a Afrodita (φίλη, 8.292). Un uso muy llamativo aparece cuando Euriclea llama a Penélope νύμφα φίλη (4.743), término inadecuado para Penélope, una señora que tiene un hijo. Sin duda se relaciona con el contexto narrativo, donde la reina ha vuelto a su condición de novia solicitada por los pretendientes. *Nýmpe* designa tanto a las criaturas de la naturaleza como a la joven virgen o novia. El rol femenino como madre y esposa es consecuencia de su captura por los hombres. La ceremonia del matrimonio representa esa domesticación y transfiere la joven novia, la *kóre*, la *nýmpe*, de los dominios de Ártemis a los de otra diosa, Deméter, patrona de las mujeres casadas y también diosa de la agricultura, de los cereales y de la tierra cultivada (Just, 1989).
- 14 Odiseo mismo revierte esta exclusión cuando vuelve a relatar su propio *nóstos* para Penélope sola. Seguimos las consideraciones sobre la representación de las audiencias homéricas desarrolladas por Doherty (1995) cuyo análisis se focaliza sobre la *Odisea*, ya que la autora considera

no cante el tema que tanto la entristece es desestimada por Telémaco que, insensible al dolor materno, se afirma a sí mismo por primera vez como un varón adulto frente a su madre. El conocido pasaje deja bien claros los términos del dominio masculino y los alcances de la mujer:

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,  
ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε  
ἔργον ἐποίχεσθαι· μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει  
πάσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ. 1.356-359<sup>15</sup>

Pero, yendo a la casa, ocúpate de tus propios trabajos, el telar y la rueca, y ordena a las esclavas que se dediquen al trabajo también; la palabra es cosa de todos los varones, y especialmente mía, pues tengo la autoridad en el *oikos*.<sup>16</sup>

Esta fórmula inscribe sin ambigüedades la postura de dominación propia del varón sobre los integrantes femeninos de la familia; la falta de tacto de Telémaco crea una situación tan incómoda que Heubeck y West (1981: 234) juzgan que su intervención es inopinadamente brutal y que se puede adjudicar a un exabrupto adolescente.<sup>17</sup> El pasaje tiene tal aire de espontaneidad que naturaliza la relación asimétrica entre los sexos y la violencia simbólica encargada de reproducir la asimetría. Los últimos versos de la cita anterior aparecen más tarde en otra escena del mismo carácter, cuando Telémaco ordena a Penélope que se retire del

---

que este poema se hace cargo de la diversidad de audiencias posibles y ofrece la estrategia más ingeniosa para obtener el consenso y la colaboración de cada una de ellas.

15 Todas las citas de *Odisea* pertenecen a la edición de Mondadori mencionada en la bibliografía.

16 La traducción de las citas textuales es propia.

17 Muchas versiones antiguas censuraban esta escena, la cual era atetizada por Aristarco (Heubeck y West, 1981: 234).

certamen de los pretendientes que ella misma ha ideado y propuesto: τόξον δ' ἄνδρεσσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ (21.352-3), “el arco es cosa de todos los varones, especialmente mía, pues tengo la autoridad en la casa”.<sup>18</sup> Las *gnómai* que cierran los discursos de Telémaco en los dos episodios delimitan el territorio donde se ejerce la legítima autoridad masculina y del cual queda excluida la mujer: en el primero “la palabra es cosa de los varones”, en el segundo “el arco es cosa de los varones”. El decir y la acción, palabra y arma, pertenecen al dominio masculino.

Según el procedimiento de duplicación de personajes y situaciones propio de la épica, reforzando de esta manera el valor normativo, Arete, la reina de los Feacios, padece una situación igualmente discriminatoria cuando trata de actuar como un miembro pleno de la audiencia feacia atenta a los relatos de Odiseo e intenta disponer los regalos para el huésped. A pesar de que también ella, como Penélope, es una mujer aristocrática muy respetada e influyente, su marido Alcínoo la hace callar cuando le dice con toda la gentileza del caso que sus hombres se ocuparán de acompañar a Odiseo a su patria, utilizando una variante de la misma fórmula que vimos antes: πομπή δ' ἄνδρεσσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ δήμῳ (11.352-353), “la escolta será cuestión de todos los varones, y sobre todo mía, pues tengo la autoridad sobre el pueblo”.<sup>19</sup> Por ausencia

18 Cfr. el comentario de Heubeck y West (1981: 234) sobre la escena, modelada según el encuentro de Héctor y Andrómaca en el canto 6 de la *Ilíada*. De Jong (2001: 519) señala la semejanza entre Penélope y Andrómaca (*Il.* 22): ambas están ausentes del clímax de la historia. Penélope en *Od.* 1.356-9 y 21.350-3 es excluida de la escena por Telémaco, que se apropia del lenguaje adulto de la autoridad masculina, casi con las mismas palabras que Andrómaca en *Il.* 6.490-3.

19 Los dos primeros pasajes delimitan el dominio del *krátos* masculino en el espacio doméstico, pero la confrontación con el tercer texto citado muestra cómo, en una especie de dinámica de círculos concéntricos, la palabra y las armas ejercidas por el varón afectan al par *oikos/démos*, ya que trascienden el territorio privado para inscribirse en las prácticas propias del ámbito público, o sea en las actividades del varón en la comunidad, que generan el espacio

de Penélope durante gran parte del relato, la figura de Arete anticipa algunos aspectos de la relación de Penélope con Odiseo, entre ellos su rol como audiencia. El paralelo más fuerte se da por el modo en que la intervención de la reina es frenada por Alcínoo (Il.348-353) (Doherty, 1995).

En los pasajes analizados, la puesta en su lugar por parte del hijo varón y del esposo respectivamente, demuestra su eficacia para silenciar a las mujeres, silencio que implica también una prolongada invisibilización.<sup>20</sup> Arete no vuelve a tomar la palabra en la *Odisea* y solo reaparece muda en el momento de la despedida de Odiseo, y han de transcurrir varios cantos hasta que volvamos a escuchar la voz de Penélope en el espacio semipúblico del *mégaron*. Podemos pensar que, dado que la conducta femenina está bajo mayor control social que la de los varones, y es más analizada, controlada y censurada, las mujeres son posiblemente más vulnerables que los hombres a la “cultura de vergüenza”, que puede reforzar las “virtudes éticas” ya que se trata de un modo ético altamente interactivo (Foley, 2001: 118).

La palabra clave de la fórmula es *krátos*, término que funda la naturalidad con que el varón ejerce la autoridad que le es adjudicada socialmente, tanto en el ámbito privado como público. A diferencia de otros términos relacionados con la autoridad del *basileús* o del varón en general, *krátos* no

---

de la acción política propio de la *pólis* arcaica y clásica, ya instituida en los poemas. *Cfr.* Hammer (1998, 2002, 2005).

20 En *Iliada* aparece la misma expresión formularia, donde *πόλεμος* marca el territorio masculino en la fórmula utilizada por Héctor con Andrómaca: ἀλλ' εἰς οἶκον ἰούσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε / ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε / ἔργον ἐποίευσθαίῃ πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοὶ ἴλιω ἐγγεγάασιν (6.490-493) (“Pero yendo a casa ordena tus propios trabajos, el telar y la rueca, y ordena a las servidoras que se dediquen al trabajo, la guerra corresponde a todos los varones, especialmente a mí que soy nacido en Ilión”). Sobre esta escena y su paralelo con la de la *Odisea*, *cfr.* Heubeck y West (1981: 234). Con la misma expresión los dioses deciden presenciar el espectáculo de la lucha y toman distancia de los mortales en *Il.* 20.137: πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει.

significa “fuerza física” (*iskhús, sthénos*) ni “fuerza de ánimo” (*alké*), sino “prevalencia, dominación”, una superioridad que no se afirma solo en el combate, sino que se manifiesta en la otra actividad propia del héroe –la de la asamblea– y desemboca en un “poder” que ejerce como rey, jefe y señor.<sup>21</sup>

Penélope acata la indicación de su hijo, legitimando con su sometimiento la orden, es decir, juega su rol con naturalidad y solo se asombra (*θαμβήσασα*, 1.360) por la decisión imprevista que ejerce Telémaco, hasta entonces prácticamente mudo. Es cierto que ella aparece entre los varones, lo que muestra cierta iniciativa en el intercambio social ya que, como analiza Felson-Rubin (1996), Penélope es la creadora y ejecutora de numerosas tramas en la acción de la *Odisea*, habilidad que confirma uno de sus epítetos, *periphron Penelopeia*.<sup>22</sup> Pero también es cierto que pronto se le recuerda que está fuera de lugar y se la conmina a ocupar el espacio y las actividades femeninas (el telar y la rueca), que ella tiene internalizadas como naturales y propias de su condición;<sup>23</sup> todos los detalles de la cuidada escena apuntan en la misma dirección: la reina desciende con un velo sobre la cara, la custodian dos esclavas, la proxémica y la actitud corporal hablan de la inscripción en el cuerpo de

---

21 Estos dos valores de *krátos*, como “superioridad”, “prevalencia” en una prueba de fuerza o de habilidad, y más particularmente como “poder” (ejercicio de autoridad) se encuentran en los empleos homéricos del verbo *kratein*. Por un lado, “tener la ventaja, triunfar” (11.175; 21.315); por otro, “ejercer el poder”, a menudo con un determinante en genitivo o en dativo en la *Odisea*, “sobre los muertos” (11.485); “sobre los hombres y los dioses” (16.265) (Benveniste, 1983: 283).

22 Felson-Rubin (1996) analiza el personaje de Penélope como creadora y actora de episodios de la trama, lo que permite complementar la imagen tradicional con un retrato más pleno. La figura de Penélope se hace más compleja y problemática y, si bien se mantiene fiel a su esposo ausente, se acerca peligrosamente a cometer una traición no intencional.

23 Williams opina que el agente de la cultura de vergüenza no depende de manera exclusiva de la interacción cara a cara, sino que internaliza un otro que es el lugar de las expectativas sociales y éticas genuinas (Williams, 1993: 82, 98 y 100, cit. por Foley, 2001: 118).

las condiciones sociales de sometimiento.<sup>24</sup> Como ha señalado Douglas (1988: 92) la concordancia entre las expresiones de control social y corporal hace desaparecer cualquier ambigüedad, porque primero cada forma simbólica viene a aumentar el significado de la otra haciendo más fácil la comunicación, y segundo porque las categorías de acuerdo con las cuales percibimos cada experiencia se derivan recíprocamente unas de otras y se refuerzan entre sí. La disposición de Penélope para someterse a la opinión del varón es la marca del trabajo permanente de los sujetos e instituciones como el matrimonio y la familia en la reproducción de las categorías dominantes.

### Misérias de la vida servil: δουλοσύνην ανέχεσθαι (22.423)

Las esclavas conforman un grupo social ubicado en la dependencia absoluta, subalternidad que se ve duplicada por las determinaciones del género. Sobre ellas trabaja la violencia simbólica general que padecen las mujeres, a la que se suma la amenaza permanente de la violencia física. En el silencio represivo se revelan las raíces sociológicas, tal como sucede con el silencio de los servidores víctimas de un grado extremo de alienación, la del objeto. A pesar de su enajenación inerte, las servidoras, en cuanto pertenecen al *oikos*, entran de un modo peculiar en el campo de la *philótes*. Penélope se dirige a todas ellas, jóvenes y ancianas, con el epíteto φίλαι (4.722) en el momento en que descubre

---

24 Existe una relación entre cuerpo y símbolos morales o intelectuales, desde que todo el cuerpo y sus gestos constituyen una idiosincrasia social y no son solo el resultado de cualquier clase de movimientos individuales o exclusivamente físicos. El cuerpo, en ese sentido, exige un adiestramiento para funcionar socialmente, ya que no existe un tipo de conducta natural (Mauss, 1991). Sobre la importancia y función de los comportamientos no verbales de los personajes épicos, *cf.* Lateiner (1985).

la ausencia y el viaje de Telémaco. A pesar de la cercanía que implica ese tratamiento, la situación de fondo no cambia.

Euriclea, el personaje servil diseñado con mayor profundidad y detalle, es la que más se aproxima a ser sujeto de la acción entre las esclavas femeninas de la *Odisea*. Sin embargo, permanece sentada y muda, hasta que la orden de Penélope la incorpora al episodio de los *Níptra*; recién entonces se hace visible su presencia para la audiencia externa (19.353-360). Esta conducta no resulta significativa porque responde a los cánones esperables. Poco después, en cambio, la anciana se emociona al reconocer a Odiseo cuando toca la cicatriz y, por temor a que lo descubra, él le aprieta el cuello y amenaza con matarla junto a las esclavas infieles si lo delata:<sup>25</sup>

(...) αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
χείρ' ἐπιμασσάμενος φάρυγος λάβε δεξιτερῆφι,  
τῆ δ' ἑτέρῃ ἔθεν ἄσσον ἐρύσσατο φώνησέν τε·  
“μαῖα, τίη μ' ἐθέλεις ὀλέσαι; (...)”  
οὐδὲ τροφοῦ οὔσης σεῦ ἀφέξομαι, ὅππότε' ἂν ἄλλας  
δμῶας ἐν μεγάροισιν ἐμοῖς κτείνωμι γυναῖκας.” 19.479-490

Entonces Odiseo agarrándola del cuello con la mano derecha, con la otra la acercó a él y le dijo:<sup>26</sup> “*Maia*, ¿por qué quieres destruirme? (...) Ni aunque seas mi nodriza te perdonaré cuando mate en el *mégaron* a las otras mujeres esclavas”.

25 El fragmento resalta la igualdad de base que comparten todos los esclavos, más allá de la adhesión preferencial de los amos. La misma violencia pendiente se refleja en las palabras de Euriclea, cuando confiesa haber ayudado a Telémaco y callado su partida: σὺ μὲν ἄρ με κατάκτανε νηλεῖ χαλκῷ, / ἦ ἔα ἐν μεγάρῳ (4.743-4), “ya sea que me mates con el duro bronce o me permitas vivir en el palacio”. El hecho de que la amenaza no se cumpla no la hace menos violenta y coercitiva.

26 Odiseo silencia a Euriclea no solo con palabras de amenaza (482-502) sino también con actos (479-80) (De Jong, 2001: 478).

En esta situación delicada, el mutismo de Euriclea adquiere connotaciones más complejas que el mero silencio servil, ya que se convierte en prueba de fidelidad y complicidad con el amo. La sumisión y el temor son vividos por la anciana bajo la forma del deber y el amor de una esclava identificada con su señor (Bourdieu, 2000; Atienza, 2004). La confianza que alcanza la nodriza entre los miembros de la familia se refleja en el hecho de que, entre los personajes femeninos de la *Odisea*, ella es la que recibe con más frecuencia el epíteto *phile*, en la fórmula φίλη τροφὸς Εὐρύκλεια (2.361)<sup>27</sup> y la variante φίλη ταμίη (9.207). Incluso la llaman μαῖα φίλη (20.129) o solo μαῖα, expresiones que descubren una intimidad particular.<sup>28</sup>

Es en la relación con sus compañeras de esclavitud donde el relato muestra con claridad la internalización inconsciente de los valores dominantes de los cuales Euriclea es reproductora y víctima a la vez. Ella es la encargada de adiestrar a las esclavas más jóvenes en tareas y conductas serviles, ya que toda acción corporal lleva en sí la huella de un aprendizaje (Mauss, 1991). El objetivo del adiestramiento es soportar la esclavitud, δουλοσύνην ἀνέχεσθαι (22.423), y es vivido por Euriclea como virtud colaborativa con las más jóvenes y con el orden establecido. Cuando se da cuenta de que el mendigo es Odiseo, se ofrece con entusiasmo a denunciar a las esclavas que tienen relaciones con los pretendientes, aplicando las categorías de sus amos para juzgarlas:

πεντήκοντά τοί εἰσιν ἐνὶ μεγάροισι γυναῖκες  
 δμωαί, τὰς μὲν τ' ἔργα διδάξαμεν ἐργάζεσθαι,

27 Varias ocurrencias en 4.742, 19, 21; 22.419, 480, 485, 492, 23.25, 39, 69.

28 Otras apariciones de la fórmula en 19.482, 500, 23.11, 35, 59, 81, 171. Μαῖα es un término exclusivo del léxico odiseico (no aparece en la *Iliada*) donde se utiliza para referirse a una mujer anciana, en el sentido de "madrecita". Sobre usos posteriores de la palabra y sus compuestos ver Chantraine (1984: 657-658).

εἰριά τε ξαίνειν καὶ δουλοσύνην ἀνέχεσθαι  
τάων δώδεκα πᾶσαι ἀναιδεῖς ἐπέβησαν,  
οὔτ' ἐμὲ τίουσαι οὔτ' αὐτὴν Πηνελόπειαν. 22.421-425

Cincuenta mujeres esclavas tienes en el palacio, a las cuales enseñé a realizar los trabajos, a cardar lana y soportar la esclavitud; doce de entre todas ellas cayeron en la desvergüenza y no me respetaron a mí ni a la misma Penélope.

La falta de las esclavas está planteada en términos de *anaideía*, de ausencia de *aidós* en el sentido de respeto a su propia conciencia y a los miembros de una sociedad familiar, noción que tiene en el texto homérico una estrecha conexión con *phílos*.<sup>29</sup> Ambas son nociones instituyentes, con fuerte valor normativo e indican sentimientos propios de los miembros de un grupo determinado de pertenencia. Los dos términos se emplean para relaciones del mismo tipo: parientes, aliados, criados, amigos, todos los que están unidos por los deberes recíprocos de la *aidós* son llamados también *phíloi*.<sup>30</sup>

Una vez que los pretendientes han muerto masacrados, Euriclea misma señala a las esclavas culpables de traición y las conduce al patio, donde son ejecutadas por Telémaco

---

29 Se encuentra en juego la definición de la zona de extensión de "lo propio" (*oikeion*), que varía tanto de una cultura a otra como, en una misma cultura, de un período a otro; esta noción permite comprender ciertas normas particulares. Se puede al menos conjeturar la hipótesis de que la casa, el *oikos*, y todo lo que ella contiene (bienes adquiridos, integrantes con quienes el señor forma pareja o sobre los que ejerce su autoridad: esclavos, mujer, niños) entran en la esfera de lo propio del señor, indisociable de su actividad de gobernante (*archein*). Cfr. Darbo-Peschanski (2010).

30 La *aidós* empuja a un miembro de un grupo a asumir las obligaciones del otro, también es el sentimiento de deferencia hacia aquel con el que se mantienen vínculos. En el seno de una comunidad más amplia es el sentimiento de los superiores hacia los inferiores (benevolencia, respeto para con el dolor), como también la lealtad, el honor, la benevolencia colectiva, la prohibición de ciertos actos. De ahí el sentido de "pudor" o "vergüenza" (Benveniste, 1983: 219).

de una manera miserable (y femenina).<sup>31</sup> Utilizando los mismos parámetros que sus dueños, no pone en consideración la condición servil de las mujeres, su desprotección, ni el hecho de que fueran forzadas, es decir violadas por los pretendientes y que de nada les hubiera valido resistirse.<sup>32</sup> El castigo de las esclavas es un castigo ejemplar que pena la “complicidad” de las más vulnerables con los poderosos.<sup>33</sup> El sistema aristocrático del *oikos* de Odiseo impone sus propios límites a las formas de expresión puesto que, como afirma Douglas (1988), cada ambiente social establece las fronteras de alejamiento o acercamiento con respecto a otros seres humanos y fija los castigos o recompensas que se

---

31 Zeitlin (1995: 133-134) relaciona el relato de Demódoco sobre los amores de Ares y Afrodita, en *Od.* 8, y el episodio del ahorcamiento de las esclavas después de la matanza de los pretendientes (*Od.* 22). El castigo excepcional que Telémaco infringe a las sirvientas infieles colgándolas con el cabo de la nave atado a una columna de la casa exhibe, según Zeitlin, el mismo humor sarcástico sobre el tema del lecho y el sueño que los comentarios irónicos de Hefesto sobre los efectos de su artilingio y el mismo procedimiento de atrapar con lazos como castigo por las transgresiones sexuales. Cantarella (1996: 15-35) rastrea los procedimientos judiciales y la implementación de castigos capitales en el ágora y en el *oikos*, y analiza el ahorcamiento de las esclavas como modo de muerte marcadamente femenino. Para Loraux (1989) el cordel, objeto de fuertes connotaciones por su pertenencia al ámbito de lo textil (textual) habla, como el relato mismo, de la vida femenina vivida junto al telar y de la muerte tal como se la concibe en la literatura griega antigua. Muerte sin dignidad, sin espadas ni gloria, que sufren numerosas mujeres, algunas tan célebres como Yocasta, la madre de Edipo, y la propia Antígona.

32 La mayor parte de la crítica homérica ha ignorado la presencia de las criadas como personaje colectivo omnipresente a lo largo del relato, excepto en momentos muy especiales focalizados sobre personajes individuales (Melanto, Euriclea). Winkler juzga que “hay cincuenta servidoras en la morada de Penélope, doce de las cuales se escabullen regularmente a la noche para dormir con los pretendientes. En la política de esta casa, son traidoras, quintacolumnistas”. Considera la presencia de las servidoras como un factor importante que ilustra los vericuetos de un sistema social que exige el cuidado extremo de la reputación personal: “Representan el hecho de que si cualquier insinuación de connivencia entre Penélope y Ulises llegase a ser visible o audible, algún observador (como una de las criadas) la usaría para perjudicar a la primera y destruir al segundo” (Winkler, 1994: 169-170).

33 Gaulejac (2008) analiza la manera en que la pobreza, la mendicidad y el maltrato producen vergüenza y alteran la identidad; el poder jerarquiza y estigmatiza y con frecuencia se apoya en el grupo para “avergonzar” a alguien, humillación que es un medio para fortalecer la autoridad.

adscriben a la fidelidad o deslealtad al grupo y a la conformidad o disconformidad con las categorías a que obedece esa sociedad.<sup>34</sup> Euriclea y Telémaco, la anciana sirvienta y el joven, la generación más antigua y la más joven, se constituyen en portavoces de las expectativas normativas tradicionales del género (Lateiner, 1995: 275-276).

## La invisible hermana del hijo único

Si bien el silenciamiento de las mujeres y su corrimiento a los márgenes del relato responde a la representación dominante (Lateiner, 1995), no por eso resulta menos sorprendente la maestría del poema para invisibilizar personajes femeninos ligados por lazos consanguíneos.<sup>35</sup> Tal es el caso de Iftime y Ctímene, las hermanas de Penélope y Odiseo, respectivamente (otro caso de especularidad narrativa), las cuales podrían haber jugado papeles de importancia en la vida de los dos e incluso en el desarrollo de los hechos, pero que quedan relegadas a una zona periférica.

Los lazos de solidaridad entre hermanos, especialmente varones,<sup>36</sup> son un factor importante en la historia de la familia griega (Patterson, 1998); en cambio ni en la historia social ni en los poemas homéricos las relaciones fraternales femeninas tienen un lugar visible en la agenda familiar.<sup>37</sup>

---

34 Las esclavas son doce y tienen una duplicación ejemplar en las doce esclavas obedientes que muelen trigo. Entre ellas la mujer que no duerme ilustra de manera sencilla y ejemplar la tesis de Thalmann (1998) sobre la representación selectiva y sesgada de la esclavitud en los poemas.

35 Sobre las operaciones discursivas que entranan el texto y guían la recepción del relato odiseico, *cfr.* Doherty (1995); De Jong (2001) y Zecchin (2004), entre muchos otros.

36 Las referencias a los hermanos son más abundantes en *Ilíada* (trece apariciones). La única referencia a una hermana en *Odisea*, además de Iftime y Ctímene, es a Circe, hermana de Eetes: αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἰήταο (10.137).

37 Es preciso enmarcar el tema en el ámbito más amplio de la concepción de la familia y el matrimonio en la Grecia antigua según dan cuenta de ella los trabajos sobre la historia de la familia

Los hermanos y el padre de Penélope participan presionándola para que acceda a un nuevo matrimonio, con la intención de cubrir la responsabilidad que recae sobre los familiares varones inmediatos de una mujer sin marido:

ἤδη γάρ ῥα πατήρ τε κασίγνητοί τε κέλονται / Εὐρυμάχῳ  
γῆμασθαι ὁ γὰρ περιβάλλει ἅπαντας / μνηστήρας δώροισι  
καὶ ἐξώφελλεν ἔεδνα (15.16-18).

Ya su padre y hermanos la impulsan a casarse con Eurímaco. Pues supera a todos los pretendientes con los regalos y aumenta grandemente la dote.

Por el contrario, Iftime, la hermana de Penélope, es fabricada como un *eidolon* por la diosa Atenea (4.796), quien la envía para consolar los lamentos de la reina que sufre aun en sueños. Iftime puede entrar en contacto con su hermana solo desde la irrealidad, convertida en un fantasma sin poder de acción ni influencia en los hechos:

εἰδωλον ποίησε, δέμας δ' ἦϊκτο γυναικί, / Ἰφθίμη, κόουρη  
μεγαλήτορος Ἰκαρίοιο, / τὴν Εὐμηλος ὄπτιε, Φερῆσ' ἐνὶ οἰκίᾳ  
ναίων (4.796-8).

Fabricó un ídolo semejante en la figura a una mujer, Iftime, hija del animoso Icario, mujer de Eumelo, que habitaba en Feras.

La ausencia de la hermana se explica porque vive en Feras (4.798) que, según razona Penélope, queda muy lejos.

---

-Strauss (1993); Demand (1994); Cox (1998); Patterson (1998) y Pomeroy (1998)- y los abordajes desde los estudios de género -Just (1989) y Leduc (1992)-. Estos análisis resultan pertinentes para situar y comprender las relaciones familiares en el contexto de prácticas, sentidos y creencias colectivas en los que tuvieron lugar la producción y la recepción histórica de la poesía homérica.

Sin embargo, Feras no es un lugar inaccesible, como nos hace saber el poeta al mencionarlo al final del canto anterior, cuando Telémaco de camino a Esparta hace noche allí, aunque no se aloja en casa de su tía: ἐς Φηρὰς δ' ἴκοντο Διοκλῆος ποτὶ δῶμα, / υἱέος Ὀρτιλόχοιο, τὸν Ἀλφειὸς τέκε παῖδα (3.488-9) (“llegaron a Feras a la casa de Diocles, hijo de Ortíloco, niño que engendró Alfeo”). La misma fórmula se repite otra vez cuando Telémaco regresa (15.185 y ss.) y por esta asociación Feras se vuelve un territorio familiar al ser mencionado varias veces en el texto según la técnica de economía de la información innecesaria y de redundancia mnemotécnica. Una visita de Iftime no hubiera aliviado seguramente la tensión en el *oikos* de Odiseo, pero sin duda su apoyo emocional habría hecho menos dura la soledad de Penélope, como bien nos muestra la estratagema consoladora de Atenea. Al menos en sueños, las hermanas dialogan y Penélope se alegra.

Ctimene, hermana de Odiseo, en cambio, está ausente de la historia y borrada del horizonte de los receptores hasta tal punto que los lectores de la *Odisea* no recuerdan siquiera su existencia y retienen en cambio la figura del héroe como “hijo único”. Ctimene es olvidada por todos y existe solo por obra de su incorporación al relato autobiográfico de Eumeo a Odiseo-mendigo:

οὐνεκά μ' αὐτῇ θρέψεν ἄμα Κτιμένη ταυυπέπλω,  
 θυγατέρ' ἰφθίμη, τὴν ὀπλοτάτην τέκε παιδῶν  
 τῇ ὁμοῦ ἐτρεφόμεν, ὀλίγον δέ τί μ' ἦσσαν ἐτίμα.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ' ἦβην πολυήρατον ἰκόμεθ' ἄμφω,  
 τὴν μὲν ἔπειτα Σάμηνδ' ἔδοσαν καὶ μυρὶ' ἔλοντο. 15.363-367

Porque me crió junto con Ctimene, de largo pelo, hija ilustre, la más joven que dio a luz; fui criado junto con ella, y me honraban poco menos

que a ella. Cuando llegó la muy deseable juventud, a ella la dieron en Same, y recibieron innumerables cosas.

Esta breve noticia sintetiza las condiciones normales en que se pacta el vínculo matrimonial dentro de una concepción en que la mujer funciona como bien de intercambio entre varones (con la violencia que ello implica), la inserción en un *oikos* ajeno y el destierro de la propia patria. Esta es la única referencia homérica a Ctímene; ningún personaje ni el narrador primario hacen mención de ella en otro pasaje. En el campo de los afectos íntimos, no es mencionada por sus padres ni por su hermano. Anticlea, madre de ambos, muere de tristeza por la partida de Odiseo a la guerra, sin buscar consuelo en su hija para mitigar el dolor por la ausencia del hijo varón. Odiseo no la nombra jamás y Telémaco no menciona a su tía cuando habla con Odiseo-mendigo sobre el linaje unigénito de los laertiadas:

ὦδε γὰρ ἡμετέραν γενεὴν μούνωσε Κρονίων·  
μοῦνον Λαέρτην Ἀρκείσιος υἱὸν ἔτικτε,  
μοῦνον δ' αὐτ' Ὀδυσῆα πατὴρ τέκεν· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
μοῦνον ἔμ' ἐν μεγάροισι τεκῶν λίπεν, οὐδ' ἀπόνητο. 16.114-20

Pues el Cronión hizo unigénito nuestro linaje: Arcesio engendró a Laertes, hijo único; este engendró solo a mi padre Odiseo, y Odiseo, después de haberme engendrado solo a mí, me abandonó en el palacio y no me disfrutó.

Tampoco cobran sentido los beneficios que cabe esperar de la boda de Ctímene con un *áristos* de Same (15.363-67), alianza que podría haber protegido el *oikos* itacense en ausencia de su hermano. En primer lugar, las formas del

matrimonio homérico, ya sea matrilocal o patrilocal como son los de Ctímene con el samio y de Odiseo con Penélope, permiten contar con el apoyo mutuo, tanto militar como social y político, entre las familias relacionadas, puesto que crean lazos de unión y dependencia. Por otro lado, podría haber sido un paliativo para la situación de crisis influyendo para que los *áristoi* de Same no participaran tan masivamente en el asedio. Se podría inferir en este caso la ineficacia de las relaciones externas del *oikos* para concretar lazos de protección o defensa mutua.<sup>38</sup>

Por el contrario, Telémaco, al aludir a la procedencia de los pretendientes, menciona entre ellos veinticuatro provenientes de Same. La isla pertenece a la región de Cefalonia, junto con las islas de Duliquio, Zacinto y la propia Ítaca. Odiseo también la menciona cuando enumera ante los feacios las islas de la zona cercana a Ítaca (9.24). Penélope repite el recuento completo de los pretendientes ante Odiseo (19.131), como antes hizo Telémaco (16.123 y 249), y Same vuelve a aparecer en la fórmula.<sup>39</sup> El efecto de la nominación de la isla de Same, como en el caso anterior de Feras, tiende a inscribir el sitio dentro de un paisaje familiar, familiaridad que ayuda a que pase desapercibida la desaparición de Ctímene ubicándola en un territorio incierto pero de algún modo conocido. A través de su matrimonio Ctímene ha sido distanciada de su familia paterna y de su tierra patria, con una distancia no solo geográfica y emocional sino especialmente textual.

---

38 Cfr. Gambon (2009).

39 Same se vuelve a mencionar como lugar de origen de Ctesipo, el pretendiente que agravia a Odiseo-mendigo arrojándole un trozo de carne (20.288).

Nos hemos acercado al *oikos* de Odiseo para atisbar algunas de las relaciones que se tejen bajo el signo de la *philótes* y tratar de ver en ellas el trabajo histórico de naturalización y perduración de la dominación masculina. Dejamos de lado los intercambios entre varones, que pueden ser recíprocos o dependientes, para focalizarnos en las relaciones de los varones con las mujeres, que presentan una asimetría fundamental en el sistema androcéntrico de la cultura griega. Vimos además que en las relaciones entre las mujeres también funcionan las categorías de la representación dominante, internalizadas y transmitidas por las propias dominadas, que son al mismo tiempo las víctimas.

En un espacio marcado por la primacía masculina, todas las relaciones consideradas están atravesadas por la violencia de la dominación. Telémaco no escucha a su madre ni atiende su pena, la conmina al silencio y a la aceptación de su autoridad como hijo varón de padre ausente. Aunque con matices y en diferentes contextos, un trato parecido soportan Arete y Andrómaca. La esclava Euriclea delata sin ningún cargo de conciencia a las compañeras de esclavitud. Pensamos con Bourdieu (2000) que, al margen de la frecuente coacción, muchas veces física sobre las mujeres, la frontera entre los dominadores y los dominados es experimentada en forma de emociones corporales o de pasiones y sentimientos, maneras todas de someterse a la opinión dominante y de incorporar, a veces de manera inconsciente, las censuras propias de las regulaciones sociales establecidas. El relato homérico permite ver cómo el poder simbólico no puede ejercerse sin la contribución de los que lo soportan y lo sostienen como tal.

El silencio, elemento integral del comportamiento no verbal convencional de los dominados, constituye

uno de los procedimientos de naturalización del estado de dominación. El alcance del silencio en la representación promueve la invisibilización textual de las mujeres, análoga a la que domina en el campo social. La propia Penélope, a pesar de haber dado garantías de fidelidad y sobradas pruebas de la *homophrosýne* que la liga a su esposo, regresa luego del reencuentro a sus aposentos femeninos y desaparece por el foro del poema.

Como hemos visto, las hermanas ocupan un lugar escaso en el relato, Iftime es una figura fantasmática y los lazos de Ctímene con su familia de origen se han diluido. La hermana de Odiseo es víctima en dos planos diferentes pero complementarios, que se refuerzan mutuamente: la sociedad representada en el poema, fundada sobre la asimetría, y el texto que oculta con sabiduría la violencia poética que, al hacer de Odiseo un hijo único, la ha vuelto invisible hasta borrarla de la memoria de la audiencia/lectores de la *Odisea*.

Los poemas homéricos ponen en relato las normas de una sociedad sin escritura, y permiten acceder a los procesos por los cuales se instalan y fortalecen las categorías a las que adhiere esa sociedad, procesos según los cuales las significaciones son legitimadas y se cargan de un carácter normativo. La lectura desde el concepto de normatividad nos permitió identificar algunos episodios que exhiben con particular claridad, ya sea de modo explícito o solapado en los pliegues del discursar poético, el alto contenido prescriptivo de los poemas y su eficacia pragmática sostenida a lo largo de la tradición.

## Ediciones, traducciones y comentarios

- Bérard, V. (1999). *L'Odyssee*. París, Les Belles Lettres.
- Fernández Galiano, M., Heubeck, A. (1990). *Omero. Odissea*, vol. VI, Libros XXI-XXIV, Milán, Arnoldo Mondadori.
- Hainsworth, J. B. (1991). *Omero. Odissea*, vol. II, Libros V-VIII. Milán, Arnoldo Mondadori.
- Heubeck, A. (1992). *Omero. Odissea*, vol. III, Libros IX-XII. Milán, Arnoldo Mondadori.
- Heubeck, A., West, G., Privitera, A. (1981). *Omero. Odissea*. Milán, Arnoldo Mondadori.
- Hoekstra, A. (1988). *Omero. Odissea*, vol. IV, Libros XIII-XVI. Milán, Arnoldo Mondadori.
- Javier Pérez, F. (2012). *Homero. Iliada*, Madrid, ABADA.
- Monro, D. B., Allen, T. W. (1920). *Homeri Opera*, Oxford, Clarendon Press.
- Russo, J. (1991). *Omero. Odissea*, vol. V, Libros XVII-XX. Milán, Arnoldo Mondadori.

## Bibliografía

- Atienza, A. M. (2004). "Proxémica servil: comportamientos no verbales de la servidumbre en la *Odisea*", *Circe* 9, 33-54.
- Belfiore, E. S. (2000). *Murder among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. Oxford, University Press.
- Benveniste, E. (1983). *El vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid, Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- Cantarella, E. (1996). *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Itaca. Eroï, donne, potere tra vendetta e diritto*. Milán, Feltrinelli.

- \_\_\_\_\_. (2005). "Gender, Sexuality, and Law". En Gagarin, M., Cohen, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, pp. 236-253. Cambridge, University Press.
- Cox, C. A. (1998). *Household interests. Property, marriage strategies, and family dynamics in ancient Athens*. Princeton, University Press.
- Chantraine, P. (1984). *Dictionnaire Étymologique de la langue Grecque. Histoire des mots*. París, Klincksieck.
- Darbo-Peschanski, C. (2010). "Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine", *Mètis* 8, 7-20.
- De Jong, I. (2001). *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge, University Press.
- Demand, N. (1994). *Birth Death and Motherhood in Classical Greece*. Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Doherty, L. (1995). *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Douglas, M. (1988). *Símbolos naturales*, Madrid, Alianza.
- Felson-Rubin, N. (1996). "Penelope's Perspective. Character from plot". En Schein, S. L. (ed.). *Reading the Odyssey. Selected Interpretive Essays*. Princeton, University Press.
- Foley, H. (2001). *Female acts in Greek Tragedy*. Princeton, University Press.
- Gambon, L. (2009). *La institución política del oikos*. Bahía Blanca, UNS.
- Gaulejac, V. de (2008). *Las fuentes de la vergüenza*. Buenos Aires, Mármol-Izquierdo.
- Goldhill, S. (1994). "The failure of exemplarity". En De Jong, I., Sullivan, J. P. (eds.). *Modern Critical Theory & Classical Literature*, pp. 51-73. Leiden/Nueva York/Colonia, Brill.
- Halverson, J. (1985). "Social Order in the Odyssey", *Hermes* 113, 129-145.
- Hammer, D. (1998). "The politics of the *Iliad*", *CJ* 94 1, 1-30.
- \_\_\_\_\_. (2002). *The Iliad as Politics. The performance of political thought*. Norman, University of Oklahoma Press.

- \_\_\_\_\_. (2005). "Plebiscitary Politics in Archaic Greece", *Historia* 54 2, 107-131.
- Heath, M. (1987). *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford, University Press.
- Just, R. (1989). *Women in Athenian law and life*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Konstan, D. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks*. Toronto, University Press.
- Lateiner, D. (1995). *Sardonic Smile. Nonverbal Behavior in Homeric Epic*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Leduc, C. (1992). "¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C.". En Schmitt Pantel, P., Pastor, R. (dirs.). *Historia de las Mujeres*. Madrid, Taurus.
- Loraux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid, Visor.
- Mauss, M. (1991). *Sociología y antropología*. Madrid, Tecnos.
- Nagy, G. (1996). *Homeric Questions*. Austin, University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_. (1999). *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_. (2006). "The Epic Hero". Disponible en: <http://chs.harvard.edu/publications/>
- \_\_\_\_\_. (2013). *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- Patterson, C. B. (1998). *The family in Greek history*. Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. (2005). "Athenian Citizenship Law". En Gagarin, M., Cohen, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Cambridge, University Press.
- Pomeroy, S. (1990). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid, Akal.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Families in Classical and Hellenistic Greece*. Oxford, University Press.
- Posner, R. (2009). *Law and Literature*. Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- Strauss, B. (1993). *Fathers and Sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*. Londres, Routledge.

- Thalmann, W. G. (1998). *The Swineherd and the Bow. Representations of Class in the Odyssey*. Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- Williams, B. (1993). *Shame and Necessity*. Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press.
- Winkler, J. J. (1994). Las coacciones del deseo. *Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*. Buenos Aires, Manantial.
- Zecchin de Fasano, G. (2004). *Odisea: discurso y narrativa*. La Plata, UNLP.
- Zeitlin, F. (1995). *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago/Londres, University of Chicago Press.



## Capítulo 2

### Normatividad, justicia y saber en *Teogonía*<sup>1</sup>

Las claves del poder en el relato hesiódico<sup>2</sup>

*María Cecilia Colombani*

Pensar la legalidad del *kósmos* como un todo ordenado supone dos gestos: reconocer la presencia de Zeus, el padre de todos los hombres y todos los dioses como garante de ese orden, y situarse en dos momentos capitales de la *Teogonía* hesiódica; en primer lugar, en el escenario de *tà prótista*, los cuatro primerísimos que Hesíodo presenta como condición de posibilidad ontológica de cualquier organización ulterior. Desde esta dimensión, pensamos ese ordenamiento en términos de normatividad cósmica ya que el relato da cuenta de la progresiva legalidad de un todo de Ser, de un *hólon*, que avanza hacia formas sometidas a un principio

- 
- 1 *Teogonía* constituye el poema emblemático de Hesíodo en el que se conjugan dos intencionalidades del poeta: dar cuenta de la *teogonía* como el largo linaje de los dioses, narrando el mito de aparición como aquel relato que explica el orden sucesivo de las generaciones divinas, con sus rangos y prerrogativas específicas; y la cosmogonía como la progresiva ordenación de lo real, re-latando con ello el mito de soberanía, que da cuenta del triunfo de Zeus como soberano máximo.
  - 2 El cuerpo del texto pertenece, con las modificaciones pertinentes al tema que nos convoca en el presente capítulo, a mi tesis doctoral "Una aproximación al discurso hesiódico desde la lógica del linaje" de pronta aparición y cuya edición corresponde a la editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

rector, principio que la justicia impartida por Zeus garantiza en su complejidad estructural; en segundo lugar, implica ubicarse en los relatos cosmogónicos que dan cuenta de los combates del Egidífero contra aquellas figuras que con su acción desestabilizante jaquean la normatividad impuesta por su condición de garante. Las figuras que representan fuerzas a-cósmicas constituyen la más nítida amenaza a la legalidad impartida por el dios.

Nuestra propuesta recoge entonces dos momentos de análisis; uno inicial en el cual trataremos de ver cómo ese orden parte de la presencia de los cuatro elementos primeros que operan como pilares de la organización ulterior para intentar pensar, en una segunda coyuntura, cómo la guerra entre dioses, propiamente la dramática divina, puede fracturar esa normatividad que el poder-saber de Zeus es capaz de conservar a partir del ejercicio de su soberanía.

Se trata entonces de pensar el momento fundacional del orden, el punto de partida desde el cual el universo es posible, para luego pensar el cierre triunfal, fruto de la victoria y la consolidación progresiva de un marco de legitimidad que la soberanía de Zeus garantiza como rey de hombres y dioses. Momento inaugural y momento final de un largo relato que recoge en su gesta agonística el peligro de que la regularidad cósmica sea jaqueada por la acción de las figuras monstruosas que atentan, desde su propia condición ontológica, contra la legalidad del universo. Acompañamos las reflexiones de Darbo-Peschanski (2010: 8) cuando pone el acento en el concepto de legitimidad en un campo más vasto y complejo que la mera concepción de la justicia y dentro del más extenso territorio de una cultura determinada, privilegiando dos aspectos de la misma: las tradiciones y las prácticas.

En una representación similar se pueden pensar las consideraciones de Foucault (1986: 29-30) al analizar las condiciones de posibilidad de la normatividad en el campo social por fuera de la existencia de un código explícito.

## Los cuatro primerísimos. El comienzo del orden

Nuestro primer punto de observación es acompañar a Hesíodo en la presentación de los cuatro primeros elementos, sin aparente relación entre sí y sin contacto amoroso alguno; no hay cópula, ni abrazo amoroso, ni contacto que sugiera o anticipe el orden del discurso posterior, donde sí el elemento erótico va a jugar los destinos de las descendencias divinas. Allí están los cuatro primerísimos, *tà prôtista*, sin que ninguno derive de otro.

Comencemos por *kháos*, el primer elemento citado por el poeta como condición de posibilidad de la legalidad ulterior: ἦ τοι μὲν πρῶτιστα Χάος γένετο, “En primer lugar existió el Caos” (v. 116).<sup>3</sup> No hay referencia alguna a elemento divino que lo califique; la economía de la presentación lo pone en ese lugar primero del ser. Pensemos en la consideración de Guthrie al respecto para que resalte nuestro intento explicativo:

Las explicaciones religiosas habían bastado para dar una explicación no sólo de los acontecimientos cotidianos del mundo en que vivían, sino también de sus orígenes remotos. En este sentido, podemos observar un avance considerable, incluso antes de que surgiera la filosofía en sentido estricto, encaminado a postular una evolución sometida a un orden.

---

3 Para la traducción de los versos utilizamos la edición de Gredos (2000).

La tendencia a la sistematización alcanza quizás su punto culminante en la *Teogonía* de Hesíodo. Con todo, en este poema, los orígenes del cielo, de la tierra, del océano y de todo aquello que contiene en su seno son representados todavía como el resultado de una serie de matrimonios y procreaciones debidas a seres personales. (1991: 39)

Queremos recuperar dos aspectos de la cita que merecen nuestro interés. En primer lugar, el reconocimiento del atajo que hemos elegido para pensar el orden del *kósmos* como núcleo de problematización; Hesíodo representa un punto culminante en una tendencia a la sistematicidad, que permite inteligir una cierta legalidad cósmica que luego será enfatizada y reforzada por el poeta a nivel de la normatividad socioantropológica presente en *Trabajos y Días*. Esta idea se inscribe, a nuestro entender, en los hitos que Gigon refiere para relevar a Hesíodo como el primer filósofo. A las ideas del todo, del ser, de la verdad, del origen, entre otras, se suma esta tendencia a la sistematización, que captura una evolución sometida a un *orden* que va envolviendo el devenir cósmico. He aquí una figura clave para pensar cierto despegue de la tradición mítica: la noción de orden viene a sumarse a otras consideraciones y aparece como una impronta fuerte de la figura novedosa que creemos reconocer en Hesíodo en relación a su consideración como un primer balbuceo filosófico. Tal como refiere Gigon:

El camino desde el principio puntiforme hasta el presente desplegado se halla ordenado, y esto en un doble sentido. Por de pronto, la *Teogonía* de Hesíodo se ofrece como un sistema de familias de dioses. Desde un comienzo se va originando –en

una serie de generaciones cada vez mayor– la figura de una pirámide cerrada sin dejar hueco alguno, al menos según la intención. (1963: 36)

En segundo lugar, rescatamos la idea del dispositivo matrimonial que toma Guthrie y con la que coincidimos plenamente, ya que la legalidad que estamos relevando encuentra en ella su apoyo. No obstante, nuestro punto de observación es precisamente anterior a él. Hay un esbozo explicativo previo a la recurrencia hesiódica de las uniones como modo de dar cuenta de la evolución ordenada de lo real en el marco de esa tendencia de sistematicidad.

Ahora sí podemos retornar a *Kháos* y a *Gea*. Se trata de una relación de opuestos-complementarios y esta es una marca conceptual que hilvana, a nuestro criterio, la obra toda de Hesíodo, que se juega en la economía general de la tensión de opuestos como forma de consolidar la normatividad que atraviesa al *kósmos* en su conjunto. En esta tensión vemos una intuición fundamental, ya que, a la indefinición de *Kháos*, como abismo y apertura, sigue la complementariedad de la definición de *Gea* como sostén y asiento: αὐτὰρ ἔπειτα / Γαῖ' εὐρύστερονος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ / ἀθανάτων, οἱ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου, “Después *Gea* la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo” (vv. 117-118).

A su vez, *Kháos* y *Gea* tienen, en esta instancia primerísima, la capacidad de que surjan de ellos ciertos principios, precisamente por fuera del dispositivo de las alianzas, lo cual desacraliza, de algún modo, el relato fundacional y el discurso de la regularidad del *kósmos*.

Más allá de los escasísimos signos que el propio Hesíodo nos devuelve, el *kháos* estaba asociado al espacio vacío, al agua o a una materia informe. De esta forma se puede ver cómo las primeras descripciones y asociaciones recuperan

un presunto matiz cosmológico-natural, alejado en este momento inaugural de rasgos de imaginería mítica, que, por supuesto, luego harán su aparición. La legalidad en que se inscribe el punto de partida del orden cósmico no obedece por el momento a una arquitectura discursiva emparentada con la divinidad como soporte de tal estructura.

## ***Kháos***

*Kháos* tiene que ver etimológicamente con ciertos términos: *khásma*, *khaino* y *khásko*. El sustantivo significa “apertura”, en particular, la separación de los labios cuando se abre la boca; los verbos, por su parte, significan “abrirse” y “abrir la boca para bostezar”. El campo lexical nos pinta la figura inaugural: *kháos* representa así una hendidura, una abertura, un hueco. La construcción simbólica está de este modo más cerca de una representación del orden de la naturaleza que de una representación religiosa. Tal como afirma Gigon:

En la *Teogonía* de Hesíodo las *Moûsai* son interrogadas expresamente por el poeta acerca de lo que ha existido desde un comienzo. En la respuesta de que es el caos, el espacio vacío intermedio entre cielo y tierra, ya se advierte la peculiaridad del problema. (1963: 35)

Indudablemente solo desde este horizonte interpretativo, el propio Gigon establece el vínculo entre este *kháos*, definido en estos términos no divinizados y el *ápeiron* de Anaximandro:

Baste aquí con recordar lo “Infinito” de Anaximandro, que es un desarrollo directo del *kháos* hesiódico. Es

por de pronto en cierto modo el espacio vacío, a partir del cual emergen el día y la noche, lo amorfo, que no guarda afinidad con ninguna de las cosas visibles. (1963: 35)

Estamos en presencia de un espacio sin forma determinada, a partir del cual emergen elementos, como si se tratara de la condición primera, posibilitante de lo ulterior (Kirk, 1992: 39).<sup>4</sup> En la línea en que lo interpreta Castoriadis, el *Kháos* es lo primerísimo entre las cosas primeras, *tà prótista*:

(...) leemos en la *Teogonía* esta afirmación sorprendente: antes de todo, *Kháos génet[os]*. Lamento que no podamos sumergirnos aquí en esta expresión extraordinaria. Si quisiéramos ser directos, habría que traducir: “en primer lugar el vacío llegó a ser” o “en primer lugar advino el Vacío”. (2006: 205)

El aoristo del verbo *gígnomai* da cuenta precisamente de ese advenir, de ese llegar a ser. No hay rastros de discurso antropomorfizante. *Kháos* adviene como surge un elemento sin más para, desde allí, desde ese punto cero, explicar la sucesión del todo, en tanto normatividad ordenada de lo real en su conjunto. No se advierte una literatura teogónico-religiosa para explicitar su advenimiento. No olvidamos el fondo religioso de la poesía hesiódica, pero enfatizamos que en este momento no se advierte una terminología mágico-religiosa. No hay calificaciones divinas para este primerísimo; no hay cópula amorosa ni explicaciones fantásticas; por el contrario, estamos en presencia de la naturalidad de un relato dominado por el advenimiento. Simplemente un

---

4 Resulta interesante la traducción del autor como “corte”, ya que para que el cielo y la tierra se separen y advenga el mundo de los hombres es necesario, forzosamente, un “corte”.

huevo, un vacío, no una mezcla informe, *kykeón*, noción tardía de *kháos*, sobre este fondo primero que alude al vacío. Tal como sostiene Castoriadis:

Pero en el verso 116 de la *Teogonía*, la palabra Caos, sin duda alguna, tiene su sentido primero, el de vacío. Y este vacío remite a un sustrato, a una matriz primordial. Tenemos aquí un ejemplo de lo que Gigon denomina “La asombrosa potencia de abstracción en Hesíodo”. (2006: 206)

*Kháos* es la posibilidad instituyente de todo lo real en su primer esbozo de legalidad y en esa línea está íntimamente emparentado con el *ápeiron* de Anaximandro, como principio inengendrado e indestructible a partir del cual toda normatividad ulterior es posible. El *ápeiron* es aquel principio material, infinito e ilimitado que contiene y rige todo. El parentesco no es un vínculo de tipo temporal, en tanto elementos primeros en el orden del tiempo; el parentesco es de registro ontológico, en tanto sustrato posibilitante de lo por-venir, inconmensurabilidad de *tà pánta*: “Todo debe surgir sobre fondo de vacío, el ser adviene a partir del no ser esencial del vacío” (Castoriadis, 2006: 205).

En la línea de las representaciones epocales que Castoriadis indaga, Tártaro aparece como una figura afín y complementaria de *Kháos*, al tiempo que continúa la línea de sucesión de la incipiente legalidad cósmica, de la normatividad que rige al *kósmos* en una dirección ascendente y progresiva. Los versos que elegimos lo ubican como un otro primerísimo, que el poeta nombra en tercer lugar (West, 1966: 68):<sup>5</sup> Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης, “En el fondo de la tierra de

---

5 West (1966) identifica al Tártaro “with the under side of the earth, below which is the other hemisphere of heaven”.

anchos caminos existió el tenebroso Tártaro” (vv. 119-120). La complementariedad *Kháos*-Tártaro, que el autor refiere, es la idea de abismo, de aquello sin fondo, que emparenta a ambos:

¿Qué hay en el espíritu del poeta y en el imaginario social de su época? En primer lugar, la idea de un Caos como vacío que adviene, a partir de lo cual surgen seres –y en primer lugar, sobre-seres, como Gea o *Eros*–. Y, al mismo tiempo, la significación-representación de un lugar/no lugar (el Tártaro) por encima del cual nacen las raíces de la Tierra. (Castoriadis, 2006: 207)

La cita merece algunos comentarios. El espíritu del poeta es el espíritu de su época, en ese maridaje indisoluble que rescata la trabazón entre el hombre y su tiempo histórico; Hesíodo está impregnado de la situación histórica que lo atraviesa; su voz es la voz de una determinada historicidad que toma cuerpo poético y, por qué no, filosófico. Hesíodo no es el genio que viene a encarnar un milagro por fuera de sus propias condiciones materiales de existencia; su tiempo histórico es un magma instituyente y, desde allí, se explican las preguntas inaugurales de la cita. Si estas son las representaciones que la sociedad sostiene en su imaginario estamos en esa zona gris, de bordes indefinidos y límites poco claros entre poesía y filosofía. Al modelo poético se asocia la “potencia de abstracción” de Hesíodo; ambos elementos son idénticamente constituyentes y constitutivos de la emergencia Hesíodo y de su relato instituyente de la normatividad del universo en su fase inaugural.<sup>6</sup>

6 En la misma línea interpretativa, Cordero (2008: 31) afirma: “Y ya la primera noción que aparece en la serie de la génesis de los dioses (sentido este literal de *teogonía*: theo-gonia) supone una racionalización asombrosa: como primera divinidad Hesíodo coloca al Espacio Vacío, a una suerte de Apertura”.

En segundo lugar, Tártaro: su parentesco estructural con *Kháos* está dado por la dimensión posibilitante que reúne a ambos. Tártaro es también condición de posibilidad ya que permite que las raíces de Gea surjan por encima de él y con ello contribuye al ordenamiento del *kósmos* en su etapa primera. Gea, que de por sí es sostén, requiere, a su vez, de raíces que constituyan su basamento más sólido; pues bien, esas raíces surgen de Tártaro, lo cual devuelve la imagen de matriz instituyente, “suerte de matriz primordial, innombrable: el Tártaro, que desempeña aquí el papel de un caos en el segundo sentido del término” (Castoriadis, 2006: 207). Para comprender este plano espacial inferior, un “abajo” como plano subterráneo que va a tensionarse con “arriba”, debemos situarnos en Gea, la sede siempre segura y firme, el suelo del mundo (Vernant, 2001: 203).

En algún punto de nuestro trabajo, dimos cuenta de la tendencia al ordenamiento de lo real, lo que constituye, a nuestro criterio, un soporte sólido de lectura del texto hesiódico en el punto de contacto con la primera especulación filosófica. La lectura de los presocráticos, fundamentalmente la llamada escuela jónica, habla de una misma preocupación por relevar la estructura ordenada que lo real adopta a partir de una matriz instituyente, en términos de Castoriadis. Gigon ubica esa tendencia al orden en dos puntos fundamentales: el progresivo desarrollo a partir de ese “principio puntiforme” del que hemos hablado y la línea épico-dramática que sigue desde ese principio y que en Hesíodo cobra la forma de una dramática divina, que termina por consolidar la normatividad del universo. Dentro de la peculiaridad de su discurso, ambos puntos responden a las dos preguntas nodulares que animan al primer pensamiento filosófico: ¿de dónde vienen las cosas? y ¿cómo se originan las cosas? La primera pregunta interroga el principio

instituyente de lo real, en tanto condición de posibilidad ontológica, y la segunda un cierto procedimiento ordenado de cómo el mundo ha llegado a ser lo que es.

Ahora bien, en este *tópos* de contacto que intentamos relevar, leemos dos gestos diferentes en el modelo de enunciación hesiódica. Cuando Hesíodo con su “potencia de abstracción” intenta dar cuenta de *tà prótista*, lo hace en el territorio de la más sorprendente abstracción; pero cuando intenta explicar el cómo, el orden progresivo de ese orden justo retorna a un discurso de matriz mítica, sostenido por la línea de la sucesión amorosa. Cuando *Eros*, el cuarto primerísimo que Hesíodo postula para referirse a la condición de posibilidad de las generaciones divinas, comienza a actuar con la potencia que por naturaleza lo caracteriza, su capacidad de unión, *Teogonía* se resuelve en un relato de orígenes emparentado con otros tantos *lógoi* que recoge la tradición mítico-religiosa:

ἡδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,  
λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων  
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν. vv. 120-123

Por último, *Eros*, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad.

Al respecto, Gigon apunta:

En cuanto a la concepción fundamental, las obras de los más antiguos filósofos de la naturaleza, Anaximandro, Anaxímenes, etcétera, guardan una muy estrecha afinidad con la *Teogonía* de Hesíodo, por más que hayan adoptado la forma de sobrios relatos científicos. (1963: 36)

Coincidimos con esta intuición que Gigon ubica en la concepción fundamental, pero vemos también que el discurso en el que finalmente se plasma el poema genera una tensión acercamiento/alejamiento con la tradición ulterior que es, a nuestro entender, la riqueza que atraviesa la obra hesiódica.

## La titanomaquia. La primera batalla

A partir de este punto se inicia lo que podemos llamar la guerra de los dioses y con ello nuestro segundo intento de pensar la normatividad en Hesíodo, ya que la dramática divina implica un intento de legitimar el orden del *kósmos* desde la acción benéfica de Zeus como garante de la justicia. No obstante, antes de situarnos en el escenario bélico, debemos caracterizar a los Titanes para pensar su territorialización en el linaje oscuro y comprender por qué resulta imprescindible su derrota frente al deseo de conservar el *kósmos* en el marco de la legalidad que venimos esbozando como gesto arquetípico.

Gea hace, una vez más, su aparición aconsejando a Zeus aliarse con los Cíclopes y los Hecatónquiros para hacerle frente al otro bando de dioses. Su palabra es decisiva y habla de una presencia poderosa en el interior de la escenografía olímpica. Así lo expresa Vernant:

Gea, la gran madre a la vez sombría y luminosa, muda y particularmente locuaz, explica a Zeus que para triunfar debe reunir a esos seres emparentados con los Titanes pero que no están en su bando: se refiere a los tres Cíclopes y a los tres Hecatónquiros... Zeus necesita contar en su campo con personajes que encarnan la brutalidad violenta y el desorden apasionado que representan los Titanes. (2004: 31)

La astucia de Gea detecta la necesidad de una alianza estratégica, dando pruebas del poder de su visión anticipatoria y de su presencia en los juegos de táctica, propios del *agón* por el poder. Ya ha dado muestras de su saber en la resolución del primer conflicto familiar. Tal como resume Madrid:

Y es Gea la que enseña a Crono cómo vencer a Urano con esta arma cuando urde “una cruel artimaña”, le suministra la hoz y lo esconde secretamente en emboscada, y es también Gea la que ayuda a Rea a engañar a Cronos haciéndose cargo de Zeus y envolviendo una piedra en los pañales y dándosela a Crono, y la que aconseja al mismo Zeus contra Crono. (1999: 84)

Gea representa en este punto una marca del poder femenino y una aliada a la hora de pensar los artifices de la normatividad finalmente alcanzada. Zeus acepta la sugerencia y su alianza con los Cíclopes y los Hecatónquiros es decisiva en el momento de la batalla final por la organización del *kósmos* y la soberanía sobre él. En realidad, en este gesto político, que solo la figura del Padre como símbolo de la *arkhía* puede sostener, se está jugando la legalidad cósmica.

Proponemos relevar la figura de un conjunto de potencias muy peculiares en el relato de *Teogonía*. Se trata de los Hecatónquiros, cuya aparición es bastante temprana en el poema y que, lejos de desaparecer a medida que avanza el orden cósmico, hacen una segunda y significativa aparición en uno de los momentos más relevantes de la consolidación del orden que Zeus instaura en su rol de soberano divino y garante de la justicia. Elegimos la figura de los Centímanos o Hecatónquiros porque resulta ser un caso emblemático de la lógica de la ambigüedad que atraviesa el relato mítico

(Detienne, 1986).<sup>7</sup> Una misma divinidad o potencia se caracteriza por presentar rasgos antagónicos que conviven en una matriz identitaria que hace de la diferencia su modo de operación. Gea constituye una potencia clave a la hora de relevar lo que estamos diciendo: una cara luminosa y otra oscura conviven en una única y misma Gea de múltiples rostros, que no puede ser aprehendida en una clasificación unívoca.

Proponemos pensar la presencia de los Hecatónquiros desde la ambigüedad de una doble presencia, dando cuenta de un modelo de comportamiento que ha sufrido un desplazamiento que puede ser leído desde la oscilación de los linajes,<sup>8</sup> en una especie de deslizamiento ontológico, que hace difícil su ubicación en una línea clausurada de representación simbólica, como suele ocurrir en la gramática del mito. Desde ese deslizamiento ontológico, los Centímanos operan una acción decisiva en la institución de la normatividad cósmica, constituyendo una pequeña joyita en el interior del relato agonístico. Los Hecatónquiros son hijos de Gea. Luego del mito de la castración, a través del cual Hesíodo resuelve la primera sucesión en el orden de la soberanía, nacen los Centímanos:

ἄλλοι δ' αὖ Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἐξεγένοντο  
τρεις παῖδες μεγάλοι τε καὶ ὄβριμοι, οὐκ ὀνομαστοί,  
Κόττος τε Βριάρεώς τε Γύης θ', ὑπερήφανα τέκνα. νν. 148-150

- 
- 7 A diferencia de una lógica de la no contradicción, donde las posturas contrarias se autoexcluyen, en aras de conservar y consolidar la lógica imperante, en el marco de la lógica de la ambigüedad, las posiciones o características opuestas conviven en una misma realidad sin que se fracture la integridad de la lógica que el mito sostiene.
- 8 Según nuestra interpretación la obra de Hesíodo puede ser leída a la luz de dos grandes linajes, uno de matriz positiva y otro de matriz negativa. El primero emparentado con la luminosidad, la claridad y lo diurno; el segundo con la tenebrosidad, la oscuridad y lo nocturno. La tensión entre ambos linajes sostiene, a nuestro entender, toda la arquitectura mítica presente en el poeta.

También de Gea y Urano nacieron otros tres hijos enormes y violentos cuyo nombre no debe pronunciarse: Coto, Briareo y Giges, monstruosos engendros.

De este modo, forman parte de esta primera descendencia transida por la *hýbris*:

τῶν ἑκατὸν μὲν χεῖρες ἀπ' ὤμων αἰσσοῦντο,  
ἄπλαστοι, κεφαλαὶ δὲ ἑκάστῳ πεντήκοντα  
ἔξ ὤμων ἐπέφυκον ἐπὶ στιβαροῖσι μέλεσσιν:  
ἰσχύς δ' ἀπλητος κρατερῇ μεγάλῳ ἐπὶ εἶδει. vv. 150-153

Cien brazos informes salían agitadamente de sus hombros y a cada uno le nacían cincuenta cabezas de los hombros, sobre robustos miembros. Una fuerza poderosa se albergaba en su enorme cuerpo.

La descripción habla de la desmesura y el exceso que el propio término *hýbris* implica. El rasgo de desmesura los ubica en el marco de un linaje oscuro, territorialización que comparten todas las figuras nacidas de las primeras sucesiones de dioses, hasta que el poema, en su intento de normatividad genealógica, alcanza la era de los Olímpicos, como superación de aquellas primeras figuras del exceso y la des-orbitancia, siempre proclives a desestructurar el orden vigente y a amenazar la legalidad del *kósmos* como un todo en vías de ordenación. El lugar que los acoge repite la misma experiencia tenebrosa por cuanto son expulsados y encerrados en el Tártaro, sitio subterráneo, donde acaban las figuras que no pueden ser concebidas sobre la faz de la Tierra, por su tenebrosidad y a-cosmicidad, sinónimo de peligrosidad. El Tártaro es precisamente la prolongación subterránea de Gea; zona oscura e inaccesible reservada para las criaturas indeseables, aquellas que por su propia

naturaleza son capaces de jaquear el orden de lo real. Se trata, tanto de una potencia primerísima, como de un espacio de tormentos y castigos. En primer lugar, Hesíodo lo considera una de las primerísimas cosas, *tà prôtista*, junto con *Kháos*, Gea y Eros, y en este sentido debería ser incluido en esa unidad originaria que forman, según Bussanich (1983: 213), estos tres dioses. Su distancia de Gea, con quien se une en abrazo amoroso engendrando a Tifón, lo convierte en un espacio húmedo y sombrío, donde no llega el Sol con su luz y calor.

A propósito de esa unión entre primeras potencias, una criatura monstruosa nace de las entrañas de Gea y es, precisamente, Tifón quien amenaza la soberanía de Zeus en la saga de la tifonomaquia, engrosando el linaje nocturno que *Teogonía* presenta en su proyecto ordenador. Si la lógica del linaje abraza tanto a los dioses como a los espacios, este ha de ser, sin duda, un lugar oscuro, nocturno y sombrío, que acoge criaturas del mismo signo. Quizás por esta analogía estructural entre ser y espacio los Hecatónquiros llegan a él tras ser expulsados. Tártaro representa un espacio Otro que cobija figuras de la Otredad como los hijos de Gea y Urano. Posibilita cierta forma de invisibilidad y desaparición que contribuye a las líneas de desarrollo cada vez más diáfanos de la genealogía hesiódica en su intento de normatividad. No podemos dejar de leer el poema desde la progresiva consolidación de un orden-sistema que trabaja a partir de la invisibilización y la desaparición de aquellas figuras, potencias o elementos que entorpecen la definitiva presencia de Zeus, quien se instala como constructor y garante del orden constituido y la normatividad finalmente lograda con éxito a partir de su definitivo triunfo sobre el orden amenazante de la estabilidad cósmica y política. El espacio sombrío que Tártaro representa posibilita, con otros elementos simbólicos afines, la ficción de un poder que se va instituyendo

dinámicamente, ya que alberga aquello que atenta contra el orden mismo (Foucault, 1979).<sup>9</sup> Tártaro como Gea sufren un idéntico desplazamiento. Comienzan siendo elementos primerísimos; Gea en segundo lugar en el orden de la enunciación, luego de *Kháos*; Tártaro en tercero, luego de ella. Con el discurrir del poema, aquella entidad primera se trastoca en una representación divina de matriz antropomórfica, inscrita en el habitual relato amoroso que sostiene *Teogonía* como dispositivo genealógico. Desde esa instancia erótica, su abrazo amoroso concibe a Tifón, de quien hemos hablado.

Nada hace pensar que los Hecatónquiros, figuras primitivas con todos los rasgos identitarios que ello implica, habrán de abandonar las regiones subterráneas, destino final de las criaturas monstruosas o de los vencidos, análogas formas de lo Otro. Solo una circunstancia extraordinaria y una figura afín pueden determinar otro destino para los Centímanos. Es el momento de pensar en el modelo agnóstico que *Teogonía* imprime a su desarrollo para reflexionar sobre las batallas finales que Zeus, ya reinante, entabla como modo de garantizar el poder que se consolida tras dificultosos episodios.

Es el *kairós* de un desplazamiento ontológico y topológico donde los Hecatónquiros han de jugar un papel determinante, signado por la transformación del estatuto de poder que pasan a ostentar. Si lo pensamos desde una metáfora política, la invisibilización-desaparición de los Hecatónquiros se asemeja al destino de los desposeídos, de aquellos que no ostentan poder alguno, ya sea por su condición de ser y por su Otredad, ya por su condición de derrotados. Hay algo en

---

9 A lo largo de todo el período genealógico, marcado por la preocupación por los mecanismos de poder, el pensador francés lo define como aquello que solo puede captarse a partir de la resistencia que, complementariamente, lleva implícita.

la desposesión del poder que determina territorializaciones y desterritorializaciones.<sup>10</sup> Los Hecatónquiros pierden ese *tópos* y con ello, el poder de ser vistos, de aparecer. Son, de algún modo, *áphantoi*, desaparecidos, como aquellos hombres intrépidos que el poeta no alaba en su canto (Detienne, 1986: 34). Pero, como anticipamos, una circunstancia fortuita cambia su estatuto y desplaza la condición y el registro ontológico. De desaparecidos a aliados, la metáfora política sigue devolviendo imágenes, al tiempo que se suceden los momentos en el esmerado intento de la progresiva organización del *kósmos*.

## Los aliados y la estrategia política

*Teogonía* devuelve la máxima expresión de esa ordenación en el marco de las dos batallas finales que determinan el definitivo triunfo de Zeus sobre sus enemigos, encumbrándolo a la cúspide de una pirámide, que constituye la mejor imagen de una visión representacionista del poder: la figura del rey divino, que ejerce la soberanía desde lo más alto de un espacio simbólico y material de poder (Foucault, 1992).<sup>11</sup> El orden de la visibilidad es capital a la hora de relevar este tipo de poder piramidal, sustancial, al que se arriba siguiendo, muchas veces, el modelo de la batalla perpetua. Ese es el dispositivo político que se juega en *Teogonía* y allí, en ese enclave estratégico de alianzas y tácticas, los Hecatónquiros regresan a la luz, trastocando la invisibilidad en visibilidad

---

10 Aludimos al concepto de desterritorialización desde la noción de pérdida del territorio; en este caso, del espacio visible que ostenta Gea como sede siempre segura.

11 Foucault postula el desplazamiento de un poder negativo a otro positivo, de carácter productor y realizador. El primer tipo es sustancialista y representacionista porque opera desde una cabeza visible del ejercicio de la soberanía, mientras el segundo es un tipo de ejercicio o mecanismo político inmaterial e invisible.

como primer registro entitativo.<sup>12</sup> Reaparecen sobre la Tierra, abandonando su espacio sombrío, invirtiendo los registros lumínicos. De la oscuridad a la luminosidad, el espacio se desplaza al tiempo que lo hace su propia condición de ser. Los viejos sepultados, desmesurados e inenabrables, retornan de la mano de Zeus, el más prudente, con una misión que trastoca su vieja *hýbris* en un registro, en cierto sentido, de *sophrosýne*, ya que son convocados a la gesta instituyente de la normatividad cósmica. Serán ellos los que colaboren con el padre de hombres y dioses para derrotar a los Titanes, propulsores del desorden y, por ende, factores desestabilizantes de la arquitectura política que hace del *kósmos* un todo a ordenar. La tarea no es menor y la convocatoria es el *kairós* de la transformación anunciada. El discurso de Zeus así lo atestigua:

κέκλυτε μευ, Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἀγλαὰ τέκνα,  
 ὄφρ' εἶπω, τὰ με θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι κελεύει.  
 ἤδη γὰρ μάλα δηρὸν ἐναντίοι ἀλλήλοισι  
 νίκης καὶ κράτεος πέρι μαρνάμεθ' ἡμᾶτα πάντα  
 Τιτηνές τε θεοὶ καὶ ὅσοι Κρόνου ἐκγενόμεσθα.  
 ὑμεῖς δὲ μεγάλην τε βίην καὶ χεῖρας ἀάπτους  
 φαίνετε Τιτηνεσιν ἐναντίοι ἐν δαΐ λυγρῇ  
 μνησάμενοι φιλότιτος ἐνηέος, ὅσσα παθόντες  
 ἐς φάος ἂψ ἀφίκεσθε δυσηλεγέος ὑπὸ δεσμοῦ  
 ἡμετέρας διὰ βουλάς ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος. vv. 644-653

12 Encuadramos las consideraciones sobre el poder en el marco teórico de Foucault donde la noción del mismo es complementaria de la idea de resistencia. Acción y reacción, marcha y contramarcha son las claves de un tipo de ejercicio dinámico y funcional del poder, que debe ser concebido desde el modelo de la batalla perpetua y no desde el esquema unívoco y estático de la condensación sustancial que contradice su propia definición. Al respecto, ver Colombani (2009), "Políticas del cuerpo".

¡Escuchadme, ilustres hijos de Gea y Urano, para que os diga lo que me dicta el corazón en mi pecho! Por largo tiempo ya enfrentados unos con otros, luchamos todos los días por la victoria y el poder los dioses Titanes y los que nacimos de Cronos. Pero mostrad vosotros vuestra terrible fuerza e invencibles brazos contra los Titanes en funesta lucha, recordando nuestra dulce amistad y cómo después de tantos tormentos bajo dolorosa cadena, de nuevo vinisteis a la luz saliendo de la oscura tiniebla por decisión nuestra.

De la noche sombría, inscritos en un linaje nocturno y negativo, a este resplandor luminoso que los inscribe en el linaje diurno de acompañar a Zeus en su gesta política. La vieja fuerza desmesurada y fuera de toda norma se reinvierte en fuerza estratégica a la hora de vencer a los Titanes, viejos parientes, y conjurar el peligro de *an-arkhía*. Es su propia identidad la que se ve trastocada. Recordemos las líneas de parentesco. Ellos forman parte de los que ahora constituyen el peligro; a pesar de ello, por voluntad de Zeus, superan su antigua condición de filiación y ocupan un lugar privilegiado en las fuerzas que buscan el orden y la normatividad, en resuelta metáfora lumínica y política.

Es el propio Zeus quien dispone su liberación y, con ello, se da el cambio estatutario más significativo e instituyente de toda novedad: trastocan el cautiverio por la libertad, con todas las marcas simbólicas que el cambio de registro implica. La respuesta de Coto se inscribe en la línea del agradecimiento:

Δαιμόνι, οὐκ ἀδάητα πιφάυσκεαι: ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ  
ἴδμεν, ὅ τοι περὶ μὲν πραπίδες, περὶ δ' ἐστὶ νόημα,  
ἀλκτῆρ δ' ἀθανάτοισιν ἀρῆς γένεο κρουροῖο.

σῆσι δ' ἐπιφροσύνησιν ὑπὸ ζόφου ἠερόεντος  
ἄψορον δ' ἔξαυτίς ἀμειλίκτων ὑπὸ δεσμῶν  
ἠλύθμεν, Κρόνου υἱέ ἄναξ, ἀνάελπτα παθόντες, νν. 655-660

¡Divino! No nos descubres cosas ignoradas, sino que nosotros sabemos cuán excelentes son tus pensamientos y tu inteligencia. Paladín fuiste para los Inmortales de una cruel contienda y por tu sabiduría regresamos de nuevo saliendo de aquella oscura tiniebla, isoberano hijo de Cronos!, después de sufrir desesperantes tormentos entre inexorables cadenas.

La estrategia para sellar la alianza ronda el tema del alimento, ya que Zeus ofrece a sus aliados, a cambio de su fuerza y vigor, el alimento propio de los dioses: el néctar y la ambrosía. En efecto:

ἀλλ' ὅτε δὴ κείνοισι παρέσχεθεν ἄρμενα πάντα,  
νέκταρ τ' ἀμβροσίην τε, τὰ περ θεοὶ αὐτοὶ ἔδουσι,  
πάντων ἐν στήθεσσιν ἄέξετο θυμὸς ἀγήνωρ.  
ὥς νέκταρ τ' ἐπάσαντο καὶ ἀμβροσίην ἐρατεινὴν, νν. 639-643

Cuando Zeus ofreció a aquellos todos los alimentos (néctar y ambrosía, que los propios dioses comen), creció en el pecho de todos ardorosa pasión (cuando probaron el néctar y la deliciosa ambrosía).

Este alimento los territorializa en el *tópos* de las divinidades. Su ayuda es invaluable e insoslayable y la titanomaquia da cuenta de ello, con el triunfo final sobre los Titanes, combatiendo desde lo alto del Olimpo.

Ahora bien, en este desenlace, Gea vuelve a aparecer con la fuerza y la presencia decisiva que venimos rastreando y que la convierten en una pieza clave de toda forma de

ejercicio del poder y conquista de la normatividad. Es Gea precisamente quien otorga la materia para que los Cíclopes le brinden a Zeus un arma invencible: el rayo. Así como en su seno había forjado la hoz que cercenara el miembro de Urano, ahora hace lo propio para las herramientas del combate. Gea reactualiza la metáfora productora y la metáfora del poder. Tal como afirma Vernant:

La guerra ha terminado. Hay vencedores –los Olímpicos– y vencidos –los Titanes–. En realidad, nada está resuelto porque después de la victoria de Zeus, cuando parece que en el mundo reina la paz con un orden definitivo, estable y justo, en ese momento preciso Gea da a luz un nuevo ser joven cuyo nombre es Tifón. (2004: 41)

La soberanía parece territorializada en manos de Zeus pero, como sabemos, el poder es tensión, su estatuto es móvil y su ejercicio supone marchas y contramarchas, avances y retrocesos; de allí la táctica permanente, la estrategia constante y la normatividad siempre amenazada por su propia naturaleza móvil y dinámica.

Una vez más Gea gana la escena. En esta oportunidad desde un registro particular, que viene a mostrar su fondo paradójal, su naturaleza ambigua, su juego de tensiones entre lo claro y lo oscuro, lo lumínico y lo tenebroso. Es la misma Gea que orientó a Zeus, que brindó los materiales para las armas, que desplegó oportunamente el saber oracular, la que ahora, *ὀπλότατον τέκε παῖδα Τυφώεα Γαῖα πελώρη*, “concibió su hijo más joven, Tifón” (v. 821).

Gea se inscribe en el marco de la lógica de la ambigüedad que atraviesa todo el pensamiento mítico. La divinidad es siempre esa esfera insondable, en cuyo interior palpita una

matriz ambigua, constitutiva de la misma entidad divina, que escapa a la lógica de la no contradicción. En el mundo divino los opuestos no se excluyen, tal como advirtiéramos, sino que se integran en un *tópos* complejo que es la divinidad misma.

La elección de los Hecatónquiros obedece a un intento de leer la complejidad del mito y la imposibilidad de asir a las figuras en un modelo único y clausurado de identidad y comportamiento. Hemos acompañado las dos apariciones de los tres hermanos en los dos momentos que *Teogonía* ofrece para su relevamiento y hemos visto cómo a medida que se cumple lo que constituye el propósito fundamental del poema, esto es, la ordenación del universo, la propia identidad de los actores se trastoca hacia formas más luminosas y positivas, progresivamente alejadas de su primera versión.

La segunda “versión” se inscribe en el relato político. Es la reinversión económica de su fuerza portentosa la que marca el deslizamiento, apuntalado por la presencia de los Hecatónquiros en la nueva economía política: la guerra exige aliados y Zeus es un magnífico estratega. Su lugar junto al padre es la clave de esta nueva “versión” que rompe y aniquila todo intento de lectura rígida y suturada en materia mítica. La alocución final de Coto señala esta transformación funcional e identitaria:

τῶ καὶ νῦν ἀτενεῖ τε νόφ καὶ ἐπίφρονι βουλῇ  
ὄυσόμεθα κράτος ὑμῶν ἐν αἰνῇ δηϊοτήτι  
μαρνάμενοι Τιτήσιν ἀνὰ κρατεράς ὄσμινας. vv. 661-664

Por ello también ahora, con corazón firme y resuelta decisión, defenderemos vuestro poder en terrible batalla luchando con los Titanes a través de violentos combates.

La lógica de la ambigüedad permite esas “versiones” que en otro registro lógico resultarían contradictorias. Titanes y aliados, subterráneos y térreos, oscuros y luminosos, invisibilizados y visibilizados, desaparecidos y aparecidos, nocturnos y diurnos, derrotados y recuperados, Otros y Mismos, la gramática del mito desenvuelve esas sendas embrolladas, esos atajos bifurcados, que hacen de una identidad una multiplicidad de sentidos posibles, de una versión, una pluralidad de versiones posibles e instituyentes de una realidad compleja, nunca unívoca.

## **La tifonomaquia o el último gesto del horror**

Por razones de espacio no podemos tratar la tifonomaquia del mismo modo en que hemos abordado la titanomaquia. Proponemos apenas un esbozo del último gesto del horror. Gea ha parido a Tifón, quien resiste el poder de Zeus y reactualiza el funcionamiento agonístico que la implantación de la normatividad implica como matriz de funcionamiento. El poder vuelve a estar amenazado y la normatividad anhelada, en riesgo. Tifón es el nuevo frente a vencer, cosa que Zeus logra, hundiéndolo en el ancho Tártaro. Recordemos, una vez más, las indicaciones de Darbo-Peschanski (2010: 10) quien sostiene que la normatividad, en sí, no es el objeto específico de tal o cual campo particular de lo social. Consiste, antes bien, en el fundamento mismo de los diversos órdenes sociales, de principios de división o esquemas clasificatorios, ya sean propios de cada dominio o campo social y que los organizan dándoles un régimen de verdad más o menos diferenciado del de los demás campos, o ya sean constitutivos de lo que Bourdieu llama “sentido común”. El sentido común está integrado por las evidencias compartidas por el conjunto de los agentes sociales. Las constituciones de cada campo tanto

como las evidencias compartidas del sentido común reposan sobre la creencia en su valor indiscutible y su *legitimidad* para nombrar lo real que ellas construyen.

Es desde este enclave que compartimos la noción y desde allí, tanto por su naturaleza como por su acción, Tifón representa una criatura a-cósmica, ya que fractura el orden de lo real. Tifón, probable personificación de fenómenos volcánicos,<sup>13</sup> forma parte de un linaje oscuro, negativo y tenebroso, que se yergue como una amenaza a la luminosidad que ciertas figuras encarnan como modo de mantener una visión optimista de lo cósmico en su conjunto. Coincidimos con Borgeaud cuando sostiene que:

Esta soberanía, definida como garantía de un equilibrado reparto entre potencias rivales, pero en lo sucesivo limitadas, se confirma también, en el relato hesiódico, como una victoria sobre una potencia del desorden, un enemigo surgido en el momento en que podía creerse en el equilibrio recién alcanzado. (1993: 328)

Hesíodo informa sobre su nacimiento luego del relato de la Titanomaquia:

αὐτὰρ ἐπεὶ Τιτῆνας ἀπ' οὐρανοῦ ἐξέλασεν Ζεὺς,  
ὀπλότατον τέκε παιῖδα Τυφωέα Γαῖα πελώρη  
Ταρτάρου ἐν φιλότῃ διὰ χρυσέην Ἀφροδίτην, vv. 820-823

Luego que Zeus expulsó a los Titanes, la monstruosa Gea concibió su hijo más joven, Tifón, en abrazo amoroso con Tártaro preparado por la dorada Afrodita.

---

13 La unión de Gea y del Tártaro subterráneo y la presencia consecuente de Tifón como su descendencia se justifican si el poeta vincula a Tifón con los fenómenos volcánicos, ya que un volcán expulsa sobre la superficie vapores que se desprenden de su interioridad, de sus entrañas subterráneas (Vianello, 1978).

Aparecen todos los elementos que expresan una unión sexual. Gea unida con Tártaro, su propia prolongación subterránea, configura un escenario de extrema oscuridad a partir de su manifiesta monstruosidad y de la tenebrosidad natural de Tártaro, uno de los cuatro primerísimos que el poeta expusiera en su relato inaugural. Su aspecto continúa las imágenes que las criaturas más terribles han devuelto, siendo la *hýbris* la nota dominante. Hay en el monstruo una imposibilidad de clasificación que lo desterritorializa de las atribuciones espaciales y ontológicas. Por ello es siempre un ser en fuga, una contra-naturaleza que escapa a toda regulación conceptual. Un segundo elemento a considerar es la variabilidad y multiplicidad de identidades que guarda en su interior. El monstruo es uno y muchos, rompiendo en su emergencia la identidad conservada de lo Mismo. Es esa fractura ontológica de lo idéntico lo que lo vuelve inasible ontológica y conceptualmente. Toro, león, cachorro, en una sucesión prodigiosa de metamorfosis que dan cuenta de un núcleo de ser móvil y evanescente en la conservación de la forma. El viejo paisaje tenebroso cede lugar a marcas de otro registro que inauguran matices en la consideración compacta de la figura. La voz horrorosa se trastoca en silbido y tono maravilloso, reforzando, precisamente, la inasibilidad clasificatoria de la criatura. Los opuestos se dan cita en una naturaleza compleja que escapa a todo parámetro de fijación conceptual. Cachorro y león, toro e interlocutor de los dioses, las figuras se suceden y se mixturán en un paisaje ambiguo y complejo que escapa a cualquier lectura unívoca. El monstruo es siempre una invitación desterritorializante de la mirada y del pensamiento. La imposibilidad de conceptualizarlo invita a una experiencia áltera, al tiempo que se ingresa en una lógica otra, generadora de distintas *tékhnai* interpretativas.

El monstruo rompe la articulación sosegante entre lo que se ve y lo que se nombra; por eso con-mociona; mueve la mirada y el pensamiento hacia otras geografías que enriquecen los modos de instalación en el mundo, más allá del horror o del pavor que su presencia cause. Su nomadismo ontológico en tanto ser en fuga genera el mismo nomadismo conceptual de buscar otros *lógoi* que lo nombren.

A su vez, tal como sostiene Foucault, él mismo se erige en principio de inteligibilidad.<sup>14</sup> Su presencia delimita, a modo de una cartografía ontológica, los distintos estatutos de ser que dibujan el mapa de lo real. En tanto figura monstruosa, nuestra criatura abre el escenario de lo no monstruoso; su irregularidad opera como trazo que delimita lo regular y lo irregular; su a-cosmicidad está allí presente para devolver la naturaleza de lo cósmico; su variabilidad opera como una línea divisoria entre aquellas criaturas que se comportan con cierta regularidad y aquellas cuyas variaciones fracturan el orden de lo que es. Sin duda, el gran problema que el monstruo presenta es su desafío al poder discursivo, interpretativo y de manipulación de los hombres; pone entre paréntesis las herramientas con las que nos movemos en nuestra cotidianidad. El monstruo insiste en su extrañeza y resiste todos los órdenes de sujeción. Es lo Otro que jaquea el reinado de lo Mismo.

## Las amenazas del Otro. Cuando la normatividad peligra

La presencia de Tifón y sus pretensiones de soberanía interrumpen la paz del Olimpo. Es la segunda vez que Zeus

---

14 El autor analiza la figura del monstruo humano como primera forma de la monstruosidad. Sostiene que el monstruo se erige desde su atipicidad como principio de inteligibilidad en tanto figura que delimita lo normal de lo anormal, lo no monstruoso de lo monstruoso, lo cósmico de lo a-cósmico. (Foucault, 2001)

debe enfrentar una arremetida contra su poder soberano. Los Titanes han sido vencidos pero es el turno de Tifón, criatura soberbia que, no solo ha demostrado con creces la desmesura de su aspecto, sino que ahora muestra la *hýbris* de su acción, enfrentando al Padre de todos los hombres y dioses:

καί νύ κεν ἔπλετο ἔργον ἀμήχανον ἤματι κείνῳ  
καί κεν ὄ γε θνητοῖσι καὶ ἀθανάτοισιν ἄναξεν,  
εἰ μὴ ἄρ' ὄξυ νόσησεν πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε. vv. 836-838

Y tal vez hubiera realizado una hazaña casi imposible aquel día y hubiera reinado entre mortales e inmortales, de no haber sido tan penetrante la inteligencia del padre de hombres y dioses.

El monstruo hace su aparición portando su desorbitancia. Coincidimos con Dickie (1978: 99) cuando afirma que la *hýbris* “*is a transgression or everstepping of the due order of things*”. Los versos nos ubican en la perspectiva de una catástrofe colectiva; el reinado de Tifón pone en peligro ambos *tópoi* sin distinción. Mortales e Inmortales sufrirían el mismo riesgo ante su eventual triunfo, lo cual habla de una experiencia extrema que jaquea la totalidad del universo. Es la definitiva consumación de la acosmicidad lo que se intuye desde la posibilidad de su acción expansiva. Solo la aguda inteligencia de Zeus, garante del orden, pone freno a una pretensión anárquica, en tanto ruptura del principio que rige el *kósmos* desde la sabia acción benéfica del Padre. La batalla final se acerca y Zeus se erige, una vez más, en el gran ordenador, en aquel que puede desde su naturaleza restauradora del orden, neutralizar la *hýbris* de cualquier criatura. Es interesante este episodio en particular ya que Zeus actúa solo, sin ayuda. A diferencia de los momentos

de la titanomaquia, Zeus no cuenta con aliados para sostener su victoria. Su fuerza reconcentrada y las armas como elementos constitutivos, constituyen el pasaporte hacia la victoria. El viejo y seguro sostén de hombres y dioses, la Tierra, sucumbe ante la acción del fuego y el calor:

πολλὴ δὲ πελώρη καίετο γαῖα  
ἀτμῆ θεσπεσίῃ καὶ ἐτήκετο κασσίτερος ὦς  
τέχνη ὑπ' αἰζηῶν ἐν ἐντρέτοις χοάνοισι  
θαλφθεῖς, vv. 861-865

Gran parte de la monstruosa Tierra ardía con terrible humareda y se fundía igual que el estaño cuando por arte de los hombres se calienta en el bien horadado crisol.

La imagen es perfectamente compatible con el deslizamiento de la lava volcánica. La acción benefactora de Zeus no consistirá meramente en derrotar a la insolente criatura por su atrevimiento de luchar contra el Padre, sino que, seguramente, deberá reconvertir el *kósmos* en un *tópos* habitable y seguro. Ser garante del orden es garantizar la conservación de las formas de la naturaleza cuando estas han sufrido un proceso de brutal alteración. Como el estaño o el hierro, ὦς ἄρα τήκετο γαῖα σέλαι πυρὸς αἰθομένοιο, “se fundía la tierra con la llama del ardiente fuego” (v. 868); frente a ese espectáculo, Zeus da el paso decisivo para neutralizar su poder a-cósmico: hundirlo en el Tártaro definitivamente, ante el gemido de la Tierra. La tifonomaquia nos ha devuelto el rostro de la Otredad en tanto quiebre de los parámetros que dibujan el paisaje de lo Mismo, siempre asegurado por la gesta triunfante de Zeus como garante del orden y celoso custodio de la normatividad olímpica. Tifón pretendió romper con su insolencia el principio de

toda inteligibilidad y descolocar el maridaje natural entre las palabras y las cosas. Pero el *kósmos* reposa en paz. Para ello el mito delinea la figura del garante. Coincidimos con Borgeaud cuando sostiene que:

Esta soberanía, definida como garantía de un equilibrado reparto entre potencias rivales, pero en lo sucesivo limitadas, se confirma también, en el relato hesiódico, como una victoria sobre una potencia del desorden, un enemigo surgido en el momento en que podía creerse en el equilibrio recién alcanzado. (1993: 328)

Nuestro trabajo se ha movido en dos momentos, idénticamente bordados por la preocupación por la normatividad, por la inquietud de la legitimidad del Universo entendido como un orden global. Desde ese presupuesto, pensamos el momento instituyente del orden, el punto cero desde el cual el *kósmos* es posible, para luego abordar el cierre triunfal, producto de la victoria final y la consolidación progresiva de un marco de normatividad que la soberanía de Zeus garantiza como rey de hombres y dioses. Dos momentos de un relato que ha desplegado en la exhibición de la gesta agónica y la dramática divina el peligro amenazante de que la normatividad pueda ser fracturada por la acción negativa de las figuras monstruosas que atentan, desde su estatuto de ser, contra la legalidad del Universo. El concepto de “normatividad” nos ha permitido superar el círculo restringido de articular nuestras reflexiones en el ámbito del derecho y la ley, porque nos hemos instalado en una etapa arcaica donde no es posible aún referirse en esos términos. Desde este enclave es lícito identificar los usos y las prácticas de una determinada comunidad para ver cómo visibilizan las reglas y los patrones que delimitan lo que se permite y lo que está prohibido (Darbo-Peschanski, 2010: 8-10).

## Ediciones, traducciones y comentarios

- Liñares, L. (2005). *Hesíodo. Teogonía, Trabajos y Días*. Edición bilingüe. Buenos Aires, Losada.
- Most, G. W. (ed. y trad.) (2006). *Hesiod. Theogony, Works and Days*, Testimonia. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Pérez Jiménez, A., Martínez Díez, A. (2000). *Hesíodo. Obras y fragmentos*. Madrid, Gredos.
- Vianello de Córdoba, P. (1978). *Hesíodo. Teogonía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- West, M. L. (1966). *Hesiod. Theogony*. Oxford, Clarendon Press.

## Bibliografía

- Borgeaud, Ph. (1993). "El rústico". En Vernant, J. P. (ed.). *El hombre griego*. Madrid, Alianza.
- Bussanich, J. (1983). "A Theoretical Interpretation of Hesiod's chaos", *CP* 78 3, 212-219.
- Castoriadis, C. (2006). *Lo que hace a Grecia I*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Colombani, M. C. (2009). *Foucault y lo político*. Buenos Aires, Prometeo.
- Cordero, N. L. (2008). *La invención de la filosofía. Una introducción a la filosofía antigua*, Buenos Aires, Biblos.
- Darbo-Peschanski, C. (2010). "Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine", *Mètis* 8, 7-20.
- Detienne, M. (1986). *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid, Taurus.
- Dickie, M. (1978). "'Dike' as a moral term in Homer and Hesiod", *CP* 73 2, 91-101.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Barcelona, La Piqueta.

- \_\_\_\_\_. (1986). *Historia de la Sexualidad. El uso de los placeres*. México, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Las redes del poder*. Buenos Aires, Almagesto.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Los anormales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Gigon, O. (1963). *Problemas fundamentales de la filosofía griega*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Argentina.
- Guthrie, W. K. C. (1991). *Historia de la filosofía griega I*. Madrid, Gredos.
- Jaspers, K. (1981). *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Kirk, G. S. (1992). *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Labor.
- Madrid, M. (1999). *La Misoginia en Grecia*. Valencia, Cátedra.
- Strauss Clay, J. (1993). "The Generation of Monsters in Hesiod", *CP* 88 2, 105-116.
- Vernant, J.-P. (2001). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, Ariel.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Érase una vez... El universo, los dioses, los hombres. Un relato de los mitos griegos*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

## Capítulo 3

### ***Persas*: la historia y la instauración de la norma dramática**

*Patricia Liria D'Andrea*

Al constatar que la tragedia *Persas* es la única de tema histórico preservada dentro de un corpus de obras de temas míticos, surge como interrogante por qué la incorporación de la historia en la elaboración de esta pieza no nos resulta disonante con respecto a la gran mayoría de las tragedias. Es decir, cómo logró Esquilo dar forma trágica a los hechos que se presentan y cómo llevó a término este proceso exitosamente. El logro está documentado no solo en el hecho de que la tetralogía en la que esta obra se inserta fue premiada, sino también frente al fracaso de la tragedia *La toma de Mileto*, compuesta por Frínico quien, según se sabe, resultó sancionado por mostrar los traumáticos episodios de la sublevación jonia frente a los *persas* en una forma, al parecer, descarnada. En efecto, Heródoto (6.21) nos informa que durante la puesta en escena de esa tragedia todo el auditorio rompió en llanto (ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θέητρον), por lo que la *pólis* le impuso al autor una multa de mil dracmas y la prohibición de que la obra volviera a representarse (Ἀθηναῖοι ... ἐζημίωσάν μιν ὡς ἀναμνήσαντα οἰκίηια κακὰ χιλίησι δραχμησι, καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι, “Los

atenienses (...) lo multaron con mil dracmas por recordar males propios y ordenaron que nadie nunca más haga uso de este drama”).<sup>1</sup>

Frente a este antecedente, la tragedia de Esquilo resulta sumamente atractiva, en la medida en que ha podido recapitular en forma satisfactoria acontecimientos instaurados en la memoria del auditorio ateniense que, aunque finalizaron con el éxito de la empresa, aluden a algunos hechos dolorosos, como lo fueron el saqueo de la ciudad de Atenas y la profanación de sus templos. Ya Murray (1954) se preguntaba qué hace a *Persas* una gran tragedia. Sus respuestas tienen que ver con la magnificencia de la situación y de los personajes, y con la lección moral que la caída trágica deja en el auditorio, a más del colorido oriental que presentan sus personajes. Para profundizar nuestro análisis apelaremos a los postulados de la *Poética* de Aristóteles y también a nociones relativas a la instauración de la norma, elementos que nos permitirán obtener una interpretación más cabal de la pieza.

Creemos posible encarar esta indagación a partir de la noción de normatividad que ha sido el eje de las investigaciones de nuestro proyecto, en razón de que ese concepto nos permite identificar usos y prácticas a partir de los cuales se revelan reglas acerca de lo que la sociedad que genera esos procedimientos sanciona como permitido y/o prohibido. En este sentido, Darbo-Peschanski (2010), quien en ese texto se interesa no solamente por las normas o por las leyes sino también por la noción más general de normatividad, la define como el fundamento de los diversos órdenes sociales, en tanto conjunto de principios de división o esquemas clasificatorios propios de cada dominio social, organizados como un régimen de

---

1 Las traducciones son propias.

verdad más o menos estricto, constitutivo de un “sentido común” compartido por los agentes incorporados en ese orden.<sup>2</sup> En el dominio del teatro griego, el canon ha sido construido paulatinamente, sobre la base de una relación oscilante entre normas y novedades (Darbo-Peschanski, 2010: 13 y ss.).

En este sentido, Esquilo ha sido sindicado como el “creador de la tragedia”, por el carácter transformador de su arte (Murray, 1954). Para dar un ejemplo sencillo, son innovaciones en la escena dramática el aumento del número de actores o de la cantidad de miembros del Coro, y estas reformas terminaron transformándose en norma. Algunas adquieren un estatuto explícito, en caso de ser necesario, a través de la formulación de una ley, decreto u ordenanza, pero se parte de que la norma es percibida como legítima por y para ese dominio. Como podemos ver en el ejemplo del antecedente de la obra de Frínico, la exacerbación de las emociones producida por la tragedia de 494 a. C. suscitó una respuesta normativa de parte de la *pólis*, es decir que a partir de la fijación de lo que es legítimo y lícito mostrar en la escena trágica se reglamentó una inhibición, que en este caso particular se relaciona con el binomio propio/ajeno (*oikeion/alló-trion*) y los alcances de la mostración de los padecimientos respectivos.

Nuestro análisis de la adecuación de la tragedia *Persas* al marco normativo del género nos habilitará al mismo tiempo para pensar en qué medida el poeta no solo se apega a ciertas normas sino que también las genera.

---

2 “Les constitutions de chaque ‘champ’ tout comme les évidences partagées du ‘sens commun’ reposent les unes et les autres sur la croyance en leur valeur indiscutable et leur *légitimité* à dire le réel qu’elles construisent” (Darbo-Peschanski, 2010: 10).

## La teatralización de la historia

En este apartado analizaremos la tragedia desde el punto de vista de su estatuto genérico, para dar cuenta de los procedimientos que Esquilo lleva a cabo para transformar el relato histórico en materia trágica.

Entendemos con Trancón (2006: 143) que “todo cabe en el teatro, pero con la condición tautológica de que se teatralice”; sin embargo, en el caso de la inclusión de acontecimientos históricos, las operaciones de reducción y selección de hechos que debe realizar el dramaturgo ponen en juego la validez de esta afirmación. En *Persas*, veremos cómo Esquilo lleva a cabo estos recortes para lograr un resultado favorable. Para Pavis (1998: 394), teatralizar un evento o un texto es interpretarlo sobre las tablas con actores; el elemento visual de la escena y la contextualización de los parlamentos de los personajes en una situación dramática “real” son las marcas de esta teatralización.<sup>3</sup> Trancón (2006: 143), por su parte, completa la aserción cuando define la teatralización como “la utilización de técnicas y recursos teatrales” que “generan necesariamente una situación dramática” e implica de modo indefectible un proceso de eliminación o “reducción fenomenológica”, a través de diversos criterios de selección, que permitan que ese “todo” sea sintetizado en el hecho teatral.

En tanto las cuestiones formales como la métrica y la división entre las partes corales y recitadas es evidente, nuestro análisis de *Persas* pone énfasis en esas técnicas y recursos que Esquilo lleva a cabo para encuadrar los hechos históricos dentro de los límites del género trágico, es decir, a

---

3 Pavis (1998: 394) también distingue entre los conceptos de “teatralización” y “dramatización”, que es un procedimiento que se relaciona con las estructuras narrativas y textuales solamente: escribir un diálogo, creando tensión dramática y conflictos entre los personajes y construyendo una dinámica de acción.

través de los recursos que aporta el propio marco genérico. En relación con esto, la distinción entre “tragedia mítica” y “tragedia histórica” es presentada tradicionalmente como un anacronismo, en la medida en que los griegos habrían visto su propio pasado mítico como parte de su historia.<sup>4</sup> Sin embargo, no podemos pensar que los griegos ponían en un mismo nivel acontecimientos como la guerra de Troya o el sitio de Tebas por un lado o las Guerras Médicas por otro, de modo tal que no podríamos ubicar bajo un mismo rótulo obras cuyo tema es el remoto e intangible pasado, como *Siete contra Tebas*, la *Orestía*, *Suplicantes* o *Prometeo encadenado*, por un lado, y por otro *Persas*, que remite a un episodio del pasado reciente. En ese sentido, *Persas* es doblemente excepcional en razón de su transformación de lo histórico en trágico.<sup>5</sup>

Sin embargo, las obras trágicas no intentan pintar lo cotidiano ni apelar a cierto “realismo” sino que, por el contrario, pasan los acontecimientos por el tamiz de lo poético, adecuándolos a las normas descritas más de un siglo después por Aristóteles, quien detalla, en *Poética* 1451b, que “la poesía es más virtuosa y filosófica que la historia, porque mientras la poesía se ocupa de lo universal, la historia trata de lo particular”: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡμὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει (*Poet.* 1451b6-8) (*cf.* Garvie, 2009: xi).

Con estas premisas, volveremos a los principios aristotélicos esgrimidos en la *Poética* para lograr establecer los mecanismos de adecuación de la historia reciente a la norma trágica.

---

4 Snell (1928: 66) señalaba: “Mythos und Geschichte durchwirken einander in dieser Zeit”. *Cfr.* Grethlein (2010: 74 y ss.) y Vélez Upegui (2013: 84 y 2015: 37-38).

5 La transfiguración mítica de los acontecimientos históricos en esta tragedia es tema para otra investigación que excede los límites de estas páginas.

## Aristóteles y los aspectos formales de la tragedia

Si bien los principios aristotélicos fueron elaborados más de un siglo después de la composición de *Persas*, estos han sido obtenidos de la comparación y estudio de las tragedias cronológicamente precedentes, en tanto el género estaba en una fase de declinación en el siglo IV a. C.; por tal motivo consideramos válida su aplicación al análisis que estamos encarando.

Recordemos que Aristóteles define el género trágico como “imitación poética de una acción elevada y completa, que tiene una medida, con un lenguaje sazonado con cada una de las especies, en las partes por separado; que actúan no por medio de una narración, y que produce a través de la conmiseración y el temor definido la purificación (*kátharsis*) de tales padecimientos”.<sup>6</sup> Desde ya, la definición de la tragedia como *mímesis* es clave para el entendimiento del género. Pero la amplitud del sentido del término griego, que no ha sido precisado por el filósofo, requiere en cierta medida una glosa: la *mímesis* es una combinación entre imitación, representación y composición (Trueba, 2004: 13).

En el caso de *Persas*, nos interesa este fenómeno en tanto composición y representación, es decir, cómo el dramaturgo compone y representa la historia reciente. En este sentido, la tragedia es el entramado de los componentes y las convenciones que constituyen el género trágico con los acontecimientos históricos que, según la conveniencia del autor, son seleccionados para la composición. Así, el dramaturgo organiza, a partir de estos elementos, un relato, un argumento; en definitiva, un *mýthos*.

---

6 ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν. *Poet.* 1449b 23-27.

Para Aristóteles, por sobre los otros cinco componentes –caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y canto–,<sup>7</sup> el elemento principal lo constituye la presencia del *mýthos*, dado que sin él no hay tragedia, en la medida en que se vincula esencialmente con la acción y representa la vida misma, su felicidad y su desdicha (εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, *Poet.* 1450a17). Por lo tanto, debemos encontrar en *Persas* cuál es este elemento primordial. En efecto, consideramos que Esquilo configura su obra a partir de la composición de un *mýthos*: el de la derrota persa como la caída de un enorme imperio.

Aristóteles define el término *mýthos* como “composición de los hechos” (σύνθεσιν τῶν παραγμάτων, *Poet.* 1450a4–5). Esta composición constituye el principio (ἀρχή) y el alma (ψυχή) de las obras trágicas, aquello que las hace ser lo que son, y está gobernada por el propósito y el diseño (Trueba, 2004: 15).<sup>8</sup> Asimismo, Trueba aclara que esta noción estructural del mito como trama o síntesis de la acción “se aparta significativamente de la visión moderna de mito trágico, que ve en el mito, entendido como el antiguo relato epopéyico, la esencia misma de la tragedia”. De este análisis inferimos que la unidad del drama proviene de la composición.

En ese sentido, Brunel (1992: 67) de algún modo sigue los pasos marcados por Aristóteles y su σύνθεσις μύθων, al

---

7 ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ’ ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ’ ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθος καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. “Es forzoso que las partes de toda tragedia sean seis, de acuerdo con las cuales la tragedia es tal: estos (componentes) son: argumento, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y canto”. (*Poet.* 1450a7-10). Queda claro que todos estos elementos están involucrados en la obra que nos ocupa –así como sus partes estructurales: *prólogos*, *párodos*, episodios, *estásimos* y *éxodos*, ordenadas lógicamente a través de relaciones de causa y efecto, *Poet.* 1452b–, pero en nuestro análisis aludimos a aquellas que consideramos relevantes, a saber, el argumento, los personajes y el pensamiento. Nos referimos al lenguaje, al canto y al espectáculo en determinados pasajes que así lo ameritan.

8 Sobre el particular, Kitto (1966: 76) señala: “Take away the poetry, and what is left? (...) What is left would be the σύνθεσις τῶν πραγμάτων, the putting-together of the material”.

señalar las semejanzas entre las estructuras del texto y del mito. Si entendemos que el *mýthos* que da armazón a la tragedia *Persas* consiste en la representación de la espera de los persas por el desenlace de las acciones bélicas de su rey Jerjes, y que la espera finaliza con la llegada de la noticia de la derrota y la posterior aparición del rey vencido mostrando en escena su caída, estamos ante el pasaje de la felicidad a la desdicha que propone Aristóteles.<sup>9</sup> Por consiguiente, es claro que los principios aristotélicos son aplicables al análisis de esta obra, independientemente de que su contenido no corresponda a un relato proveniente de la epopeya, o del acervo tradicional helénico en general, dado que es el dramaturgo el que compone el *mýthos*, en tanto estructura interna de la pieza trágica.

## Sobre las unidades aristotélicas

Nos basamos en la distinción aristotélica en unidades de lugar, tiempo y acción, aun a pesar de las críticas formuladas por Cappelletti (1990: XX-XXII), quien disiente de las categorías postuladas y explica que estos principios son más bien invenciones del Renacimiento y, en especial, del Neoclasicismo. Refiriéndose a la unidad de acción, Cappelletti puntualiza que el filósofo postula que de la “acción íntegra” (πράξεως... τελείας) se deduce que las partes deben estar dispuestas en un orden determinado, y que la falta de alguna de estas partes afectaría la unidad del conjunto. En cuanto a la unidad de tiempo, Aristóteles señala que la tragedia “intenta” (πειράται) circunscribir su acción a una única revolución solar (ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου, 1449b12-14). Por último, en relación con la unidad de lugar, afirma

---

9 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν (*Poet.* 1451a14).

“no hay en la *Poética* mención alguna” (Cappelletti 1990: XXII; *cfr.* Martínez Dengra, 2004: 255). Esta aclaración puede orientar el análisis de nuestro objeto, dado que no queda claro, como veremos, en qué lugar se desarrolla la acción.

Es importante señalar, por lo tanto, que los postulados de unidad de Aristóteles se basan en la necesidad de recortar, seleccionar y desplazar los elementos que permiten al dramaturgo lograr un todo reducido y representable. Así, dada la manifiesta imposibilidad de representar en el teatro la totalidad de la guerra, sus caracteres y acciones, el drama se reduce a la recepción de la noticia de los avatares de la derrota en Salamina por parte de la casa real persa, más precisa y acotadamente, de la reina madre de Jerjes, Atosa, y del Consejo de Ancianos, quienes convocan a través de un ritual al fantasma del rey padre, Darío.

## 1. La ubicación de la escena

Es claro que, al menos en las tragedias que nos han llegado, rara vez la escena se desarrolla en Atenas, pero en general se ubica dentro de la Hélade. El lugar de la escena en *Persas* da cuenta ya de un gran cambio: de un sitio conocido, como podría ser cualquier ciudad griega, pasamos a la lejana capital de Persia, que según la hipótesis sería Susa, o tal vez Ecbatana, ambos centros administrativos del Imperio.<sup>10</sup> Allí, los miembros del Coro se muestran a la espera de los resultados de los movimientos bélicos del ejército. El espacio escénico funcionará simbólicamente en la tragedia, al instaurar la otredad y la vaguedad en función

---

10 La hipótesis señala como lugar representado la ciudad de Susa, pero esto puede ser discutido porque no se aclara en el texto. De hecho, en el v. 16 las dos son mencionadas, al igual que en el v. 535, en el que tanto Susa como Ecbatana aparecen como ciudades a las que Zeus “envolvió en nebuloso lamento” (νήθει δνοφερῶ κατέκρυψας). Inclusive, la tumba del rey Darío se encontraba en realidad en Persépolis, otro centro administrativo persa.

de la distancia. Este desplazamiento desde los escenarios acostumbrados y habituales impone para el auditorio un distanciamiento y produce además un cambio de punto de vista: los protagonistas, la reina Atosa, el Coro de Ancianos consejeros de Estado, Jerjes mismo, van a mostrarse “desde adentro” padeciendo el desastre bélico. Este alejamiento permite al poeta dar cuenta de los “males ajenos” (*allótria páthe*), que distinguen a *Persas* de la obra de Frínico, y que resultan ser una característica básica de la tragedia: algunos antiguos, en efecto, definen como tema de la obra trágica los “sufrimientos de otros”, lo que habilita la piedad del espectador. Esta requiere que la víctima sea otro, y que ese otro además sea en cierto modo indigno de tal padecimiento. Lo ocurrido con la tragedia de Frínico sentó una nueva norma, al instituir un límite entre el yo y el otro sufriente. Por eso también se extendió el “uso” de figuras míticas alejadas en tiempo y espacio, lo que garantizaba dicho límite.<sup>11</sup>

La hipótesis ubica la puesta en escena junto a la tumba de Darío (παρὰ τῷ τάφῳ Δαρείου), lo que se corrobora en los vv. 647-648, 659-660 y 684-685:

ΧΟ. ἢ φίλος ἀνὴρ, ἢ φίλος ὄχθος  
φίλα γὰρ κέκευθεν ἦθη. vv. 647-8.<sup>12</sup>

Coro: Por cierto querido varón, querido túmulo: pues contiene sus queridas maneras.

ΧΟ. Ἐλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχ-  
θου... vv. 659-660.

Coro: Ve hacia el punto más alto del túmulo.

11 Platón, *Rep.* 604e5-6, 606b1; *cf.* Gorgias *Helena* Fr. 11.9 (D-K); Rosenbloom (1995: 101-103).

12 Salvo indicación en contrario, utilizamos la edición de Garvie (2009). Las traducciones son propias.

ΔΑ. Λεύσσων δ' ἄκοιτιν τὴν ἐμὴν τάφου πέλας  
ταρβῶ, χόας δὲ πρηνεμένης ἔδεξάμην. νν. 684-685.

Darío: Viendo a mi esposa cerca de la tumba, siento temor, pero recibí favorable las libaciones.

El Coro decide deliberar sentado en el *στέγος ἀρχαῖον* (“antigua mansión”, v. 141), que podría ser la tumba de Darío o bien la cámara del Consejo. De hecho, el significado de *στέγος* es ambiguo: podría ser una estructura techada o un contenedor del estilo de una urna o una tumba. Sobre esta cuestión se duda acerca de la utilización de la *skené* al momento de la representación: no queda bien claro si ya era utilizada en 472 a. C., y los críticos han debatido sobre esto, especialmente en función de la ubicación de la tumba de Darío, por su importancia en la obra.<sup>13</sup> Rosenbloom (2006: 47) supone que el *στέγος ἀρχαῖον* a la vez contendría la tumba de Darío y oficiaría de cámara del Consejo. Seaford (1994: 109-114) y Hall (1996: 118-119) recuerdan que las tumbas de los héroes han funcionado como lugares de encuentro: en este caso, se habría incorporado el espacio asignado al Consejo, además de presentar la tumba de un rey devenido dios para los persas. Así, se elimina también un problema de orden práctico: el ingreso y egreso del fantasma de Darío a la escena. Podemos pensar en un sostén móvil, o en un túnel subterráneo o, como considera Garvie (2009: l-li, 249), que Darío entra con otro disfraz y luego permanece detrás de la tumba hasta el final de la tragedia. Atrás en el tiempo, Wilamowitz (1914: 48-51) opinaba que la obra se desarrollaba en tres escenarios: la cámara del Consejo, la tumba de

---

13 Para Taplin (1977: 452), por ejemplo, la primera puesta en escena que cuenta con *skéné* es la *Orestía*, de 458 a. C., mientras que para Librán Moreno (2002) esta se utiliza al menos desde 490 a. C.

Darío y una calle de la ciudad, por la que aparecía Jerjes. Dado que, como señalamos más arriba, el imperativo de la unidad de lugar no es tal en Aristóteles, no descartamos esta última posibilidad. Sin embargo, en el caso de que efectivamente la tumba de Darío hubiera sido el escenario único en el que se desarrollaba la escena, el hecho hace pensar en la importancia de su figura como antiguo monarca, que se tornará medular en la obra, e inclusive la expectativa que generaría la sola presencia del mausoleo allí, central desde el comienzo de la pieza. En este sentido, las conclusiones de Bakola (2014: 29) muestran la importancia de la presencia de la tumba de Darío dominando la escena trágica. La autora considera que la categoría espacial de profundidad es crucial para entender la tragedia, y recuerda la doble valencia de la Tierra no solo como fuerza generativa sino además como morada de la muerte. Los espacios subterráneos son con frecuencia representados simbólicamente en el drama griego no solo en un eje vertical sino en el interior de la *skené*. Bakola afirma que la aparición de Darío se produce emergiendo de allí, lo que resulta a nuestro entender factible, teniendo en cuenta el uso particular ya señalado de las tumbas heroicas como sitios de encuentro.

Por otra parte, toda esta discusión implica la importancia que la crítica da a la cuestión acerca del espacio. En efecto, en una obra vital para el entendimiento del valor del espacio en la representación de la tragedia griega, Rehm (2002: 2) define tres modos de aplicar el término a la escena teatral:

- el espacio provee el contexto acústico y visual para relacionar objetos, cuerpos y personajes en su manifestación en la acción dramática;
- se encuentra en la extensión de los objetos y cuerpos en el teatro;

- es un término que cubre lugares, ubicaciones, regiones, características geográficas, etc., ya sea presentes, representadas o referidas durante la *performance*.

Estos criterios permiten corroborar en la obra el valor de recurrir a determinado paisaje para la representación. En un primer movimiento, el dramaturgo imprime un viraje hacia un paisaje desconocido, que es necesario poblar con seres acordes con ese palacio. Así, el Coro está compuesto por los miembros del Consejo de Ancianos, que dialogan con la reina Atosa hasta la aparición del fantasma del rey Darío y la presencia final del rey Jerjes con sus atavíos reales destrozados. Como afirma Grethlein (2010: 99), la distancia que implica el desplazamiento de la escena a la capital del Imperio persa aporta la “vaguedad” que el mito trae de suyo a la representación trágica. A la vez, *Persas* requiere este distanciamiento que es habitual en las tragedias de contenido mítico, pero también demanda la cercanía que la batalla de Salamina tenía para el público ateniense a través de los mecanismos de alejamiento y acercamiento o *zoom-devices*, que tienen el efecto de poner el mundo del drama más cerca de la audiencia (Sourvinou-Inwood, 1989: 136). Así entonces es que Esquilo da a su obra el tono mítico buscado, que es funcional al acontecimiento trágico, a través de estos mecanismos de acercamiento y alejamiento.

## 2. Unidad de tiempo

La tragedia comienza con la *párodos* del Coro y se resuelve en el término de un día: una larga jornada que se inicia cuando los miembros del Coro, apostados en las inmediaciones de la tumba de Darío, explicitan sus inquietudes por la partida del innumerable ejército, a la que se suma la reina, perturbada por sus sueños premonitorios; sigue con la

llegada del Mensajero que trae las noticias de la derrota en Salamina y termina con la llegada de Jerjes, el rey vencido.

Esa larga jornada, sin embargo, condensa una extensa y compleja trama de reveses bélicos para los persas y el recuerdo de las alternativas de la victoria ateniense, narradas por el Mensajero de una forma bastante apegada a los hechos conocidos a través de otras fuentes, como Heródoto, Diodoro Sículo, Ctesias (*Persiká*), Plutarco (*Temístocles*), Pausanias y lo expresado en unos pocos fragmentos de la *Perseida*, poema épico histórico de Quérilo de Samos.<sup>14</sup> De este modo, los avatares de la batalla en sí se circunscriben a los vv. 249-514, constituidos por las *rhéseis* del Mensajero intercaladas con los lamentos del Coro y las preguntas de la reina. En este pasaje de poco más de doscientos sesenta versos se relatan el engaño de Sicino, los movimientos de las naves, el fragor de la lucha, el tumulto y la confusión, a más del episodio de la isla de Psitalía, en donde tropas de elite persas son masacradas por los griegos, y la malograda huida de los *bárbaroi* a través del río Estrimón. Otros acontecimientos son aportados por el fantasma del rey Darío, como la alusión a la violación de los templos y el saqueo de Atenas,<sup>15</sup> que dan razón a la *katastrophé*. De lo dicho se infiere que el dramaturgo pone el foco en la caída persa, más allá de la batalla en sí.

El tema del día y la noche está metaforizado en lo conceptual a través de oposiciones entre griegos y persas que Pelling (1997: 2) ha analizado profundamente. Día y luz

---

14 Cfr. Hammond (1956), Roux (1974), Lazenby (1988), quienes comparan los relatos de las distintas fuentes.

15 ΔΑ. οἱ γῆν μολόντες Ἑλλάδ' οὐ θεῶν βρέτηῆδ' οὐντο σὺλᾶν οὐδὲ πημπράναι νεῶς βωμοὶ δ' αἴστοι, δαιμόνων θ' ἰδρύματα πρόρριζα φύρδην ἐξανέστραπται βάρθρων. vv. 809-812. "Darío: Los que marcharon a la tierra helénica no se avergonzaron de saquear las imágenes de los dioses ni de incendiar los templos; los altares, aniquilados, y los templos de las deidades, arrancados de raíz, en desorden han sido destruidos desde los cimientos."

están reservados a las acciones griegas y esto sugiere esperanza, franqueza y victoria en la imaginería esquilea. Los persas, en cambio, se mueven en la oscuridad, relacionada con lo furtivo, engañoso y cobarde. Para Pelling, aunque el supuesto “traidor” de los griegos (Sicino, un enviado de Temístocles para desorientar a los persas) es un varón griego (ἀνήρ ἑλλην, v. 355),<sup>16</sup> su engaño calzaría con esta polaridad: una misión en la luz (Sicino, en Esquilo, llega antes del anochecer), y una promesa (engañosa) para la oscuridad. Independientemente de cierta inconsistencia en la argumentación de Pelling, es válido pensar este juego de opuestos en términos dramáticos, dado que el amanecer es el momento del avance heleno, con su peán de libertad (vv. 402-405) y el sonido de las trompetas ardiendo (σάλπινξ ἐπέφλεγεν, v. 395); con la noche, por su parte, comienzan los lamentos persas:

ΑΓ. ... οἰμωγῇ δόμου  
 κωκύμασιν κατέιχε πελαγίαν ἄλα (...)  
 ἔως κελαινῆς νυκτὸς ὄμμ' ἀφείλετο. vv. 426-428.

Mensajero: Pero un lamento mezclado con sollozos ocupaba la llanura marina (...) hasta que el ojo de la negra noche dio por finalizado (el combate).

La luz del Sol también coadyuva a la victoria griega: la fuga nocturna de los persas a través de las aguas congeladas del río Estrimón es interrumpida por los rayos solares, que derriten el hielo (αὐγαῖς λαμπρὸς ἡλίου κύκλος, vv. 504-505). La noche podría también simbolizar la ignorancia y el engeguimiento de Jerjes sobre el futuro que le deparan los

16 Según Plutarco (*Temístocles*, 12.4) es un persa prisionero de guerra: ἦν δὲ τῷ μὲν γένει Πέρσης ὁ Σικίννος αἰχμάλωτος.

dioses (οὐ γὰρ τὸ μέλλον ἐκ θεῶν ἠπίστατο, v. 373). El día, en tal caso, simbolizaría la lucidez de un pueblo libre, perfectamente consciente del desafío del combate.

En el relato del engaño que produce la confusión entre los persas, la presencia de Sicino difiere del relato ofrecido por Heródoto. En efecto, Sicino llega con el mensaje después de la caída del Sol según el historiador (8.70.1, 75 y ss.), pero en la tragedia llega antes del anochecer. El Mensajero esquileo relata que las naves griegas se muestran claramente ante los persas (θοῶς δὲ πάντες ἦσαν ἐκφανεῖς ἰδεῖν, “rápidamente todos eran claros de ver”, v. 398). Luego la batalla continúa, según el drama, hasta el anochecer (νυκτός, v. 428). Pareciera entonces que la unidad de tiempo en la acción representada de algún modo trataría de cumplirse también en el relato. Sin embargo, tanto los relatos del Mensajero como la presencia de Darío en escena dan cuenta de hechos previos y posteriores a la batalla de Salamina que amplían los límites de tiempo tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

### 3. Unidad de acción

Aristóteles señala en *Poet.* 1450b, que la acción (πραξις) debe ser completa en sí misma (τελείας καὶ ὅλης), tener cierta magnitud (μέγεθος), y poseer comienzo, medio y fin (ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν). Uno solo parece ser el eje de la acción en la tragedia que analizamos: la espera por parte de la casa real persa de novedades desde el frente de batalla. En efecto, la acción física de los personajes no es la guerra sino sus consecuencias, por lo que, para que el acontecimiento bélico pueda entrar en el marco de la situación dramática, es utilizado el recurso de la narración, a cargo del Mensajero, y resulta vital para la representación en la mente del auditorio la carga simbólica de las imágenes y descripciones que acompañan los hechos narrados. A partir de esos relatos, se incorpora una

gran cantidad de hechos que condensan las vicisitudes de la guerra. El Consejo de Ancianos pasa revista a los comandantes que se encolumnan detrás del Gran Rey, con un tono de angustia por los amplios territorios vacíos de hombres.

La llegada de Atosa a escena, en carruaje y con toda su pompa, también colabora con la sensación de inquietud que acaba de instaurar el Coro, al relatar su sueño premonitorio. La sugerencia de realizar rituales propiciatorios a las divinidades subterráneas es suspendida por la llegada del Mensajero, que relata la derrota, el listado de muertos y otros episodios que completan la humillación del Gran Imperio. Tras la invocación ritual al rey muerto, su aparición en escena constituye, a nuestro entender, el momento culminante de la pieza, en el que se patentiza la ficcionalización de la historia, en razón de la presencia del fantasma de un personaje histórico ya muerto sobre el escenario trágico. La *éxodos* con la presencia del rey vencido en un *kommós* conjunto con el Coro cierra con patetismo la pieza.

El pretendido “estatismo” que se suele atribuir a la pieza (Murray, 1954) es difícil de sostener: los personajes ejecutan varias actividades en su transcurso, en especial la reina, quien entra y sale de escena varias veces y realiza varios rituales, ya sea para aplacar a las divinidades, ya sea para invocar a su marido Darío. Con todo, la unidad de acción nos lleva a otra de las definiciones aristotélicas: la que opone tragedia simple y tragedia compleja:

εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοὶ οἱ δὲ πεπλεγμένοι καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοι εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὔσαι τοι αὐται. λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πρᾶξιν ἧς γινομένης ὥσπερ ὄρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετάβασιν γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μετάβασιν ἔστιν. *Poet.* 1452a 14 y ss.

Hay entre los argumentos los simples y los complejos: también, pues, las acciones de las que los argumentos son imitaciones comienzan directamente siendo tales. Como fue definida, llamo simple a la acción que es continua y única, y cuyo cambio se produce sin peripecia ni reconocimiento; y compleja a aquella en la que el cambio es con reconocimiento o peripecia, o con ambos.

Esta distinción incluye los conceptos de peripecia como transformación de lo actuado en su contrario (ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, *Poet.* 1452a23) y reconocimiento como el cambio de la ignorancia en conocimiento (ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, *Poet.* 1452a31). En este sentido, Garvie (1978) postula, contra Wilamowitz (1914) y Broadhead (1960), la unidad de *Persas* y se inclina por un análisis de la obra como “simple” desde la perspectiva aristotélica, sujeta a un desarrollo lineal de la acción desde un presentimiento inicial hacia su realización, proceso que contrasta el poder y esplendor de los persas del principio con la ruina del final, prescindente de la peripecia y del reconocimiento (así también Rabinowitz, 2008: 89). Este autor sostiene, asimismo, que lo que él denomina “sorpresas” contribuye a desdibujar e inclusive a engañar nuestra atención. En efecto, señala tres momentos que pueden ser tratados como “fallas”: la desaparición de Atosa de la escena, aun cuando se esperaba su regreso con las vestimentas adecuadas para su hijo; las libaciones que se suspenden por la repentina aparición del Mensajero,<sup>17</sup> y la sorpresiva invocación a Darío; por último, la solicitud de la reina al

---

17 Estas interrupciones o *mistimings* (Rosenbloom, 2006: 48) son habituales en la obra, se dan desde el principio; por ejemplo cuando la entrada de Atosa en escena interrumpe lo que prometía ser una reunión del Consejo de Ancianos.

Coro para que contenga y escolte a Jerjes al palacio; el Coro, por el contrario, se queda en escena para compartir el canto. Estas pistas falsas, también llamadas *red herring* o *ignoratio elenchi* por la teoría literaria (Dupriez, 2003: 322), dan a la obra algún elemento de intriga que suele generar falsas expectativas. En este caso, según Garvie (1978), el argumento sigue siendo lineal. Sin embargo, el estudioso reconoce la existencia dentro de la tragedia de lo que él entiende como dos temas: la tragedia de Persia y la de Jerjes mismo, temas que van alternándose en importancia en el curso de la obra.

Algunos estudiosos (*cf.* Thornton, 2012: 5)<sup>18</sup> entienden que la transformación que realiza Esquilo da lugar a una simple “tragedia familiar”, es decir, un drama en el que se juegan las tensiones intrafamiliares entre madre, padre e hijo. Veremos en qué medida esta afirmación se aplica a la familia real y cómo se proyecta hacia el conflicto armado entre las dos naciones en disputa.

Por su parte, Alaux (2007: 115) descrea de la simplicidad de esta tragedia y señala que debe ser matizada en función de la complejidad de su lenguaje, sus imágenes y motivos. En efecto, es a través del lenguaje que se dan las vicisitudes de la guerra, por los relatos del Mensajero. En términos aristotélicos, tanto la peripecia como la *anagnórisis* se producen, según nuestro punto de vista, en varios niveles: fuera de la escena, Jerjes cambia su buena fortuna y la de Persia toda y es el primero en reconocer su trágico error. El Mensajero que trae la nueva a la reina produce la segunda *anagnórisis*, que esta procesa a través del rito de evocación de su esposo, el antiguo monarca, ritual que, como habíamos visto, tenía otro destino. Un tercer reconocimiento se da con la presencia de Darío, quien, en su

---

18 Para Paduano (1978), la obra trata de la oposición generacional y de las diferencias entre el gobierno de Jerjes y el de su padre.

calidad de consejero, es el que toma conciencia del cumplimiento de los oráculos y decreta los pasos a seguir a partir de la catástrofe.

Pero a nuestro entender la complejidad fundamental de la obra radica en la combinación de los componentes del ámbito público y del ámbito privado: por un lado, la representación de las supuestas consecuencias de la guerra en la política persa; por otro, el conflicto en torno a la familia real, es decir, en el interior del οἶκος.

## Personajes

Frente a los géneros literarios tradicionales como la lírica o la épica, es claro que el teatro necesita algunos elementos que contribuyan a la representación teatral: escenario, personajes, coro, máscaras, vestimentas, etc. En este punto, Aristóteles no habla de “personajes” en un sentido moderno del término, sino de “agentes” del drama (πράττοντες, 1448a), es decir aquellos que actúan, o bien de “caracteres” (ἦθη, 1450a) que tienen ciertos rasgos morales o se conducen de determinada manera.

Como señalamos en el apartado anterior, la representación dramática gira en torno a la familia real persa, compuesta por la reina madre, el rey vencido y el rey muerto. Las Guerras Médicas, inabarcables en cuanto a su extensión temporal y local y en relación con la totalidad de sus acciones, se transforman en el conflicto de la casa real, que, como suele ocurrir en la tragedia griega, es una contienda que involucra lo público, porque del resultado del trance depende el destino de todo el Imperio, pero que también de algún modo lo privatiza, al reducirlo a lo familiar. A partir de ello se puede comprender la presentación que el dramaturgo realiza en relación con los protagonistas.

El dramaturgo les “presta” a los personajes una religión propia, y les otorga un origen común con la Hélade, con la que comparten también la lengua griega (Péron, 1982: 4). No obstante, en la caracterización se pone el acento en la opulencia y el fasto atribuidos tradicionalmente al Oriente, e inclusive en la molicie y la blandura, mencionadas a través de vocablos comenzados en ἄβρο- (“suave”, “muelle”): ἄβροδιαίτων (v. 41, “de vida lujosa”); ἄβροπενθεῖς (v. 135, “de delicado llanto”); ἄβρογόροι (v. 541, “de muelles lamentos”); ἄβροχίτωνας (v. 543, “de suaves ropajes”); ἄβροβάται (v. 1072, “de suaves pasos”). Estas peculiaridades habilitan la contraposición con la austeridad y disciplina griegas. Tanto los rasgos en común como las características contrastantes tienen sentido si las entendemos en el marco de la creación de un mito de las Guerras Médicas.

En cuanto a la reina Atosa, sabemos por las fuentes que es hija de Ciro II y hermanastra de Cambises II. No se sabe con seguridad siquiera si vivía para la época de la batalla de Salamina, dado que no figura en las Tablillas de la Fortaleza de Persépolis.<sup>19</sup> En Heródoto se nos muestra una mujer poderosa e influyente sobre el rey, quien desde el lecho (ἐν τῇ κοίτῃ, Hdt. 3.134) solicitaba a Darío que iniciara una campaña militar contra la Hélade, en función de su capricho de contar con esclavas griegas (ἐπιθυμέω γὰρ ... Λακαίνας τέ μοι γενέσθαι θερραίνας καὶ Ἀργείας καὶ Κορινθίας, “pues deseo (...) llegar a tener siervas argivas, áticas y corintias”, Hdt. *ib.*) y ejercía un poder absoluto (εἶχε τὸ πᾶν κράτος, Hdt. 7.3.4). Plutarco (*Art.* 23.5) la menciona como esposa legítima. Por su parte, Helánico (*FGrHist.* 687a, F7 = Caerols 178) la muestra varonil, con tiara y pantalones. En cambio, en Esquilo se la presenta como la madre doliente de un hijo, Jerjes, que es el ojo de la casa, del que espera ansiosamente novedades.

---

19 Eran documentos administrativos persas que datan de fines del siglo VI y principios del V a. C.

Su nombre no está atestiguado en la tragedia, que la menciona siempre como βασιλεία, y por ello lo reponemos de las fuentes históricas. Su presencia en escena la transforma en un personaje significativo *per se*, inclusive por dominar gran parte de la obra: se la menciona entre los vv. 150-531, y vv. 597-851.

La reina, en el diálogo con el Mensajero, facilita el medio de engrandecer la ciudad de Atenas, a través de las preguntas que le formula sobre la situación geopolítica, la economía y el sistema de gobierno, entre otras cuestiones. Manifiesta, asimismo, presagios negativos acerca de lo que sucederá a Persia al enfrentarse a ese lejano y desconocido país. Su condición femenina la circunscribe al ámbito del *oikos*, y solo sale a escena por la inquietud que le generan los sueños premonitorios. La perturbadora imagen de dos hermanas con atuendo asiático y dórico, respectivamente, uncidas bajo el yugo de Jerjes, concentra una serie de imágenes y símbolos de profunda incidencia en la pieza. Lleva a cabo los rituales que se le encomiendan en general a las mujeres y es el nexo que permite traer a escena el personaje de Darío, su esposo muerto hacía ya un tiempo. Prioriza la vida de su hijo frente a la de los militares que lo acompañan, lo cual es lógico en una madre dedicada al *oikos*.

Sin embargo, la reina presenta un contrapunto con la figura de su hijo: su desaparición de la escena es sintomática de cierto rechazo por la actuación desmesurada de Jerjes, que es presentado como un joven inexperto, influenciado para que intente emular las conquistas de su padre, razón por la que emprende la expedición contra Grecia. Sin embargo, el rey tenía unos cuarenta años cuando se produjo la segunda Guerra Médica, y ya tenía experiencia de haber sofocado rebeliones en Egipto y Babilonia. Esto evidencia la necesidad por parte de Esquilo de asignarle al personaje

dramático las características del muchacho irresponsable, que vive a la sombra de las victorias de su padre. Se lo caracteriza negativamente desde el principio, como cabeza monstruosa de un colosal ejército, con mirada de dragón (vv. 82-83). Su gran error consiste en haber querido unir dos continentes a través del Helesponto, lo que connota *hýbris* imperdonable, suscitando así las iras de Poseidón. En su regreso, vencido, a través de su imagen exterior de vestiduras desgarradas se muestra la estrepitosa caída que le deparó la derrota. Inclusive la imagen de la *katastrophé* trágica es reforzada por el *kommós* o lamento que comparte con el Coro, inmerso en los sentimientos, y fuera de toda racionalidad, expresada formalmente a través de pasajes recitados. Así es también su lenguaje: se encuentra en los límites de la racionalidad, expresándose a través de un lamento cercano al grito, inarticulado como el rugido de sus huestes.

El rey constituye el principio y el fin de la tragedia que sufren los persas. Al principio el Coro retrata orgulloso a su rey y a Persia toda. En el final, tras una entrada no anunciada, le señala la caída y la humillación, lo cual no condice con su condición real. La vestimenta desgarrada constituye una metonimia de su caída trágica, del mismo modo que el carcaj, vacío, y la ausencia del arco implica también la caída de su poder militar. Como señala Kantzios (2004: 4), Jerjes puede constituir la noción aristotélica del símbolo universal de un hombre que cae desde la prosperidad, aun cuando era en la memoria ateniense el rey que había destrozado el territorio y sus templos y había forzado a sus habitantes a abandonar la *pólis*.

En cuanto al ya fallecido padre del rey vencido, Darío, su fantasma pasa a constituir la voz de “lo que debe ser”, la admonición y el consejo. Su presencia es impactante y sobrecogedora en la escena, lo que se muestra en la imposibilidad del Coro de dirigirse a su antiguo rey:

ΧΟ. σέβομαι μὲν προσιδέσθαι,  
σέβομαι δ' ἀντία λέξαι,  
σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει. vv. 694-696.

Coro: Temo mirarte, temo contestarte por el antiguo temor por ti.

El antiguo monarca junto a la viuda y a sus predecesores representan “los buenos viejos tiempos” de sensatez y buen juicio, en oposición a la insensatez e inmadurez representadas en la figura de Jerjes. La imagen duplicada del rey instaura en la escena de *Persas* la ficción de un personaje que retorna del país de los muertos, convocado a través de un ritual, lo que le otorga un carácter divino, en tanto el personaje histórico había fallecido en 486 a. C., tras reinar durante unos treinta y cinco años, y haber ya realizado ese cruce del Helesponto que en la tragedia se le reprocha a Jerjes. En escena, el fantasma deja en claro dónde radica el poder de la Hélade, en particular de Atenas, y esa es la principal admonición que expresa: la de no volver a llevar la guerra a la Hélade, adelantando de algún modo los definitivos sucesos de Platea en 479 a. C.

Ante el relato de Atosa el fantasma inicialmente parece sorprendido por los acontecimientos, y luego reconoce en los hechos el cumplimiento de ciertos antiguos oráculos (φεῦ, ταχέϊά γ' ἦλθε χρησμῶν προᾶξις, “¡Ay, rápido llegó el cumplimiento de los oráculos!”, v. 739), lo que permite inclusive completar cierta información previa, como el relevante acontecimiento del saqueo de Atenas (οὐ θεῶν βρότη / ἦδούντο συλᾶν οὐδὲ πιμπράναι νεώς, “...no se avergonzaban de violar los altares de los dioses ni de quemar los templos...”, vv. 809-810), y posterior, como una nueva derrota en Platea (τόσος γὰρ ἔσται πελανὸς αἵματοσφαγῆς / πρὸς γῆ Πλαταιῶν Δωριίδος λόγχης ὕπο, “tal será pues el fluido de sangrientos degüellos bajo la lanza dórica en la tierra de Platea”, vv. 816-817) y el retorno

de Jerjes en harapos (λακίδες ἀμφὶ σώματι / στημορραγοῦσι ποικίλων ἐσθημάτων, “los harapos de recamadas vestiduras se rasgan en torno al cuerpo”, vv. 835-836).

Tanto el Coro como el Mensajero contribuyen con su presencia a aportar lo necesario para completar los caracteres que demanda el entramado trágico formal, y son de índole ficticia. Por una parte, el Coro, compuesto por el Consejo de Ancianos “fieles” a la casa real, ficcionaliza al cuerpo deliberativo, haciéndolo más familiar al auditorio ateniense, ya habituado a los mecanismos asamblearios. Sin embargo, Alaux (2007: 117) bien recuerda que el Coro, como es habitual en el género trágico, no deja de estar constituido por elementos marginales de la *pólis*, en lugar de los varones en edad de participación cívica. Su estatuto es en apariencia ambiguo, dado que se manifiestan a la vez críticos y leales respecto de su rey. No obstante, Schenker (1997: 14) señala que estas yuxtaposiciones y expresiones ambivalentes por parte del Coro<sup>20</sup> crean complejidades morales y temáticas que, tal vez, pondrían a prueba los lazos de la lógica habitual. La función de este Coro sería la de poner el desastre de Persia por encima del desastre individual de Jerjes, lo cual también coincide con la criba comunitaria por la que el dramaturgo hace pasar a los Ancianos. Como afirma Garvie (2009: 45), el Coro, al describir las ingentes tropas de persas y aliados, el esplendor y las riquezas, hace anticipar su predecible y estrepitosa, es decir, trágica caída. El Coro tiene, por lo tanto, razón en estar preocupado por el futuro de las huestes y de Persia toda.

Por último, el Mensajero, imprescindible en la tragedia, viene a narrar aquello que no puede entrar en el marco de la acción dramática: los pormenores de la batalla, las bajas, el

---

20 En el Coro de *Agamenón*, por ejemplo, se da una actitud paralela, dado que los ancianos argivos casi simultáneamente atribuyen la expedición a la voluntad de Zeus y a la promiscuidad de Helena (οὐτῶ δ' Ἀτρέως παῖδας ὁ κρείσσων / ἐπ' Ἀλεξάνδρῳ πέμπει ξένιος / Ζεὺς πολυάνορος ἀμφὶ γυναικός, vv. 60-62).

engaño, la actuación del joven monarca, hechos que reseña con la autoridad que le confiere haber sido casi omnisciente testigo ocular, dejando en claro que ni siquiera cuenta la totalidad de las pérdidas. De hecho, su relato replica una sucesión de acontecimientos que otra mirada, según sus palabras, no resistiría. Su presencia atestigua el cumplimiento de los presagios negativos que aparecieron en las escenas previas. Cumple la doble función de transmitir los pormenores del desastre y de anticipar, si bien no abiertamente, la presencia del rey vencido, aun cuando Jerjes se deja ver solo al final. En cuanto a las referencias a los atenienses, el relato del Mensajero permite también contraponer las características positivas de las tropas griegas en relación con las descripciones y enumeraciones de los ejércitos persas y sus aliados, realizadas por el Coro al comienzo de la pieza.

Como afirma Rosenmeyer (1982: 255), la tragedia de Esquilo se construye a través de las acciones, pasiones y sufrimientos de los caracteres, sin necesidad de construir personajes que nos conmuevan en forma independiente del drama mismo, de modo tal que, como marca la norma aristotélica, se trata de agentes y no de personas.

## El error trágico y la lógica de la venganza

Una tragedia habitualmente presenta una figura que, a partir de una *hamartía* o error trágico, pasa de una enorme fortuna a una profunda desventura; en general se trata de una figura mítica, aunque en este caso, como venimos viendo, estamos ante acontecimientos históricos. Pero, de acuerdo con Broadhead (1960: xvii), Esquilo se ha esforzado por elevar lo histórico al nivel de lo poético y lo filosófico. Un grave error de Gran Rey es, a los ojos del dramaturgo, el cruce del Helesponto, que desata las iras de Poseidón:

ΔΑ. ὅστις Ἑλλήσποντον ἰρὸν δοῦλον ὧς δεσμώμασιν  
ἤλπισε σχήσειν ῥέοντα, Βόσπορον ῥόον θεοῦ,  
καὶ πόρον μετερρῦθμιζε, καὶ πέδαις σφυρηλάτοις  
περιβαλὼν πολλὴν κέλευθον ἤνυσεν πολλῶ στρατῶ.  
θνητὸς ὢν θεῶν τε πάντων ἄρετ', οὐκ εὐβουλία  
καὶ Ποσειδῶνος κρατήσειν· νν. 745-750.

Darío: Quien tuvo la esperanza de detener en su curso al sagrado Helesponto, con cadenas como esclavo, al Bósforo, corriente de un dios: e iba cambiando la forma del paso y poniéndole grilletes forjados a martillo, abrió un gran camino a su gran ejército. Siendo mortal, creía, no con buen criterio, que gobernaría a todos los dioses y también a Poseidón.

Obviamente, el trasfondo de este error se basa en la *hýbris* de Jerjes, atribuida a su carácter joven y señalada inclusive por su padre muerto. Su *katastrophé* es clara consecuencia de estas características.

Asimismo, el drama esquileo en general nos ofrece el típico lenguaje de la venganza y *Persas* no es la excepción:

ΑΤ. πικρὰν δὲ παῖς ἐμὸς τιμωρίαν  
κλεινῶν Ἀθηνῶν ἦῤρε, κοῦκ ἀπήρκεσαν  
οὐδὲ πρόσθε Μαραθῶν βαρβάρων ἀπώλεσεν·  
ὦν ἀντίποινα παῖς ἐμὸς πράξειν δοκῶν  
τοσόνδε πλῆθος τημάτων ἐπέσπασεν. νν. 473-477.

Atosa: Mi hijo encontró amarga venganza de la ilustre Atenas, y no fueron suficientes aquellos bárbaros a los que en otro tiempo mató Maratón. Creyendo que habría de lograr la venganza de aquello, mi hijo consiguió tal multitud de calamidades.

Efectivamente, la tragedia esquilea se rige por las leyes morales de la venganza y la retribución, en una lógica en la que la *hýbris* queda imbricada, cuyo florecimiento traerá como consecuencia lamentos para la *pólis*. Esto es una ley para todos:

ΔΑ. οὐ σφιν κακῶν ὕψιστ' ἐπαμμένει παθεῖν,  
ὕβρεως ἄποινα καθέων φρονημάτων· νν. 807-808.

Darío: (En las llanuras del Asopo) donde les espera el padecer los más extremos de los males, castigo de la insolencia y de los impíos pensamientos.

ΔΑ. ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσεν στάχυν  
ἄτης, ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμᾶ θέρος· νν. 821-822.

Darío: Pues la insolencia, al florecer, produjo como fruto la espiga de la enajenación, de lo cual levanta una cosecha totalmente lamentable.

A partir del relevamiento de las categorías aristotélicas hemos comprobado la competencia esquilea en el manejo de los recursos que le ha permitido construir una tragedia exitosa a partir de la selección y combinación de los hechos y su adaptación a la matriz del género. Dado que rescatamos esa matriz a partir de las normas expresadas en un manual elaborado en el siglo siguiente a la producción de esta obra y de todas las que se preservaron completas, es dable suponer que *Persas* contribuyó a la formación de esa colección de reglas que constituyeron la riqueza del género trágico. Por el contrario, la obra de Frínico *La toma de Mileto* resulta un contraejemplo, en tanto a partir de la exacerbación de las emociones del auditorio, percibidas por la *pólis* como algo indebido, se da lugar a la generación de una

norma que delimitó la explotación de los *oikeía kaká* en el molde trágico.

En definitiva, así como la épica nos transmite extensas peripecias de los héroes y la lírica toma pequeños episodios, el drama inserta los hechos dentro de su encuadre genérico, y pone en escena una acción organizada de modo de formar un todo unitario, en un tiempo relativamente corto, con el Coro, que cumple una función restringida y fija, y con solo dos actores en escena. Esquilo logra condensar los acontecimientos de las Guerras Médicas que, independientemente de su veracidad histórica, se enmarcan en esas normas que demanda el género trágico con eficacia y solvencia. Sin embargo, el poeta excede este marco y encontramos una obra compleja que puede ser atravesada por múltiples lecturas desde perspectivas que van de lo privado a lo público y de lo ético a lo religioso. El marco teatral y sus esquemas rígidos no obstaculizan al poeta a la hora de superar el mero precepto genérico. Esquilo no modifica en gran medida, de acuerdo con la información que conocemos de las fuentes, el relato de los avatares de la batalla en sí, pero sí altera a los actores de ese período de la historia, transformándolos normativamente en caracteres trágicos.

## Ediciones y comentarios

Broadhead, H. D. (ed.) (1960). *The Persae of Aeschylus*. Introduction, critical notes and commentary. Cambridge, University Press.

Bywater, I. (ed.) (1938 [1897]). *Aristotelis*. De Arte Poetica. Oxford, Clarendon Press.

Garvie, A. F. (ed.) (2009). *Aeschylus*. Persae. *With Introduction and Commentary*. Oxford, University Press.

Hall, E. (ed.) (1996). *Aeschylus' Persians*. Introduction, Translation and Commentary. Warminster, Aris & Phillips.

- Hude, C. (1958 [1908]). *Herodoti Historiae*. Oxford, Clarendon Press.
- Mazon, P. (1984 [1921]). *Eschyle. Tome I*. París, Les Belles Lettres.
- Murray, G. (1955). *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*. Editio Altera. Oxford, University Press.
- Page, D. L. (ed.) (1972). *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford Classical Texts. Oxford, University Press.
- Von Wilamowitz-Moellendorf, U. (ed.) (1914). *Aeschyli Tragoediae*. Berlín, Weidmann.

## Bibliografía

- Alaux, J. (2007). "La mimésis dans les *Perses* d'Eschyle". En *Origine et horizon tragiques*. París, PUV.
- Bakola, E. (2014). "Interiority, the 'deep earth' and the spatial symbolism of Darius' apparition in the *Persians* of Aeschylus", *The Cambridge Classical Journal* 60, 1-36.
- Brunel, P. (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. París, Presses Universitaires de France.
- Burn, A. R. (1962). *Persia and the Greeks; The Defense of the West, 546-478 B.C.* Londres, Duckworth.
- Cappelletti, Á. J. (1990). *Aristóteles*. Poética. Cappelletti, Á. (intro., trad. y notas). Caracas, Monte Ávila.
- Darbo-Peschanski, C. (2010). "Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine", *Mètis* 8, 7-20.
- Dupriez, B. (2003). *Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*. París, 10/18.
- Garvie, A. (1978). "Aeschylus' simple plots". En Dawe, R. D., Diggle, J., Easterling, P. E. (eds.). *DIONYSIACA. Nine Studies in Greek Poetry by former Pupils*. Cambridge, University Press.
- Grethlein, J. (2010). *The Greeks and Their Past: Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*. Cambridge, University Press.

- Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian. Greek Self-definition through Tragedy*. Oxford, University Press.
- Hammond, N. G. L. (1956). "The Battle of Salamis", *JHS* 76, 32-54.
- Hignett, C. (1963). *Xerxes' Invasion of Greece*. Oxford, Clarendon Press.
- Kantzios, I. (2004). "The Politics of Fear in Aeschylus' *Persians*", *CW* 98, 1, 3-19.
- Kitto, H. D. F. (1966). *Poiesis. Structure and Thought*. Los Angeles, University of California Press.
- Lazenby, J. F. (1988). "Aischylos and Salamis", *Hermes* 116. Bd., H. 2 (2nd Qtr., 1988), 168-185.
- Librán Moreno, M. (2002). "La σκηνή en los fragmentos trágicos anteriores a la *Orestía*", *Myrtia* 17, 57-85.
- Martínez Dengra, E. (2004). "La evolución de las unidades dramáticas en el siglo XVIII francés". En Iñarrea Las Heras, I., Salinero Cascante, M. J. (coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* 1, 247-260. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Michelini, A. (1982). *Tradition and Dramatic Form in the Persians of Aeschylus*. Leiden, Brill.
- Murray, G. (1954). *Esquilo, el creador de la tragedia*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Paduano, G. (1978). *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*. Roma, Ateneo & Bizzarri.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto, University of Toronto Press. (Publicado en francés como *Dictionnaire du théâtre*, París, Éditions sociales, 1980. Traducción al español: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Madrid, Paidós Ibérica, 1984).
- Pelling, C. B. R. (ed.) (1997). *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford, University Press.
- Péron, J. (1982). "Réalité et au-delà dans les *Perses* d'Eschyle", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1, 3-40.
- Rabinowitz, N. S. (2008). *Greek Tragedy*. Oxford, Blackwell Publishing.

- Rehm, R. (2002). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton, University Press.
- Rosenbloom, D. (1995). "Myth, history and hegemony in Aeschylus". En Goff, B. E. (ed.). *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, pp. 91-130. Texas, University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Aeschylus: Persians*. Londres, Duckworth (Duckworth Companions to Greek & Roman Tragedy).
- Rosenmeyer, T. G. (1982) *The Art of Aeschylus*. California, University of California Press.
- Roux, G. (1974). "Eschyle, Hérodote, Diodore, Plutarque racontent la bataille de Salamine". En *Bulletin de correspondance hellénique*, Année 1974, vol. 98, N° 1, pp. 51-94.
- Schenker, D. (1997). "Aeschylus, *Persians* 13", *Rheinisches Museum* 140, 8-16.
- Seaford, R. (1994). *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford, University Press.
- Snell, B. (1928). "Aischylos und das Handeln im Drama", *Philologus* 20, 1-164.
- Sourvinou-Inwood, Ch. (2003). *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham, Lexington Books.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford, Clarendon Press.
- Thornton, L. (2012). "Both patriotism and anti-imperialism: the political theory of Aeschylus' *Persians*", presentado en la Association for Political Theory Conference, Columbia, South Carolina, 11 al 13 de octubre.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del Teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid, Fundamentos.
- Trueba, C. (2004). *Ética y tragedia en Aristóteles*. México, Anthropos.
- Vélez Upegui, M. (2013). "Tragedia y reaprehensión mítica", *Co-herencia* 10, 73-112.
- \_\_\_\_\_. (2015). "Sobre la tragedia griega", *Araucaria* 33, 31-58.

## Capítulo 4

### Tragedia, fronteras y alteridad: usos normativos a propósito de la feminidad y la monstruosidad en *Edipo Rey*<sup>1</sup>

Katia Obrist

(...) pero con él se planteaba el mismo problema que con el 100% de los seres, humanos o no: la frontera. Conoces a alguien, en persona o por carta. La primera etapa consiste en constatar la existencia del otro: puede ocurrir que se transforme en un momento de asombro. (...) La alternancia entre la identidad y la alteridad (“¡Es igual que yo!”, “¡Es lo opuesto a mí!”) te sumerge en el estupor, en un arrobamiento infantil. Te sientes tan embriagado que no ves llegar el peligro.

Pero, de repente, el otro está ahí, ante tu puerta.

La borrachera te pasa de golpe, no sabes cómo decirle que no ha sido invitado. No es que hayas dejado de quererle, es que deseas que sea otro, es decir alguien que no sea tú. Sin embargo, el otro se acerca como si quisiera asimilarte o asimilarse a ti.

Amélie Nothomb, *Una forma de vida* (2012)

El temor a ser fagocitado por el otro es el sentimiento que se desprende de las reflexiones de la narradora de *Una forma de vida* a partir del intercambio de correspondencia con Melvin Mapple, un soldado norteamericano en Irak

---

1 Forman parte de este capítulo las ponencias presentadas en las VII Jornadas sobre el mundo clásico “Formas de la Violencia en el Mundo Antiguo” (2014) y en las XII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres/VII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género (2015).

que asimila la abultada producción escrita de ella al cuerpo suyo, cuyas dimensiones extremas son producto de un laborioso plan autodestructivo sobre su fisonomía. Más allá de la historia, este soldado adquiere formas pseudohumanas; su semblante y la manera en que devora comida nos conducen a pensar que las monstruosidades pertenecen a este mundo que habitamos y que hacen eclosión en los contextos de guerra –entre otros muchos escenarios propicios– de diferentes formas.

La narradora nos habla del arrobamiento que experimenta ante las palabras de este sujeto, lo que, a nuestro criterio, se corresponde con un sentimiento que puede extenderse a todas las experiencias en que se produce el encuentro con la alteridad. En efecto, ella refiere a la sensación de atracción ante lo diferente y de rechazo frente al temor de quedar asimilada a algo/alguien sin su consentimiento.

Ya desde hace algún tiempo, los estudios con un enfoque sociológico y de género han observado que es inherente a ese vínculo con el otro diferente cierta tensión “entre lo que somos y pensamos que somos diferencialmente” y lo que impide desde esta distinción la inclusión del otro. Esta relación con la alteridad es inevitable y resulta decisiva en el proceso de construcción de la identidad para delimitar y normar, observan Rizo García y Romeu Aldaya (2006: 35-52), pues implica la presencia de marginales creados por la cultura dominante, que integran lo que se excluye del cuerpo social aunque, al mismo tiempo, son su “necesario *partenaire*”<sup>2</sup>

Esta transformación del diferente en otro se lleva a cabo mediante mecanismos que incluyen, muchas veces, la deshumanización y/o la demonización del disidente (Maffía, 2009: 217). Desde esta perspectiva, semiotizar los cuerpos

---

2 Cfr. Rizo García y Romeu Aldaya (2006: 42).

implica atender a su carácter normativo, a la construcción social que se hace de las identidades, los deseos, lo prohibido, además de lo que se sale de la norma, lo subversivo, los cuerpos que, como el de Melvin Mapple, “nos irritan y nos interpelan cuando no podemos clasificarlos” (Maffía, 2009: 218).

En las tragedias que se representaban en la Atenas clásica, hallamos diversas formas en que tienen lugar tales mecanismos de elaboración cultural del otro: con las heroínas trágicas que dichas obras ofrecen en escena, con las figuras monstruosas que participan de los eventos pasados del mito representado o la configuración monstruosa de cierto personaje, con la presencia de Dioniso, a quien se dirigían los festivales de las Grandes Dionisias, entre otras. Cada uno de ellos, a su modo, exponía a los ciudadanos atenienses varones frente a un peligro que podían llegar a tener más cerca de lo que habitualmente creían y que amenazaba con conducirlos a ellos y a su ciudad al desastre.

En este capítulo nos proponemos referir a cada uno de esos dispositivos de construcción cultural de la alteridad y a cómo proceden en *Edipo Rey*<sup>3</sup> a los efectos de explorar de qué modo se manifiesta la normatividad en la tragedia sofoclea. En otras palabras, indagaremos en torno a la construcción cultural del otro como un modo de elaboración de regulaciones colectivas para el control social. En relación con esto es necesario mencionar que entendemos el teatro como una práctica performativa más –que se suma a otras del período clásico, como el Consejo y la Asamblea– en donde la argumentación adquiere relevancia, pero que centralmente requiere del despliegue de cualidades performativas que sean escuchadas y vistas. Se trata de “rituales sociales” que, mediante la reiteración sistemática de ciertas prácticas

---

3 Para este trabajo tomamos la edición de Lloyd-Jones y Wilson (1990a). Las traducciones nos pertenecen.

y con roles establecidos para cada participante, tienen un fin persuasivo, es decir, el de convencer al auditorio de un mensaje político que respalda las reglas de convivencia tradicionales y la ideología oficial, a partir de la reproducción y discusión de sus valores.<sup>4</sup> Buscaremos, siguiendo a Darbo-Peschanski (2010: 7-20), reflexionar sobre las regulaciones en sociedades como la griega que no tienen una institucionalización jurídica fuerte (*cf.* De Romilly, 2004): en ellas, la normatividad puede entenderse como el fundamento mismo del orden social, de la lógica y de un régimen de verdad compartido por el conjunto de agentes sociales y cuya legitimidad, que hace olvidar la arbitrariedad histórica en la que se funda, otorga cohesión social (*cf.* Buis, 2015: 74). En este sentido, como ha mostrado Frisone (2011: 179-201) con el ritual fúnebre, veremos que el teatro, en tanto práctica ritual y –también como aquel– como práctica performativa,<sup>5</sup> regulaba experiencias colectivas que contribuían a la conciencia de una pertenencia común, en especial mediante la afirmación de valores compartidos.

## Espacios complejos: la frontera

Antes de avanzar en la tragedia en sí, nos interesa ponderar que la noción de “frontera” resulta particularmente provechosa para nuestros propósitos. En efecto, en términos liminares vemos expuesto el encuentro de la protagonista de la novela de Nothomb y el soldado estadounidense:

---

4 En estas ideas acerca de las prácticas performativas del período clásico en relación con la normatividad, seguimos a Buis (2015: 68-69).

5 De acuerdo con Frisone (2011: 193), entender el ritual fúnebre como *performance* implica considerar la presencia de comportamientos codificados, el despliegue público de una secuencia y un repertorio simbólico y jerárquico compartido por todos los participantes, lo que contribuía a la cohesión del grupo.

ante la puerta, ese otro representa la amenaza de invasión de lo más privado, lo propio y, con sus intentos de asimilación, la potencial pérdida de todo aquello que a ella –la narradora– le da singularidad y le otorga identidad. Es que, por un lado, como límite o demarcación, la frontera distingue, segmenta y divide grupos, identidades, representaciones. Pero, por otro, también consiste en una zona difusa, con porosidades que habilitan permanentes interpenetraciones. Tanto en términos físicos como desde un punto de vista simbólico, en los procesos de construcción de la identidad y la alteridad, la frontera otorga un sentido a lo propio y a lo ajeno normativizando y reordenando las dimensiones de la vida como el tiempo, el espacio, los comportamientos, los temores, los deseos.<sup>6</sup> En este sentido es que se ha observado que la frontera es ante todo un espacio social complejo en el que, como zona de intercambio, tiene lugar el encuentro con lo diferente.

En la tragedia griega en general, las fronteras hacen su aparición de diversas formas, todas ellas significativas. Esta mirada sobre la escena trágica se inserta en un cuadro mucho más amplio, de toda una “experiencia multisensorial” (Meineck, 2012: 4) de un espacio visual (*théatron*) ofrecido al espectador que, al final de una gran procesión ritual, incluía la danza, la música y la palabra hablada. Al aire libre, bajo la bóveda celeste, y frente al santuario de Dioniso, en la parte sur de la ciudad de Atenas y con las tierras griegas y el mar heleno más lejos, la ideología cívica a la que refiere Goldhill (1990: 97-129) desplegaba sus méritos en el marco de las Grandes Dionisias para honrar al dios de la ambigüedad, a la divinidad que introducía al espectador en la experiencia de volverse otro en relación con los modelos, las normas y

---

6 Cfr. Rizo García y Romeu Aldaya (2006: 35-52) y Maffia (2009: 217-226). Por otra parte, como explica Darbo-Peschanski (2010: 7-20), reflexionar sobre normatividad implica estudiar los principios de división que organizan los sistemas de valores, conceptos, creencias, instituciones y prácticas. La frontera se presenta como una ubicación espacial particularmente sensible para ese cometido.

los valores de una cultura.<sup>7</sup> Además de ello, es central el hecho de que se trata de una figura divina que confunde y problematiza las fronteras entre categorías firmes y oposiciones claras que dan a la visión del mundo su coherencia. Esto lo ha demostrado Vernant (2002a: 223-252) con relación a lo divino y humano, lo humano y lo bestial, el aquí y el allá, lo masculino y lo femenino, lo griego y lo bárbaro –entre otras oposiciones– a propósito de *Bacantes*, una tragedia que, como sabemos, ofrece una magistral imbricación con el ritual dionisiaco, germen de este género, y explora las zonas ambiguas en las que el dios coloca a los personajes –de *Bacantes* en este caso– pero también de la tragedia en general.

En este escenario cívico, el espectador asistía a una sucesión de zonas liminares, además de aquellas a las que lo invitaba el juego báquico. La relación visual del espectador con la topografía de Atenas, en primer lugar, lo enfrentaba a los límites de la ciudad y a aquellas demarcaciones difusas en donde el ciudadano iniciaba sus rituales de tránsito a la madurez; en otras palabras, los dominios de Ártemis, una divinidad bárbara;<sup>8</sup> esas zonas que representan una alteridad radical con respecto a la ciudad, las regiones limítrofes donde lo salvaje y lo cultivado se oponen y se interpenetran (Vernant, 2001 [1985]: 21-31). Los mitos asociados a esta diosa involucraban prácticas rituales de tipo iniciático, protagonizadas por adolescentes, y contenían comportamientos *irregolari* con respecto a la norma prevista en el momento del pasaje e integración (Montepaone, 1999: 4).

---

7 Cfr. Segal (1995: 232) y Vernant (2002a: 231). Escapa a los propósitos de este trabajo ocuparnos del componente dionisiaco de la tragedia; no obstante, no queremos dejar de asentar que con estas líneas tomamos distancia de las afirmaciones de Taplin (2002: 118-119) cuando niega la posibilidad de la existencia de componentes del ritual dionisiaco en este género dramático.

8 Esta condición de "bárbara", que comparte con Dioniso (Vidal-Naquet, 1999: 10) responde al calificativo de *xéne* que recibía la diosa y refiere no tanto a un origen no griego de ella como a su "foraneidad" o alteridad radical respecto de los demás dioses (Vernant, 2001 [1985]: X).

En segundo lugar, en este festival visual que elaboraba una contradictoria y compleja realidad, que exponía la discrepancia entre lo que uno es y lo que parece ser (Segal, 2002: 224), la puerta central era un espacio escénico particular, especialmente en función de que, como todo objeto escénico, es de naturaleza semiótica: es signo de algo en el mundo representado (Tordoff, 2013: 91-92), pero además lo es de un elemento que en la realidad concreta también está constituido en términos semióticos (Edmunds, 1996: 8) y que, en el caso del umbral, está asociado a la ambigüedad (Bachelard, 2000 [1957]: 261). Esto implica la presencia de sentidos implícitos en las capas profundas del espectáculo que, en esta ocasión, nos interesan pensar en relación con la normatividad asociada a los géneros y a la alteridad. Los límites de la ciudad y la puerta del escenario, las dos zonas liminares que el espectador tiene ante sí, se ofrecen entonces como nuevas fronteras en los términos sugeridos arriba, es decir, como una ubicación que invita al encuentro con lo otro.

Para N. Hammond (1972: 429-430), la aparición de esta abertura en el teatro ateniense no puede remontarse mucho más allá de 460 a. C.<sup>9</sup> pues en las obras conservadas anteriores a *Orestía* –sostiene– no es posible hallar ninguna indicación del frente de un templo o palacio o edificio con una puerta visible para el auditorio.<sup>10</sup> Si bien tampoco existen elementos para afirmar lo contrario, lo que sí es seguro es que desde 458 a. C. la abertura central se convierte en un recurso dramático que funciona como un polo de atracción

---

9 Lo mismo considera Taplin (2003 [1973]: 7).

10 La investigación de Hammond está atravesada por numerosas hipótesis relacionadas con las condiciones de producción teatral antigua que no pueden ser comprobadas. No obstante, su trabajo busca reconstruir la cronología de las etapas iniciales de la edificación teatral y la aparición de diversos recursos dramáticos y presenta una valiosa recuperación, análisis e interpretación de las referencias al respecto, presentes en los lexicógrafos, que incluye el trabajo de campo y exploraciones arqueológicas en el ágora y el teatro de Dioniso.

de las miradas de los espectadores y que los tragediógrafos explotan al momento de crear suspenso e intriga: centrando la atención allí, hacen foco en ese palacio y en lo que en él se oculta.<sup>11</sup> Mastronarde (2008: 27-28) observa que las salidas a escena por aquí progresivamente comienzan a ser acompañadas de contactos visuales o auditivos imperfectos, es decir a medias, como una forma de destacar la ignorancia o confusión del personaje que emerge por allí a los fines de contribuir a los efectos dramáticos de ironía, sorpresa, etc.<sup>12</sup>

Con mucha frecuencia, el género trágico expresa la asociación entre la vivienda y las propiedades, es decir lo que ella representa en relación con su continuidad como *génos*: sus condiciones saludables, los alimentos, víveres y animales, la fertilidad son aspectos ligados a la vida familiar y a las posibilidades de su perduración, que se ofrecen en crisis al espectador. La puerta, que marca la frontera de la casa, juega un importante rol dentro y fuera de ella en la medida en que, como hemos observado en otra ocasión (Obrist, 2015a: 1-15), son las *gynaikes* quienes recurrentemente desempeñan el papel de guardianas de las puertas, como Clitemnestra en *Agamenón*, que regula y supervisa su uso, de acuerdo con

---

11 Cfr. también Padel (1990: 336-365). A esta atracción ejercida por la puerta central podrían haber contribuido las pinturas de la *skené*, que presentarían algo parecido a lo que hoy entendemos por perspectiva y que podrían estar tanto en las obras de Esquilo como en las de Sófocles si tomamos en consideración las palabras de Vitruvio acerca de que Agatarco fue quien pintó primero la *scaena* para Esquilo (7. praef.11); o también, que de acuerdo con Aristóteles (*Poét.* 1449a18) Sófocles habría introducido la *skenographía* (Hammond, 1972: 443-444). De todas formas, existe controversia acerca del sentido con el que Vitruvio usa el vocablo *skenographía*, como da cuenta Small (2013: 111-128) a partir del rastreo de otros pasajes de aquel arquitecto y tratadista; en ellos *skenographía* no se aplicaría al teatro (para esto prefiere el uso de *scaena*) y consistiría básicamente en una especie de dibujo arquitectónico técnico, que incluiría consideraciones acerca de la óptica para compensar los engaños de la visión y lograr formas basadas no en medidas reales sino en cómo esas cualidades aparecen ante el ojo humano.

12 Un ejemplo muy claro en Sófocles es el de Eurídice en *Antígona*, vv. 1183-1191, trabajado en Obrist (2013a: 107-133).

Taplin (2003 [1978]: 22). Esta cercanía de las aberturas con las heroínas trágicas se da desde diversos ángulos, que pueden sintetizarse en el sentimiento de lo *heimlich* y lo *unheimlich* (P. Hammond, 2009: 4-5) que provocan tanto las presencias femeninas en las arenas del espacio público como el espacio doméstico sugerido tras la puerta central. Todo parece sugerir una estrecha relación entre el conflicto que protagoniza la unidad doméstica y las mujeres fuera de los quicios.

En *Edipo Rey*, Yocasta, al igual que otras *gynaïkes* sofocleas, tiene el manejo de las puertas y, como ellas, hace su última entrada al *oïkos* en silencio, presagiando un desenlace funesto;<sup>13</sup> además, este ingreso es realizado *ὕπ' ἀγρίας* (v. 1073), aproximando con esta expresión su comportamiento a lo salvaje y ajeno a las pautas civilizadas. Lo que acontece adentro lo relata más adelante el Mensajero: que ella “atravesó el vestíbulo” (*παρῆλθ' ἔσω / θυρῶνος*, vv. 1241-1242) “con cólera” (*ὄργῃ*, v. 1241), lamentando su descendencia, que queda presa del desmoronamiento de las designaciones unívocas de las que participan los vínculos familiares: “había engendrado un esposo de esposo e hijos de hijos” (*ἔξ ἀνδρὸς ἀνδρα καὶ τέκν' ἐκ τέκνων τέκοι*, v. 1250). En este sentido, cuando Segal (1995: 237-239) observa en *Edipo Rey* que el discurso del mensajero explota recurrentemente la oposición entre lo que se oculta y el espacio visible, podemos sostener que el palacio de Edipo funciona como un sitio que encubre aspectos oscuros y terribles. De esta forma, al quitarlo de la vista, se le concede una posición privilegiada tanto a los hechos narrados y a los seres que lo habitan como a los aspectos que definen ese interior.

Mención aparte requiere el tratamiento de la puerta del *thálamos*, en el relato del Mensajero (vv. 1237-1296). En otra ocasión hemos planteado que el espectador construiría los

---

13 Deyanira en *Traquinias*, v. 813, y Eurídice en *Antígona*, v. 1244 (Taplin, 2002: 82).

hechos de manera imaginaria y que, cuando se entera de que Edipo hace saltar los cerrojos de las aberturas, quizás podría estar recreando los sucesos relatados en el escenario observando la puerta del palacio de la *skené* (Obrist, 2013a: 132). En otras palabras, en el pasaje en cuestión (vv. 1255-1280), la referencia a la entrada de esa habitación se yuxtapondría a la puerta del palacio mediante la reiterada referencia al umbral, por lo que creemos que es válido formular que la abertura que los atenienses observaban se convertía imaginariamente en la puerta interior que derriba Edipo, por la que accede a esa *stége*. Hemos planteado algo semejante también con relación al episodio del asesinato de Layo: al momento de describir cómo había matado a un extraño en el cruce de tres caminos, el actor podría reproducir con gestos los golpes que había dado (Obrist, 2015b: 1-9). De esta manera, tendrían lugar desplazamientos temporarios hacia otros escenarios que habrían estado facilitados por el empleo de la máscara (Wiles: 1999: 18) y también por lo rudimentario de la escenografía, tan diferente del teatro moderno, que ofrece claros puntos de referencia. Estas observaciones relacionadas con narraciones sobre hechos en el *off stage* provienen de los planteos de Wiles (1999: 16-18) quien, a propósito de *Edipo Rey*, observa la dificultad de la aplicación de categorías modernas al teatro antiguo, como las nociones de espacio mimético y espacio diegético de Ischaroff (1981: 211-224), es decir el espacio mostrado y escénico y el descripto y no visible.

De acuerdo con el relato del Mensajero, Yocasta ingresó al palacio desesperada por refugiarse, ajena a las miradas en el recinto: “una vez que entró, cerró por dentro las puertas; llama a Layo, muerto ya hace tiempo” (τύλας δ', ὅπως εἰσηλθ', ἐπιρράξασ' ἔσω / κάλει τὸν ἤδη Λάϊον πάλαι νεκρόν, vv. 1244-1245) a quien le recuerda su antigua simiente, que la había convertido en “madre de una progenie infausta” (δύστεκνον

παιδουργίαν, v. 1248). Ante ese umbral llega Edipo “fuera de sí” (λυσοῶντι, v. 1258) y “gritando de manera terrible” (δεινὸν δ’ ἄυσας, v. 1260): “se lanzó contra las puertas dobles; curvándolos hizo saltar los cerrojos de cuajo y entró en la habitación” (πύλαις διπλαῖς ἐνήλατ’, ἐκ δὲ πυθμένων / ἔκλινε κοῖλα κληῖθρα κάμπιπτει στέγη, 1261-1262).

En tan solo veinte versos, se precipitan los vocablos que nombran el umbral y el espacio más íntimo. En el caso de Yocasta, el *mykhós*, el espacio más recóndito del palacio, es donde encuentra lugar para lamentar el producto de otro *mykhós*, el de su vientre,<sup>14</sup> por el que se consideraba “dos veces desgraciada” (δύστηνος διπλή, v. 1249). La confusión de los límites, de las denominaciones unívocas, pareciera estar reforzada por esas referencias a las aberturas, que son dobles como la desgraciada descendencia de Yocasta, y cuyos sentidos, ligados a lo ambiguo, contribuyen a la alteración de aquello que debe permanecer en su eje. Sin embargo, la ruptura de los cerrojos desde sus bases (ἐκ πυθμένων) representa la caída total en desgracia de los Labdácidas y los gritos de fiera (δεινὸν δ’ ἄυσας, v. 1260; δεινὰ βρυχηθεῖς, v. 1265), la filtración de los mundos que deben permanecer separados.

## Edipo, el otro

En *Edipo Rey* el mismo Edipo se presenta como un personaje particularmente ligado al espacio doméstico y a su puerta central, que cruza de modo recurrente. Como se trata de un personaje masculino, veremos más adelante de qué modo se podría incluir esta figura trágica en nuestra lectura liminar de la tragedia. Contribuye a la dificultad para caracterizarlo su peculiar salida de escena en silencio hacia el

---

14 Para los sentidos de *mykhós*, cfr. Padel (1992: 100).

palacio luego del *agón* con Tiresias (vv. 297-462). Si bien podría conjeturarse que el rey de Tebas se retira tras pronunciar los vv. 445-446, como observa Taplin (2002: 30) esto sería algo muy alejado de la técnica sofoclea. A diferencia de otros tragediógrafos, en el caso de Sófocles estamos ante un poeta del que se puede afirmar la posibilidad de establecer generalizaciones. En palabras de Buxton (2013), con el colonoense podemos hablar de “un modo, un uso del lenguaje”, un estilo de técnica dramática que es compartido, si no por toda su producción, al menos por las siete tragedias conservadas. Por ello, parece posible conjeturar que ese mutis mudo, que recuerda otras retiradas semejantes en obras anteriores del mismo Sófocles, anticipaba en los espectadores un futuro desgraciado.

Taplin (2003: 31) considera que esta salida podría ser taciturna porque Edipo no puede entender el lenguaje de Tiresias; por las monstruosidades que implica, solo puede otorgarle un sentido paradójico y enigmático, frecuente en adivinos y poetas. Sin embargo, esa salida de escena de Edipo en silencio en el v. 462 es un movimiento que recuerda el montaje de hechos nefastos, ocultos a la mirada del espectador y que, como ha mostrado Loraux (1989: 42-45), en Sófocles responde a casi una “estructura formularia” que, en el vaivén de lo visto y de lo oculto, culmina con el suicidio de una mujer (Deyanira, Eurídice, Yocasta o Fedra en *Hipólito* de Eurípides). Si tomamos en cuenta lo referido por Mastrorarde (2008: 27-28) podríamos sostener que esta retirada muda de Edipo no consiste en un contacto incompleto para crear el efecto de confusión en un personaje, como el de Eurídice en *Antígona*, v. 1191, ya que, por el contrario, aquel decide alejarse para no contestar. Todo pareciera sugerir que este mutis participa de la configuración progresiva del protagonista en clave de alteridad al asimilarlo a otros personajes femeninos de producciones anteriores que hacen lo mismo.

Ahora bien, una mirada teratológica de esta tragedia nos permite observar cómo lo monstruoso desde diversos ángulos va modelando a Edipo como lo otro. En primer lugar, la presencia de la Esfinge no es ajena a los mecanismos que lo definen en estos términos. De las dos tradiciones de la ogresa, a las que refiere Iriarte (1990: 131-144) siguiendo las fuentes literarias e iconográficas, Sófocles le da preponderancia a la de la “cantora de enigmas”. En efecto, en tres oportunidades se hace mención de esta cualidad (la “horrible cantora”, σκληρᾶς ἀοιδοῦ, v. 36; la “perra rapsoda”, ἡ ῥαίψωδός (...) κύων, v. 391; la “doncella de afiladas garras cantora de oráculos”, τὴν γαμψώνυχα παρθένον / χρησιμωδόν, vv. 1199-1200). Además, con respecto a la configuración de este personaje que lleva a cabo el colonense, también podemos afirmar que de la tragedia se desprende cierta imprecisión con respecto al territorio concreto en el que ejercía su dominio. En otras palabras, si bien podemos afirmar la cercanía de esta virgen alada con la ciudad de Tebas, a diferencia de otros autores como, por ejemplo Eurípides, que especifica que ella detentaba el poder (*krátos*) en Tebas (*Fen.*, 1760) (cfr. Iriarte, 1990: 134), en ningún momento el colonense menciona que el dominio de la Esfinge tuviera lugar en la misma ciudad. Así, deja abierta la posibilidad de lugares imprecisos en sus inmediaciones. Y, de esta manera, y como también sucede con los hábitats de los ogros en otra pieza de Sófocles, *Traquinias*, la indeterminación de los dominios de su accionar contribuye en todos los casos a la confusión de los límites entre el espacio cívico y el salvaje.

En las referencias al monstruo alado, Sófocles recurre a ese pasado en el que la Esfinge ejercía un dominio opresivo sobre la *pólis*, que tenía que ofrecerle un tributo, integrado por hombres tebanos (Iriarte, 1990: 134). Estamos, por lo tanto, ante una figura que enfrenta los valores cívicos y los pone en crisis.

El presente del protagonista de *Edipo Rey* sobre la escena trágica se encuentra determinado de manera decisiva, entre otros aspectos, por el tiempo pasado en el que aconteció el desafío de este ser monstruoso. Así, la articulación entre ambos momentos resulta un elemento clave para el colapso del grupo familiar respectivo. Se trata de referencias temporales que podríamos calificar de “fronterizas” en la medida en que las menciones de la Esfinge se ofrecen como un punto de inflexión que marca, para todos los involucrados (incluida la comunidad) un antes y un después de su encuentro con Edipo: “y lo hiciste sin que nosotros te dijéramos ni te enseñáramos nada, sino que con la ayuda de un dios, se dice y se cree que enderezaste nuestra vida” (καὶ ταῦθ' ὑφ' ἡμῶν οὐδὲν ἐξειδῶς πλέον / οὐδ' ἐκδιδαχθεῖς, ἀλλὰ προσθήκη θεοῦ / λέγη νομίζη θ' ἡμῖν ὀρθῶσαι βίον, vv. 37-39); “pero llegué yo, Edipo, el que nada sabía, y la hice callar consiguiéndolo por mi habilidad y sin la ayuda de las aves” (ἀλλ' ἐγὼ μολῶν, / ὁ μὴδὲν εἰδῶς Οἰδίπους, ἔπαυσά νιν, / γνώμη κυρήσας οὐδ' ἀπ' οἰωνῶν μαθῶν, vv. 396-398); “(...) pues un día, llego contra él, visible, la doncella alada y quedó probado que era sabio y amigo para la ciudad” (Φανερὰ γὰρ ἐπ' αὐτῷ περὶ ῥέσσ' ἦλθε κόρα / ποτέ, καὶ σοφὸς ὤφθη / βασιάνω θ' ἡδύπολις, vv. 508-510); son referencias que vienen acompañadas, unas de la ignorancia y otras del conocimiento que porta Edipo, ejes temáticos de esta tragedia. No es casual en la medida en que los monstruos, al mismo tiempo que pueblan zonas liminares como los extremos del mundo, entre las regiones conocidas y las desconocidas (Rodríguez Cidre, 2010: 227), remiten a una frontera del pensamiento (aquella –tan trágica– que se da entre lo que puede comprenderse y lo que escapa al entendimiento), y que se materializa en la liminaridad ontológica del monstruo, que evade toda determinación (Cohen, 1996: 6-7).<sup>15</sup>

---

15 Para tomar distancia de nuestro campo de estudio, y al mismo tiempo observar las continuidades de estas formulaciones tomadas de Cohen (1996: 3-25), *Frankenstein* resulta una obra emblemática

Con su pregunta, “¿quién tiene cuatro, dos y tres pies?” la virgen monstruosa pregunta “¿quién eres?”, en otras palabras, interroga sobre el conocimiento que el sujeto tiene de sí mismo (Iriarte, 1990: 141). En el caso de Edipo, particularmente, la posibilidad de referir a su origen, que es lo que para los griegos daba identidad humana, es un aspecto problemático pues, por su exposición en el Citerón, quedó privado de la asignación de un nombre en el marco de la *amphidrómia* bajo el resguardo del calor de la casa; su nombre lo recibe en el espacio salvaje. Las particularidades de su situación, por un lado, prefiguran la posterior relación anómala con sus parientes (Segal, 1999: 212); por otro, parece que, por su capacidad para descifrar el acertijo, Edipo cuenta con un entendimiento o código común con la Esfinge; en otras palabras, como hombre indómito, puede enfrentarla de igual a igual (Iriarte, 1990: 142). Pero también esa fiereza que comparte con esta bestia lo identifica con los seres salvajes y monstruosos de esos dominios.

En la aproximación de Edipo a lo monstruoso también es central la violación del tabú del incesto y del parricidio. Su incesto es lo que confunde lo humano con lo bestial (Segal, 1999: 217) y pervierte el orden al provocar el ingreso de la plaga y la esterilidad en la ciudad. Con estas violaciones de las normas cívicas subvierte la *isegoría*, uno de los grandes logros de la democracia ateniense, al descubrirse igualado a sus hijos (v. 425) en el incesto (Segal, 1999: 214). Ese principio asambleario, que refería a la igualdad de la palabra y, por lo tanto a la libertad del ciudadano en el accionar político

---

ca en este sentido en la medida en que explora temas asociados a la moral científica, las fronteras (pretendidamente difusas) entre la vida y la muerte, y la audacia humana en relación con lo divino. En el marco del capitalismo naciente, durante la temprana Revolución industrial y a la par de descubrimientos como la electricidad, rodeados de misterio y omnipotencia, el texto de Shelley nos enfrenta a un mundo en el que la perversión del desarrollo científico busca alcanzar el poder de la creación de la vida.

(Gallego, 2003: 103), connota tanto la paridad o equivalencia como la semejanza. Pero en el caso de Edipo las correspondencias se dan con los dioses (θεοῖσι (...) ἰσοῦμενός, v. 31) o con la nada (ἴσα καὶ τὸ μη- / δὲν, vv. 1187-1188); con la Esfinge, como vimos; o, según la advertencia de Tiresias, con sus hijos: “no percibes los males que te igualarán a tus hijos” (οὐκ ἐπαισθάνη κακῶν / ἅ σ’ ἐξισώσει σοί τε καὶ τοῖς σοῖς τέκνοις, vv. 424-425). Con todas estas paridades el protagonista introduce igualdades peligrosas que desestabilizan su condición de ciudadano: oscurecen los vínculos parentales y se aproxima demasiado a los seres extremos, ya sean dioses o bestias (cfr. Segal, 1999: 213).

Y para finalizar, es la conjugación en Edipo de una serie de rasgos opuestos lo que lo hace particularmente ambiguo: es inteligente e irascible, humano y violento, compasivo pero rudo; sabedor e ignorante, ocupa el lugar más alto y el más bajo dentro de la ciudad; es rey y *phármakos*; se descubre hijo y esposo de la misma mujer, y hermano y padre a la vez; en todas sus dimensiones se revela inverso: el extranjero corintio resulta natural de Tebas; el clarividente, un ciego; el salvador de la ciudad, su perdición (Segal 1999: 207-208; Vernant, 2002b: 110). Sin embargo, su nombre en especial es lo que establece la ambigüedad que mantiene con el mundo civilizado, porque es la marca de identidad que le es negada tras su nacimiento aunque también por la multiplicidad de sentidos en el interior mismo de la denominación: por un lado, contiene la oposición entre *oída* (“yo sé”, que se suma a la cuestión del conocimiento que atraviesa la obra) y *poús* –“el pie”, aquello sobre lo que lo interroga la Esfinge y que de forma recurrente es mencionado durante la representación (cfr. vv. 418, 468, 479 y 866)– y, por otro, refiere al *oi-dípous*, es decir, aquel ser por el cual la ogresa pregunta y cuya respuesta es él mismo (cfr. Vernant, 2002b: 116). Esta ubicación “entre” hace de él una especie de “tercer

término anómalo” (Segal, 1999: 215), que se extiende a su caracterización dentro de una zona indiferenciada entre lo bestial y lo humano.

El enigma de la Esfinge buscaba exponer la ignorancia del hombre. Junto con su figura monstruosa, con sus anatómicas cualidades que ponen en crisis las distinciones, esta limitación del conocimiento de los mortales es, además, un tópico central de la poética de Sófocles. Por ello, podemos afirmar que, como habíamos anticipado, en sus obras la presencia de los monstruos está en correspondencia con un proyecto trágico que tiene como centro el entendimiento del hombre y su incapacidad para saber, que es lo que busca constatar la virgen alada.

Ahora bien, con la destrucción de la Esfinge, Edipo accede al trono de Tebas pero, como Heracles en *Traquinias*,<sup>16</sup> termina próximo a los seres monstruosos ya que no solo se convierte en la causa de la plaga que azota a Tebas, sino que generará una guerra fratricida que culminará con la aniquilación de toda su descendencia. En ambas tragedias, el contacto que los héroes mantienen con estas criaturas pervierte los principios democráticos y los iguala a aquello que los espectadores no consideran parte suya.

---

16 Elliott Sorum (1978: 63) observa que en los vv. 507-525, en los que el Coro refiere al combate entre Aqueloo y Heracles para disputar la boda con Deyanira, los contrincantes son presentados con sus atributos de forma paralela. Poseen un poder no humano: Aqueloo es la fuerza de un río y Heracles, el hijo de Zeus. Uno tiene la fuerza de un toro, sus cuatro patas y sus cuernos; el otro, el arco, las flechas y la maza. Aquel es de Eniades; este, de Tebas. La equivalencia en la presentación sugiere, según esta especialista, que el gran destructor de monstruos es, él mismo, un monstruo. En estos términos, podemos también explicar la caracterización, tan desconcertante para la crítica, del Alcmeónida como un ser inmovible por el sufrimiento de sus seres queridos, su transgresión de la moderación humana y su violación permanente de las normas de las instituciones cívicas, religiosas, familiares, etc. Además de esta inadaptabilidad dentro del mundo civilizado, la lucha entre Aqueloo y Heracles presenta, en efecto, a ambos como criaturas híbridas cuando refiere al estruendo “de cuernos de toro entrechocados”.

Como han sostenido diversos especialistas, el género trágico ponía en crisis de manera transitoria el discurso oficial para finalmente validarlo (*cfr.* Zeitlin, 1990), y problematizaba las polaridades sobresimplificándolas (Rehm, 2002: 54; Mastrorarde, 2010: 247). En él, al igual que la presencia femenina en la escena, los monstruos de Sófocles se presentan como un elemento transgresivo, advierten sobre los bordes que no deben cruzarse, sobre los peligros que representa hacerlo, y previenen sobre los riesgos de llevar a cabo prácticas prohibidas, a los fines de generar una normativa que preserve la familia y la comunidad.

## A modo de conclusión

El abordaje llevado a cabo en *Edipo Rey* nos ha permitido apreciar que el discurso de la alteridad hace su aparición desde diferentes frentes: mediante diversos recursos dramáticos, tanto con la topografía inmediata como con la edificación teatral ofrecida a los espectadores desde aproximadamente 460 a. C., pero también a través de diversos mecanismos, asociados a la trama del mito representado y a la construcción de los personajes trágicos. De esta manera, la celebración de la festividad destinada a un dios extranjero, definido a partir de la ambigüedad, exponía a los espectadores al desafío de imaginar los peligros a los que puede llegar a enfrentarse la comunidad cuando no se cumplen debidamente los rituales y/o las pautas sociales reconocidos como válidos. De manera latente, con el paisaje a lo lejos, Ártemis exhorta a cumplir con los tránsitos para lograr la debida integración. Más cerca, el escenario trágico se ofrece como un altar sacrificial para recuperar el equilibrio de la comunidad, aunque siempre a un alto costo. En *Edipo Rey*, por otra parte, la presencia de Yocasta en la esfera pública se

podría pensar como subversiva de las normas en la medida en que, como se sabe, el ideal griego esperaba de las mujeres la reclusión y el silencio. También es transgresora de las pautas la perversión de la *amphidrómia* de Edipo, además de otros rituales en los que el mito nos cuenta que participó: el matrimonio con la madre o la *amphidrómia* con sus hijos-hermanos; así lo entiende el Coro al hablar de “una antigua boda que no es boda en donde se engendra y resulta engendrado” (ἄγαμον γάμον πάλαι / τεκνοῦντα καὶ τεκνούμενον, vv. 1214-1215). Estos horrores vivenciados *in situ* por los atenienses mostraban la cercanía con la que la monstruosidad podía acecharlos y que los seres de tal naturaleza tenían fisonomía humana. De esta manera, la bestialidad puesta en escena se convertía en un mecanismo “normativizador” de extrema efectividad.

Nos queda el siguiente interrogante: ¿cómo podemos incluir en estas reflexiones la figura de Ártemis, a propósito de las fronteras, en tanto divinidad ligada a las zonas limítrofes y cuya presencia el espectador divisaba en las tierras a lo lejos? Si bien podría otorgársele una función periférica dentro de la obra, su mención en la invocación del Coro en el primer estásimo, junto con Atenea y Apolo, sugiere lo contrario. Allí el poeta es particularmente generoso en palabras, frente a las otras dos divinidades: “Ártemis, protectora del país, que se asienta en el glorioso trono en el centro del ágora” (Ἄρτεμιν, ἃ κυκλόεντ’ ἀγορᾶς θρόνον εὐκλέα θάσσει, v. 161). Su importancia en el centro político se revela, entonces, prioritaria si entendemos ese θρόνον en los términos de Alamillo (1992: 318), es decir, como un trono o *thólos* que se ubicaba en el medio del ágora de Tebas. Esta presencia tiene pleno sentido en la medida en que se trata de una divinidad asociada a la fertilidad y a lo salvaje, pero también a las regiones donde el mundo agreste y el cultivado están en contacto, lo que la constituye en la diosa que contribuye

a la integración exitosa en la comunidad (Zeitlin, 1991: 16-17). Además de ello, dada la popular adoración que recibía de parte de las jovencitas para sortear favorablemente los dolores del parto, es comprensible la referencia a la diosa tras el pedido de los suplicantes a Edipo para que se revierta la esterilidad de las mujeres que atraviesan “partos infecundos” (τόκοισί ... / ἀγόνοις, vv. 26-27). Por otra parte, su pertenencia más allá de las fronteras de la ciudad es recordada en unos versos siguientes, con la evocación del Coro de las “antorchas llameantes” con las que la diosa recorría los montes de Licia.

De esta manera, si la tragedia se aboca, entre otros asuntos, a reflexionar sobre la división entre la civilización y lo salvaje (Segal, 1999: 30-32), no es casual la presencia de esta diosa de las fronteras del mundo habitado en el centro cívico tebano, menos aún en una tragedia en la que el protagonista se encuentra ligado al espacio salvaje, del que los pastores lo rescatan pero que el Coro considera “región de Edipo, nodriza y madre” (πατριώταν Οιδίπου / καὶ τροφὸν καὶ ματέρ’, vv. 1091-1092) y al que el mismo Edipo finalmente reconoce como su auténtico hogar: “deja que habite en los montes, en ese Citerón que es llamado mío, el que mi padre y mi madre, en vida, decidieron que fuera mi legítima tumba” (ἀλλ’ ἔα με ναίειν ὄρεσιν, ἔνθα κλήζεται / οὐμὸς Κιθαιρῶν οὔτος, ὃν μήτηρ τέ μοι / πατήρ τ’ ἐθέσθην ζῶντε κύριον τάφον, vv. 1451-1453).

Si en algún momento observamos que las fronteras y, entre ellas, la puerta y las aberturas tenían relación con lo femenino, el protagonista de *Edipo Rey* atravesando el umbral del palacio de forma recurrente y ligado al vestíbulo nos invita a pensar que los quicios se vinculan con lo otro en general, en la medida en que él es progresivamente constituido como tal. En efecto, esto responde a un rasgo propio del género ya que, en función de la ambigüedad y complejidad

de los personajes, la tragedia explora situaciones donde las divisiones no están tan claras, una *in-between zone* de valores desestabilizados, asuntos disruptivos, inversiones de roles esperados (Gambon, 2009: 17-18). Con tales recursos, como ha mostrado Loraux (2002: 53-54) la tragedia se distancia una y otra vez de la norma, a favor de la desviación, pero sin dejar nunca la seguridad de que tras esa desviación no se encuentre, latente, la norma.

Más allá de las distancias temporales, espaciales y de los diferentes tipos textuales, esta lectura de la alteridad y la monstruosidad en *Edipo Rey* nos invita a retomar el pasaje de la novela de Nothomb con que iniciamos este capítulo y pensar la posibilidad de que Melvin Mapple se ofrece al lector como un elemento disruptivo, provocador y cuestionador de las políticas bélicas. En él, como mencionamos, encontramos un ser que ha perdido la fisonomía humana pero, además, la obra en general produce horror con respecto a los escenarios de guerra en la medida en que los atracos de comida se presentan como un mal corriente en las tropas norteamericanas en Irak y como la forma en la que estas canalizan las vivencias en el combate. Incluso, el ser monstruoso en el que deviene este personaje es denominado Sherezade, a quien atribuye la escritura de las cartas (Nothomb, 2012: 25-26).

Sin embargo, como vimos con relación a cómo procede la alteridad en la tragedia griega, el protagonista de *Una forma de vida* no deja de producir un sentimiento ambivalente: la riqueza de sus experiencias, de su singularidad como ser humano es lo que alimenta el deseo de correspondencia en la narradora, que incluso permanecerá inmutable luego de la revelación de que todo es una ficción. Finalmente, huirá de un encuentro inminente, como parte de ese juego circular de atracción y rechazo, necesario en todo proceso de construcción y afianzamiento de la identidad.

## Ediciones, comentarios y traducciones

Alamillo, A. (trad.) (1992). *Sófocles. Tragedias*. Madrid, Gredos.

Jebb, R. (1966). *Sophocles. The play and fragments, Part I: The Oedipus Tyrannus*. Amsterdam, Adolf Hakkert Publisher.

Lloyd-Jones, H., Wilson, N. (1990a). *Sophocles fabulae*. Oxford, University Press.

\_\_\_\_\_. (1990b). *Sophoclea. Studies on the text of Sophocles*. Oxford, Clarendon Press.

## Bibliografía

Bachelard, G. (2000 [1957]). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.

Buis, E. (2015). *La súplica de Eris. Derecho internacional, discurso normativo y restricciones de la guerra en la antigua Grecia*. Buenos Aires, EUdeBA.

Buxton, R. (2013). "Blindness and Limits: Sophokles 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 Press.

Darbo-Peschanski, C. (2010). "Questions sur la normativité dans l'Antiquité grecque et romaine". En *Mètis* 8, 7-20.

De Romilly, J. (2004). *La ley en la Grecia Clásica*. Buenos Aires, Biblos.

Edmunds, L. (1996). "Introduction". En *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, pp. 1-11. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.

Elliott Sorum, C. (1978). "Monsters and the Family: The Exodos of Sophocles' *Trachiniaiæ*". En *GRBS* 19, 59-73.

Frisone, F. (2011). "Construction of Consensus. Norms and Change in Greek Funerary Rituals". En Chaniotis, A. (ed.). *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotions, Gender, reception*, pp. 179-201. Stuttgart, Steiner Verlag.

- Gallego, J. (2003). *La democracia en tiempos de tragedia*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Gambon, L. (2009). *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Goldhill, S. (1990). "The Great Dionysia and Civic Ideology". En Winkler, J. J., Zeitlin, F. (eds.). *Nothing to Do with Dionysos?*, pp. 97-129. Princeton, University Press.
- Gruen, E. S. (2011). "Introduction". En *Rethinking the Other in Antiquity*, pp. 1-5. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Hammond, N. G. L. (1972). "The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus". En *GRBS* 13, 387-450.
- Hammond, P. (2009). *The Strangeness of Tragedy*. Oxford, University Press.
- Iriarte, A. (1990). "La Esfinge rapta y profetiza". En *Las redes del enigma*, pp. 131-144. Madrid, Taurus.
- Ischaroff, M. (1981). "Space and reference in drama". En *Poetics Today* 2, 211-224.
- Loroux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid, Fuenlabrada.
- Maffía, D. (2009). "Cuerpos, fronteras, muros y patrullas". En *Revista Científica de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales*, 13 2, 217-226.
- Mastrorarde, D. (2008). "Contact: Establishment and Physical Withdrawal". En *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, pp. 19-34. Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press.
- \_\_\_\_\_. (2010). "Women". En *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, pp. 246-279. Cambridge, University Press.
- Meineck, P. (2012). "The Embodied Space: Performance and Visual Cognition at the Fifth Century Athenian Theatre". En *New England Classical Journal* 39 1, 3-46.
- Montepaone, C. (1999). "Introduzione". En *Lo spazio del margine*, pp. 3-9. Roma/Paestum, Donzelli Editore.
- Nothomb, A. (2012). *Una forma de vida*. Barcelona, Anagrama.
- Obrist, K. (2013a). "El espacio doméstico y sus (des)quicios en el teatro de Sófocles". En *CFC (egj)* 23, 125-141.

- \_\_\_\_\_. (2013b). "Las mujeres que el teatro ateniense saca del quicio: un análisis performativo de *Antígona* de Sófocles". En Rodríguez Cidre, E., Atienza, A., Buis, E. J. (eds.). *El oikos violentado: genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*, pp. 107-133. Buenos Aires, Editorial de la FFyL/UBA.
- \_\_\_\_\_. (2015a). "La liminaridad en la tragedia sofoclea". En *Actas de las XII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres/VII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. Neuquén, 5-7 de marzo, 1-15.
- \_\_\_\_\_. (2015b). "Espacios complejos: la encrucijada en *Edipo Rey*". En *Actas del VII Coloquio Internacional "[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos"*. La Plata (en prensa).
- Padel, R. (1990). "Making space speak". En Winkler, J. J., Zeitlin, F. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?*, pp. 336-365. Princeton, University Press.
- \_\_\_\_\_. (1992). *In and Out of the Mind*. Princeton, University Press.
- Rehm, R. (2002). *The play of space. Spatial transformation in Greek Tragedy*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Rizo García, M., Romeu Aldaya, V. (2006). "Hacia una propuesta teórica para el análisis de las fronteras simbólicas en situaciones de comunicación intercultural". En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 35-52.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba, Ediciones del Copista.
- Segal, C. (1999). "*Oedipus Tyrannus*". En *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, pp. 207-248. Norman, University of Oklahoma Press.
- \_\_\_\_\_. (1995). "El espectador y el oyente". En *El hombre griego*, pp. 211-246. Madrid, Alianza.
- Small, J. P. (2013). "Skenographia in brief". En Harrison, G. W. M., Liapis, V. (eds.). *Performance in Greek and Roman Theatre*, pp. 111-128. Leiden, Brill.
- Taplin, O. (2002 [1978]). *Greek Tragedy in Action*. Londres, Routledge.
- Tordoff, R. (2013). "Actors' Properties in Ancient Greek Drama: an overview". En Harrison, G. W. M., Liapis, V. (eds.). *Performance in Greek and Roman Theatre*, pp. 89-110. Leiden, Brill.

- Vernant, J. P. (2001 [1985]). "Artemisa o las fronteras del Otro". En *La muerte en los ojos.*, pp. 19-31. Barcelona, Gedisa.
- \_\_\_\_\_. (2002a). "El Dioniso enmascarado de *Las Bacantes* de Eurípides". En *Mito y Tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, pp. 223-252. Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2002b). "Edipo en Atenas". En *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*, vol. I, pp. 103-135. Barcelona, Paidós.
- Vidal-Naquet, P. (1999). "Prefazione". En Montepaone, C. *Lo spazio del margine*, pp. VII-X. Roma/Paestum, Donzelli Editore.
- Wiles, D. (1999). *Tragedy in Athens*. Cambridge, University Press.
- Zeitlin, F. (1990). "Playing the other". En Winkler, J. J., Zeitlin, F. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?*, pp. 63-96. Princeton, University Press.
- \_\_\_\_\_. (1991). "Introduction". En Vernant, J. P. (ed.). *Mortals and Immortals: Collected Essays*, pp. 3-24. Princeton, University Press.



## Capítulo 5

# La autoridad del derecho y la (des)obediencia al *nómos* en *Edipo en Colono* de Sófocles<sup>1</sup>

Eduardo Esteban Magoja

La historia de la filosofía del derecho nos muestra cómo en diferentes momentos culturales los hombres han meditado en torno a grandes preguntas, tales como qué es el derecho o qué es la justicia (*cf.* del Vecchio, 1974: 1). Sin embargo, las reflexiones iusfilosóficas no se agotan allí, ya que existen otros muchos problemas propios de este saber que han estado presentes desde los inicios de la historia de la humanidad, como la obediencia al derecho, la desobediencia civil, la validez y legitimidad de las normas jurídicas, la justicia o injusticia de las leyes o las fuentes del derecho. Toda esta clase de reflexiones constituye una necesidad propia del espíritu humano y, como tal, en diversas oportunidades históricas el hombre se sintió obligado a deliberar y razonar en torno a ellas. El mundo griego, la cuna de la filosofía, no dejó de meditar racionalmente acerca de los problemas

---

1 Se presentaron versiones previas de este capítulo en las V Jornadas sobre Filosofía Antigua 'Doctor Francisco Oliveri' (organizadas por la cátedra de Historia de la Filosofía Antigua, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1 de diciembre de 2014) y en el Encuentro de Pensamiento Antiguo 'Armando Poratti', *Ciudad, Palabra y Ley en la Antigüedad* (organizado por el Grupo Proyecto Kusch, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 6 de agosto de 2015).

que se derivan de la actividad del hombre en el campo jurídico y político (*cf.* Fassò, 1982: 17-18) aunque, claro está, de acuerdo con sus condicionamientos culturales y religiosos.

Los griegos del siglo V a. C. ejercían la meditación filosófica en diferentes campos sociales e institucionales. En Atenas, Sócrates iluminaba el entendimiento de sus conciudadanos en el ágora, los sofistas daban clases privadas a jóvenes atenienses deseosos de ser futuros dirigentes políticos y también realizaban exhibiciones o demostraciones públicas (*epideíxeis*) en plazas, liceos, gimnasios o fiestas. Incluso desde un prisma jurídico, el Consejo (*Boulé*), la Asamblea (*Ekklesia*) y los tribunales de justicia (*dikastéria*) constituían ocasiones para que los ciudadanos mostraran sus habilidades en la argumentación, en el uso de la razón y la persuasión, en suma, en el ejercicio del arte de la retórica.

El teatro, en este sentido, no fue un espacio ajeno a esta lógica que promovía el ejercicio intelectual de los ciudadanos. En efecto, en el contexto institucional de la *pólis*, el teatro ateniense era un campo privilegiado para la discusión y reflexión de los valores cívicos, los códigos normativos de la comunidad (jurídicos y morales), las tensiones institucionales (como la tensión *oikos/pólis*), la ideología del cuerpo social y los enigmas de la vida misma.<sup>2</sup> Esto no significa que el teatro haya sido un ámbito para hacer filosofía. Claramente los dramaturgos no pretendían hacer filosofía. Las obras eran compuestas y estaban pensadas para satisfacer fines artísticos, religiosos y también políticos en el marco de las

---

2 La valencia cívico-religiosa del teatro ha sido destacada, con diferentes intensidades y líneas de análisis, por varios autores dentro de la comunidad académica, como por ejemplo Euben (1986); Vernant y Vidal-Naquet (1987 [1972], 2002 [1986]); Goldhill (1987); Longo (1990); Ober y Strauss (1990); Friedrich (1996); Iriarte (1996); Seaford (1996); Rodríguez Adrados (1997); Bakewell (2011); Spineto (2011), entre muchos otros. Con respecto a la dimensión política del drama ático, ver Markantonatos y Zimmermann (2012: v-xi). En relación con las dudas que genera esta interpretación, ver Griffin (1998) y Rhodes (2003).

Grandes Dionisias.<sup>3</sup> Ya el propio auditorio de las obras era un condicionante de ello: los ciudadanos que asistían al teatro no buscaban ejercer la meditación intelectual sino que, en principio, concurrían a un evento cívico-religioso en el cual participaban de ritos, certámenes, festejos y disfrutaban eventualmente de los espectáculos dramáticos.<sup>4</sup> Sin embargo, esto no quita que las composiciones, desde su propia racionalidad, expusieran ideas de interés filosófico o también invitaran a reflexionar sobre determinados problemas morales, políticos y jurídicos. Corresponde al intérprete descubrir cómo se ejercita el pensamiento y de qué modo es presentado en la escena teatral.

De acuerdo con esta valencia política y de reflexión ciudadana que tenía el teatro, este capítulo pretende abordar *Edipo en Colono* de Sófocles, desde un enfoque iusfilosófico y a la vez literario. Si bien el tema central de la obra gira alrededor del proceso de heroización de Edipo, la reintegración del exiliado al mundo civilizado (*cf.* Buxton, 1982: 133; Slatkin, 1986; Segal, 1999 [1981]: 362 y ss.), el ritual de suplicación o *hiketeía*,<sup>5</sup> la hospitalidad o *xenia*,<sup>6</sup> la práctica de

---

3 Hay quienes minimizan el papel religioso que tenía el festival. Por ejemplo, Taplin (2003 [1978]: 119) sostiene que “[f]or the Athenians the great Dionysia was an occasion to stop work, drink a lot of wine, eat some meat, and witness or participate in the various ceremonials, processions and priestly doings which are part of such holidays the world over. It was also the occasion for tragedy and comedy; but I do not see any way in which the Dionysiac occasion invades or affects the entertainment”. Sin embargo, la importancia que tiene este evento tanto en el campo religioso como político es un aspecto que ya hace tiempo ha demostrado Goldhill (1987).

4 Tucídides (2.38.1), por ejemplo, destaca la importancia de las fiestas como momento de entretenimiento y descanso.

5 De hecho, existe una importante línea de autores que ha enfatizado el carácter de esta tragedia como un “drama de súplica”. Si bien este aspecto había sido advertido inicialmente por Bowra (1944: 310) y Reinhardt (2010 [1933]: 205 y ss.), Burian (1974) ha sido quien desarrolló con mayor detalle esta interpretación. Al respecto, ver también Slatkin (1986), Walker (1995: 171-174), Segal (1999 [1981]: 362 y ss.), Cairns (2002: 221 y ss.), Beer (2004: 156-159) y Tzanetou (2012: 105-125).

6 Así, Wilson (2004 [1997]: 29-61) cuestiona seriamente la interpretación que sostiene que los acontecimientos de *Edipo en Colono* están estructurados de acuerdo con la institución de la súp-

la *philia* (cfr. Blundell, 1989: 226-259), la inocencia del héroe<sup>7</sup> y los pasos que se deben dar antes de que se cumpla con el oráculo de Apolo (vv. 84-110),<sup>8</sup> creo que ella expresa también un problema relevante para la filosofía del derecho. El aspecto al que me refiero es, por un lado, el respeto de Edipo y Teseo hacia las instituciones y el *nómos* ciudadano y, por el otro, la transgresión del derecho por parte del tirano Creonte y también de Polinices. En este hecho, que se enfatiza en la obra, está presente el problema de la autoridad del derecho y la obediencia a las leyes, las formas del ejercicio del poder político y el valor moral de la conducta humana en el campo social e institucional.

## Edipo: un anciano ciego, vagabundo y *ápolis* en las tierras de Colono

A diferencia de *Edipo rey*, en esta magnífica pieza trágica no se muestra la caída de Edipo, del otrora rey de Tebas que alguna vez fue querido y admirado por su pueblo y a quien acudían los ciudadanos como suplicantes para que atendiera los problemas de la *pólis*. Todo lo contrario, en

---

plica y considera que, en cambio, la institución que prima es la *xenia*. Otros autores, como Crespo (2010: 55), prefieren adoptar una postura intermedia que ve en la obra la presencia de ambos institutos en la organización de la trama. De hecho, Markantonatos (2007: 123-140), si bien considera que en *Edipo en Colono* predomina la estructura de un "drama de súplica", también es consciente de que la serie de actos de la súplica es una más dentro de los muchos patrones que sigue la obra en la constitución del ritual previo al misterioso final de Edipo.

- 7 En cuanto a la cuestión acerca de la inocencia de Edipo en *Edipo en Colono*, ver Norwood (1942 [1920]: 167-173), Grant (1965: 234-237), Lloyd-Jones (1971: 117-119), Harris (2010), Sommerstein (2011) y Tzanetou (2012: 110-113), entre otros.
- 8 Los tópicos de la tragedia son sumamente variados y hasta a veces pareciera difícil encontrar una unidad temática en ella. Esta dificultad se puede percibir en los esfuerzos que realiza Kitto (2003 [1939]: 388-393) para encontrar un movimiento, un *lógos* o un ritmo único que gobierne toda la obra.

*Edipo en Colono* el protagonista abre la escena como un anciano ciego y mendigo que ha sido expulsado de la ciudad tebana, que pareciera llevar consigo el *miasma* (la mancha religiosa por haber cometido un crimen de sangre) y que va errante por los caminos con la sola compañía de su hija Antígona, causando miedo y temor por su horrendo pasado que lo condena a la exclusión. Las palabras sagradas de Tiresias, que había expuesto en *Edipo rey*, finalmente se cumplieron: “ciego, cuando antes tenía vista, y pobre, en lugar de rico, [Edipo] se marchará a tierra extranjera tanteando el camino con un bastón” (τυφλὸς γὰρ ἐκ δεδορκότος / καὶ πτωχὸς ἀντὶ πλουσίου ξένην ἔπι / σκίπτρω προδεικνὺς γαῖαν ἐμπορεύεται, vv. 454-456).<sup>9</sup>

Sin embargo, el incestuoso parricida, luego de pasar por las peores desgracias de la vida, sufrir los más grandes infortunios y alcanzar el punto más bajo de la miseria humana, llegará a ser un héroe de culto para los moradores de Atenas.<sup>10</sup> Los mismos dioses que lo habían destruido lo elevarán finalmente a ese estatus, pero antes el héroe deberá superar varios obstáculos para encontrar descanso en el bosque de las Euménides: la amenazante expulsión del lugar sagrado donde se detiene, su propia identidad, el intento de Creonte de llevarlo a él y a sus hijas a Tebas por la fuerza, y las súplicas de su hijo Polinices para que regrese a su ciudad. Es en el desarrollo de estas cuestiones que se puede distinguir la importancia de la obediencia a las normas divinas y comunitarias y la ferviente crítica a su violación por parte de la tiranía e, incluso, por otros personajes de

---

9 El texto griego de *Edipo rey* corresponde a la edición de Jebb (1968 [1883]). Todas las traducciones del griego al español me pertenecen. En lo que refiere al texto base de *Edipo en Colono*, se ha utilizado la edición de Pearson (1957).

10 Cfr. Bowra (1944: 307) y Reinhardt (2010 [1933]: 203). Linforth (1951: 184-185), por citar un ejemplo, es uno de los pocos autores que disiente con la presencia del proceso de heroización de Edipo en la obra.

la tragedia como Polinices. Las reflexiones en torno a este tema las encontraremos diseminadas en toda la obra y se instalan en diferentes contextos y con distintos propósitos. Sin perjuicio de esta dificultad, se puede agrupar todo aquello de interés para este capítulo, y ganar así claridad expositiva, si se toma como hilo conductor la causa del conflicto político que se genera entre los personajes de la tragedia: esto es, el lugar en donde eventualmente sean enterrados los restos de Edipo, ya que de acuerdo con el oráculo de Apolo él es portador de un gran bien para la ciudad que lo reciba (vv. 387 y ss.). Es sabido que la *pólis* que obtendrá estos beneficios será finalmente Atenas, y los esfuerzos de Creonte y Polinices para llevar a Edipo a Tebas, el uno mediante la fuerza y el otro a través de la súplica, serán completamente inútiles.

En virtud de los lineamientos propuestos, el estudio jurídico de *Edipo en Colono* puede comenzar considerando el factor divino y la función que cumple dentro de la obra. Sin duda, en la estructura dramática la divinidad es una variable esencial que da sentido a los acontecimientos trágicos. De hecho, Sófocles nos mostrará, al final de cuentas, cómo la acción humana se halla sometida en última instancia al ordenamiento de los dioses. En efecto, se vuelve a repetir en cierta medida el mismo patrón que sigue *Edipo rey*: la soberbia, el descreimiento religioso y la desacreditación del valor de la divinidad.<sup>11</sup> Sin embargo, este papel ya no será ejecutado por Edipo, sino que está reservado para otros personajes. Efectivamente, él está convencido de que se tiene que cumplir con el destino divino y, cuando toma conocimiento de que el santuario al cual ingresó está dedicado a las Euménides (vv. 38-45), reconoce que es allí, en el Ática, donde se le había profetizado el reposo y la muerte

---

11 Ver, por ejemplo, la fuerte crítica que realiza el Coro de *Edipo rey* en los vv. 863-910.

(vv. 84-95). Se trata, en su propias palabras, de “la señal de mi destino” (ξυμφορᾶς ξύνθημ’ ἐμῆς, v. 46). El antiguo tirano de Tebas, que antes en *Edipo rey* cuestionaba el curso divino y natural de los acontecimientos, en esta obra muestra una conducta totalmente contraria: se presenta piadoso, fiel y religioso, respetuoso de la voluntad divina y, con ello, de la costumbre y la tradición. Ya en el éxodo de esa obra, Edipo había expresado: “pero que nuestro destino vaya a donde quiera que va” (ἀλλ’ ἡ μὲν ἡμῶν μοῖρ’, ὅποια περ εἶσ’, ἴτω, v. 1458). Esto es algo que el viejo desdichado, en *Edipo en Colono*, muestra haber aprendido muy bien.

Con relación a este aspecto, resulta significativo que el héroe en los últimos momentos de su vida llegue al santuario de aquellas divinidades y les implore que le permitan morir en su recinto sagrado para que se cumpla con la voz oracular de Apolo. Las Euménides, cuyo nombre significa “bondadosas”, son antiguas divinidades ctónicas de horrible apariencia, vengadoras de crímenes de sangre (A. *Eu.*, v. 421), especialmente de aquellos cometidos contra familiares, como el matricidio.<sup>12</sup> Estas diosas no siempre fueron llamadas así. En *Euménides* de Esquilo, por ejemplo, su nombre originario es Erinias y solo después de que se sometieron a la autoridad del Areópago y calmaron su furia contra Orestes, recibieron por antífrasis el nombre de “Venerables” (Σεμναί, v. 1041).<sup>13</sup>

---

12 A. *Eu.* (v. 210). Además, otro aspecto interesante en relación con las Erinias es que son divinidades anteriores a los dioses olímpicos y no reconocen su autoridad. Como no están sometidas ni siquiera al poder del excelso Zeus, tiene sentido la súplica de Edipo de que no se vuelvan “insensibles con Febo” (Φοῖβω... ἀγνώμονες, v. 86) y le concedan morir allí de acuerdo con su oráculo (vv. 101-105).

13 El texto griego de *Euménides* de Esquilo corresponde a la edición de Sommerstein (1989). Existe una discusión entre los estudiosos sobre la relación de las Euménides que aparecen en *Edipo en Colono* con las Erinias de *Euménides* de Esquilo. Así por ejemplo, Bowra (1944: 317-319) y Winnington-Ingram (1980: 264-272) sostienen que las Euménides de la tragedia sofoclea son precisamente las Erinias luego de calmar su furia. Sin embargo, autores como Adams (1957: 165) y

Edipo, como autor contaminado de actos viles, es la víctima perfecta para “las Euménides que todo lo ven” (τὰς πάνθ’ ὄρώσας Εὐμενίδας, v. 42). La mancha por haber cometido un delito de sangre no puede ocultarse, porque ellas aparecen como “testigos justos de los que murieron” (μάρτυρες ὄρθαι τοῖσι θανούσιν, A. *Eu.* v. 318). A estas divinidades ningún crimen se les escapa; ellas son “ejecutoras de una deuda de sangre” (πράκτορες αἵματος, A. *Eu.* v. 319). No obstante, Edipo no cree que merezca la persecución de las Euménides y él mismo explica la causa: es un hombre “puro ante la ley” (νόμῳ δὲ καθαρός, v. 548). Su defensa frente a los cargos de incesto y parricidio descansa en la involuntariedad de sus actos y su completa ignorancia (vv. 270-272, 521-526, 545-548, 962-999). En todo caso, con respecto al homicidio, él alega también que, aunque hubiera actuado con plena comprensión de lo que hacía, tampoco sería un homicida, ya que en la encrucijada de tres caminos su vida corría riesgo y no tenía otra opción que luchar contra el hombre que intentó asesinarlo (vv. 270-272 y 991-999).<sup>14</sup> De este modo, jurídicamente hablando, se puede decir con seguridad que él obró en legítima defensa (*cf.* Harris, 2010: 138. Ver también, Tzanetou, 2012: 112). En efecto, de acuerdo con el derecho ático, quien fuera acusado por la comisión del delito de homicidio y aceptara haberlo cometido “con derecho” (*dikaios*) o “de acuerdo con las leyes” (*katà tou̓s nómous*), no era juzgado en

---

Brown (1984) discuten esta hipótesis y sostienen que no existe ninguna identidad entre aquellas divinidades. Sobre la relación entre las Erinias, Euménides y *Semnai*, y las diversas menciones de estas diosas en la literatura, ver también Sommerstein (1989: 6-12).

- 14 Resulta importante destacar, tal como hace Sommerstein (2011: 100-101) en su análisis de los hechos criminales en *Edipo rey*, que Edipo no solo era superado en número sino que, debido a su discapacidad, no se encontraba en condiciones de escapar de la pelea, sobre todo cuando sus adversarios tenían caballos a su disposición. El público era consciente de la discapacidad de Edipo, que surge del propio significado de su nombre (“el de los pies hinchados”) y que también podía llegar a ser percibida cuando él andaba sobre el escenario.

el Areópago, sino en el Delfinio.<sup>15</sup> En este caso, si el acusado lograba demostrar que estaba amparado por alguna causa que justificara la reacción homicida,<sup>16</sup> no era sancionado jurídicamente (cfr. Cantarella, 1996: 63). Además, un aspecto muy importante, que destaca Harris (2010: 133), es que el sujeto que cometía esta clase de homicidio estaba libre del *míasma*.<sup>17</sup> Seguramente por esto, los argumentos que esgrime Edipo en su defensa son acogidos favorablemente por el Coro de ancianos de Colono, el cual en la obra hace las veces de jurado que pronuncia un veredicto absolutorio por los cargos que se le imputan al acusado. Si efectivamente Edipo hubiera sido culpable de “homicidio deliberado” (*phónos ek pronoías*) y llevara consigo la mancha religiosa, el Coro, luego de escucharlo, jamás habría permitido que, en esas condiciones, realizara el rito de purificación (*katharmós*) en el santuario de las Euménides (vv. 461-492) (cfr. Harris, 2010: 138).

Por lo demás, la ausencia de responsabilidad penal del héroe queda por completo confirmada en el segundo episodio de la obra, precisamente en el *agón* que se produce entre Edipo y Creonte. En efecto, en esa instancia Creonte alega, con el fin de que Atenas rechace a Edipo, que el ilustre Areópago no permitiría jamás que los homicidas habitaran

---

15 Arist. *Ath. Pol.* 57.3; Dem. 23.74.

16 Con respecto a los distintos supuestos que encuadraban en esta clase de “homicidio justificado” (*phónos díkaíos*), ver Arist. *Ath. Pol.* 57.3; Dem. 20.159, 23.28, 23.53, 23.60, 24.113; Lys. 1.30. Sobre el tema, ver Cantarella (1996: 63), MacDowell (1999 [1963]: 73 y ss.) y Harris (2010: 132-133).

17 Dem. 9.44 y 20.158. Sin embargo, Tzanetou (2012: 112-113), por citar un ejemplo reciente, considera que si bien en *Edipo en Colono* es posible pensar que el héroe actuó en legítima defensa, lo cierto es que la gravedad del incesto y del parricidio hace que la polución sea imposible de remover. Esta lectura, en la cual se considera que Edipo es moral y jurídicamente inocente pero, desde el punto de vista religioso, es culpable y está contaminado por haber cometido un delito de sangre, fue desarrollada en profundidad por Dodds (1966) y Vernant (1987 [1972]) en sus análisis sobre *Edipo rey*. Sobre el estatus ritual de aquel que cometió un “homicidio justificado”, ver Parker (1996: 366-369).

en la ciudad (vv. 947-950). Sin embargo, como defensa de su inocencia criminal, Edipo insiste en haber actuado involuntariamente y sin conocimiento (vv. 960 y ss.). Luego de escuchar a ambos, el Corifeo sostiene, al final, que Edipo es un hombre “honrado” (χρηστός, v. 1014) que ha sufrido desgracias funestas pero dignas de ser socorridas (vv. 1014-1015). El argumento de Creonte entonces fracasa, ya que no hay dudas de que Edipo ha demostrado a los ciudadanos de Atenas haber cometido un homicidio *katà tòus nómous* que, como tal, está exento del poder jurisdiccional de aquel tribunal criminal.

El *katharmós* es un rito sagrado que tiene mucha importancia en la obra, ya que mediante este ritual Edipo reparará el acto de haber ingresado sin permiso al recinto sagrado de las Euménides (*cf.* Shuckburgh, 1955: 123 ad. v. 467; Knox, 1964: 152; Birge, 1984; Hogan, 1991: 93 ad v. 466; 16; Parker, 1996: 146; y Jebb, 2010 [1885]: 81 ad v. 467) y logrará ganar la simpatía y la buena voluntad de las diosas para descansar en paz en las tierras de Colono (*cf.* Bowra, 1944: 318-319). Esto es algo que seguramente era percibido por el público, sobre todo si se tiene en cuenta el énfasis que le da Sófocles a la descripción del acto ritual (*cf.* Knox, 1964: 151-152). Además, no es un aspecto menor que Edipo siga con mucho cuidado las instrucciones del Coro al momento de realizar el acto religioso, ya que con esto muestra su actitud de respeto y obediencia hacia las normas de la comunidad a la que arribó como extranjero. No es un hombre “sin ley” (ἄνομον, v. 142), como alegará frente al Coro en defensa de la acusación por haber ingresado a un lugar que no es lícito transitar. De hecho, cuando Edipo ingresa a la *pólis* expresa su voluntad de someterse a las costumbres y las leyes que rigen la vida social en ella: como *xénoi*, dice Edipo, “hemos venido para aprender de los ciudadanos y cumplir lo que oigamos” (μανθάειν γὰρ ἤκομεν /...πρὸς ἀστῶν, ἃν δ' ἀκούσωμεν

τελεῖν, vv. 12-13). Como veremos más adelante, esto es algo que Teseo le reprochará a Creonte, ya que el cadmeo ingresa a la *pólis* para cometer acciones injustas y quebrantar las leyes. Entre el antiguo tirano de Tebas y el nuevo representante del poder de esa *pólis* habrá una clara antítesis en relación con la actitud que se puede manifestar frente a las leyes de Atenas: uno muestra sumisión y respeto hacia la autoridad del derecho, mientras que el otro transgrede injustificadamente las normas.

## La disolución de los vínculos jurídico-políticos del héroe con Tebas

La superación del estigma criminal que acompaña a Edipo y la obtención de la buena voluntad de las Euménides no bastarán para que él obtenga el eterno descanso en Colono. Deberá también luchar contra Creonte y rechazar las súplicas de su hijo Polinices para que lo ayude a recuperar el trono de Tebas. Ismene le había anunciado a Edipo el enfrentamiento que existía en su ciudad natal y también que, según los oráculos (v. 387), él sería buscado por su cuñado para que regresara allí (v. 396). La razón es claramente expuesta por Ismene: se pretende enterrar los restos de Edipo cerca de las murallas de Tebas (vv. 399-400).<sup>18</sup> Es aquí cuando Edipo se entera del gran bien que porta: la *pólis* que controle su tumba obtendrá su protección. Como se ha dicho, este es el eje que articula toda la disputa política entre los personajes de la obra, pues en un contexto bélico el dominio de la tumba de Edipo será decisivo para obtener la

---

18 Los cadmeos no podrán enterrar al anciano en el suelo tebano ya que allí yacen los restos de su padre Layo (v. 407). Como el parricidio era una gran impiedad, no era lícito enterrar al asesino en el mismo suelo donde la víctima tuviera su tumba.

victoria. Frente a este peligro inminente, Edipo manifiesta su total rechazo hacia la idea de volver a sus tierras debido a la conducta adoptada por sus hijos. Tanto Eteocles como Polinices sabían de los beneficios que acarrearía Edipo para la *pólis*, ya que habían escuchado los oráculos (vv. 416-417). Sin embargo, ellos se preocuparon más por obtener el trono y gobernar Tebas que por la situación de su padre (vv. 418-420 y 448-449). Solo se interesaron por el desgraciado anciano cuando descubrieron que su gobierno dependía de él. Esto es algo que Edipo no les podrá perdonar bajo ninguna circunstancia.

Ahora bien, desde un prisma jurídico resulta significativo que, cuando Edipo explica los detalles de su destierro, aclara que fue realizado mediante la emisión de un “decreto” de carácter público. En el discurso de Edipo se utiliza la forma verbal ἐξεκηρύχθην (v. 430), que corresponde al verbo κηρύσσω. Este verbo designa la acción de “ordenar por heraldo” o “desterrar por voz de heraldo”<sup>19</sup> y se encuentra en estrecha relación con el sustantivo κήρυγμα. El concepto tiene un carácter principalmente político y hace alusión a la noción de “proclamación”, “mandato”, “aquello declarado por un heraldo” o “decreto”.<sup>20</sup> Es el mismo vocablo con el que Antígona, en la obra homónima, designa la norma de Creonte que prohíbe dar sepultura a Polinices (vv. 8 y 454) y también aquel que utiliza Tiresias en *Edipo rey* para referirse al edicto que emite Edipo con el fin de promover la investigación sobre el crimen de Layo (v. 350). La precisión de su significado no ofrece mayores dificultades, ya que con ese concepto no se expresa ningún instituto clave del derecho de la Atenas del siglo V a. C., como sí sucede con *pséphisma*, *dike* o *nómos*, por ejemplo. Sin embargo, en el contexto

---

19 Cfr. Liddell y Scott (1996) s.v. κηρύσσω.

20 Cfr. Liddell y Scott (1996) s.v. κήρυγμα.

de la tragedia el uso de *kérygma* es bastante relevante, ya que en la base del concepto está la idea de publicidad y además, en tanto imperativo, constituye una verdadera norma jurídica.<sup>21</sup>

Quién expulsó a Edipo de Tebas no resulta del todo claro. En efecto, en primer lugar no se sabe con certeza quién emitió la norma, ya que en el texto no se establece con precisión. Además, hay cierta ambigüedad en la obra sobre el personaje que estaba al mando de Tebas cuando Edipo fue exiliado. En los vv. 367-370 se dice que Eteocles y Polinices habían acordado ceder el trono a Creonte y, más adelante, cuando Edipo dialoga con él lo acusa de ser el responsable de ejecutar el destierro (vv. 768-771). Sin embargo, del contenido de los vv. 1354-1359 surge un leve desajuste con la afirmación anterior, pues en esta oportunidad Edipo sostiene que fue su hijo Polinices quien lo expulsó y lo convirtió en un apátrida cuando tenía el cetro y el trono. Además, en otras ocasiones Edipo reprocha a su descendencia el haberlo expulsado (como en los vv. 599-601). Es muy probable que haya sido Creonte quien promulgó la norma y consumó el destierro antes de que Eteocles y Polinices disputaran

---

21 Claro que no todo mandato u orden derivado del soberano es una norma jurídica, como sostuvo Austin (1988 [1832]: 134) y generalmente se piensa. Si bien en algunos casos un imperativo puede expresar una norma jurídica, entre ambos conceptos hay características que los distinguen e impiden trazar una relación sinónima. En efecto, las órdenes tienen un sujeto emisor (que en las tragedias suele ser el tirano), pero en algunas clases de normas no es así: efectivamente, las normas consuetudinarias carecen de esta cualidad. Incluso esta clase de normas no puede ser identificable en el tiempo: Antígona, en la obra homónima, deja en claro este aspecto cuando dice que los *ágrapta nómina* que amparan su conducta “no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe desde cuándo aparecieron” (οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ’ αἰεί ποτε / ζῆ ταῦτα, κούδεις οἶδεν ἐξ ὅτου ’φάνη, vv. 456-457). Además, en los sistemas jurídicos existen muchas normas que atribuyen competencias o potestades que, por su naturaleza, no pueden ser consideradas de ningún modo como imperativos. Cfr. Hart (2009 [1961]: 33-61). Finalmente, una característica propia de las normas jurídicas que impide identificarlas sin más con una orden es que esta última, generalmente, no se dicta contra aquel que la pronuncia.

ferozmente por el *krátos tyrannikón*.<sup>22</sup> En este caso, la acusación de Edipo hacia su hijo Polinices hace referencia al hecho de no defenderlo ni haber impedido el exilio, tal como se dice en los vv. 426-430 y 441-444.

A esto hay que sumarle que, de acuerdo con sus propias palabras, “la ciudad me expulsó por la fuerza del país” (πόλις βία / ἤλαυνέ μ' ἐκ γῆς, vv. 440-441). Suponiendo que fue efectivamente Creonte quien impuso la norma, tanto su propio linaje como así también el pueblo cadmeo se sometieron al *kérygma* sin formular ninguna objeción. Se puede decir, entonces, que la norma se sustentó claramente en la voluntad de los ciudadanos. En efecto, si una de las principales cualidades del *kérygma* es la publicidad, los ciudadanos que hubieran estado en desacuerdo con su contenido podrían haber expresado sus quejas a través de los medios institucionales que estuvieran a su alcance o, en todo caso, formular su descontento con la decisión tomada por el gobernante. Sin embargo, nada de ello se dice en la obra.

Creo que esto explica, en gran medida, el rencor que le guarda Edipo a la *pólis* tebana, ya que privar de beneficios a su ciudad natal no es algo que afecte solo a sus allegados, sino que repercute indudablemente sobre todos los tebanos: es, pues, una cuestión de interés ciudadano. De hecho, cuando Creonte aparece por primera vez en escena y expresa su intención de llevar a Edipo a las tierras tebanas, dice que no fue “enviado de parte de uno” (ἐξ ἐνὸς στείλαντος, v. 737), sino “por orden de todos los ciudadanos” (ἀσπῶν ὑπὸ / πάντων κελευσθεῖς, vv. 737-738). Incluso agrega que todo el pueblo de los cadmeos lo reclama “con justicia” (δικαίως, v. 742), ya que Tebas es su ciudad natal (v. 760). Claramente Creonte no ha ido a buscar a Edipo por su propio interés ni tampoco por orden de Eteocles

---

22 Shuckburgh (1955: 118 ad v. 430) no duda en señalar que se trata de una proclama de Creonte dirigida a los ciudadanos en su calidad de regente.

o Polinices. Su objetivo de persuadirlo para que vuelva al suelo tebano es de carácter público. Sin embargo, a Edipo no le interesa el pueblo que alguna vez gobernó. El héroe ya rompió todo lazo con la *pólis* tebana e incluso con su propio *oikos* (cfr. Vidal-Naquet, 2002 [1986]: 165).

## La integración de Edipo a la *pólis* ateniense

El héroe legendario de Atenas, Teseo, será el aliado perfecto de Edipo en el desarrollo de los obstáculos que debe enfrentar para que se cumpla con la voluntad de los dioses. En efecto, Teseo fue educado en el extranjero y tuvo que enfrentar varios peligros en su vida hasta llegar a Atenas y ser reconocido como hijo de Egeo (vv. 562-568). Su pasado lo hizo consciente de la condición humana, de sus límites y también de la importancia de ser solidario con aquellos que han sufrido experiencias semejantes. En este ambiente colmado por el sentimiento compartido, Edipo informa, a pedido de Teseo (vv. 560-561), el motivo por el cual se presentó a la ciudad y solicitó la presencia del soberano de Atenas:

δώσων ἱκάνω τοῦμὸν ἄθλιον δέμας  
σοὶ δῶρον, οὐ σπουδαῖον εἰς ὄψιν· τὰ δὲ  
κέρδη παρ' αὐτοῦ κρείσσον' ἢ μορφὴ καλή. vv. 576-578.

Vengo para ofrecerte el don de mi mísero cuerpo; no agradable para la vista, pero los beneficios [que obtendrás] de él son mejores que un bello aspecto.

Edipo solicita a Teseo que se ocupe de “las últimas cosas de la vida” (τὰ λoίσθι... τοῦ βίου, v. 583) y también que no permita que sea llevado por la fuerza a Tebas (vv. 582 y ss.). Al principio, esto no tiene mucho sentido para Teseo, ya que,

además de considerar aquel pedido como ínfimo, ve allí la oportunidad para que el errante anciano no viva más como desterrado (v. 590). Hasta ese momento, Teseo ignoraba los males que Edipo había sufrido en Tebas. Entonces, Edipo no tardará en explicarle que el exilio no fue voluntario, a diferencia de lo que se podía llegar a esperar si se considera el éxodo de *Edipo rey*. Recordemos que allí era Edipo quien se mostraba insistente por salir de las tierras tebanas y Creonte, en cambio, quien proponía consultar antes a los dioses sobre qué hacer (vv. 1435 y ss.).

Tampoco para Teseo es del todo clara la razón por la cual Edipo se ofrece a Atenas como héroe protector, ya que no contempla la posibilidad de recibir un ataque por parte de Tebas. Además, en esta instancia de la obra él desconoce que, en caso de sufrir una invasión, los agresores serían derrotados si los restos del anciano estuvieran sepultados en suelo ateniense (vv. 603-605). El rey de Atenas necesitará indagar un poco más sobre el asunto y Edipo, en el parlamento de los vv. 607-628, le aclara el significado de su extraña propuesta. En este discurso se dice que el “tiempo omnipotente” (παγκρατὴς χρόνος, v. 609) modifica todas las cosas. Se deja en claro, pues, cuál es la marca de la condición humana: la sujeción del hombre al poder destructivo del paso del tiempo. Solo los dioses no cambian, no llegan a alcanzar la vejez ni mucho menos la muerte (vv. 607-609). En ese continuo fluir, se consume “el vigor de la tierra” (ισχύς γῆς, v. 610) y se consume el del “cuerpo” (σώματος, v. 610), muere “la confianza” (πίστις, v. 611) y surge “la desconfianza” (ἀπιστία, v. 611). Las relaciones de amistad y enemistad, ya sea entre hombres en particular o entre ciudades no se mantienen nunca incólumes (vv. 612-613). Tampoco los placeres, que ahora son “amargos” (πικρὰ, v. 615) pero más tarde se vuelven “nuevamente agradables” (καύθις φίλα, v. 615). El tiempo que discurre constantemente y que engendra incontables días

y noches (v. 618) arrojará al viento los “amistosos acuerdos” (ξύμφωνα δεξιώματα, v. 619) o los pactos realizados, como si fueran solo polvo, y los conflictos inundarán las relaciones entre las dos *póleis*. En el seno de este conflicto, el cadáver de Edipo, “dormido y enterrado” (εὔδων καὶ κεκρυμμένος, v. 621), beberá “la sangre caliente” (θερμὸν αἶμα, v. 622) de los tebanos.

En un sentido político, el lenguaje metafórico enfatiza el carácter transitorio y variable de las relaciones entre Atenas y Tebas. Los vínculos de amistad entre ambas *póleis* pueden variar de un sentido a otro, del mismo modo que el hombre que goza de salud puede, con el tiempo, caer en la enfermedad. Entonces, según lo expresado por Edipo, si Teseo efectivamente cumple con su promesa, sabrá que no lo ha recibido inútilmente como habitante de sus tierras (vv. 626-628), pues se convertirá en un espíritu tutelar de Atenas, que la protegerá y defenderá de los invasores en caso de un enfrentamiento bélico. De hecho, la promesa de Edipo no fue vana, ya que en un escolio al discurso *En defensa de los Cuatro* de Elio Arístides se dirá que Edipo, a través de una epifanía, alentó a los atenienses a resistir un ataque de Tebas hasta que los asaltantes fueron finalmente derrotados.<sup>23</sup>

El Corifeo no duda en considerar verídicas las palabras de Edipo (vv. 629-630). Tampoco Teseo duda de ello, luego de escuchar detenidamente el discurso del viejo vagabundo y

---

23 Cfr. Dindorf (1829: 560). Incluso, la protección que recibió Atenas con la tumba de Edipo ha sido asociada con un hecho histórico concreto que sucedió en las proximidades de Colono: la victoria de la caballería ateniense en un altercado que tuvo con parte de un contingente beocio dirigido por el rey espartano Agis. Cfr. Diodoro 13.72.3-73.2, X. *Hell.* 1.1.33 y *Mem.* 3.5.4. Al respecto, ver también Lardinois (1992: 322 y ss.) y Markantonatos (2007: 149). Por cierto, este ataque, que se dio en el contexto de la guerra de Decelia (414-404 a. C.), tuvo que tener lugar entre 414 y 407 a. C., período en el cual Sófocles debió haber estado trabajando en la composición de la tragedia antes de su muerte en 406 a. C.

los argumentos que expone. El soberano de Atenas no podrá ignorar la generosidad de Edipo, su carácter de suplicante de los dioses ni mucho menos rechazar los beneficios que ofrece para sus tierras y, por ello, lo acogerá, bajo las normas de la hospitalidad que unen a ambos, como un ciudadano más:

τίς δῆτ' ἂν ἄνδρὸς εὐμένειαν ἐκβάλῃ  
τοιούδ', ὅτ' αὖ πρῶτον μὲν ἢ δορυξένος  
κοινὴ παρ' ἡμῖν αἰὲν ἔστιν ἑστία;  
ἔπειτα δ' ἰκέτης δαμόνων ἀφιγμένος  
γῆ τῆδε κάμοι δασμὸν οὐ σμικρὸν τίθει.  
ἀγῶ σεβισθεὶς οὐποτ' ἐκβαλῶ χάριν  
τῆν τοῦδε, χάρα δ' ἔμπολιν κατοικίῳ. vv. 631-637.

¿Quién por cierto rechazaría la benevolencia de un hombre tal, con quien, en primer lugar, existe siempre entre nosotros un hogar común unido por vínculos de hospitalidad? Y luego, tras venir como suplicante de los dioses, paga un tributo no pequeño para esta tierra y para mí. Yo, tras respetar estas cosas, jamás rechazaré su favor y en este país lo estableceré como conciudadano.

Hasta aquí queda claro que Teseo ha jurado cumplir con sus promesas, le ha brindado un hogar de residencia a Edipo y se dispone a protegerlo como si fuera un ciudadano ateniense frente a cualquier peligro que lo amenazara. Debe quedar claro que si bien Teseo dice que lo establecerá como “conciudadano” (ἔμπολιν, v. 637), esto no significa que efectivamente adquiriera ese estatus especial. Esta dificultad interpretativa se origina a partir de la enmienda que hizo Musgrave (1800) sobre el manuscrito. En realidad, en dicho manuscrito figura ἔμπαλιν (“al contrario”),

pero aquel autor consideró, de acuerdo con criterios filológicos, que el vocablo más adecuado resultaba ser ἔμπολις. Naturalmente, esta corrección hizo que varios autores, como Kamerbeek (1984: 101 ad vv. 636-638), Vidal-Naquet (2002 [1986]: 180-186) y Wilson (2004 [1997]: 63-90), expresaran su disenso con la conjetura adoptada. Sin embargo, otros estudiosos, entre los cuales se encuentran Jebb (2010 [1885]: 108 ad v. 637), Shuckburgh (1955: 143 ad v. 637), Knox (1964: 154) y Tzanetou (2012: 127-128), salieron en su defensa, ya que consideran que con la enmienda se logra expresar de manera más acabada el sentido general del pasaje (vv. 631-641).

Siguiendo el cuidadoso análisis que ofrece Tzanetou, creo que no existe ninguna dificultad en mantener ἔμπολις siempre y cuando se rechace la idea de que la palabra designa simplemente el carácter de *polítes*. En efecto, ese término, cuya traducción literal sería “perteneciente a la ciudad”, no agota su campo semántico en la noción de ciudadanía o membresía política (con todo lo que ello implica), sino que también tiene el sentido de pertenencia física. Entonces, Edipo, como ἔμπολις, no sería más que un residente o un habitante de Atenas que goza de ciertos privilegios. No hay ninguna duda de que Edipo no puede formar parte del cuerpo de ciudadanos libres e iguales en la comunidad ateniense, como bien demostró Vidal-Naquet (2002 [1986]: 180-186). No obstante, nada impide pensar que bajo el concepto en cuestión se busca expresar la idea de que el héroe deja de ser *ápolis* y *apóptolis* y pasa a integrarse a la ciudad. De hecho, en el contexto de la tragedia, esta integración es la que le permite a Edipo gozar de la protección de la *pólis* y, especialmente, del cuidado que se comprometió darle Teseo.

## Creonte y la amenaza siempre presente del ejercicio de la ilegalidad y las transgresiones normativas

La llegada de Creonte a las tierras de Atenas con el propósito de llevarse a Edipo a Tebas será para Teseo la oportunidad perfecta para hacer efectivo su juramento. En efecto, la irrupción no es pacífica, sino que ingresa a Colono para violar sus normas y quebrantar la justicia. A tal punto Creonte socava la autoridad de la *pólis* que el Coro, luego de instar a todos los habitantes a repeler las acciones criminales, expresa: “la ciudad es destruida, mi ciudad, por la fuerza” (πόλις ἐναίρεται, πόλις ἐμά, σθένει, v. 842). En el marco del conflicto, la intervención de Teseo y los institutos sociales y jurídicos que se colocan en juego permiten contrastar las normas con las que se maneja la tiranía, la importancia del buen orden y el respeto por las leyes de la comunidad. Esta distinción está representada por el fuerte antagonismo que resalta la obra entre los personajes que ejercen el poder político de ambas *póleis*: Teseo y Creonte. En efecto, luego de que Edipo acudiera a Teseo para que interviniera y rescatara a sus dos hijas de las manos de Creonte, quien se las llevaba por la fuerza, el soberano de Atenas dirá:

οὐ γάρ ποτ' ἔξει τῆσδε τῆς χώρας, πρὶν ἂν  
κείνας ἐναργεῖς δεῦρό μοι στήσης ἄγων·  
ἐπεὶ δέδρακας οὐτ' ἐμοῦ κατάξια  
οὐθ' ὧν πέφυκας αὐτὸς οὔτε σῆς χθονός·  
ὅστις δίκαι' ἀσκοῦσαν εἰσελθὼν πόλιν  
κἄνευ νόμου κραίνουσαν οὐδέν, εἴτ' ἀφείς  
τὰ τῆσδε τῆς γῆς κύρι' ᾧδ' ἐπεσπεσῶν  
ἄγεις θ' ἅ χρῆζεις καὶ παρίστασαι βίαν  
καὶ μοι πόλιν κένανδρον ἢ δούλην τινὰ  
ἔδοξας εἶναι, κάμ' ἴσον τῷ μηδενί. vv. 909-918.

Pues jamás saldrás de este país hasta que te presentes aquí, trayendo a aquellas ante mi vista; pues has cometido [acciones] no dignas de mí ni de aquellos de los que tú mismo has nacido ni de tu tierra, porque tras entrar en una ciudad que practica la justicia y que sin la ley nada realiza, y tras despreciar a las autoridades supremas de esta tierra, así irrumpes y te llevas lo que deseas y lo pones por la fuerza a tu lado. Y creíste que mi ciudad estaba vacía de hombres o era esclava de algún modo, y que yo era igual a nada.

La idea de la justicia conmutativa o correctiva está muy presente en el accionar que despliega Teseo. Unos pocos versos antes había dicho que el *nómos* que se le aplicará a la conducta de Creonte será el mismo que él practica en las tierras de Colono (vv. 907-908). El *nómos* de Creonte es violento y transgresor, es una norma que atenta contra las relaciones de convivencia, las prácticas sociales y religiosas. Con su accionar, Creonte despojaría por la fuerza de aquello que le pertenece al soberano de Atenas y también a los dioses, ya que Edipo es un suplicante sagrado de las Euménides (vv. 44 y 284-285) y, además, él y sus hijas se hallan bajo la protección de las leyes atenienses (vv. 913-916) (Shuckburgh, 1955: 178 ad v. 922).

Todo esto explica por qué Teseo dice que Creonte ni siquiera sería digno de elogio por los ciudadanos de Tebas si se enteraran de que arrebató con violencia a Ismene, Antígona y Edipo (vv. 919-923). La conducta debida, aquello que Creonte debería respetar y cumplir, será destacada por Teseo y así especificará las normas del buen comportamiento social:

οὐκουν ἔγωγ' ἄν σῆς ἐπεμβαίνων χθονός,  
οὐδ' εἰ τὰ πάντων εἶχον ἐνδικώτατα,

ἄνευ γε τοῦ κραίνοντος, ὅστις ἦν, χθονὸς  
οὔθ' εἶλικον οὔτ' ἄν ἦγον, ἀλλ' ἠπιστάμην  
ξένον παρ' ἀστοῖς ὡς διαιτᾶσθαι χρεῶν. vv. 924-928.

En cambio yo, si entrara en tu tierra, aunque tuviera las [causas] más justas de todas no arrastraría ni me llevaría [a nadie] sin [el consentimiento] del que gobierna la tierra, quienquiera que fuera, sino que sabría cómo debe comportarse un extranjero entre los ciudadanos.

Este contraste, representado en la oposición Teseo/Creonte, es un aspecto de la obra de índole jurídica y política muy interesante, ya que condensa el respeto por las instituciones que gobiernan las conductas y las prácticas humanas, las relaciones entre las *póleis*, la obediencia a la autoridad y el cumplimiento de las normas, los modos correctos y adecuados de actuar, la realización de la justicia, el respeto por los dioses y otros tantos valores.

No se puede pasar por alto, además, que la mención de Teseo sobre “cómo debe comportarse un extranjero entre los ciudadanos” (ξένον παρ' ἀστοῖς ὡς διαιτᾶσθαι χρεῶν, v. 928), nos remite a la idea de las leyes impuestas por los dioses, denominadas a menudo como las “leyes no escritas” (ἀγράφους... νόμους, X. *Mem.* 4.4.19)<sup>24</sup> o las “leyes establecidas” (κειμένων νόμων, Th. 3.82.6).<sup>25</sup> En efecto, en los vv. 701-703 de *Suplicantes* de Esquilo, el Coro menciona el trato justo a los extranjeros como una de las tres normas básicas “entre las leyes de *Dike*” (ἐν θεσμίσις / Δίκας, vv. 708-709).<sup>26</sup> En un sentido más específico, lo que Esquilo quiere enfatizar en ese pasaje es que antes de entrar en guerra con un pueblo

24 El texto griego corresponde a la edición de Jaerisch (1987).

25 El texto griego corresponde a la edición de Jones (1898-1902).

26 El texto griego corresponde a la edición de Murray (1960).

extranjero, o “armar completamente a Ares” (ἐξοπλίζειν Ἄρη, v. 702), se concedan y se faciliten “arbitrajes sin daños” (δίκας ἄτερ πημάτων, v. 703). Esto da cuenta, pues, de la importancia en el ideario griego de mantener las buenas relaciones de vecindad y de respeto mutuo entre las *póleis*. En una situación de conflicto no es necesario ir inmediatamente a la guerra, sino que hay que recurrir antes a la justicia o al arbitraje, instancias en las cuales las partes pueden encontrar una solución pacífica y justa a través del diálogo. Por lo demás, no se debe pensar que esa ley, por derivar de los dioses, formaba parte de un tipo de justicia ajena a las normas jurídicas o a las prácticas normativas que regulaban las relaciones inter-*póleis*. Nada más lejos que eso, ya que las leyes no escritas constituían los principios básicos de justicia sobre los que se fundaban las leyes de la ciudad y desde los cuales obtenían legitimidad las normas cívicas (*cf.* Harris, 2004: 29-30; 2006: 54-56). Quiero decir con ello, pues, que la ley divina y la ley humana no estaban para nada divorciadas, sino que mantenían una relación simbiótica entre sí.

Los dos modelos de gobernantes valoran y honran las instituciones sociales y jurídicas de manera totalmente distinta, su ejercicio de la soberanía es antitético. Sin embargo, de la obra no surge que Creonte es efectivamente el gobernante actual de Tebas. Sabemos que en *Edipo rey*, él asume el poder luego de que Edipo se autocegara; sin embargo, en los vv. 374-376 se dice que Eteocles ha usurpado el trono de Polinices. No se puede decir con exactitud, entonces, quién está gobernando Tebas en este preciso momento. Las evidencias parecieran indicar que es Eteocles. Como fuera, lo cierto es que en el desarrollo de la pieza trágica es Creonte quien representa el poder político de Tebas. Ya sea que en lo formal él sea o no el verdadero gobernante, no cabe duda de que en los hechos él es quien detenta el *krátos tyrannikón*. Tal es así que se presenta a sí mismo como *týrannos* (v. 851).

Está claro que las figuras de Teseo y de Creonte representan la concentración unilateral del poder político. En el caso de Teseo, ello surge no solo a partir de las numerosas ocasiones en las que es presentado como soberano de la *pólis*, sino especialmente cuando Edipo pregunta al Extranjero si en Colono “gobierna alguno de ellos o la palabra está en el pueblo” (ἀρχει τίς αὐτῶν, ἢ ‘πι τῷ πλήθει λόγος, v. 66). Sin embargo, el modo en que ejercen ese poder, la base en la cual este se sustenta y el fin para el cual es utilizado distan mucho de ser semejantes. En efecto, Teseo parece prácticamente la representación del filósofo-rey del que habla Platón en *República*. Es un gobernante que aspira a la protección de los valores comunales, la defensa de los intereses ciudadanos y los ideales atenienses. Teseo, el rey-*Ekklesía* (cfr. Vidal-Naquet, 2002 [1986]: 176), personifica la soberanía popular y las más excelsas virtudes: piedad, justicia, *sophrosýne* y sabiduría (cfr. Blundell, 1989: 248). En palabras de Reinhardt (2010 [1933]: 216), él “es para Sófocles la encarnación de lo humano en la forma más elevada que jamás se atrevió a crear: su Teseo, el Teseo de su Atenas, es la gran seguridad, el sosiego y la calidez por encima de cualquier vacilación o contrariedad de aquel que ha sido escogido por las fuerzas del destino”.

En cambio, Creonte encarna todo lo contrario: es lo inhumano bajo la máscara de lo humano (cfr. Reinhardt, 2010 [1933]: 220). No es casualidad, por eso, que en ninguna ocasión de la obra se utilice el sustantivo *týrannos* ni ninguna palabra de la familia para referirse a Teseo o a la *pólis* de Atenas (ver Vidal-Naquet, 2002 [1986]: 175). En su lugar se emplean los vocablos βασιλεύς (v. 67), ἡγεμῶν (v. 289) ἄναξ (vv. 549, 629, 1014, 1130, 1173, 1177, 1476, 1499, 1505, 1630, 1650 y 1759), y κοίρανος (v. 1287). El término *týrannos* solo está reservado para referirse a Tebas, tal como se puede apreciar en los vv. 373, 419, 449, 851 y 1338.

Este marcado contraste entre el soberano de Atenas, como el gobernante ideal, y el tirano de Tebas, como un gobernante desviado y corrupto, seguramente se debió a cuestiones políticas, ligadas con la rivalidad histórica que existía entre ambas *póleis*.<sup>27</sup> Sin embargo, este recurso sirve también para distanciar a Atenas de las prácticas abusivas del poder y representarla como la comunidad perfecta o la ciudad ideal (cfr. Donini, 1986; Blundell, 1993; Walker, 1995; Mill, 1997: 160-185 y 2012); y Finglass, 2012). En su contraste con los abusos de poder que se desarrollan en Tebas, con sucesos profundamente perturbadores y que generan tensiones culturales y políticas inquietantes para la audiencia, Atenas cobra su identidad y se concibe como lo normal o lo natural. Expresado en términos ideológicos, Tebas es la anti-Atenas, la representación de los aspectos marginales del mundo, de las prácticas que atentan contra los valores humanos de la *pólis* ateniense, de lo extraño: en suma, de lo anormal y perturbador (cfr. Zeitlin, 1986). Basta recordar los terribles sucesos representados en *Edipo rey*.

Todo esto explica por qué la perfección de Atenas que se muestra en el texto no solo queda plasmada en palabras, sino que se realiza incluso en hechos. Es por ello que Teseo, aun sabiendo quién era Edipo, lo recibe en la *pólis*, le da refugio y lo protege de las malas intenciones de Creonte, actuando como un gobernante que comprende la importancia de las instituciones sociales y jurídicas que rigen las relaciones humanas: la reciprocidad, la súplica, la hospitalidad, el ejercicio de la justicia y el respeto a los dioses. Con relación a esto último, Teseo, al recibir a Edipo en el *dêmos* de Colono para obtener descanso supremo en tierras

---

27 En una interpretación reciente, Gallego (2015) considera que la conflictividad entre atenienses y tebanos, que expone *Edipo en Colono*, acentúa el contraste entre unidad y división como problema fundamental de la *pólis* democrática de la última década del siglo V a. C.

atenienses, está respetando el oráculo de Apolo que había anunciado que Edipo debía morir allí.

Teseo, en este sentido, se mantiene firme en cumplir la práctica de no apartarse de la voluntad de los dioses, que está arraigada en la costumbre griega y forma parte de los valores más profundos de la comunidad. El lugar y el momento en que tendrá lugar la muerte de Edipo es el establecimiento divino de un estado de cosas que prevalece frente a cualquier otra circunstancia secundaria incapaz de cambiar su curso.

Se puede pensar que hay una cierta relación con la obligación que consideraba tener Antígona en la obra homónima: enterrar a su hermano Polinices en virtud de las normas ancestrales que ordenan dar sepultura a los muertos. Si bien existen grandes diferencias entre uno y otro caso, sobre todo por el carácter normativo de las reglas que invoca Antígona y el carácter descriptivo que tiene el oráculo de Apolo en *Edipo en Colono*, creo que en esta pieza se reproduce un patrón similar: Teseo también asume una obligación, el compromiso con Edipo que pasará a formar parte de la realización de los acontecimientos establecidos por los dioses; no hay, pues, ninguna irrupción en el orden natural y divino de su destino.

## **Polinices y la violación de los *nómoi ágraphoi***

Edipo debe superar un último obstáculo antes de obtener descanso eterno en las tierras de Colono. Ya se había adelantado que ese obstáculo era la plegaria de su hijo Polinices para volver a Tebas junto con él y recuperar así el trono. En efecto, el hijo de Edipo llega a Atenas y realiza una súplica pública en el altar de Poseidón con el pedido especial de hablar con su padre (vv. 1156-1160 y 1284-1288) y tener un paso

seguro en la *pólis*. El soberano Teseo, como gobernante que entiende la situación de los exiliados y las prácticas jurídico-religiosas que rigen las relaciones humanas, concede su solicitud. Al principio, la decisión que adopta Edipo de no escuchar a su hijo, cuando se entera de que ha venido como suplicante, pareciera ser contundente (vv. 1173-1178). Solo el pedido de Teseo de considerar el deber religioso que tiene de socorrer al suplicante (vv. 1179-1180) y las persuasivas palabras que expone Antígona, mediante las cuales enfatiza los males que acarrea la cólera, podrán hacer que el héroe abandone finalmente su actitud negativa (vv. 1181-1203).

En esta escena Polinices se encuentra en la misma condición en la que se encontraba Edipo al comienzo de la obra: es un miserable exiliado que necesita ayuda. Hay una simetría o una relación de espejo entre el prólogo y este episodio. Incluso en el diálogo que mantiene Edipo con su hijo Polinices se vuelve a presentar la cuestión del respeto por las normas que regulan la vida social y también por la justicia divina. En efecto, Polinices se vale nuevamente de la institución de la súplica, esta vez de carácter privado, para obtener un favor por parte de Edipo.<sup>28</sup> Como suplicante, Polinices hace todo lo posible para convencer a su padre de que sufre una situación de injusticia que debe ser reconocida. Él será sumamente persuasivo para obtener el resultado deseado y, por eso, su primera actitud es reconocer que ha violado el deber de brindar asistencia a su progenitor (*gerotrophía*, vv. 1254 y ss.). El hijo asume la culpa por no haber cumplido con su deber de honrar a Edipo, alimentarlo y cuidarlo en la vejez. Solo después de reconocer que ha actuado con injusticia y tratar de obtener así la simpatía de Edipo, Polinices expone cómo,

---

28 Con respecto a la institución de la súplica en *Edipo en Colono*, ver el trabajo de Harris (2012: 295 y ss.).

de manera ilegítima, fue destronado y expulsado de Tebas por su hermano menor (vv. 1291-1298).

El manejo de los argumentos persuasivos es decisivo y Polinices pareciera ser un experto en el tema. Como advierte Buxton (1982: 142), el hijo de Edipo emplea en su discurso casi el mismo argumento que instala Teseo al momento de aceptar al héroe en la *pólis*. En efecto, mientras que el soberano de Atenas había dicho que, como alguien que vivió como *xénos*, no dejaría nunca de socorrer a un *xénos* (vv. 562-566), Polinices sostiene que es un mendigo y un *xénos* al igual que su padre (v. 1335).

Sin embargo, más allá de que sus palabras coincidan, lo cierto es que existe una clara discrepancia entre la autoridad moral de los dos exponentes (*cf.* Buxton, 1982: 142). Tampoco la situación de mendigo que dice padecer Polinices es la misma que la de su padre. Al contrario, Polinices es el culpable de que Edipo llegara a ese estado (*cf.* Buxton, 1982: 143). Justamente por eso, el uso que hace Polinices de ese tipo de argumento no consigue producir el resultado esperado: es una persuasión fallida porque el *lógos* no se adecua al carácter de quien lo emite. Las palabras del hijo de Edipo no son sinceras y su verdadero propósito se oculta bajo una máscara que es muy fácil de quitar. Obviamente, el motivo que impulsa las súplicas de Polinices será la necesidad de que Edipo esté de su lado en virtud del poder que porta según el oráculo de Apolo (vv. 1331-1332). Polinices sabe que la expedición de los siete jefes que se conformó para asediar la ciudad de Tebas no le asegurará recuperar el trono (vv. 1301 y ss.). La única garantía de ello es Edipo, de acuerdo con la voz oracular.

Entre los argumentos que instala Polinices para ganar la alianza de su padre, resulta clave la invocación a *Aidós* como divinidad que comparte el trono con Zeus (v. 1268). En la cultura griega *aidós* tiene el sentido genérico de “respeto”,

“vergüenza” o “pudor” y constituye un concepto clave en la regulación del comportamiento social. En efecto, *aidós* recoge la idea de preocupación que un hombre tiene por la opinión de los demás sobre su propio comportamiento y es un mecanismo de ordenación de la vida humana que está ligado más con la sanción moral y social que con la sanción jurídica. Claro que esto no quita que sea un modo efectivo para ordenar las relaciones humanas.

Recordemos en este sentido el papel que tiene la *aidós* en la versión del mito de Prometeo que relata Protágoras en la obra homónima de Platón. En efecto, cuando llegó el momento de la creación del hombre, Prometeo tuvo que entregarle “la sabiduría profesional junto con el fuego” (τὴν ἔντεχνον σοφίαν σὺν πυρὶ, 321d1-2)<sup>29</sup> para corregir el descuido que tuvo Epimeteo en la distribución de capacidades entre los animales. Sin embargo, los hombres carecían de “la *tékhnē* política” (τὴν πολιτικὴν τέχνην, 322b8) y esto impedía que se reunieran en ciudades para defenderse de las fieras, ya que cuando lo hacían luchaban los unos contra los otros. Como los hombres estaban condenados a vivir dispersos y perecer, Zeus envió a Hermes para que les repartiera “la *aidós* y también la *dike*” (αἰδῶ τε καὶ δίκην, 322c2) y, así, fuera posible la convivencia. La *aidós*, en este sentido, se vuelve una forma de ordenación de la vida social, un mecanismo que establece la coordinación entre los ciudadanos y mantiene en funcionamiento el esquema cooperativo de la *pólis*.

A los efectos de comprender el argumento que emplea Polinices, en el cual apela a *Aidós*, se requiere realizar unas breves precisiones más sobre el concepto. La propuesta de Cairns (2002: 5 y ss.) resulta muy iluminadora en este sentido. Según el autor, la *aidós* es una emoción definida culturalmente que opera bajo la órbita del honor, tanto el honor

---

29 El texto griego corresponde a la edición de Croiset y Bodin (1955).

de uno mismo como el de otros (*cfr.* Cairns, 2002: 5 y ss.). Es dentro de ese campo valorativo en donde se da lugar a los juicios que constituyen y construyen la emoción. La inclusión de la *aidós*, como una respuesta al honor de uno mismo y al de los demás, se refleja en el código de honor de sí mismo: un código que integra la autoestima y la estima de los otros, y los estándares de competición y cooperación en un todo integrado (*cfr.* Cairns, 2002: 14).

De acuerdo con estas precisiones, Cairns (2002: 224) considera que en el caso puntual de Polinices la *aidós* toma la connotación especial de perdón, ya que es opuesta al resentimiento generado por un daño que puede alentar la venganza en lugar de la compasión. Sin duda, este es el sentimiento que busca generar Polinices en Edipo. Apela al perdón porque precisamente hay algo por lo cual espera ser perdonado: los daños y las injusticias que ha cometido contra su padre. Ha transgredido directamente el honor de Edipo y este puede tomar venganza en orden de preservar su *timé* y su integridad moral.

Las súplicas de Polinices no tendrán el resultado esperado, sino todo lo contrario. Edipo ha sufrido graves males por parte de su hijo, como la expulsión de Tebas, su conversión en apátrida (v. 1357) y la violación del deber de *gerotrophía* (1361 y ss.) (*cfr.* Harris, 2012: 299). La violación de este deber es un aspecto jurídico muy importante en la obra, ya que con ello está en juego la transgresión de *nómoi ágraphoi*. En efecto, en Jenofonte (*Mem.* 4.4.19-20) Sócrates mantiene un diálogo con Hipias acerca de la existencia de las leyes no escritas y en esa ocasión afirma que una de estas leyes, que resultaban ser de aplicación común en todas las *póleis*, imponía el deber de honrar a los padres. Esta no es la única fuente que nos transmite la relación de este requerimiento vinculado con las normas de los dioses o los valores tradicionales. Ya en *Suplicantes* de Esquilo se decía

que “el respeto a los padres es la tercera [norma] que ha sido escrita entre las leyes de *Díke*” (τὸ γὰρ τεκόντων σέβας / τρίτον τόδ’ ἐν θεσμίοις / Δίκας γέγραπται, vv. 707-709) y en *Nubes* de Aristófanes se nos muestra cómo Fidípides, cuando en el final del drama se rebela contra su padre Estrepsiades y comienza a golpearlo, es consciente de despreciar “las leyes establecidas” (τῶν καθεστώτων νόμων, v. 1400).<sup>30</sup> Sin embargo, en *Aves* el comediógrafo desarrolla una escena en que se destaca el valor de esa ley que merece –a mi juicio– un poco más de atención.<sup>31</sup> Una vez que es fundada la ciudad de Nephelokokygía comienzan a aparecer diferentes personajes con intenciones de integrarse a la nueva comunidad. Uno de ellos es el Parricida. Este personaje explica que su deseo de formar parte de Nephelokokygía se explica en virtud de las leyes de la ciudad que permiten golpear a los padres. Sin embargo, cuando el Parricida agrega que ahogaría a su progenitor y se quedaría con su fortuna, inmediatamente Pisetero le explica que en la ciudad existe una “ley ancestral” (νόμος / παλαιός, vv. 1353-1354)<sup>32</sup> que impone el deber de los pichones cigüeños de alimentar a su padre cuando este los ha criado hasta que ellos puedan volar (vv. 1355-1357). Resulta curioso, entonces, que Pisetero diga que esa norma está establecida en una antigua ley, cuando la ciudad había sido recientemente fundada. Creo que este hecho, al margen del carácter burlesco y ficcional que envuelve la escena, no hace más que mostrarnos que el deber de honrar a los padres es uno de los principios básicos que rige la relación filial padre-hijo y tiene carácter universal. En la comedia, la ley es prepolítica, es anterior a la formación de la ciudad y se impone como un estado normativo

30 El texto griego corresponde a la edición de Dover (1968).

31 Al respecto, ver Buis (2006), quien realiza un análisis más detallado sobre el valor de esta norma en la comedia aristofánica y su relación con las nuevas ideas propuestas por la sofística.

32 El texto griego corresponde a la edición de Dunbar (1997).

inalterable: la norma, pues, está establecida por la naturaleza (*phýsis*) y no tiene carácter convencional.

Si retornamos al campo jurídico de la Atenas clásica, se advierte que ese deber de honrar a los padres estaba fuertemente protegido por la ciudad. Los hijos estaban obligados a proveer alimentos y satisfacer sus necesidades cuando ellos alcanzaran la vejez y, también, a realizar los ritos fúnebres cuando fallecieran. No cumplir con estos deberes era constitutivo del delito de “maltrato a los padres” (*kákosis goneón*)<sup>33</sup> y la legislación preveía una acción pública especial para el caso de que se ofendiera a los padres, denominada *graphè kakóseos goneón* (cfr. MacDowell, 1978: 92; Hansen, 1999: 100-101; y Cantarella, 2011: 337). De tal seriedad era la violación de ese deber que incluso cualquier ciudadano de la *pólis* tenía el derecho de instar la acción judicial y, además, la pena que se le imponía al transgresor era la pérdida de los derechos ciudadanos (*atimía*).<sup>34</sup>

Todo esto impulsará a Edipo a librar maldiciones sobre sus hijos: que Polinices nunca llegue a conquistar Tebas y tanto él como Eteocles mueran luchando el uno contra el otro (vv. 1370 y ss.).<sup>35</sup> La actitud de Edipo no es caprichosa. *Aidós* tendrá que ceder frente a *Díke*, quien también se sienta junto al soberano de los dioses olímpicos. Como Eteocles y Polinices han actuado con injusticia y han quebrado “las antiguas leyes de Zeus” (*Ζητὸς ἀρχαίους νόμοις*, v. 1382), *Díke* se impone como imperativo legal al cual deben ajustarse las relaciones humanas. Al igual que Harris (2012: 299) se puede decir que Edipo funda el rechazo de la súplica de su hijo en principios jurídicos esenciales.

---

33 X. *Mem.* 2.2.13 y Cvr. 1.2.7; Dem. 24. 60, 103 y 107.

34 And. 1.74; Aeschin. 1.28.

35 Edipo vuelve a lanzar las maldiciones en los vv. 1383-1396.

El desgraciado Polinices no tendrá más remedio que irse, pero no sin antes pedir a sus hermanas Antígona e Ismene que, si las maldiciones de Edipo se cumplen, le den sepultura y lo honren con los ritos fúnebres (vv. 1405-1413 y 1435-1436). Sófocles, muchos años después, nos conecta con los sucesos que originarán toda la disputa jurídica en *Antígona* y la fuerte relación de hermandad que nos muestra entre Antígona y Polinices (vv. 1414-1446) dará sentido a la conducta que adopta ella frente a Creonte.

## **El valor de la obediencia al derecho en *Edipo en Colono***

El análisis que se ha desplegado a lo largo de este trabajo reveló que *Edipo en Colono* es un drama que, dentro de la polisemia temática que lo caracteriza, no deja de plantear el problema de la obediencia al *nómos* desde la racionalidad trágica. En el marco de este tema, propio de la filosofía jurídica, Sófocles coloca en escena a través de los personajes cómo se pueden tomar actitudes totalmente antagónicas frente a la autoridad del derecho: o bien la sumisión y el respeto a la ley, o bien la transgresión de las normas y las instituciones jurídicas más esenciales de la *pólis*.

Cada uno de estos modos del obrar humano en el campo de la relaciones sociales está diferenciado en dos bandos contrapuestos: en un extremo, que se caracteriza por la obediencia a la ley, se encuentran Edipo y Teseo, mientras que en el otro, caracterizado por la ilegalidad, Polinices y Creonte. Esta antítesis que se acentúa constantemente en la obra se desenvuelve dentro de una dinámica trágica que pone en juego no solo las instituciones públicas de la ciudad, sino también las obligaciones y responsabilidades que existían en el seno del *oikos*. La tragedia, en este sentido, abarca en términos normativos todos los campos sociales

e institucionales: la violación del deber de *gerotrophía* por parte de Polinices, la práctica de la ilegalidad que despliega Creonte, el respeto de Edipo hacia las instituciones cívico-religiosas, el valor de la autoridad del derecho y la conservación del imperio de la ley que promueve Teseo.

En términos políticos, ese juego normativo expresa un contraste más amplio que está representado, sobre todo, por los diferentes modos en que se ejerce el poder político. Los gobiernos de Teseo y Creonte, es decir, del gobernante virtuoso y del *tyrannos*, exponen la oposición entre Atenas y Tebas: la ciudad ideal y su modelo negativo. Entre la *anomia* tebana y la *eunomia* ateniense, Edipo asumirá una posición bien definida. Ha roto todo lazo con Tebas, con la ciudad caracterizada por la ilegalidad y el desorden normativo. El héroe, como un hombre que se ha distanciado del mundo extraño y perturbador, como un hombre que es puro ante el *nómos*, logra su integración final a la *pólis* de Atenas mediante la sumisión a la autoridad del derecho y la obediencia a la ley.

## Ediciones, traducciones y comentarios

Adams, C. D. (1958). *The Speeches of Aeschines*. Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library).

Brownson, C. L. (1918-1921). *Xenophon: Hellenica*, 2 vols. Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library).

Crespo, M. I. (trad.) (2010). *Sófocles*. Edipo en Colono. Buenos Aires, Losada.

Croiset, A., Bodin, L. (1955). *Platon. œuvres complètes. Protagoras*. París, Les Belles Lettres.

Dilts, M. R. (2002). *Demosthenis Orationes*, 4 vols. Oxford, University Press.

Dindorf, W. (1829). *Aristides*, vol. 3. Lipsiae, Weidmann.

- Dover, K. J. (1968). *Aristophanes*. Clouds. Oxford, Clarendon Press.
- Dunbar, N. (1997). *Aristophanes*: Birds. Oxford, Clarendon Press.
- Hogan, J. C. (1991). *A Commentary on the Plays of Sophocles*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Jaerisch, P. (1987). *Xenophon*, Erinnerungen an Sokrates. Munich, Artemis Verlag.
- Jebb, R. C. (1968 [1883]). *Sophocles. The Plays and Fragments. Part I: The Oedipus Tyrannos*. Amsterdam, Adolf M. Hakkert.
- \_\_\_\_\_. (2010 [1885]). *Sophocles: The Plays and Fragments. Part II: The Oedipus Coloneus*. Cambridge, University Press.
- Jones, H. S. (1898-1902). *Thucydides Historiae*, 2 vols. Oxford, University Press.
- Kamerbeek, J. C. (1984). *The Plays of Sophocles*. Part VII: The Oedipus Coloneus. Leiden, E. J. Brill.
- Lloyd-Jones, H., Wilson, N. G. (1990) *Sophoclea: Studies on the Text of Sophocles*, Oxford, Clarendon Press.
- Maidment, J. K. (1941). *Andocides. Minor Attic Orators 1*. Cambridge, Harvard University Press (Loeb Classical Library).
- Mathieu, G., Haussoulier, B. (1930). *Aristote. La Constitution d'Athènes*. Paris, Les Belles Lettres.
- Murray, G. (1960). *Aeschylus: Septem Quae Supersunt Tragoediae*. Oxford, Clarendon Press.
- Musgrave, S. (1800). *Sophoclis tragoediae septem*, 2 vols. Oxford, Clarendon Press.
- Pearson, A. C. (1957). *Sophoclis Fabulae*, Oxford. Clarendon Press.
- Shuckburgh, E. S. (1955). *The Oedipus Coloneus of Sophocles*. Cambridge, University Press.
- Sommersterin, A. H. (1989). *Aeschylus: Eumenides*. Cambridge, University Press.
- Torres Esbarranch, J. J. (trad.) (2008). *Diodoro de Sicilia*. Biblioteca histórica, Libros XIII-XIV. Madrid, Gredos.
- Vegas Sansalvador, A. (trad.) (1987). *Jenofonte*. Ciropedia. Madrid, Gredos.

## Bibliografía

- Adams, S. M. (1957). *Sophocles the Playwright*. Toronto, University Press.
- Austin, J. (1998 [1832]). *The Province of Jurisprudence Determined and The Uses of the Study of Jurisprudence*. Cambridge, Hackett Publishing Company Inc.
- Bakewell, G. W. (2011). "Tragedy as Democratic Education. The Case of Classical Athens". En *Administrative Theory & Praxis* 33 2, 258-267.
- Beer, J. (2004). *Sophocles and the Tragedy of Athenian Democracy*. Londres, Praeger.
- Birge, D. (1984). "The Grove of the Eumenides: Refuge and Hero Shrine in *Oedipus at Colonus*". En *The Classical Journal* 80 1, 11-17.
- Blundell, M. W. (1989). *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge, University Press.
- \_\_\_\_\_. (1993). "The Ideal of Athens in *Oedipus at Colonus*". En Sommerstein, A. H., Halliwell, S., Henderson, J., Zimmermann, B. (eds.). *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference*, pp. 287-306. Nottingham, 18-20 1990; Bari, Levante, 287-306.
- Bowra, C. M. (1944). *Sophoclean Tragedy*. Oxford, Clarendon Press.
- Brown, A. L. (1984). "Eumenides in Greek Tragedy". En *The Classical Quarterly* 34 2, 260-281.
- Buis, E. (2006). "Sofística, interpretación jurídica y comedia: la ley contra la γυνέων κάκωσις y la convencionalidad del derecho ateniense en Aristófanés". En Gastaldi, V., Gambon, L. (coords.). *Sofística y Teatro Griego. Retórica, Derecho y Sociedad*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Burian, P. (1974). "Suppliant and Saviour: Oedipus at Colonus". En *Phoenix* 28 4, 408-429.
- Buxton, R. (1982). *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*. Cambridge, University Press.
- Cairns, D. L. (2002). *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek*. Oxford, Clarendon Press.
- Cantarella, E. (1996). *Los suplicios capitales en Grecia y Roma*. Madrid, Akal.

- \_\_\_\_\_. (2011). "Greek Law and the Family". En Rawson, B. (ed.). *A Companion to Families in the Greek and Roman Worlds*, pp. 333-345. Oxford, Wiley-Blackwell.
- Dodds, E. R. (1966). "On misunderstanding the *Oedipus Rex*". En *Greece & Rome*, 37-49.
- Donini, G. (1986). "Sofocle e la città ideale". En *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 16, 449-460.
- Euben, J. P. (1986). "Introduction". En Euben, J. P. (ed.). *Greek Tragedy and Political Theory*, pp. 1-42. Berkeley, University of California Press.
- Fassò, G. (1982). *Historia de la filosofía del derecho*, vol. 1: *Antigüedad y Edad Media*. Madrid, Pirámide.
- Finglass, S. (2012). "Sophocles' Theseus". En Markantonatos, A., Zimmermann, B. (eds.). *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, pp. 41-53. Berlín, de Gruyter.
- Friedrich, R. (1996). "Everything to Do with Dionysos?". En Silk, M. S. (ed.). *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, pp. 257-283. Oxford, University Press.
- Gallego, J. (2015). "Atenas y Tebas en el *Edipo en Colono* de Sófocles: poder político, guerra exterior y sedición interna". En Candido, M. R. (ed.). *Banquetes, rituais e poder no Mediterrâneo Antigo*. Río de Janeiro, Universidad do Estado do Rio de Janeiro (en prensa).
- Goldhill, S. (1987). "The Great Dionysia and Civic Ideology". En *The Journal of Hellenic Studies* 107, 58-76.
- Grant, M. (1965). *Myths of the Greeks and Romans*. Nueva York, Meridian.
- Griffin, J. (1998). "The Social Function of Attic Tragedy". En *Classical Quarterly* 48, 39-61.
- Hansen, M. H. (1999). *The Athenian democracy in the Age of Demosthenes. Structure, Principles, and Ideology*. Norman, University of Oklahoma.
- Harris, E. M. (2004). "Antigone the Lawyer, or the Ambiguities of *Nomos*". En Harris, E. M., Rubinsten, L. (eds.). *The Law and the Courts in Ancient Greece*, pp. 19-56. Londres, Duckworth.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Democracy and the Rule of Law in Classical Athens: Essays on Law, Society and Politics*. Cambridge, University Press.

- \_\_\_\_\_. (2010). "Is Oedipus Guilty? Sophocles and Athenian Homicide Law". En Harris, E. M., Leão, D. F., Rhodes, P. J. (eds.). *Law and Drama in Ancient Greece*, pp. 122-146. Londres, Duckworth.
- \_\_\_\_\_. (2012). "Sophocles and Athenian Law". En Ormand, K. (ed.). *A Companion to Sophocles*, pp. 287-300. Oxford, Wiley-Blackwell.
- Hart, H. L. A. (2009 [1961]). *El concepto de Derecho*. Buenos Aires, Abeledo Perrot.
- Iriarte, A. (1996). *Democracia y tragedia*. Madrid, Akal.
- Kitto, H. D. F. (2003 [1939]). *Greek Tragedy. A literary study*. Londres, Routledge.
- Knox, B. M. W. (1964). *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley, University of California Press.
- Lardinois, A. (1992). "Greek Myths for Athenian Rituals: Religion and Politics in Aeschylus' *Eumenides* and Sophocles' *Oedipus Coloneus*". En *Greek, Roman and Byzantine Studies* 33 4, 313-327.
- Linforth, I. M. (1951). *Religion and drama in "Oedipus at Colonus"*. Berkeley, University of California.
- Lloyd-Jones, H. (1971). *The Justice of Zeus*. Berkeley, University of California Press.
- Longo, O. (1990). "The Theater of the Polis". En Winkler, J. J., Zeitlin, F. I. (eds.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, pp. 12-19. Princeton, University Press.
- MacDowell, D. M. (1978). *The Law in Classical Athens*. Nueva York, Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. (1999 [1963]). *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*. Manchester, University Press.
- Markantonatos, A., Zimmermann, B. (eds.) (2012). *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*. Berlín, Walter de Gruyter.
- Markantonatos, A. (2007) *Oedipus at Colonus. Sophocles, Athens, and the World*. Berlín, Walter de Gruyter.
- Mills, S. (1997). *Theseus, Tragedy, and the Athenian Empire*. Oxford, Clarendon Press.

- \_\_\_\_\_. (2012). "Genos, Gennaïos, and Athens in the Later Tragedies of Sophocles". En Markantonatos, A., Zimmermann, B. (eds.). *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, pp. 19-39. Berlín, de Gruyter.
- Norwood, G. (1942 [1920]). *Greek Tragedy*. Londres, Methuen.
- Ober, J., Strauss, B. (1990). "Drama, Political Rhetoric and the Discourse of Athenian Democracy". En Winkler, J. J., Zeitlin, F. I. (eds.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, pp. 237-270. Princeton, University Press.
- Parker, R. (1996). *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford, Clarendon Press.
- Reinhardt, K. (2010 [1933]). *Sófocles*. Madrid, Gredos.
- Rhodes, P. J. (2003). "Nothing to Do with Democracy: Athenian Drama and the Polis". En *Journal of Hellenic Studies* 123, 104-119.
- Rodríguez Adrados, F. (1997). *Democracia y literatura en la Atenas clásica*. Madrid, Alianza.
- Seaford, R. (1996). "Something to Do with Dionysos-Tragedy and the Dionysiac: Response to Friedrich". En Silk, M. S. (ed.). *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, pp. 282-294. Oxford, University Press.
- Segal, C. (1999 [1981]). *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Norman (Oklahoma), University of Oklahoma Press.
- Slatkin, L. (1986). "Oedipus at Colonus: Exile and Integration". En Euben, J. P. (ed.). *Greek Tragedy and Political Theory*, pp. 210-211. Berkeley, University of California Press.
- Sommerstein, A. (2011). "Sophocles and the guilt of Oedipus". En *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 21, 103-117.
- Spineto, N. (2011). "Athenian Identity, Dionysiac Festivals and the Theatre". En Schlesier, R. (ed.). *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, pp. 299-313. Berlín, Walter de Gruyter.
- Taplin, O. (2003 [1978]). *Greek Tragedy in Action*. Londres, Routledge.
- Tzanetou, A. (2012). *City of Suppliants. Tragedy and the Athenian Empire*. Austin, University of Texas Press.

- Vecchio, G. del (1974). *Filosofía del derecho*. Barcelona, Bosch.
- Vernant, J.-P. (1987 [1972]). "Edipo sin complejo". En Vernant, J.-P., Vidal-Naquet, P. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1, pp. 77-100. Madrid, Taurus.
- Vernant, J.-P., Vidal-Naquet, P. (1987 [1972]). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1. Madrid, Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2002 [1986]). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 2. Barcelona, Paidós.
- Vidal-Naquet, P. (2002 [1986]). "Edipo entre dos ciudades. Ensayo sobre *Edipo en Colono*". En Vernant, J.-P., Vidal-Naquet, P. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 2, pp. 165-199. Barcelona, Paidós.
- Walker, H. J. (1995). "Theseus at Colonus". En *Theseus and Athens*, pp. 171-193. Oxford, University Press.
- Wilson, J. P. (2004 [1997]). *The Hero and the City. An Interpretation of Sophocles' Oedipus at Colonus*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Winnington-Ingram, R. P. (1980). *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge, University Press.
- Zeitlin, F. I. (1986). "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama". En Euben, J. P. (ed.). *Greek Tragedy and Political Theory*, pp. 101-141. Berkeley, University of California.

## ***Instrumenta studiorum***

- Fernández Galiano, M. (1969). *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*. Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- Liddell, H. G., Scott, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Revisado y aumentado por Jones, H. S., con la asistencia de McKenzie, R., con suplemento revisado. Oxford, Clarendon Press.
- Smyth, H. W. (1984). *Greek Grammar*. Revisado por Messing, G. M. Cambridge, Harvard University Press.

## Capítulo 6

# Normas e innovaciones trágicas a la luz de la política exterior ateniense: una lectura de *Tereo* de Sófocles<sup>1</sup>

*Victoria Maresca*

En primer lugar, parece necesario hacer algunas reflexiones acerca del texto que sirve de base a este capítulo, y, en consecuencia, en torno a la literatura que llamamos “fragmentaria”. El término fragmento refiere, por un lado, a aquello que se conservó por tradición indirecta, es decir, a partir de una cita realizada por un autor antiguo, referencia que podía deberse a muy diversos intereses: gramáticos, lexicógrafos, antologistas, escoliastas, filósofos, entre otros, nos han dejado pequeños destellos de una literatura perdida en su casi totalidad. Por otro lado, se utiliza el mismo término para definir un tipo de fragmentos de distinta procedencia: los papiráceos. En los casos de piezas que se conservaron por tradición directa, es usual que contemos con

---

1 Aspectos parciales de este trabajo fueron presentados en las IV Jornadas de Historia de las Mujeres y Problemáticas de Género. “Capítulo cuarto: la experiencia de la locura en el mito. Manía, filicidio, matricidio, conflictividad familiar, amor, odio y crímenes”, Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades, Universidad de Morón, 10 y 11 de octubre de 2013 y en el XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos “Ciudadanía y poder político en el mundo clásico. Debates y proyecciones”, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta-AADEC, Salta, 7-10 de octubre de 2014.

varios manuscritos que nos permitan llegar a la *constitutio textus*, mientras que para los fragmentos, si bien es posible establecer la tradición de la fuente que los transmite, es preciso tener en cuenta que pueden sufrir problemas de corrupción distintos a los del texto base, además de que los tipos de fuentes, que podemos dividir en literarias y lingüísticas, podrían influir de diverso modo en el fragmento citado.<sup>2</sup> En algunas oportunidades, afortunadas, es posible encontrar un mismo pasaje comentado en más de un escrito. Otros elementos que se utilizan para dar contexto al drama fragmentario son los resúmenes antiguos de las obras, llamados hipótesis, y, con mayor cuidado, el tratamiento de los mismos temas por la tradición posterior y su aparición en la iconografía.<sup>3</sup>

En segundo lugar, también es importante destacar que según la *Vida de Sófocles* este autor escribió ciento treinta obras, y, según la *Suda*, ciento veintitrés (Sommerstein, Fitzpatrick y Talbot, 2006: xi-xii); no obstante solo siete se conservaron en su totalidad. Dejando de lado la discusión acerca de cuántas fueron con exactitud, es evidente que únicamente ha llegado hasta nuestros días una pequeña porción de las que conoció la Antigüedad. Por este motivo, resulta relevante realizar estudios sobre las obras fragmentarias, si es que se pretende avanzar en el conocimiento de los autores clásicos. Además, como señala Sommerstein (2006: xxiii), todo estudio del pasado es un estudio de fragmentos. Es interesante asimismo recordar que Esquilo, Sófocles y Eurípides escribieron solamente una cuarta parte de las tragedias representadas en las Dionisias en el siglo V a. C.; de los autores de las restantes de los que se tiene registro –aproximadamente treinta– solo

---

2 Artigas (1990: 15-25).

3 Para un análisis sobre el cuestionamiento al aporte del arte pictórico para el estudio de la tragedia, *cfr.* Small (2005: 103-118).

sobreviven algunos pocos títulos y otros tantos versos (Sommerstein, Fitzpatrick y Talboy, 2006: xi-xii).

Por otro lado, si bien se han realizado trabajos sobre el drama no conservado de Sófocles (*cf.* Kiso, 1984; y Sutton, 1984), estos han intentado en general reconstruir la trama de cada obra, atribuir a distintas partes cada fragmento, pero son pocos y en su mayoría recientes los estudios de interpretación sobre las tragedias fragmentarias (*cf.* Sommerstein, 2003; y McHardy, Robson y Harvey, 2005), fomentados en gran medida por las nuevas ediciones críticas de aquellas (*cf.* Sommerstein, Fitzpatrick y Talboy, 2006; Sommerstein y Talboy, 2011).

En el caso particular de *Tereo*, se conservan únicamente diecisiete fragmentos, compuestos por un total de doscientas noventa y cuatro palabras. Sin embargo, a pesar de su escasez, si se permite la paradoja, se trata de la tragedia fragmentaria más “completa” de Sófocles. Además, la existencia de algunos elementos externos a la obra permite saber un poco más que lo transmitido por los propios versos, esto es, una hipótesis, algunos escolios y la tradición sobre el mito anterior y posterior a su puesta en escena. El propósito del presente trabajo será, entonces, realizar una interpretación de sus versos que permita pensar en la obra en sí misma y no como subsidiaria de una completa. El camino en todo caso será el inverso.

A partir de la hipótesis conservada en el Papiro de Oxirrinco 3013,<sup>4</sup> atribuida a *Tereo* de Sófocles, es posible reconstruir<sup>5</sup> el tratamiento que da al mito:<sup>6</sup> Pandión, rey

---

4 Se consultó el texto editado por Parsons (1974), publicado en Sommerstein, Fitzpatrick y Talboy (2006: 160-161). *Cfr.* Scattolin (2013) para un estudio minucioso de la hipótesis.

5 *Cfr.* Sommerstein, Fitzpatrick y Talboy (2006: 142, n. 1); para estos autores, los escolios que también contienen resúmenes de la obra son posteriores y secundarios a la hipótesis mencionada.

6 Para un análisis de la iconografía relacionada con el mito ver March (2000), Chazalon (2003 y 2012).

de Atenas, tenía dos hijas, Procne y Filomela. Entregó a la mayor, Procne, para ser unida en matrimonio con Tereo, rey de los tracios, quien tuvo con ella un hijo al que llamó Itis. Luego de algún tiempo, Procne quiso ver a su hermana Filomela y pidió a Tereo que la fuera a buscar. Él viajó a Atenas y Pandión le confió la doncella, pero durante el viaje Tereo no mantuvo su compromiso y la deshonoró. Como precaución, para que no revelara lo sucedido, le cortó la lengua. Cuando llegaron a Tracia, Filomela no era capaz de hablar acerca de su situación, pero la reveló a través de un tejido. Procne, al conocer la verdad, encolerizada por los celos asesinó a Itis, lo cocinó y se lo sirvió a Tereo. Este, sin saber qué era ese alimento, comió. Las mujeres fueron perseguidas y huyeron, una de ellas se convirtió en un ruiseñor, la otra en una golondrina y Tereo en una abubilla.

Este capítulo tendrá como objetivo mostrar, por un lado, las innovaciones que introdujo Sófocles sobre el acervo mítico preexistente en su época y qué función cumplieron; por otro, sacar a la luz las normas informales que nutren los versos que conservamos, todo lo cual apunta en una única dirección: hacer más bárbaros a los tracios y acrecentar el malestar que posiblemente ya existía entre los ciudadanos en relación a una alianza con este pueblo. Para ello se realizará un análisis filológico de los fragmentos de *Tereo*, que serán puestos en discusión con la tradición anterior y posterior sobre el mito, con la bibliografía y con pasajes de otras obras.

## Las innovaciones de Sófocles

Desde Homero en adelante, el mito de Procne y Filomela ha recibido diversos tratamientos literarios. Al igual que sus personajes, la narración mítica sufrió numerosas

metamorfosis a lo largo de los siglos. Las variaciones que se observan en la presentación de la historia de las hermanas permiten colocar la tragedia como un punto de inflexión a partir del cual se presentan consolidados determinados elementos narrativos que antes parecían inseguros, de poca relevancia o simplemente distintos. Si se someten a consideración los testimonios previos a *Tereo*, se puede deducir que Sófocles introdujo algunas innovaciones que posteriormente pasarían a formar parte estructural del relato mítico.

En primer lugar, no hay evidencia previa de los nombres Procne y Filomela, sino que estos personajes son identificados como Aedón y Khelidón, es decir, Ruiseñor y Golondrina. Existían dos versiones del mito, ambas de un período temprano, que consistían en etiologías que explicaban el canto del ruiseñor. En una de ellas, referida por Homero en la *Odisea* (19.518-523) y más detalladamente por un escoliasta que comenta este pasaje y atribuye el relato a Ferécides (*FGRH* 3 F 124), Aedón, a causa de la envidia que le tenía a su hermana política Níobe por su extensa prole, intenta matar al hijo primogénito de esta durante la noche, pero confunde las camas y mata por error a su propio y único hijo Ítilo. Desconsolada, Aedón ruega a los dioses que la conviertan en un ave, entonces Zeus la transforma en un ruiseñor, que canta su tristeza interminable por su hijo muerto. La otra versión, que solo se puede reconstruir a partir del material iconográfico, supone que Aedón fue asistida por Khelidón en el asesinato deliberado de su hijo (*cf.* Sommerstein, Fitzpatrick y Talbot, 2006: 142-146). No obstante, es factible controvertir la interpretación de las imágenes a punto tal de afirmar que no hay evidencia clara antes de Sófocles de que Procne matara a su hijo intencionalmente, ni de cuál habría sido el motivo de este crimen.<sup>7</sup>

---

7 March (2003: 150-151) señala además que *aedón* y *khelidón* podrían haber sido nombres propios o no.

Tampoco hay referencias en el mito temprano que indiquen si Aedón y Khelidón eran hermanas. Tanto por Hesíodo en *Trabajos y días* (568-569), como por Safo en el fr. 135 LP, sabemos que había una golondrina hija de un Pandión. Sin embargo, hay debate sobre si se debe considerar que se trata del rey de Atenas, padre de Procne o si podría tratarse de otro Pandión.<sup>8</sup> Por otra parte, no hay testimonio literario alguno –previo a Sófocles– del trato que recibió Khelidón (Filomela), ni sobre la violación ni sobre la glosectomía, tan presente en la literatura posterior. A partir del estudio del material iconográfico relacionado con la tragedia, se confirma la presencia de Aedón y Khelidón, y la muerte de Itis, pero nada hay sobre Tereo y Filomela o sobre cuál podría haber sido la causa de la muerte del niño (March, 2000, 2003).

En segundo lugar, a partir de Esquilo, se deduce que Tereo era transformado en halcón, ya que en *Suplicantes* se lo nombra a él y a su esposa, que aparece como κικηλάτου ἀηδόνας, es decir, el ruiseñor perseguido por el halcón (v. 62). Esta alternativa resulta verosímil, dado que los halcones persiguen a los ruiseñores, y por lo tanto podría haber sido una opción evidente para las versiones más tempranas del mito (March, 2003: 146-147). Sin embargo, de Sófocles en adelante, la metamorfosis será en abubilla,<sup>9</sup> ave que habría configurado de todos modos una buena elección ya que se la consideraba extraña y repugnante, tenía un comportamiento hostil hacia las hembras y embadurnaba su nido con excremento humano, lo que habría sido apropiado para caracterizar a un rey bárbaro (Dobrov, 1993: 219). Es posible también que la elección tuviera que ver con la figura

---

8 A pesar de que Sommerstein, Fitzpatrick y Talbot (2006: 146) consideran que ese Pandión es el rey de Atenas, March (2003: 146) advierte que no se debe asumir que el Pandión de Hesíodo y Safo es el mismo del mito posterior.

9 Solo Hyg. *Fab.* 45 mantiene la metamorfosis en halcón.

armada de Tereo, como puede observarse en el fr. 581, en el que, además, parece haber un intento de conciliar la nueva versión con la tradicional haciendo que la misma ave sea abubilla y halcón según la temporada:

τούτον δ' ἐπόπτην ἔποπα τῶν αὐτοῦ κακῶν  
πεποικίλωκε κάποδηλώσας ἔχει  
θρασὺν πετραῖον ὄρνιν ἐν παντευχίᾳ  
ὃς ἦρι μὲν φανέντι διαπαλεῖ πτερόν  
κίρκου λεπάργου· δύο γὰρ οὖν μορφᾶς φανεῖ  
παιδὸς τε χαυτοῦ νηδυόσ μιᾶς ἄπο·  
νέας δ' ὀπώρας ἠνίκ' ἂν ξανθῇ στάχυς,  
στικτή νιν αὐθις ἀμφινωμήσει πτέρυξ·  
ἀεὶ δὲ μίσει τῶνδ' ἄπ' ἄλλον εἰς τόπον  
δρυμοὺς ἐρήμους καὶ πάγους ἀποικιεῖ.<sup>10</sup>

Y a este, una abubilla observadora de sus propios males la ha adornado con varios colores y la ha revelado como un ave de la roca, audaz en su armadura completa. Esta, al aparecer la primavera, agitará un ala de blanco halcón. Pues, en efecto, mostrará dos formas, la de su hijo y la propia, de un solo vientre. Siendo joven el otoño, tan pronto como se trilla la espiga, un ala moteada otra vez la dirigirá alrededor. Y siempre por el odio, habiéndose alejado de estos lugares, se trasladará a bosques solitarios y montañas.<sup>11</sup>

Otra modificación introducida por Sófocles en el mito que se conoce desde antiguo es la anagnórisis a través del tejido, puesto que Aristóteles la clasifica en la *Poética* (1454b31-37) entre los reconocimientos de segunda clase, ἄτεχνοι, que

10 El texto griego de los fragmentos de *Tereo* corresponde a la edición de Radt (1977).

11 Todas las traducciones del griego y el latín son propias.

identifica como un artificio del autor (αί πεποιημένοι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ), y cita el fr. 595 κερκίδος φωνή, “la voz de la lanzadera”. Aristóteles ubica este recurso al mismo nivel del que realiza Eurípides en *Ifigenia entre los tauros* con la revelación de Orestes a su hermana ya que dice lo que quiere el poeta pero no el relato (ἐκείνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητής ἀλλ’ οὐχ ὁ μῦθος). La utilización del procedimiento aludido en *Tereo* se debe a que Filomela no puede narrar por sí misma los males que le ocurrieron. Es decir, para que el reconocimiento se realice a través de un tejido es necesaria su mudéz.

Asimismo, se considera generalmente como innovación sofoclea el escenario tracio, dado que, según Tucídides, Tereo vivía en Daulia, llamada luego Fócida, que estaba habitada por tracios. También Zacharia (2001: 96-97) destaca que el mito estaba originalmente situado en Mégara, Fócide o Beocia y que fue transferido a Tracia en el período clásico, posiblemente a partir de la contribución del propio Sófocles. Hall (1989: 103-105) llama la atención sobre este mismo aspecto, al resaltar que Tereo no era tracio sino un héroe de culto megarenses (con apoyo en Paus. 1.41.9), cuya aparición como bárbaro es un ejemplo de los estereotipos chauvinistas del mundo antiguo, que influían incluso a los poetas a punto tal que podían llegar a modificar completamente el origen étnico de las figuras heroicas o el lugar de ambientación. Advierte, a la vez, que el nombre de Tereo no está atestiguado hasta *Suplicantes* de Esquilo (vv. 58-62), y que aun allí no hay evidencia de que no fuera griego.

Las regiones mencionadas se encontraban mucho más cerca de Atenas que Tracia, por lo que la elección de esta zona como espacio habría tenido una doble función: por un lado, generar en Procne una soledad y lejanía mucho mayores, lo que se ve reflejado en el fr. 585: πολλά σε ζηλῶ βίου, / μάλιστα δ’ εἰ γῆς μὴ πεπεῖρασαι ξένης, “mucho te envidio de

tu vida, especialmente si no has probado tierra extranjera”; por otro, causar inquietud en la audiencia acerca de la alianza de Atenas con Tracia en la Guerra del Peloponeso. El mismo Tucídides nos permite conocer algunos aspectos del pacto, fruto de una negociación con el rey Sitalces, hijo de Teres. En 2.29.1-7 relata los esfuerzos de los atenienses por aliarse con los tracios de modo de obtener la ayuda de Sitalces para acabar con la sublevación de los calcideos, botieos y potideatas, pueblos ubicados en la península calcídica, muy cercanos por tanto a Tracia. Es posible que el espectador ateniense realizara una pronta identificación entre Teres y Tereo, porque Tucídides (2.29.3) se ocupa de aclarar en detalle en una extensa digresión que Teres no tiene nada que ver con el Tereo que se casó con Procne, la hija de Pandión:

Τηρεῖ δὲ τῷ Πρόκνην τὴν Πανδίωνος ἀπ’ Αθηναίων σχόντι γυναῖκα προσήκει ὁ Τήρης οὗτος οὐδέν, οὐδὲ τῆς αὐτῆς Θράκης ἐγένοντο, ἀλλ’ ὁ μὲν ἐν Δαυλίᾳ τῆς Φωκίδος νῦν καλουμένης γῆς [ὁ Τηρεὺς ] ὤκει, τότε ὑπὸ Θρακῶν οἰκουμένης, καὶ τὸ ἔργον τὸ περὶ τὸν Ἴτυν αἱ γυναῖκες ἐν τῇ γῇ ταύτῃ ἐπραξάν (πολλοῖς δὲ καὶ τῶν ποιητῶν ἐν ἀηδόνος μνήμῃ Δαυλίας ἢ ὄρνις ἐπωνόμασται), εἰκὸς τε καὶ τὸ κῆδος Πανδίωνα ξυνάψασθαι τῆς θυγατρὸς διὰ τοσούτου ἐπ’ ὠφελίᾳ τῇ πρὸς ἀλλήλους μᾶλλον ἢ διὰ πολλῶν ἡμερῶν ἐς Ὀδρύσας ὁδοῦ. Τήρης δὲ οὐδὲ τὸ αὐτὸ ὄνομα ἔχων βασιλεὺς [τε] πρῶτος ἐν κράτει Ὀδρουσῶν ἐγένετο.<sup>12</sup>

Y este Teres en nada se relaciona con Tereo, el que tuvo como esposa a Procne, la hija de Pandión de Atenas, ni vinieron de la misma Tracia, sino que uno [Tereo] habitaba en Daulia de la región ahora llamada Fócide,

12 El texto corresponde a la edición de Hude (1901).

antes habitada por los tracios, y en esta región las mujeres ejecutaron el acto en relación a Itis (también por muchos poetas en recuerdo del ruiseñor el pájaro es llamado daulio), y es verosímil que Pandión hubiera enlazado la alianza matrimonial de su hija a tal distancia para socorro de uno hacia otro más que a los odrisios a muchos días de camino. Teres, que ni tiene el mismo nombre, llegó a ser el primer rey poderoso de los odrisios.

Dobrov (1993: 221) asegura que Sófocles fue quien denominó Tereo al rey tracio dejando así de lado otros que figuraban en versiones anteriores del mito, como Zethos y Polytekhnos, posiblemente en alusión a Teres, y considera que Tucídides lo sugiere en el pasaje citado.

Si bien no es posible realizar una reconstrucción de la tragedia a partir de las fuentes posteriores, resulta productivo considerar aquello en lo que coinciden todos esos relatos, aquello que no olvidan ni jamás dejan de lado: que Tereo violó a Filomela y le cortó la lengua. Apolodoro (3.14.8)<sup>13</sup> relata que Pandión en su guerra contra Lábdaco solicitó la ayuda de Tereo, a quien define como tracio e hijo de Ares. Como esa ayuda le permitió ganar la guerra, le entregó a su hija Procne en matrimonio, fruto del cual nació Itis. Luego, Tereo sedujo a su cuñada y, tras asegurarle que Procne estaba muerta, se casó con ella, yacieron y le cortó la lengua. Pero Filomela pudo revelar las desgracias a su hermana tejiendo letras en su pello. Entonces, Procne la fue a buscar, mató a su hijo, lo cocinó, se lo dio de comer a Tereo sin que él supiera y huyó con ella. Luego Tereo las persiguió, pero las mujeres, acorraladas en Daulia, rogaron a los dioses que las

---

13 Edición de Frazer (1921).

metamorphosearan en aves. Procne fue transformada en ruiseñor, Filomela en golondrina y Tereo en abubilla.

Del mismo modo, es relevante considerar la narración que realiza Pausanias, que justifica plenamente la acción de las hermanas al especificar que Tereo actuó contra las costumbres de los griegos y que eso las llevó a la venganza, intensificando así la percepción de que el crimen del tracio sería especialmente repudiado:

λέγουσιν ὡς Τη-  
ρεὺς συνοικῶν Πρόκνη Φιλομήλαν ἤσχυνεν, οὐ κατὰ  
νόμον δράσας τὸν Ἑλλήνων, καὶ τὸ σῶμα ἔτι λωβησά-  
μενος τῇ παιδί ἤγαγεν ἐς ἀνάγκην δίκης τὰς γυναῖκας.<sup>14</sup> 1.5.4

Dicen que Tereo, estando casado con Procne, deshonoró a Filomela, tras obrar contra la costumbre de los griegos, y además al mutilar su cuerpo condujo a las mujeres a la necesidad de venganza contra el niño.

Por otra parte, el fr. 583 permite comprender el desarraigo que le implicaba a la mujer el casamiento y cómo, a pesar de todo, se mantenían fuertes lazos de fidelidad hacia la familia paterna, lo que llevaría a justificar el asesinato de un hijo para vengar el ultraje a una hermana, habida cuenta que se consideraba que los hijos eran del padre:

νῦν δ' οὐδέν εἰμι χωρίς. ἀλλὰ πολλάκις  
ἔβλεψα ταύτη τὴν γυναικεῖαν φύσιν,  
ὡς οὐδέν ἐσμεν. αἱ νέαι μὲν ἐν πατρὸς  
ἡδιστον, οἶμαι, ζῶμεν ἀνθρώπων βίον·  
τερπνῶς γὰρ αἰεὶ παιδᾶς ἀνοία τρέφει.  
ὅταν δ' ἐς ἡβὴν ἐξικώμεθ' ἔμφρονες,

---

14 El texto corresponde a la edición de Jones (1931).

ὠθοῦμεθ' ἔξω καὶ διεμπολώμεθα  
θεῶν πατρῶων τῶν τε φυσάντων ἄπο,  
αἱ μὲν ξένους πρὸς ἄνδρα, αἱ δὲ βαρβάρους,  
αἱ δ' εἰς ἀγηθῆ δώμαθ', αἱ δ' ἐπίρροθα.  
καὶ ταῦτ', ἐπειδὴν εὐφρόνη ζεύξη μία,  
χρεῶν ἐπαινεῖν καὶ δοκεῖν καλῶς ἔχειν.<sup>15</sup>

Y ahora nada soy aparte. Pero muchas veces vi así la naturaleza femenina, de modo que nada somos. Siendo niñas en la casa del padre vivimos, creo, la vida más agradable de los hombres. Pues siempre alegremente la insensatez alimenta a los niños. Pero tan pronto como a la juventud llegamos sensatas, somos lanzadas fuera y vendidas lejos de los dioses patrios y de los que nos engendraron, unas a extranjeros, otras a bárbaros, otras a hogares sin alegría, otras a afrentosos. Y esto, tan pronto como una sola noche haya uncido el yugo, preciso es alabarlo y pensar que es hermoso.

Se puede advertir una clara equivalencia con *Antígona*: allí, una joven insiste en que las demandas de su hermano muerto son las más importantes, y están incluso por encima de las de un esposo o un hijo. En *Tereo* una joven demuestra que los requerimientos de la hermana superan a los del esposo, a punto tal de matar a su propio niño (March, 2003: 155). En este sentido, es interesante considerar los versos de Ovidio *Met.* 6. 629-633:

*sed simul ex nimia mentem pietate labare  
sensit, ab hoc iterum est ad vultus versa sororis  
inque vicem spectans ambos "cur admovet" inquit  
"alter blanditias, rapta silet altera lingua?"*

---

15 Para un análisis filológico detallado de este fragmento *cf.* Maresca (2012).

*Quam vocat hic matrem, cur non vocat illa sororem?*<sup>16</sup>

Pero tan pronto como percibió que la mente vacilaba desde la excesiva piedad, de este otra vez se vuelve al rostro de la hermana y mirando alternativamente a ambos dice: “¿Por qué uno prodiga caricias, la otra guarda silencio con la lengua arrancada? A la que este llama madre, ¿por qué aquella no la llama hermana?”.

Si se toman en cuenta las versiones anteriores a *Tereo*, se percibe que el énfasis está puesto únicamente en el llanto por el hijo muerto, además de que en los registros literarios no se asocia a Procne (Aedón) con Filomela (Khelidón), ni tampoco se conoce con claridad el motivo de su homicidio. Además, a pesar de que en las fuentes iconográficas se identifica a las dos mujeres juntas, no se sabe cuál es la relación que las une, ni exactamente qué papel cumple cada una en el infanticidio. Sin embargo, luego de Sófocles, la razón del asesinato de Itis aparece destacada sin excepción. El modo de actuar de las mujeres resulta más o menos comprendido, pero siempre se funda en una acción anterior que lo justifica.

Por otra parte, es posible aseverar que el autor innovó en varios aspectos del mito, como en los nombres, en la anagnórisis a través del tejido, en el ave que resulta de la metamorfosis de Tereo y en el escenario en el que se desarrollan los hechos. Se puede establecer que para la tradición posterior hay una justificación, algo que da sentido a esta horrible venganza. Asimismo, para Pausanias, por ejemplo, la causa tiene más peso que el crimen cometido en devolución. Es factible inferir que, si el tejido que reveló los hechos fue un artificio del poeta, como señala Aristóteles, entonces también lo fue aquello que generó la necesidad de un

---

16 La edición utilizada es la de Tarrant (2004).

reconocimiento silencioso. Al mismo tiempo, es particularmente relevante considerar los vv. 1281-1292 de *Medea* de Eurípides en los que el Coro aclara que Ino fue la única mujer que se atrevió a matar a sus hijos, lo cual lleva, por ejemplo, a March (2003: 151) a afirmar que la puesta en escena de *Tereo* es posterior a la de *Medea*, y que no se la menciona allí porque no había un mito establecido según el cual la mujer que Sófocles llama Procne matara a su hijo adrede.

A pesar de que *Tereo* es una tragedia de la que solo se conservan diecisiete fragmentos, y de que las menciones del mito antes de Sófocles no son muchas, se puede considerar que todo el episodio de Filomela es una innovación propia, con el objetivo de volver más bárbaros a los tracios y mostrar la imposibilidad de asimilarlos a los atenienses. Al mismo tiempo, condena la actitud de Pandión de aliarse con un bárbaro y demuestra cómo eso trajo la ruina a su propia familia. Sería pues posible afirmar que el mito, tal como lo conocemos en sus rasgos fundamentales, se consolidó de modo eficaz a partir de la obra de Sófocles.

## Las normas y la política

Una vez planteado cómo puede haber influido la puesta en escena de *Tereo* sobre la conformación del mito para la posteridad y expuestos los motivos que, según se propuso, llevaron a Sófocles a introducir variantes sobre el relato, se analizarán algunos fragmentos de la obra de modo tal de poner en discusión la fuerza de lo “normativo” frente a lo estrictamente legal. El objetivo permanece el mismo: subrayar los elementos que permitan leer desde el texto una oposición hacia la alianza de Atenas con Tracia en la Guerra del Peloponeso. *Tereo* incluye referencias al mundo tracio que pueden ser leídas desde la política, dado que, si bien en

el siglo V a. C. una asociación de esta clase se encontraba dentro de las posibilidades legales de una *pólis* democrática, una negociación semejante, desde otro punto de vista, era considerada repudiable. Ya en la *Iliada*<sup>17</sup> es posible hallar testimonios que demuestran la otredad representada por los tracios para los griegos.<sup>18</sup> Por otra parte, también en el drama se representaron personajes tracios sumamente estereotipados como bárbaros y traidores.<sup>19</sup> En este sentido, *Tereo* tal vez no haya influido en el público en contra de esta alianza pero sí, al menos, traducido sobre la escena un malestar general ya existente en la población, adversa a un pacto estimado ilegítimo. Así, desde esta clave de lectura, se puede pensar la tragedia no como un intento de implantar o imponer un orden regulatorio ajeno sobre las relaciones sociales, sino más bien como un producto discursivo que emerge de la propia sociedad como síntesis de elementos culturales hondamente arraigados. La obra, entonces, consigue hacer salir a la superficie las normas más profundas e indiscutibles, los *nómoi* informales que constituyen el sentido común y regulan los usos de una comunidad, y que pueden contradecir los *nómoi* formales.

En el apartado anterior se mostró la pertinencia de vincular el momento político de la Atenas representada en la tragedia con el de la Atenas histórica, dado que en ambos casos estamos ante una alianza con Tracia. Tereo recibe a Procne en matrimonio como recompensa por haber ayudado a Pandión contra el tebano Lábdaco.<sup>20</sup> Del mismo modo, según Tucídides, Atenas se alió con el rey de los odrisios Sitalces, hijo de Teres (2.29.1-7), a cambio de la ciudadanía ateniense para su hijo Sádoco. Se puede pensar,

---

17 Cfr. por ejemplo *Il.* 2.596; 2.844; 4.519, 533, 537; 5.462; 10.559; 13.13, 577; 23.230, 808.

18 Cfr. Tsiafakis (2000) para las representaciones de los tracios en el arte griego.

19 Poliméstor en *Hécuba*, Eumolpo en *Erecteo*, ambas de Eurípides.

20 Apoll. 3.193.

entonces, que la asociación que se daba entre Tereo y Teres fue un efecto buscado por Sófocles para resaltar la correspondencia entre la Tracia de la tragedia y la del momento de la puesta en escena, tal como las otras innovaciones que ya se presentaron. En este sentido, Zacharia (2001: 110) arriba a la conclusión de que *Tereo* es una obra intensamente política, que se relaciona de un modo muy directo con un tema internacional de primera importancia, esto es, las cercanas y sanguinarias relaciones entre los atenienses y sus ricos pero aterradores vecinos de Tracia. Se pueden tomar en consideración, además de las innovaciones ya señaladas para destacar la barbarie tracia, otros elementos, externos a la obra, que servían para configurar esa imagen del pueblo representado por Tereo y, por tanto, para agravar la oposición griego/bárbaro.

Por un lado, en función de un recorrido que realiza Zacharia (2001: 98-99) sobre los lazos que unían a ambos pueblos, es relevante para el eje de análisis aquí propuesto distinguir algunos aspectos. El antecedente más antiguo de esta relación data de la sexta centuria, cuando Pisístrato se constituyó como tirano de Atenas con la ayuda de mercenarios procedentes de Tracia.<sup>21</sup> Luego, en un intento de establecerse en la futura Anfípolis, en 465 o 464 a. C., diez mil colonos atenienses ocuparon la ciudad entonces llamada Nueve Caminos (*Ennéa Hodoí*), habitada por los edonos pero, al avanzar hacia el interior, fueron aniquilados en Drabesco por el conjunto de las tribus tracias, que consideraban hostil la fundación de una ciudad más allá de la costa.<sup>22</sup> Poco tiempo después de comenzar la Guerra del Peloponeso, la alianza que los atenienses forjaron con Sitalces produjo un gran temor en Grecia central, cuando

---

21 Ver en Hdt. 1.64; Arist. *Ath.* 15.

22 Th. 1.100.3. *Cfr.* Hdt. 9.75, que dice que los derrotaron los edonos solos.

parecía que podía dirigirse al sur con un ejército de 150.000 hombres, ya que se encontraba saqueando pueblos de Calcídica y Macedonia.<sup>23</sup> Más tarde, el uso de mercenarios tracios por parte de los atenienses llevó a un episodio en extremo brutal. Al regresar de la batalla, un grupo de ellos al que los atenienses habían decidido no pagar llevó a cabo una matanza en la beocia Micaleso, asesinando a todos sus habitantes, hombres, mujeres y niños.<sup>24</sup> Esto ocurrió en 413 a. C., posteriormente, por lo tanto, a la tragedia aquí trabajada –anterior a *Aves* de Aristófanes, de 414 a. C., donde se hace referencia a Tereo de Sófocles. De todos modos, parece ser un buen ejemplo de la conducta de este pueblo, identificado como mercenario y violento.

Por otro lado, se debe destacar que en la *Ilíada* se ubican entre los aliados de los troyanos y enemigos, por tanto, de los aqueos, quienes los vencen y diezman una y otra vez. En *Il.* 10.427-579, cuando Odiseo<sup>25</sup> y Diomedes realizan la incursión nocturna al campamento de los teucros, interrogan a Dolón, quien identifica por sectores a los auxiliares de los troyanos, entre los cuales se encuentran los tracios. Gracias a sus indicaciones, encuentran a Reso y a sus hombres, Diomedes mata a trece de ellos y luego entre los dos les roban los caballos. Sin embargo, si bien se oponen a los aqueos y se asocian así a la alteridad, en varios pasajes se destaca una cierta simpatía o tal vez admiración, por sus riquezas, oro y caballos. Del mismo modo Tsiafakis (2000) señala que si bien su otredad se evidencia en las imágenes atenienses y

---

23 Th. 2.95-101, especialmente 101.2 y 101.4.

24 Th. 7.29.

25 El mismo Odiseo, en *Od.* 9.39 y ss., relata en la corte de los feacios que el primer lugar al que arriba al dejar Troya es Ísmaro, patria de los cícones, en la costa tracia, donde él y sus compañeros saquean la ciudad, matan a los hombres y se reparten el botín y las mujeres. Por demorar la partida, aquellos regresan con ayuda de tribus vecinas y los obligan a huir luego de producirles varias bajas.

era también reflejada por los historiadores griegos del siglo V a. C., sin embargo, parecían tener un atractivo especial por su apariencia exótica, su comportamiento bárbaro y sus historias fascinantes. Eran representados por los pintores atenienses con claridad como un grupo no griego, que difería tanto visual como moralmente, de modo tal que no eran sin excepción enemigos pero sí siempre “otros”. La caracterización de Sófocles en *Tereo* parece haber profundizado todos los aspectos negativos de esta otredad. Un ejemplo de ello se presenta en el fr. 587 de la obra: φιλάργυρον μὲν πᾶν τὸ βάρβαρον γένος, “Amiga del dinero, toda la raza bárbara”. Por otra parte, Sears (2013) postula que la costumbre igualitaria de la democracia ateniense restringía la posibilidad de llevar un tipo de vida aristocrático, lo que conducía a los más ambiciosos a cumplir ese deseo fuera de la *pólis*, por ejemplo en Tracia. Indica a la vez la actitud precavida, si no hostil, que tenían los atenienses con sus compatriotas que guardaban fuertes lazos con esta región.

En otro pasaje de la *Iliada*, muy sugestivo para la asociación entre tracios y bárbaros, se presenta una referencia que permite relacionar puntualmente al halcón con la otredad, en este caso encarnada por Héctor y Eneas:

τῶν δ' ὡς τε ψαρῶν νέφος ἔρχεται ἠὲ κολοιῶν  
οὔλον κεκλήγοντες, ὅτε προΐδωσιν ἰόντα  
κίρκον, ὃ τε σμικρῆσι φόνον φέρει ὀρνίθεσσιν,  
ὡς ἄρ' ὑπ' Αἰνεΐα τε καὶ Ἑκτορι κούροι Ἀχαιῶν  
οὔλον κεκλήγοντες ἴσαν, λήθοντο δὲ χάρμης.<sup>26</sup> 17. 755-759

Como una nube de estorninos o de grajos vuela gritando horriblemente cuando avistan yendo [hacia ellos] un halcón, que lleva la muerte a las pequeñas

26 El texto corresponde a la edición de Monro y Allen (1920).

aves, así entonces, bajo Eneas y Héctor, los jóvenes aqueos iban gritando horriblemente, y se olvidaban de la batalla.

Como ya se destacó, antes de Sófocles *Tereo* se transformaba en halcón, por lo que se puede relacionar estos versos por analogía con la persecución a Procne y Filomela cuando este conoce la verdad, de modo que se produce un paralelismo entre los aqueos y las princesas atenienses.

Un nuevo elemento que contribuía a configurar la oposición griego/bárbaro es señalado por De Romilly (2004: 9-19) quien sostiene que la ley asumía el rol de soporte y garante de la vida política griega por el hecho de haber sido creada por ellos y porque extraía su poder de un consentimiento inicial; es decir, no se trataba de una ley revelada. Al mismo tiempo, destaca que la afirmación del *nómos* se dio a partir del triunfo de la joven democracia ateniense sobre la invasión persa, dado que las *póleis* estaban unidas en la oposición al despotismo bárbaro. Por esto, “la ley –y más precisamente la ley escrita– se volvió entonces el símbolo mismo de esta doble oposición: encarnó para los griegos la lucha contra la tiranía y a favor del ideal democrático, pero también la lucha contra los bárbaros y el ideal de una vida civilizada”.

Resulta productivo interpretar el fr. 595 (κερκίδος φωνή, “la voz de la lanzadera”) en esta dirección ya que parece ser claro que el mensaje era escrito y no gráfico,<sup>27</sup> de modo que solo las hermanas lo comprendieran y no Tereo y sus sirvientes que, en tanto bárbaros, no sabían leer griego. El reconocimiento a través de la escritura, entonces, podría destacar el triunfo de la cultura sobre la barbarie, en

---

27 Cfr. Fitzpatrick (2001: 97) y March (2003: 160). Schol. Ar. Av. 212 especifica que Filomela en su tejido reveló la verdad a través de letras (διὰ γραμμάτων 212.13).

la medida en que solo la comprensión de lo escrito permite a las hermanas comunicarse y, por tanto, llevar a cabo la venganza. Según Dobrov (1993: 214), *Tereo* de Sófocles habría sido un destacado ejemplo de la “guerra” entre los tracios y la escritura. Para este autor, la tragedia era especialmente poderosa dado que involucraba un doble espectáculo de un tracio tratando de suprimir la comunicación a través de la mutilación y la astuta victoria de la escritura sobre la violencia. Fitzpatrick (2007: 42) plantea dos niveles de interpretación de la obra: por un lado, la lucha doméstica entre marido y mujer, las familias natales y conyugales, en cuyo marco el filicidio venga la traición de la confianza de Pandión respecto a sus dos hijas, cosa que la audiencia habría visto como justificable. Por otro, la oposición entre griegos y bárbaros, ya que si bien la venganza de Procne es de una naturaleza extrema, este autor considera que debe entenderse como una afirmación de la sociedad patriarcal ateniense y su imperialismo. La lealtad que la protagonista demuestra a su padre puede ser interpretada en términos ideológicos como una defensa de Atenas sobre los intereses extranjeros. En este sentido, es interesante distinguir el análisis que realiza Tzanetou (2012) acerca de los distintos modos de justificación del imperialismo ateniense que subyacen a *Euménides* de Esquilo, *Heraclidas* de Eurípides y *Edipo en Colono* de Sófocles, obras que, según este autor, afirman la creencia de que Atenas gobierna de modo justo y benevolente.

Entonces, si se toman en consideración estos aspectos, se puede imaginar la inherente contradicción que verían los atenienses en la alianza con un pueblo bárbaro en contra de una *pólis* civilizada. Si el valor normativo de una ley se funda en la costumbre y se encuentra confirmado por ella (De Romilly, 2004: 22), es posible pensar que aun en plena democracia una ley puede ser percibida como ilegítima y

desafiada, de este modo, por la tragedia. Es necesario tener en cuenta que tanto en la Asamblea como en las cortes, las decisiones se tomaban a partir de escuchar posiciones antagónicas fuertemente argumentadas, con lo que un cuestionamiento de una ley en el teatro podía tener gran influencia sobre los ciudadanos atenienses. Mientras las escritas iban cambiando con la época y las distintas *póleis*, las no escritas se presentaron como la expresión de una regla superior y ligada, en consecuencia, a un absoluto.<sup>28</sup> En este sentido, es interesante relevar algunos versos de *Antígona*:

οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,  
οὐδ' ἡ Ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη  
τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὤρισεν νόμους.  
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ῥόμην τὰ σὰ  
κηρύγμαθ', ὥστ' ἄγραπτα κάσφαλή θεῶν  
νόμμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.  
οὐ γάρ τι νῦν γε κάχθές, ἀλλ' αἰεί ποτε  
ἔῃ ταῦτα, κούδεις οἶδεν ἐξ ὅτου φάνη.<sup>29</sup> vv. 450-457

Pues no fue Zeus en nada el que proclamó para mí estas [leyes], ni la Justicia que habita con los dioses de abajo la que decretó tales leyes entre los hombres. Ni creía que tus proclamas tuvieran tanta fuerza, de modo tal que puedas prevalecer, siendo mortal, sobre las leyes no escritas e inamovibles de los dioses. Pues no son en nada de ahora ni de ayer, sino que siempre en todos los tiempos estas vivieron, y nadie sabe cuándo aparecieron.

---

28 De Romilly (2004: 26). Cfr. también el capítulo de Magoja en este mismo volumen.

29 El texto corresponde a la edición de Jebb (1888).

Las leyes divinas también funcionan en *Edipo en Colono* Ζηνὸς ἀρχαίοις νόμοις,<sup>30</sup> “las antiguas leyes de Zeus” (v. 1383). En ambos pasajes se presenta a Zeus como garante de las antiguas leyes que se pueden identificar con los valores morales o con las normas más profundas de la sociedad. Relacionado con ellos se ubica el fr. 590 de *Tereo*: θνητὴν δὲ φύσιν χρῆ θνητὰ φρονεῖν, / τοῦτο κατειδότας ὡς οὐκ ἔστιν / πλὴν Διὸς οὐδεὶς τῶν μελλόντων / ταμίας ὃ τι χρῆ τετελέσθαι., “Es necesario que la naturaleza mortal piense cosas mortales, sabiendo esto, que no hay, salvo Zeus, ningún administrador del futuro que sea necesario que se cumpla”.

Las leyes no escritas se traducen en una serie de preceptos morales que escapan al dominio de la ley política y que tienden a presentarse en forma de mandamientos: en particular, honrar a los dioses, a los padres y a los huéspedes (De Romilly, 2004: 32). Al considerar el fr. 590 de *Tereo* se puede pensar que si Zeus es el único administrador del futuro, por lo tanto, solo su ley es válida y no la humana. Chantraine (1968: s.v. ταμία) explica que ταμίας es una palabra utilizada para Zeus y para los reyes, pero también para los oficiales que distribuyen la comida a bordo, para los magistrados y funcionarios (con el sentido de tesorero, en los ejemplos homéricos se trata de quien reparte). Ober (2005: 394-396) asevera que la práctica de la ley y el desarrollo de la teoría política estaban estrechamente interrelacionados y que en el pensamiento político griego, la justicia se asociaba con la ecuanimidad en la distribución, esto es, con la noción de que cada persona o categoría de personas debe recibir lo que merece.

Así si bien el fr. 590 no hace una mención específica de los *nómoi*, se puede entender “pensar cosas mortales” en relación a la necesidad de que las leyes humanas no se opongan

---

30 El texto corresponde a la edición de Jebb (1885).

a las “leyes de Zeus” que, como se señaló, se identifican con las antiguas costumbres y valores morales de la cultura griega. Del mismo modo, el hecho de señalar que no hay otro administrador del futuro salvo Zeus, no hace más que insistir sobre este aspecto. Por otra parte, la crítica coincide en aceptar que estos son los versos de cierre de la obra (Sommerstein, Fitzpatrick y Talboy, 2006: 193), lo que daría una fuerza mayor al mensaje que se pretende transmitir a los espectadores.

Tanto en el pasaje citado de *Antígona* como en el momento histórico de la puesta en escena de *Tereo* se pone en discusión una norma que no tiene la fuerza del *nómos*, en el sentido de costumbre. Es decir, una ley que, aun estando dentro de la legalidad, se opone a los valores antiguos que dan orden a la *pólis*, perdiendo así su legitimidad. En este sentido, Harris (2006: 63) plantea que Antígona hace bien en considerar el mandato de Creonte de no enterrar a Polinices solo como una orden (*kérygma*) sin fuerza de ley (*nómos*).

Por otro lado, a pesar de que las leyes variaban de una *pólis* a otra y a través de las épocas, se considera aquí, siguiendo a Gagarin (2005), que había un derecho común de los griegos que consistía no en las leyes en particular sino en procedimientos que estaban por encima de dichas leyes, entre los cuales se señalan como elementos característicos comunes el importante rol del argumento oral en el proceso judicial y, en consecuencia, el rol menos importante del formalismo y de las pruebas automáticas, la proliferación de leyes escritas dispuestas de modo público, la preocupación por el procedimiento expresada en estas leyes, la relativa ausencia de la escritura durante el proceso legal en sí mismo y la falta de profesionalización. Al mismo tiempo, se destaca que, sin importar si los gobiernos de las *póleis* eran democráticos u oligárquicos, parecen siempre haber permitido una discusión abierta y pública de los asuntos importantes por parte

de un segmento relativamente grande de la comunidad. Incluso tan temprano como en Homero, apunta Gagarin, los reyes se presentan discutiendo importantes asuntos públicos en un gran foro que es representativo de la comunidad y que puede incluir sus elementos menos deseables. La pasión por la discusión abierta y el debate se consideran influyentes en muchos aspectos del pensamiento griego (cfr. Etxabe, 2013) y la apertura del proceso legal puede ser una manifestación de ello (Gagarin, 2005: 39).

Es posible pensar que en una sociedad acostumbrada a decidir los asuntos de Estado de forma democrática no agrada la decisión de uno solo. En *Antígona*, Creonte legisla sin consultar a nadie, de modo tal que Harris (2006: 61 y ss.) afirma que es *Antígona* la que posee los argumentos legales más fuertes y que Creonte es el que no comprende sus deberes como magistrado, al creer que cualquier orden suya tiene fuerza de ley. Asegura que Antígona y Hemón sostienen la visión ateniense, según la cual el *nómos* debe tener el favor de los dioses y el consentimiento de la comunidad. No sabemos cómo se llegó en Atenas a la decisión de aliarse con Tracia en la Guerra del Peloponeso y de contratar mercenarios tracios, pero *Tereo* deja en claro que no todos estaban de acuerdo.<sup>31</sup>

En relación a la antítesis griego/bárbaro, el fr. 591 trata de la unicidad de la raza humana, lo que resultaría particularmente apropiado si se tratara de un coro bárbaro empático que se dirige a una mujer griega en crisis (Sommerstein, Fitzpatrick y Talboy, 2006: 180), y que podría entenderse como un intento de evitar el desenlace fatal, al pretender desconocer las enormes distancias que los separan:

---

31 Cfr. los siguientes pasajes como ejemplos de reyes que consideran necesaria la intervención del pueblo para tomar decisiones: A. *Supp.* 520 y 603; E. *Hec.* 107, *Or.* 440, *Supp.* 404-407. En contraposición, Creonte toma la decisión él solo, cfr. S. *Ant.* 170 y ss.

ἐν φύλον ἀνθρώπων, μί' ἔδειξε πατρὸς  
καὶ μητρὸς ἡμᾶς ἀμέρα τοὺς πάντας· οὐδεὶς  
ἔξοχος ἄλλος ἔβλασταν ἄλλου.  
βόσκει δὲ τοὺς μὲν μοῖρα δυσμερείας,  
τοὺς δ' ὄλβος ἡμῶν, τοὺς δὲ δουλεί-  
ας ζυγὸν ἔσχεν ἀνάγκας.

Una es la raza de los hombres, un solo día de un padre y una madre nos sacó a la luz a todos. Ninguno nació sobresaliente uno de otro. Pero a unos los nutre un destino de funesto día, a otros de nosotros, la felicidad, y a otros los sujetó el yugo de la necesidad servil.

Por lo demás, sería difícil comprender un mensaje así en boca de un griego, salvo que se entienda hombres en tanto griegos, en apoyo de una idea de unión de la cultura helénica y no verdaderamente como todos los hombres, ya que el todos, en este sistema político, está restringido a ser varón, libre y ciudadano.<sup>32</sup> Asimismo, es posible interpretar el fr. 589 como un repudio a la alianza con Tracia:

ἄνους ἐκεῖνος· αἱ δ' ἀνουστέρως ἔτι  
ἐκείνον ἠμύναντο <πρὸς τὸ> καρτερόν.  
ὅστις γὰρ ἐν κακοῖσι θυμωθεὶς βροτῶν  
μεῖζον προσάπτει τῆς νόσου τὸ φάρμακον,  
ιατρός ἐστιν οὐκ ἐπιστήμων κακῶν.

Insensato aquel. Pero ellas más insensatamente todavía lo castigaron por la fuerza. Pues cualquiera de los

32 En este mismo sentido toma Just (1989: 17-19) en el contexto del discurso atribuido a Pericles por Tucídides (2.37.5) la referencia a que todos los hombres son iguales frente a la ley: "But when Perikles talks of everyone, he means every citizen, every adult male of recognized Athenian parentage".

mortales que, enfurecido entre sus males, procura un remedio más grande que la enfermedad, es un médico que no conoce sus males.

Una lectura de este fragmento permite establecer una relación con el presente político de Atenas, dado que si las autoridades de esta *pólis* tenían como propósito asociarse con un enemigo rico y bárbaro con el objetivo de ganar la guerra, es adecuado decir que el remedio podía resultar peor que la enfermedad y, en definitiva, sería peor aliarse con un bárbaro que perder una guerra contra un griego.

Además, si se tiene en cuenta lo argumentado en la primera sección de este trabajo, es decir, que todo el episodio de Filomela es una innovación de Sófocles, con el objeto de volver más salvajes a los tracios y, así, fortalecer la antítesis griego/bárbaro, junto con el cambio en el nombre del protagonista y la modificación del escenario no se puede ocultar la relación inherente entre la tragedia *Tereo* y las circunstancias políticas que rodearon su representación.

Por otra parte, es necesario considerar que, según señala Lanni (2009: 692-694), en Atenas las normas informales eran ejecutadas a través del sistema formal legal y que, por lo tanto, las cortes eran muy importantes ya que, aunque no aplicaban realmente leyes, sí aplicaban normas, muchas de las cuales no estaban sujetas a regulación legal explícita, por ejemplo, las que se relacionaban con el tratamiento de los amigos, de la familia y con la conducta privada. De este modo, así como en las cortes las leyes conformaban un elemento más dentro de una elaborada retórica, la tragedia era capaz de controvertir las políticas de Estado a través de su lenguaje. También, la legislación impuesta a las prácticas fúnebres era un intento de instalar una regulación externa sobre conductas que ya estaban fuertemente normadas y que, si bien no estaban escritas, eran igualmente válidas (*cf.* Frisone, 2011).

En conclusión, entonces, es necesario remarcar que, si bien podría haber influido al público en contra de una alianza política que se demuestra en la propia obra como ilegítima, la puesta en escena de *Tereo* habría servido para traducir, en realidad, un malestar compartido ya existente de la ciudadanía hacia este pacto en particular y hacia los tracios en general. Es decir, se cuestiona como en *Antígona* a los gobernantes que producen normas que atentan contra las costumbres más antiguas, tales como honrar a los familiares muertos o no mezclarse con los bárbaros. Por lo tanto, *Tereo* pone en primer plano los *nómoi* en su acepción más antigua, de usos y costumbres, de normas intrínsecas que regulan la vida de los griegos. Así, lleva a confrontar aquellos *nómoi* con los del momento de la representación, leyes escritas que habrían olvidado su pasado consuetudinario.

Por otra parte, resulta interesante subrayar el hecho de que el mecanismo para la venganza es ejercido a través de la actividad doméstica del tejido. Las telas eran lo único que las mujeres producían por sí mismas y eran necesarias para toda la familia. Por esta razón, muchas veces se constituían en regalos peligrosos, dado que implicaban una cierta independencia y autosuficiencia de la mujer (*cf.* Frisone, 2011). Baste recordar a modo de ejemplo el peplo y la diadema que Medea envía a la hija de Creonte en *Medea* o el peplo que Deyanira le regala a Heracles en *Traquinias*. De este modo, todos los agentes de esta tragedia, bárbaros y mujeres, quedan igualados como figuras de alteridad, lo que se demuestra finalmente con la metamorfosis de los tres en aves que, según Zacharia (2001: 92), en la mitología griega se asocia con el tipo de crimen más contaminante, aquel que viola el orden familiar: la transformación en ave representa el movimiento de la civilización a la extrema barbarie.

En definitiva, *Tereo* trata de llevar a primer plano normas arcaicas para resaltar la otredad de los tracios. Intenta

acrecentar la distancia con los bárbaros, tanto física como moralmente, pero para hacerlo elige heroínas mujeres, de modo tal de no manchar al varón ciudadano. Para lograrlo, introduce innovaciones en el relato mítico que acentúan esta distancia al tiempo que aclaran su postura. Por lo tanto, el propósito de agravar la barbarie de los tracios estaría en relación directa con la alianza que, según relata Tucídides, Atenas llevó a cabo con Tracia en el marco de la Guerra del Peloponeso.

## Ediciones, traducciones y comentarios

Frazer, J. G. (1921). *Apollodorus. The Library*. Londres/Nueva York, Loeb.

García Yebra, V. (1974). *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe. Madrid, Gredos.

Hude, C. (1901). *Thucydides Historiae*. Leipzig, Teubner.

Jebb, R. C. (1885). *Sophocles: The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose. Part II: The Oedipus Coloneus*. Cambridge, University Press.

----- (1888). *Sophocles: The Plays and Fragments. With Critical Notes, Commentary and Translation in English Prose. Part III: The Antigone*. Cambridge, University Press.

Jones, W. H. S. (1931). *Pausanias. Description of Greece*. Londres/Nueva York, Loeb.

Lloyd-Jones, H. (1996). *Sophocles fragments*. Cambridge, Harvard University Press.

Lucas de Dios, J. M. (trad.) (1983). *Sófocles. Fragmentos*. Madrid, Gredos.

Monro, D. B., Allen, T. W. (1920). *Homeri Opera. Tomus II*. Oxford, E Typographeo Clarendoniano.

Pearson, A. C. (1917). *The Fragments of Sophocles*. Cambridge, University Press.

Radt, S. L. (1977). *TrGF. Sophocles*, t. IV. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

Sommerstein, A. H., Fitzpatrick, D. G., Talbot, T. H. (2006). *Sophocles: Selected Fragmentary Plays I*. Oxford, Aris & Phillips.

Sommerstein, A. H., Talbot, T. H. (2011). *Sophocles: Selected Fragmentary Plays II*. Oxford, Aris & Phillips.

Tarrant, R. J. (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford, University Press.

## Bibliografía

Artigas, E. (1990). "Algunas consideraciones sobre literatura fragmentaria". En *Pacuviana. Marco Pacuvio en Cicerón*, pp. 15-25. Barcelona, Edicions Universitat.

Chazalon, L. (2003) "Le mythe de Térée, Procné et Philomèle dans les images attiques". En *Mètis* N. S. 1, 119-148.

----. (2012). "Itys: tué par sa mère, mangé par son père. La victime dans le mythe figuré de Térée et Procné, au Ve s. av. J.-C.". En *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, pp. 125-138. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

Cropp, M. (2005). "Lost Tragedies: A Survey". En Gregory, J. A. *Companion to Greek Tragedy*, pp. 271-292. Oxford, Blackwell.

De Romilly, J. (2004). *La ley en la Grecia clásica*. Buenos Aires, Biblos.

Dobrov, G. (1993). "The tragic and the comic Tereus". En *AJPh* 114, 189-243.

Etixabe, J. (2013). *The Experience of Tragic Judgement*. Abingdon, Oxon, Routledge.

Fitzpatrick, D. (2001). "Sophocles' Tereus". En *CQ* 51, 90-101.

----. (2007). "Reconstructing a Fragmentary Tragedy 2: Sophocles' Tereus". En *Practitioners Voices in Classical Reception Studies* 1, 39-45.

Frisone, F. (2011). "Construction of Consensus. Norms and Change in Greek Funerary Rituals". En Chianotis, A. (ed.). *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Reception*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

Gagarin, M. (2005). "The Unity of Greek Law". En Gagarin, M., Cohen, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, pp. 29-40. Cambridge, University Press.

Hall, E. (1989). *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford, Clarendon Press.

- Harris, E. M. (2006). "Antigone the Lawyer, or the Ambiguities of Nomos". En *Democracy and the Rule of Law in Classical Athens. Essays on Law, Society, and Politics*, pp. 41-80. Cambridge, University Press.
- Just, R. (1989). *Women in Athenian Law and Life*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Kiso, A. (1984). *The Lost Sophocles*. Nueva York, Vanguard Press.
- Lanni, A. (2009). "Social Norms in the Courts of Ancient Athens". En *Journal of Legal Analysis* 1 2, 691-736.
- Lucas, J. M. (1990). "La tragedia griega. Una valoración de conjunto". En *Epos* 6, 37-49.
- Lyons, D. (2003). "Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece". Conferencia dictada en el Center for Hellenic Studies, Harvard University. Disponible en: [http://www.chs.harvard.edu/\\_/File/\\_/women\\_property\\_lyons.pdf](http://www.chs.harvard.edu/_/File/_/women_property_lyons.pdf)
- March, J. (2000). "Vases and tragic drama: Euripides' *Medea* and Sophocles' *lost Tereus*". En Rutter N. K., Sparkes, B. A. (eds.). *Word and Image in Ancient Greece*, pp. 119-139. Edimburgo, University Press.
- . (2003) "*Sophocles' Tereus and Euripides' Medea*". En Sommerstein, A. H. (ed.). *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, pp. 139-161. Bari, Levante.
- Maresca, V. (2012). "Durmiendo con el enemigo. Una lectura de los fr. 583-584 de *Tereo* de Sófocles". V Congreso Internacional de Letras (noviembre de 2012). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://2012.cil.filo.uba.ar/sites/2012.cil.filo.uba.ar/files/0237%20MARESCA,%20VICTORIA.pdf>
- McHardy, F., Robson, J., Harvey, D. (eds.) (2005). *Lost Dramas of Classical Athens: Greek Tragic Fragments*. Exeter, University Press.
- Ober, J. (2005). "Law and Political Theory". En Gagarin, M., Cohen, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, pp. 394-411. Cambridge, University Press.
- Scattolin, P. (2013). "Le notizie sul *Tereo* di Sofocle nei papiri". En Bastiani, G., Casanova, A. (eds.). *I papiri di Eschilo e di Sofocle. Atti del convegno internazionale di studi*, Firenze 14-15 giugno 2012, pp. 119-141. Florencia, University Press.
- Sears, M. A. (2013) *Athens, Thrace, and the Shaping of Athenian Leadership*, Cambridge/ Nueva York, Cambridge University Press.

- Small, J. P. (2005). "Pictures of Tragedy?". En Gregory, J. A *Companion to Greek Tragedy*, pp. 103-118. Oxford, Blackwell.
- Sommerstein, A. H. (ed.) (2003). *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*. Bari, Levante.
- . (2012). "Fragments and Lost Tragedies". En Markantonatos, A. (ed.). *Brill's Companion to Sophocles*, pp. 191-209. Leiden/Boston, Brill.
- Sutton, D. F. (1984). *The Lost Sophocles*. Lanham MD, University Press of America.
- Tsiafakis, D. (2000). "The Allure and Repulsion of Thracians in the Art of Classical Athens". En Cohen, B. (ed.). *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, pp. 364-389. Leiden/Boston/Colonia, Brill.
- Tzanetou, A. (2012). *City of Suppliants. Tragedy and the Athenian Empire*. Austin, University of Texas Press.
- Zacharia, K. (2001). "'The rock of the nightingale'. Kinship diplomacy and Sophocles' *Tereus*". En Budelmann, F., Michelakis, P. Homer, *Tragedy and Beyond. Essays in Honour of P. E. Easterling*, pp. 91-112. Londres, Society for the Promotion of Hellenic Studies.

## ***Instrumenta studiorum***

- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque*. Paris, Klincksieck.
- Liddell, H. G., Scott, R., Jones, H. S. et al. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.



## Capítulo 7

# Acerca de lo monstruoso y lo bello: normatividad y ambigüedad en *Helena* de Eurípides<sup>1</sup>

Elsa Rodríguez Cidre

One woman persistently embodies this mobile  
doubleness of language and the female throughout  
Greek tradition –that woman is Helen.

Bergren (2008: 23)

*In memoriam* Daniela R. Antúnez

El recurso a la monstruosidad en la tragedia abre un campo semántico de una eficacia discursiva muy apropiada para expresar las rupturas en el orden establecido. Si por “normatividad” entendemos el concepto que, al contextualizar los usos y prácticas personales y grupales, revela en una sociedad aquellos patrones o reglas que consagran lo que se admite y tolera frente a lo negado, prohibido o expulsado (Darbo-Peschanski, 2010: 8-10), esta noción permite identificar las estrategias discursivas que traducen las divisiones alrededor de las cuales el mundo griego organizaba en sistemas de *nómoi* sus conceptos, creencias e instituciones.<sup>2</sup> A su vez, debemos considerar la relación existente entre normatividad y la naturaleza performativa del teatro

- 
- 1 Una versión preliminar de este capítulo fue leído en las VII Jornadas de Cultura Grecolatina: “Memorias del mundo antiguo. La cultura grecolatina y sus proyecciones”, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, julio de 2015.
  - 2 Para un estudio del término *nómos*, *cfr.* Buis (2015: 51-52 y 68-69). *Cfr.* también Vernant y Vidal-Naquet (1987 [1972]: 37-38). Acerca de un estudio respecto de lo normativo en las cortes de Atenas, *cfr.* Lanni (2009); en cuanto al derecho y la economía, *cfr.* Karayiannis y Hatzis (2012) y para los rituales funerarios, *cfr.* Frisone (2011).

ateniense. A este respecto, Buis (2015: 73-74) destaca que la *performance* se convierte en un concepto clave para abordar el tema y concluye que los rituales teatrales son normativos en tanto “fijan patrones de acción a partir de la reproducción y discusión de valores esenciales para la *pólis* por parte de los ciudadanos, actualizando en la interacción de voces y en la polifonía de personajes su propia conciencia y reflexiones”.<sup>3</sup> En este sentido, la monstruosidad aparece como un escenario estratégico para pensar las tensiones de la tríada normatividad/teatro/*pólis*.

Por ejemplo, la íntima relación que el mundo clásico revela entre la alteridad monstruosa y el género femenino nos permite captar la forma en la que en la Atenas del siglo V a. C. se piensan las relaciones intergénero, las reglas que rigen en este campo y sus eventuales violaciones. En efecto, la “producción teratológica” de los personajes femeninos en las tragedias nos habla de la manera en la que los ciudadanos atenienses conciben la posibilidad de salirse de los roles establecidos. Felton (2013: 105) señala que, dada la identificación entre la mujer y la naturaleza salvaje (definida por los griegos como todo lo que existe más allá de los límites de una civilización ordenada en sentido espacial y temporal), no sorprende encontrar en la mitología clásica una gran proporción de monstruos femeninos. La morfología del imaginario monstruoso en la cultura griega antigua responde a diversos mecanismos de construcción que indican una distancia respecto de cierto patrón esperable en cuanto al todo y las partes. Así, el catálogo teratológico suele incluir criaturas que son monstruosas por defecto, como es el caso de los cíclopes con su ojo único; o por acumulación, como la Hidra y sus múltiples cabezas. También la hibridez y la combinación de partes de distintos seres

---

3 Frisone (2011: 198) analiza el ritual fúnebre como el código de una “social performance”.

hacen a los monstruos que más pueblan este imaginario como los Centauros, las Sirenas, la Esfinge, la Quimera, el Minotauro, etc. El tamaño extraordinario del todo funciona, asimismo, como factor teratológico como es el frecuente caso del gigantismo aunque, en general, combinado con otros elementos (por ejemplo, Tifeo o Polifemo).

Pero la fealdad física no es por sí sola una marca exclusiva del monstruo y lo que lo vuelve horrendo no es en principio su aspecto desagradable. Como plantea Cohen (1996: 4), la corporeidad del monstruo es pura cultura, una construcción y una proyección que tienen por finalidad ser leídas en alguna clave. En este sentido, la morfología teratológica funciona como epifanía de una característica fundamental de la monstruosidad, el ser una violación viva de las categorías con las que se ordena el universo natural y social. Para que exista un monstruo, plantea Bozzetto (2001: 111 y ss.) –pensando más bien en su etología–, es necesario que haya simultáneamente una norma y una distancia. En este sentido, la distancia respecto del patrón normal en términos de proporcionalidad, simetría e integridad vuelve comprensible la ecuación que termina igualando monstruosidad con fealdad en la Antigüedad clásica (*cf.* Eco, 2007: 23 y ss.). No es casual, entonces, que abunden en la mitología griega ejemplos de monstruos femeninos que surgen por metamorfosis de mujeres previamente bellas. El acto de ser diferencia hecha carne, para retomar el vocabulario de Cohen (1996: 7 y ss.), implica en la práctica que la ruptura con los patrones estéticos encarne en una corporeidad monstruosa necesariamente disforme.

Es cierto, sin embargo, que existen ejemplos de monstruos de corporeidad dudosa, como es el caso de Caribdis, y también es posible hallar monstruos bellos como aquel en el que nos centraremos en este capítulo quien, en el acervo mitológico, simbolizaba la belleza misma. Nos referimos

a Helena, la mujer más hermosa, aquella que constituye el patrón con el cual medir toda belleza física. Eurípides, a nuestro criterio, presenta en dos tragedias bien distintas la teratologización de este mismo personaje mítico pero con tratamientos muy diversos en una y otra situación, aunque en ambas la hermosura juega un papel crucial. Sostenemos que Helena en *Troyanas* (415 a. C.) y en *Helena* (412 a. C.) representa a dos mujeres en un sentido antitéticas pero en las que coinciden belleza y monstruosidad.<sup>4</sup> Ahora bien, no se trata de seres monstruosos obvios o contundentes: mientras que la espartana en la primera tragedia puede ser leída en términos de monstruo hermoso, en la segunda la monstruosidad parece radicar en la belleza de la protagonista más que en sí misma.

## El monstruo bello

Retomemos aquí el análisis de la teratologización de Helena en *Troyanas* que planteáramos en otro lugar.<sup>5</sup> Aun si en la obra no aparece denominada explícitamente como una criatura monstruosa, el diseño del personaje se presenta cargado de referencias teratológicas pero sin ligarlas a un tipo específico. Por un lado, el texto euripideo le adjudica una genealogía por fuera de la norma, por acumulación de progenitores masculinos altamente negativos: en los vv. 766-769, Andrómaca niega la paternidad de Zeus y postula como padres a *Alástor*, *Phthónos*, *Phónos* y *Thánatos*.<sup>6</sup>

---

4 La edición base es la de Diggle. Las traducciones nos pertenecen en todos los casos.

5 Cfr. Rodríguez Cidre (2010: 249-257). Para un análisis del cuerpo de *Helena* en esta tragedia, cfr. Worman (1997: 180-200).

6 ὦ Τυνδάρειον ἕρνος, οὐπὸτ' εἰ Διός, / πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ' ἐκπεφυκέναι, / Ἀλάστορος μὲν πρῶτον, εἶτα δὲ Φθόνου, / Φόνου τε Θανάτου θ' ὅσα τε γῆ τρέφει κακά, "¡Oh brote tindáreo, no eres (hija) de Zeus! Y afirmo que has nacido de muchos padres, por un

Además, se puede pensar en una asociación entre Helena y la Gorgona a partir de la calificación de su cabellera en boca de Menelao como *μιαιφονωτάτης*, “más criminal” (vv. 880-883),<sup>7</sup> y de manera particular por el efecto mortífero de su mirada. El discurso de Andrómaca atribuye a los ojos de la espartana un poder destructor (*καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο / αἰσχροῶς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπώλεσας Φρυγῶν*, “pues a partir de los ojos hermosísimos destruiste vergonzosamente las ilustres llanuras de los frigios”, vv. 772-773) que llega a la devastación, como cuando Hécuba advierte a Menelao: *ὄραν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔλη πόθω. / αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις, / πίμπρησιν οἴκους*, “pero rehúye que esta (te) mire, que no te tome por deseo. Pues toma la mirada de los hombres, destruye ciudades, quema las casas” (vv. 891-893).

Esta última referencia a la acción de tomar o arrebatarse (Hécuba en el *thrénos* a su nieto acusa a Helena de haber arrebatado, *ἀφείλεθ' Ἑλένη*, los adornos del niño, v. 1214) permite inferir una vinculación indirecta con las Harpías. La rapacidad de la espartana se ve reforzada en esta asociación con unas criaturas definidas desde el punto de vista etimológico a partir del verbo *harpázo* y que son representadas como mujeres aladas o como aves con cabeza femenina y afiladas garras con las que raptan niños y almas.

Por último, la esposa de Menelao aparece en un punto teratologizado no en función de su mirada sino de su *lógos*. Su habilidad discursiva es mencionada por el coro en los vv. 966-968 cuando califica como *δεινός* a la conjunción de malicia y destreza en el *lógos* de Helena, que

---

lado, en primer lugar, de *Alástor*; por otro, en segundo, de Envidia, de Asesinato, de Muerte y cuantos males alimenta la tierra”.

7 *ἀλλ' εἰα χωρεῖτ' ἐς δόμους, ὀπάονες, / κομίζετ' αὐτήν τῆς μιαυφονωτάτης / κόμης ἐπισπάσαντες· οὐριοὶ δ' ὅταν / πνοαὶ μὸλωσι, πέμψομένιν νιν Ἑλλάδα*, “pero, ea, avanzad hacia las tiendas, traedla tras arrastrarla de su más criminal cabellera. Cuando vengan vientos favorables, la enviaremos a la Hélade”.

hace de la relación con el canto irresistible de las Sirenas un asunto evidente. La obra la dibuja constantemente en términos de agente de perdición (vv. 130-137, 368-369, 772-773, 890-894 y 1110-1117), como la ruina y la desolación, tal como Andrómaca lo grafica al denominarla κηρα (v. 771): la imagen clásica de las Sirenas entre huesos humanos emblanquecidos cuadra a la perfección con la de la espartana en las costas de Troya con el cúmulo de cadáveres que produjo la caída de la ciudad. Pero, además, la figura de las mujeres-pájaro reúne en sí misma valencias eróticas y tanáticas que hacen a la esencia del personaje de Helena. Por un lado, Vernant (1989: 143 y ss.) plantea que las referencias a la planicie en que se ubican las Sirenas y sus víctimas tienen una connotación de erotismo y peligro que se corresponde con la mujer que ha sembrado de muertos las “ilustres llanuras de los frigios”.<sup>8</sup> La atracción que genera Helena encuentra también eco en una de las etimologías del nombre “Sirena” que remite a la idea de ardor.<sup>9</sup> Por último, la mujer-ave evoca también la vanidad femenina y la imagen de esta criatura contemplándose en un espejo de oro es una de sus representaciones más frecuentes.

Desde este punto de vista, resulta sugestiva la referencia de los vv. 1100-1109 acerca de que los espejos de oro de las *troyanas* vencidas han ido a parar a las manos de la laconia (esta misma relación con los espejos se ve en *Orestes*, vv. 1110 y ss.) (cfr. Hawley, 1998: 47-48).

En *Troyanas* el personaje se nos aparece, en suma, como una singularidad, la del monstruo bello, conjunción contradictoria para los parámetros generales de la cultura clásica

---

8 Para un análisis de la relación entre la pradera y las Sirenas en el texto homérico, ver Gresseth (1970: 208 y ss.). Cfr. también Iriarte (2002: 54-55).

9 Cfr. Lao (1995: 45), Chantraine (1999: 994) e Iriarte (2002: 55 y ss.). Izzi (1996: 442) señala la transformación compleja de este monstruo a lo largo de su historia.

y tal vez por ello mismo esta contradicción se resuelve en el carácter claramente indirecto que tiene el proceso de teratologización. La belleza física, que es el rasgo determinante, parece obligar al texto eurípideo a una abstracción mayor por la cual la monstruosidad se juegue más bien en la genealogía y el comportamiento y no en una corporeidad más concreta.



Gema del siglo VI a. C., Museo de La Haya.

## Convocando a las Sirenas

Analicemos ahora qué pasa con Helena en la tragedia que lleva su nombre. Como se ha adelantado, es nuestra intención demostrar que en este caso, más que ante un monstruo bello, nos hallamos ante una belleza monstruosa. La diferencia en las tramas de ambas tragedias es notoria y de resultas de ello el personaje de la laconia es radicalmente diferente del que encontramos en *Troyanas*. En el caso de la tragedia *Helena*, la protagonista se halla en Egipto y a la ciudad asiática solo ha ido un *éidolon*, una imagen de su hermosura por la cual han peleado y muerto vanamente durante diez años griegos

y troyanos.<sup>10</sup> Esta Helena que nunca fue a Troya es inocente de los cargos que tradicionalmente se le imputan y ello genera un diseño de personaje en principio positivo. Otra diferencia con *Troyanas* es que, en *Helena*, Eurípides se da a un continuo juego de duplicaciones que vuelve el planteo de la obra por demás complejo.

Detengámonos un momento en la belleza. Por un lado, no podemos olvidar que Helena conforma, en tanto la mujer más hermosa, el doble humano de Afrodita, la diosa ganadora del certamen a que diera pie Discordia y que tantas muertes causara (*cf.* Downing, 1990: 2; Eco, 2010: 37; y Konstan, 2015: 43, 57-58, 65, 83). Eurípides utiliza el motivo tradicional de presentar la belleza femenina como un peligro que se cierne sobre todos los personajes, incluida la protagonista (*cf.* Whitman, 1974: 43-44 y Hawley, 1998: 42). Y, como señala Hawley (1998: 51), uno de los aspectos innovadores de esta obra está dado por el hecho de que la espartana sabe cómo manipular su famosa hermosura para lograr la huida. En ese sentido, siguen resonando las palabras de Hécuba a Menelao en *Troyanas*.

Pero Helena también deviene un monstruo de manera indirecta al igual que en *Troyanas* y ello nos plantea una pregunta lógica: ¿por qué Eurípides procedería a delinear en clave monstruosa a un personaje positivo? Volveremos más adelante sobre este punto. Aquí nos centraremos en el propio proceso de teratologización. ¿En qué sentido podemos hablar de la lacia como un monstruo y qué tipo sería? Nuestra hipótesis es que los elementos del diseño de la protagonista en esta obra la vinculan repetidamente con las Sirenas, aquellas mujeres-pájaro que en *Troyanas* eran una de las posibilidades monstruosas con las que se la ligaba y que aquí dominarán el escenario.<sup>11</sup>

---

10 Para un análisis del concepto *eidolon*, *cf.* Vernant (2002: 171 y ss.) y acerca de su uso en *Helena*, *cf.*, *inter alios multos*, Segal (1971: 563 y ss.) y Bettini y Brillante (2008: 117-140).

11 Para un estudio de la Sirena a lo largo de la cultura occidental, *cf.* Holtze (1993).

Chantraine (1999: 993) define a estas criaturas como genios mitad pájaros, mitad mujeres, que en *Odisea* atraen con sus cantos a los navegantes y causan su perdición.<sup>12</sup> ¿Qué elementos nos proporciona el texto para pensar en una asociación entre Helena y estas mujeres-ave?

En primer lugar, el origen mismo del personaje representa un hecho extraordinario, no en función de una acumulación de progenitores como vimos en *Troyanas*, sino por la particular mecánica de su engendramiento. La misma Helena nos cuenta en la *párodos* (el *kommós* que desarrolla con el Coro) que ella ha nacido de un huevo:

φίλαι γυναῖκες, τίνοι πότμῳ συνεζύγην;  
ἄρ' ἢ τεκοῦσά μ' ἔτεκεν ἀνθρώποις τέρας;  
[γυνή γάρ οὐθ' Ἑλληνίς οὔτε βάρβαρος  
τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκλοχεύεται,  
ἐν ᾧ με Λήδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.]  
τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου,  
τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον. vv. 255-261.

Amigas, ¿a qué destino fui uncida? ¿Acaso me parió mi madre como prodigio (monstruo) para los mortales? [Pues ni una mujer helena ni una bárbara hace nacer un huevo en el que Leda me pare a mí de Zeus, como dicen]. Pues un prodigio (una monstruosidad) es mi vida y mis circunstancias por culpa, por un lado, de Hera; por otro, de mi belleza.

Dale (1996: 83) marca que esta es la referencia más temprana a que el huevo fuera producido por la misma Leda

---

12 La morfología de las Sirenas homéricas es asunto de debate para la crítica, no así respecto de las que aparecen en el drama ateniense; *cf.* Daremberg y Saglio (1918: 1353) y Brioso Sánchez (2012: 8 y ss.).

(16-22). Allan (2010: 180) señala que en la mitología griega los nacimientos de huevo son más comunes en el contexto de la cosmogonía y que, en este caso, la elaborada perífrasis del v. 258 (τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν “recipiente blanco de polluelos”) sugiere el horror de Helena ante la extravagancia de su nacimiento.<sup>13</sup> Del origen de este huevo tan especial se habla también en otros momentos de la obra. Así, en los vv. 17-21, se menciona el “lecho engañoso” que Zeus en forma de cisne ha logrado con su madre Leda, referencia cuya veracidad el propio personaje pone en duda de alguna manera:

ἔστιν δὲ δὴ  
λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπττα' εἰς ἐμὴν  
Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβῶν,  
ὃς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ  
δίωγμα φεύγων, εἰ σαφῆς οὔτος λόγος.

pero existe cierto relato de que Zeus voló hasta mi madre, Leda, tras tomar la forma de un ave cisne el que logró un lecho engañoso al rehuir la persecución de un águila si este discurso es verdadero.

Allan (2008: 148) señala que la incertidumbre de la historia del cisne está expresada más fuertemente en *Ifigenia en Áulide*, vv. 793-800 pero aquí es de notar que la misma Helena es la que plantea la duda. En los vv. 213-216 se vuelve a nombrar la unión de Leda y Zeus emplumado y se la califica como origen de las desgracias de la protagonista: αἰῶν δυσαίων τις / ἔλαχεν ἔλαχεν, ὅτε σ' ἐτέκετο ματρόθεν / χιονόχρῳαι κύκνου πτερῶ / Ζεὺς πρέπων δι' αἰθέρος, “te tocó en suerte, te tocó en suerte la

---

13 Terzaghi (1919: 32) y Dale (1996: 83) consideran que los vv. 256-258 deben ser suprimidos por interpolación. Para los detalles del nacimiento de Helena, *cf.* Bettini y Brillante (2008: 54).

más miserable vida cuando Zeus te engendró de tu madre brillando por el éter con el plumaje blanco como la nieve de un cisne”. Por último, en los vv. 1144-1146 el Coro le dice: σὺ Διὸς ἔφους, ὦ Ἑλένα, θυγάτηρ· πτανὸς γὰρ ἐν κόλποις σε Λή- / δας ἐτέκνωσε πατήρ, “tú, Helena, naciste como hija de Zeus pues tu alado padre te procreó en el seno de Leda”.

Ahora bien, es significativo que la protagonista califique su nacimiento extraordinario con el término τέρας en el v. 256, vocablo que en griego denomina tanto lo prodigioso como lo monstruoso. El personaje en su integridad viene marcado por este origen fuera de la norma como lo resalta el mismo discurso al duplicar la calificación de τέρας en el v. 260 para el conjunto de su vida, signada por la ominosa sombra de Hera pero también por la de su hermosura culpable. Recordemos que la venganza de la esposa de Zeus se debe justamente al enojo ante el desprecio de su belleza divina (la misma Helena nos lo cuenta con detalle en los vv. 22 y ss. y también en diálogo con Menelao en los vv. 675-683).

El segundo elemento a tener en cuenta desde el plano morfológico está conformado por las referencias a las alas o al vuelo. La propia concepción de Helena se relaciona, como vimos, con un ser alado, Zeus metamorfoseado en cisne, el cual, siguiendo con el juego de las duplicaciones, viene en principio huyendo de un águila. La escena entre el mensajero y Menelao nos aporta más de un elemento. En primer lugar, el servidor le informa al Atrida que quien creía era su esposa, en verdad era un *eidolon* que ha marchado a las profundidades del éter (βέβηκεν ἄλοχος σὴ πρὸς αἰθέρος πτυχάς, v. 605). Luego reproduce el discurso directo del *eidolon* que se había despedido declarando lo siguiente: πατέρ' ἐς οὐρανὸν / ἄπειμι (“volveré al cielo, mi padre”, vv. 613-614). Por último, cuando ve en escena a Helena (esta vez, la real), exclama: ὦ χαίρε, Λήδας θυγάτερ· ἐνθάδ' ἦσθ' ἄρα. / ἐγὼ δέ σ' ἄστρων ὡς βεβηκυῖαν μυχούς / ἤγγελλον εἰδῶς οὐδὲν ὡς ὑπόπτερον / δέμας

φοροίης, “salud, hija de Leda. En efecto estabas aquí. Y yo anunciaba que te habías marchado a los escondites de las estrellas no sabiendo que llevabas un cuerpo alado” (vv. 616-619). La última referencia directa a las plumas en el cuerpo de la protagonista se da en el diálogo entre el mensajero egipcio y Teoclímeneo, quien tras haber sido informado de la huida de la espartana (ἄλλης ἐκπόνει μνηστεύματα / γυναικός· Ἐλένη γὰρ βέβηκ’ ἔξω χθονός, “esfuézate en buscar el galanteo de otra mujer pues Helena se ha marchado fuera de esta región”) pregunta: πετροῖσιν ἄρθεισ’ ἢ πεδοστιβεῖ ποδι;, “¿tras ser levantada por las plumas o con pie que pisa la tierra?” (vv. 1514-1516). Segal (1971: 568) señala la ironía de la expresión ya que el rey habla en este verso de su prometida como si siguiera siendo el *éidolon* (en términos parecidos a los que empleara el mensajero en el v. 605 ya mencionado). Nos hallamos ante una nueva duplicación: Teoclímeneo con esta mención a las alas regresa a la irrealidad del *éidolon* de la primera parte de la obra (cfr. Segal, 1971: 584). Resulta sugerente recordar aquí dos referencias indirectas pero que siguen graficando a una Helena alada. Por un lado, la que Teucro hace a la pluma, término que utiliza como sinécdoque del arma con la que eventualmente tocaría el cuerpo de la laconia: εἰ δὲ μὴ ‘ν ξένη / γαῖα πόδ’ εἶχον, τῶδ’ ἂν εὐστόχῳ πετρῶ / ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἂν Διὸς κόρης, “si no tuviera el pie en tierra extranjera por esta certera pluma morirías como recompensa por la semejanza de la hija de Zeus” (vv. 75-77). Por el otro, la expresión que el mismo Teoclímeneo utiliza en el v. 1236 para referirse a la disputa cuando en el diálogo con su prometida exclama: μεθήμι νεῖκος τὸ σόν, ἴτω δ’ ὑπόπετρον, “abandono tu pelea, que se vaya alada”.

Ahora bien, además de nacer de un huevo y de portar metafóricas plumas, la misma Helena invoca a las Sirenas, el único monstruo nombrado explícitamente en esta tragedia, y las invita, cual nuevo coro, a que acompañen su lamento (γῶος):

πτεροφόροι νεάνιδες,  
 παρθένοι Χθονὸς κόραι,  
 Σειρῆνες, εἴθ' ἔμοις  
 † γόοις μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν  
 λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ  
 φόρμιγγας, αἰλίνοις κακοῖς †  
 τοῖς ἔμοισι σύνοχα δάκρυα,  
 πάθεισι πάθεα, μέλεσι μέλεα, νν. 167-173.

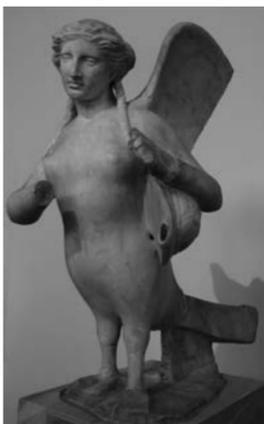
Jóvenes portadoras de alas, doncellas hijas de la Tierra, Sirenas, ojalá por mis † lamentos vinierais portando o la flauta libia o las siringas o las liras con apenados males † a los míos de acuerdo a las lágrimas, con sufrimiento a los sufrimientos, con cantos a mis cantos...

En primer lugar, debemos mencionar que dichos versos conforman el primer ejemplo en la literatura de la mención a las alas de las Sirenas.<sup>14</sup> La canción no tiene por finalidad esta vez engañar marinos para su perdición sino llegar a oídos de Perséfone. Autores como Wolff (1973: 64) y Downing (1990: 2) han señalado los paralelismos existentes entre Helena y la esposa de Hades que marcan esta doble línea de eros y muerte en la que se mueve la tragedia desde su comienzo y que, a nuestro criterio, encuentra en la imagen de las Sirenas el mecanismo ideal para conformar ese movimiento. Pero no es aquí la valencia homicida de estos seres lo que se está poniendo en juego sino su relación con el mundo ctónico (en el v. 168 aparecen directamente como hijas de la Tierra, Χθονὸς κόραι); lo cual, por un lado, nos

14 Cfr. Gresseth (1970: 211). Dicho autor (1970: 213) relaciona a estos seres con los Sueños en tanto, por un lado, vendrían de la misma región y, por otro, portan alas (E. *Hec.* 70-71) y el don de la profecía (E. *IT*1262-1268). Para una comparación de estos versos con un fragmento de la *Palinodia* de Estesícoro, cfr. Cerri (1984-1985: 158 y ss.).

indica en este caso una vinculación más clara con el papel apotropaico que las Sirenas cumplen con la representación escultórica de su imagen en las tumbas y, por el otro, refuerza la referencia teratológica en tanto la Tierra es identificada como madre de varios monstruos.

El factor musical también es importante en este pasaje: la asociación Helena/Sirenas es remarcable pues ella les pide que repliquen su canto como si las mujeres-ave actuasen como un coro paralelo, típico esquema de duplicidades en la obra que se grafica en el juego de repeticiones del v. 173: *πάθεισι πάθεα, μέλεσι μέλεα*. Otro dato importante está dado por los elementos musicales que nombra Helena, *Λίβυν / λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ / φόρμιγγας*, “la flauta libia o las siringas o las liras”. Recordemos que en el siglo V a. C. las mujeres-ave aparecen en las tumbas tocando la flauta o la lira (en la imagen que se incluye a continuación porta una lira realizada con el caparazón de una tortuga). Lao (1995: 15) señala que cuando la situación lo requiere aparecen las manos humanas para sostener los instrumentos musicales que acompañan el canto tales como la lira, el *aulós*, los címbalos, los panderos y los crótalos.



Atenas, Museo Arqueológico Nacional,  
n° 774 (Foto Cora Dukelsky).

Otro dato relevante es la relación que se establece desde la imagen con el ritual fúnebre y el *thrénos* ya que pueden aparecer golpeándose el pecho o arrancándose los cabellos y por ello conforman uno de los motivos favoritos de los escultores para la decoración de estelas funerarias (ritual clave también para esta tragedia; *cfr.* Daremberg y Saglio, 1918: 1354).



Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n° 4006 (fotos de la autora).



Atenas, Museo Arqueológico Nacional, n° 4487 (fotos de la autora).

Daremberg y Saglio (1918: 1355), al justificar la presencia de estos seres alados en las tumbas, los consideran “l’oiseau de l’âme” y “symbole de l’εἶδωλον” en tanto representan para los griegos el alma en reposo que forma parte de la pena de los vivos después de haber sido para ellos

un peligro. No es posible dejar de detenerse en el término *éidolon*, concepto fundamental en torno del personaje de Helena en esta tragedia.

La ligazón con el mundo de los muertos se refuerza con otro elemento a tener en cuenta en el proceso de teratologización: el marco espacial. La escena se desarrolla en la tumba de Proteo en la isla de Faros y las referencias a este sepulcro son constantes en toda la obra.<sup>15</sup> Además, en la primera parte Helena está imbuida de un fuerte estatismo, como si su imagen estuviera petrificada en la tumba. El elemento tanático es crucial aquí y la protagonista, postrada e inmóvil, parece encarnar una de estas Sirenas funerarias apotropaicas que decoran las tumbas como protección contra los malos espíritus al igual que la cabeza de las Gorgonas. Las Sirenas, criaturas femeninas dotadas de garras como las Harpías, la Gorgona o las *Kéres*, están ligadas al ámbito de lo tanático en tanto monstruos que arrebatan violentamente a los vivos para trasladarlos al Hades mientras que las figuras aladas masculinas como *Thánatos* o *Hýpnos*, representados ambos como efebos, suelen asociarse con la “bella muerte”, tal como lo señala Vernant (1989: 140-143).

Pero cabe señalar que el elemento tanático, desde el punto de vista espacial, no se reduce al ámbito del sepulcro. La localización misma en Egipto tiene, en este sentido, una alta significatividad. La crítica destaca la influencia egipcia en la representación del alma de los difuntos en forma de pájaro con cabeza humana, en tanto la Sirena se ha considerado como el alma del muerto. Dukelsky (2000: 31) nos dice al respecto que los egipcios concebían al *ba* o alma individual como un pequeño pájaro con cabeza humana. Vermeule

---

15 Podemos citar los vv. 315, 324, 528-529, 544, 546-548, 550-551, 556, 772 y ss., 863-864, 960-961, 962, 1009, 1084, 1085-1086, 1165, 1178, 1203, 1228. Para un análisis minucioso, *cfr.* Downing (1990: 4) y Ley (2007: 56 y ss.).

(1979: 75) destaca el hecho de que este fue el modelo para el alma-ave griega y para sus descendientes mitológicos, la Sirena y la Harpía, ambas relacionadas intensamente con los muertos.<sup>16</sup>



Deir el-Medina, Necrópolis tebana, tumba de Inherkhou.

Foley (2001: 304 y ss.) plantea que *Helena* corresponde al tipo de “ánodos drama” (drama de elevación, de *anábasis*): desde esta perspectiva, el ámbito egipcio funciona en el texto como la tierra de los muertos. Egipto, por otra parte, siempre representa para los griegos el espacio de la alteridad (*cf.* Segal, 1971: 572 y 601). En el v. 274, Helena lo define como lugar de bárbaros: ἐς βάρβαρον ἤθη. Sabemos que los monstruos proliferan en los *tópoi* exóticos y lejanos y aquí, además, es fundamental la referencia insular (el vínculo mar/tierra de la isla es clave en relación con el marco espacial de las Sirenas) y liminar (Faros funciona como puerta de Egipto).<sup>17</sup> Felton (2013: 105) señala la relación existente

16 *Cfr.* también Lao (1995: 24) y Felton (2013: 120). Dukelsky (2000: 32) señala, por otra parte, la complicación para diferenciar en las imágenes más arcaicas entre las Sirenas y las Harpías hasta el momento en que las patas de las primeras se hicieron palmeadas mientras las segundas conservaron sus garras.

17 Para un análisis de la isla en las Sirenas homéricas, *cf.* Brioso Sánchez (2012: 20 y ss.).

entre el agua y lo monstruoso, en tanto el mar conforma un elemento ambivalente donde aparecen los monstruos (*cfr.* Lao, 1995: 28 y Dukelsky, 2000: 32). Todas estas referencias espaciales coadyuvan entonces a la teratologización del personaje de Helena en clave de Sirena.

Otro dato que nos parece interesante destacar aquí es que así como la protagonista invoca a las Sirenas para que aparezcan en escena a la manera de un nuevo coro en los vv. 167-173, en la estrofa β del tercer estásimo, el Coro en persona (femenino, por cierto) pide tener alas para poder pasar por Esparta y así dar la noticia del retorno de Menelao: δι' αἰθέρος εἶθε ποτανοὶ / γενοίμεθ' ὅπαι Λιβύας / οἰωνῶν στιχάδες..., “ojalá a través del éter fuéramos aladas como las formaciones libias de aves...” (vv. 1478-1480) (*cfr.* Allan, 2008: 324).

Por último, remarquemos la importancia que tiene en la espartana y en las Sirenas el plano auditivo (*cfr.* Daremberg y Saglio, 1918: 1353-1355; Iriarte, 2002: 50 y ss.; Felton, 2013: 120). Es a partir de escuchar el canto que cautiva o el *lógos* portador de *dólos* que se llegará a un mismo resultado, la muerte de los marinos en ambos casos. Es sugerente recordar aquí el señalamiento que hacen Bettini y Brillante (2008: 139-140) respecto de la pasividad e inercia de los personajes masculinos de esta tragedia “sustancialmente marginados por acontecimientos que los implican directamente, pero que no pueden controlar”. Desde el v. 1049 Helena despliega su plan que termina con una imagen que grafica el discurso del mensajero representándola rodeada de cadáveres en una nave que, literalmente, chorreaba sangre, φόνῳ δὲ ναῦς ἐρρεῖτο (v. 1601), imagen que en los espectadores no se distanciará mucho de la clásica de las Sirenas rodeadas de cráneos y osamentas. Siguiendo el juego de duplicaciones, la nave donde perecerán los cincuenta egipcios, conducidos a ella en última instancia por el *lógos* engañoso de la espartana, funciona como réplica de la isla de Faros.

En suma, Helena aparece en esta tragedia vinculada a las Sirenas en sus múltiples valencias, desde la “musical” y la trenética hasta la apotropaica y finalmente la asesina de hombres.

## La belleza monstruosa

Ahora bien, en *Troyanas* la teratologización era en un punto esperable en tanto el personaje de Helena que nos presenta el tragediógrafo está connotado negativamente aunque siga siendo la mujer más hermosa del mundo y conjugar belleza y monstruosidad resulte en principio una empresa difícil. Pero, ¿por qué hacer de esta Helena, esposa fiel, un monstruo? Esta contradicción, sin embargo, podría resolverse adjudicando a la hermosura toda culpabilidad y ello desde el momento en que se detecta a lo largo de la obra una serie de referencias donde se atribuye a la belleza de la protagonista la causa de todos los males.<sup>18</sup>

Así nos presenta en los vv. 236-237 a Paris navegando “[hacia la desafortunadísima belleza para tomar mis bodas]”, [ἐπὶ τὸ δυστυχέστατον / κάλλος, ὡς ἔλοι, γάμων ἐμῶν]. Más contundente resulta al formular en los vv. 262-266 el deseo de borrar su belleza como si se tratase de una pintura:

εἶθ' ἔξαλειφθεῖσ' ὡς ἄγαμι' αὐθις πάλιν  
αἰσχίον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,  
καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἄς νῦν ἔχω  
Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς  
ἔσφζον ὥσπερ τὰς κακὰς σφζουσί μου.

---

18 Para un análisis de este tópos en el *Encomio de Helena*, cfr. Worman (1997: 171 y ss.).

Ojalá tras ser extinguida como una pintura una y otra vez tomara un aspecto más feo en lugar de uno bello y los helenos olvidaran, por un lado, la mala suerte que ahora tengo; por otro, recordasen la buena como recuerdan la mala.

Helena concentra en su apariencia el origen de su desventura y la objetiva en el símil de una pintura o una estatua (la traducción de ἄγαλμα es compleja)<sup>19</sup> que funciona como una nueva duplicación de la protagonista, doble que a su vez estaría dotado también del poder de engañar los sentidos de quienes contemplaran este artificio (Allan, 2010: 180-181). Por su parte, Bettini y Brillante (2008: 136-137), en la misma línea de análisis, ven a la espartana aspirando a esta especie de desdoblamiento para intervenir sobre sí misma y ejercer un control sobre su propio *éidolon*.

Si postulamos que el texto euripideo hace de la hermosura el nudo donde radica la monstruosidad de Helena, es necesario seguir diacrónicamente el tratamiento que este presenta de la belleza del personaje. Así podríamos distinguir tres momentos. Un primer momento estaría dado por las referencias a la belleza y la apariencia de Helena en términos negativos. Teucro lo hace en el prólogo y en los términos más gráficos:

ἔα·

ὦ θεοί, τίν' εἶδον ὄψιν; ἐχθίστην ὄρω  
γυναικὸς εἰκῶ φόνιον, ἧ μ' ἀπώλεσεν  
πάντας τ' Ἀχαιοῦς, θεοί σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις  
Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰ δὲ μὴ 'ν ξένη

---

19 Allan (2010: 180-181) destaca la dificultad de elegir entre los dos sentidos de ἄγαλμα, pintura o estatua. Para Liddell y Scott (1968) y Dale (1996: 83) el término remite a una pintura. Recordemos que en A. Ag. 416-9 Menelao odia las estatuas en Esparta que le hacen recordar a Helena.

γαία πόδ' εἶχον, τῶδ' ἄν εὐστόχῳ πτερῶ  
ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἄν Διὸς κόρης. vv. 71-77.

iAh! ¡Oh dioses! ¡Qué visión vi! Veo la imagen sangrienta de la mujer más odiosa que me destruyó a mí y a todos los aqueos. Ojalá los dioses empiecen a escupirte por cuanto tienes la mimesis de Helena. Si no tuviera el pie en tierra extranjera por esta certera pluma morirías como recompensa por la semejanza con la hija de Zeus.

Teucro representa a Helena a través de un lenguaje pictórico, al decir de Allan (2010: 158), como el ser más odioso al que le desea mala muerte (nótese la tríada de lemas en torno del ver en el v. 72 - εἶδον ὄψιν ... ὄρω). Ahora bien, el discurso del griego, obviamente en función de la trama –pues este personaje ignora que se encuentra ante la *Helena* auténtica y no frente a un doble de odioso parecido– focaliza de manera particular en el aspecto: su imagen es sangrienta, εἰκῶ φόνιον; ansía que los dioses escupan esta mimesis, μίμημ'... Ἑλένης; y es su semejanza, εἰκοῦς, lo que concentra el odio del emisor, odio que vuelve a explicitarse en el v. 81 (μισεῖ γὰρ Ἑλλάς πᾶσα τὴν Διὸς κόρην, “pues la Hélade toda odia a la hija de Zeus”) y en los vv. 162-163 (κακῶς δ' ὄλοιτο μηδ' ἐπ' Εὐρώτα ῥοὰς / ἔλθοι, “ojalá perezca de mala manera y no regrese a las corrientes del Eurotas”).

Siguiendo con este primer momento, desfilan otras imágenes como en los vv. 296-297 donde se dice que el propio cuerpo se hace odioso: ἀλλ' ὅταν πόσις πικρὸς / ξυνηῖ γυναικί, καὶ τὸ σῶμ' ἔστιν πικρόν, “pero cuando un marido es odioso para la mujer, también el cuerpo es odioso”. O los vv. 304-305 donde se califica su hermosura como la perdición: αἰ μὲν γὰρ ἄλλαι διὰ τὸ κάλλος εὐτυχεῖς / γυναικες,

ἡμᾶς δ' αὐτὸ τοῦτ' ἀπώλεσεν, “pues, por un lado, las otras mujeres, afortunadas por la belleza; por otro, esta misma me destruyó”.

Pero he aquí que, como parte del ardid, Helena procede a afearse como si cumpliera con sus manos el deseo ya expresado de dejar de ser bella. En el marco de un supuesto ritual fúnebre que ella debía llevar a cabo, se rasga el rostro y se corta los cabellos, tal como promete a su esposo en los vv. 1053-1054: καὶ μὴν γυναικεῖος <σ> ἂν οἰκτισαίμεθα / κουραῖσι καὶ θρήνοισι πρὸς τὸν ἀνόσιον, “y, en verdad, <te> lloraríamos ante el impío con modos femeninos, con el pelo cortado y con *thrénoi*”. Lo vuelve a señalar en los vv. 1087-1089: ἐγὼ δ' ἐς οἶκους βᾶσα βοστρύχους τεμῶ / πέπλων τε λευκῶν μέλανασ ἀνταλλάξομαι / παρηϊδί τ' ὄνυχα φόνιον ἐμβαλῶ †χροός†, “y yo, tras ir a palacio, cortaré los bucles, cambiaré mis peplos blancos por negros y pondré en mi mejilla una uña sangrienta †de la piel†”.

Teoclímeno verbaliza este cambio de aspecto en su prometeda en los vv. 1186-1190: αὐτή, τί πέπλους μέλανασ ἐξήψω χροός / λευκῶν ἀμείψασ' ἔκ τε κρατὸς εὐγενοῦσ / κόμασ σίδηρον ἐμβαλοῦσ' ἀπέθρισασ / χλωροῖσ τε τέγγεισ δάκρουσι σὴν παρηϊδα / κλαίουσα;, “mujer, ¿por qué ajustaste a la piel los negros peplos tras cambiarlos por los blancos?, ¿por qué cortaste los cabellos de tu noble cabeza tras tomar el hierro?, ¿por qué con frescas lágrimas humedeces llorando tus mejillas?”; en el v. 1224: τῶνδ' οὐνεκ' ἔτεμεσ βοστρύχους ξανθῆσ κόμησ;, “¿por esto cortaste los bucles de tu rubia cabellera?” y en el v. 1419 desea: μὴ νυν ἄγαν σὸν δάκρουσιν ἐκτήξεισ χροά, “que ahora no derritas demasiado tu piel con lágrimas”. Volvemos a hallar aquí un juego con la pintura/escultura ya que, de seguir llorando, Helena podría deshacer su cuerpo. Este segundo momento está signado, pues, por la puesta en suspenso de la belleza de la protagonista. Y tal situación también la homologa con las Sirenas en tanto esas hermosas cantoras que

seducen con su canción pasan, cuando entran al campo visual (y uno está ya perdido), a verse como criaturas horrendas, devoradoras de cuerpos y rodeadas de huesos y carnes putrefactas.

El tercer momento de esta evolución, por último, es teórico pues implica imaginar el futuro extradramático de la obra. El afeamiento de la espartana no tiene, claramente, efectos permanentes por lo que podemos suponer una Helena de nuevo hermosa en el final feliz que propone la singular versión del mito que plantea Eurípides en esta tragedia. La restauración del marco conyugal permite pensar una belleza recuperada, no problemática ni negativa. Así lo explicita Cástor en su función de *theòs apò mekhanés* en los vv. 1652-1655:

[...ἐπεὶ δὲ Τροίας ἔξανεστάθη βάθρα  
καὶ τοῖς θεοῖς παρέσχε τούνομι, οὐκέτι·  
ἐν τοῖσι δ' αὐτῆς δεῖ νιν ἐξεὔχθαι γάμοις  
ἐλθεῖν τ' ἐς οἶκους καὶ συνοικῆσαι πόσει]

[...y 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, que marche a su casa y que cohabite con su esposo].

Pues bien, ¿cómo interpretar esta evolución y cómo relacionarla con nuestra pregunta acerca de por qué teratologizar a un personaje inocente y positivo? En el mundo griego, la monstruosidad suele estar ligada al quehacer del héroe civilizador, matador de monstruos, esquema que en este contexto no parece muy productivo. Pero hay también otra funcionalidad del monstruo en la cultura clásica que es la de operar como deixis de alteraciones o amenazas latentes al orden. Desde este punto de vista, pensar este

tercer momento como el de la reinserción de Helena en el *oikos* nos permite leer la trayectoria de su “belleza” en clave matrimonial.

Así, el primer momento, en que hemos trabajado la belleza negativa y monstruosa de la protagonista, se corresponde con una situación de disrupción del orden: ella se halla fuera del *oikos*, tanto en Troya como en Egipto, lo que, en todo caso, no es más que una especie de alteración multiplicada. En este contexto son, por cierto, muy significativas las referencias de la espartana a una suerte de *parthenía* que estaría experimentando, pese a ser una mujer que ya ha pasado por un lecho matrimonial fértil.

Esta situación equívoca también la “compartiría” Helena con las Sirenas: recordemos que uno de los epítetos que utiliza para calificarlas en el v. 168 es precisamente *παρθένοι* (*cf.* Allan, 2010: 171-172). Es sugerente también recordar aquí que en el primer verso de la obra las corrientes del Nilo aparezcan calificadas por el epíteto *καλλιπάρθενοι*, “de bellas vírgenes”. Para Segal (1971: 587) esta “maiden” por excellence corporiza directamente la esencia de esas corrientes del río (*cf.* Rodríguez Cidre, 2014: 70 y ss.).

En el tercer momento, como dijimos, Helena estaría en Esparta de nuevo enmarcada en el cuadro normativo del *oikos* que nunca debió haber sido roto y no hay motivos para pensar que su hermosura pueda representar allí un peligro. El tránsito de una etapa a otra requiere un rito de pasaje que deje en suspenso su belleza. Este momento es una instancia exponencialmente ritual y por ende normativa, como todas las que suponen una transición para la cultura griega: la transferencia de *oikoi* para la doncella que se casa, para los muertos que pasan del universo de la *pólis* al mundo extramuros del cementerio, para las víctimas sacrificiales que deben cruzar el umbral que separa el ámbito de lo animal o humano del de lo divino. Y, como sabemos, en Eurípides los

ritos y los *nómoi* siempre aparecen contaminados, incompletos, subvertidos: asistimos así en *Helena* a un rito matrimonial con Teoclímeno que nunca se dará; a otro funerario que es un fraude puesto que no hay muerto siquiera; y a uno sacrificial donde además de un buey y un caballo con palabras que no son las debidas se mata a cincuenta egipcios.<sup>20</sup> Este segundo momento es uno de paso inevitable donde necesariamente se ha de verter sangre, incluso la que surcará el rostro de la mujer más hermosa del mundo.

La lectura en clave matrimonial de la evolución de la hermosura de Helena en la tragedia homónima nos da la matriz para entender la teratologización de este personaje. Si en la tragedia *Hécuba*, el tratamiento monstruoso de la viuda de Príamo se comprende en el marco de una mujer asumiendo el rol normativamente masculino de la venganza, en Helena, la disrupción del *oikos* y del orden normativo que este impone convierte en monstruosa a la belleza de la mujer desenmarcada.

Ahora bien, y para concluir, deberíamos recalcar que en todo este proceso de reinserción en el marco matrimonial quien lleva el rol activo es la propia Helena. Podríamos preguntarnos, a modo de cierre, cómo interpretar este rol en la planificación y ejecución de una fuga que tendrá por resultado el reencuadramiento de este sujeto en una posición de subordinación y pasividad. Creemos que, si relacionamos este interrogante con cada uno de los momentos analizados, el texto euripideo genera sentidos bien distintos.

Así, si pensamos el accionar subjetivo de Helena en el primer momento, se lo puede interpretar como otro síntoma del desorden implicado en la disrupción del *oikos*: ella misma comanda la acción a falta de subordinación ante un

---

20 Segal (1971: 606) nos recuerda que Heródoto también incluyó un relato de sacrificio humano en el escape de *Helena* y Menelao de Egipto (2.119.2-3).

marido. Si, en cambio, ligamos este rol activo con el segundo momento, podría pensarse que opera como otro factor que viene a desestructurar y contaminar las instancias rituales que signan esta instancia de pasaje: es la propia Helena la que conjuga en clave sangrienta los tres falsos rituales. Por último, si lo vinculáramos con el tercer momento imaginado, el papel activo de la mujer representaría un elemento de ambigüedad que sembraría dudas sobre la “perfecta” reinserción de la protagonista en el *oikos* de Esparta.

Y sabemos que a Eurípides le fascinan los planteos ambiguos que se salen de la norma y que incomodan a sus espectadores.

## Ediciones, traducciones y comentarios

Allan, W. (2008). *Euripides*. Helen. Cambridge, University Press.

Dale, A. M. (1996). *Euripides*. Helen. Londres, Bristol Classical Press.

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

----. (1989). *Euripidis Fabulae*, t. II. Oxford, University Press.

----. (1994). *Euripidis Fabulae*, t. III. Oxford, University Press.

Terzaghi, N. (1919). *Euripide*. Elena. Florencia, G. C. Sansoni.

## Bibliografía

Bergren, A. (2008). *Weaving Truth. Essays on Language and the Female in Greek Thought*. Washington, Center for Hellenic Studies.

Bettini, M., Brillante, C. (2008). *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid, Akal.

- 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.
- Brioso Sánchez, M. (2012). "Las sirenas en la épica griega: de Homero a las *Argonáuticas Órficas* (I)". En *Habis* 43, 7-25.
- Buis, E. (2015). *La súplica de Eris. Derecho internacional, discurso normativo y restricciones de la guerra en la antigua Grecia*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Cerri, G. (1984-1985). "Dal canto citarodico al coro tragico: la *Palinodia* di Stesicoro, l'*Elena* di Euripide e le sirene". En *Dioniso* 55, 157-174.
- Cohen, J. J. (ed.) (1996). "Monster Culture (Seven Theses)". En *Monster Theory. Reading Culture*, pp. 3-25. Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press.
- Darbo-Peschanski, C. (2010). "Questions sur la normativité dans l'Antiquité grecque et romaine". En *Mètis*, 8, 7-20.
- Downing, E. (1990). "Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' *Helen*". En Griffith, M., Mastronarde, D. (eds.). *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta, Scholars Press.
- Dukelsky, C. (2000). "Esfinges, sirenas y harpías. Influencia de la iconografía funeraria egipcia en las imágenes griegas". En *Argos* 24, 23-40.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona, Lumen.
- . (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen.
- Felton, D. (2013). "Rejecting and Embracing the Monstrous in Ancient Greece and Rome". En Mittman, A. S. (ed.). *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, pp. 103-131. Farnham, Ashgate.
- Foley, H. (2001). "Anodos Drama: Euripides' *Alceste* and *Helen*". En *Female Acts in Greek Tragedy*, pp. 301-331. Princeton, University Press.
- Frisone, F. (2011). "Construction of Consensus. Norms and Change in Greek Funeral Rituals". En Chaniotis, A. (ed.). *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean Agency. Emotion, Gender, Reception*, pp. 179-201. Stuttgart, Steiner Verlag.
- Gresseth, G. K. (1970). "The Homeric Sirens". En *TAPA* 101, 203-218.

- Hawley, R. (1998). "The dynamics of beauty in Classical Greece". En Montserrat, D. (ed.). *Changing bodies, changing meanings. Studies on the human body in antiquity*, pp. 37-54. Londres/Nueva York, Routledge.
- Holtze, E. A. (1993). "Sirens and their Song". En Deforest, M. (comp.). *Women's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, pp. 392-414. Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers.
- Iriarte, A. (2002). *De Amazonas a ciudadanos: pretexto ginococrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid, Akal.
- Karayianis, A. D., Hatzis, A. N. (2012). "Morality, social norms and the rule of law as transaction cost-saving devices: the case of ancient Athens". En *European Journal of Law and Economics* 33 3, 621-643.
- Konstan, D. (2015). *Beauty. The Fortunes of an Ancient Greek Idea*. Oxford, University Press.
- Lanni, A. (2009). "Social norms in the courts of Ancient Athens". En *Journal of Legal Analysis* 1 2, 691-736.
- Lao, M. (1995). *Las Sirenas. Historia de un símbolo*. México, Era.
- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba, Ordia Prima.
- . (2014). "Duplicidades peligrosas: realidad y apariencia en la *rhesis* de Helena de Eurípides". En *QUCC* n.s. 107 2 (136), 67-79.
- Segal, C. (1971). "The Two Worlds of Euripides' Helen". En *TAPA* 102, 553-614.
- Vermeule, E. (1979). *Aspects of death in early Greek Art and Poetry*. Berkeley/Los Ángeles/Londres, University of California Press.
- Vernant, J.-P. (1989) *L'individu, la mort, l'amour. Soi même et l'autre en Grèce ancienne*. París, Editions Gallimard.
- . (2002). "Imagen, imaginario, imaginación. Desde lo invisible hecho presente a la imitación de la apariencia. El ejemplo griego". En *Entre mito y política*, pp. 151-207. México, Fondo de Cultura Económica.

Vernant, J.-P., Vidal-Naquet, P. (1987 [1972]). *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*. Madrid, Taurus.

Whitman, C. (1974). *Euripides and the Full Circle of Myth*. Harvard, University Press.

Wolff, C. (1973). "On Euripides' Helen". En *HSCP* 77, 61-84.

Worman, N. (1997). "The Body as argument: Helen in Four Greek Texts". En *ClAnt* 16, 151-203.

### ***Instrumenta studiorum***

Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. París, Klincksieck.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1993). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, Herder.

Daremberg, C., Saglio, M. E. (1918). *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. París, Hachette.

Izzi, M. (1996). *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Barcelona, Olañeta.

Liddell, H. G., Scott, R. (1968). *Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.

## Capítulo 8

### El *nómos* discursivo en los diálogos de Medea y Jasón

Género, poder y rupturas normativas del *lógos* en Eurípides<sup>1</sup>

María Belén Landa

(...) Nace la mujer para producir  
leche y lágrimas, no ideas (...).

Eduardo Galeano, *Mujeres*

Hablar de *nómos* discursivo supone la definición de dos conceptos íntimamente relacionados con la vida social de una comunidad. En efecto, el primer término tiene múltiples significados que responden a cada momento histórico: no es lo mismo hablar de *nómos* en la época arcaica que en la Atenas Clásica.<sup>2</sup> Las valencias más comunes que este vocablo adquiere son “uso” o “costumbre” y, con posterioridad, en el siglo V a. C., “ley”. Sin embargo, no hay contradicción pues en los cimientos de las *póleis* griegas tanto las costumbres cuanto las leyes escritas tienen relevancia

- 
- 1 Versiones previas de este capítulo fueron leídas en las Sextas Jornadas sobre el Mundo Clásico: “Ocultamiento y desocultamiento. Mentira y verdad”, organizadas por la Universidad de Morón en octubre de 2012; en Aike Clásico, Jornadas de Estudios Clásicos de la Patagonia Austral, VII Jornadas de Letras: “Clásicos en el fin del mundo. Los territorios de la pólis en la literatura grecolatina y contemporánea”, organizadas por la Universidad de la Patagonia Austral en abril de 2014 y en las VII Jornadas sobre el Mundo Clásico: “La violencia en el mundo antiguo”, organizadas por la Universidad de Morón en septiembre de 2014.
  - 2 De Romilly (2004: 15-16) atestigua que la palabra *nómos* no existía en la época homérica pero sí luego cuando se usó para referir al universo del canto y la música. También designaba un rito religioso, una costumbre o un principio moral pero no tuvo un significado político hasta el advenimiento de la democracia cuando el vocablo citado adquirió el valor de “ley”.

jurídica e instituyen los diversos estamentos de la sociedad. La norma puede pensarse desde el concepto de normatividad entendida como la práctica que regula los usos y como el principio que organiza en donde se establecen, entre otras cosas, los roles permitidos y prohibidos de los agentes sociales (Just, 1994: 105; Darbo-Peschanski, 2010: 10-11). En la Atenas clásica, los encargados de fijar, explicitar y hacer cumplir las leyes y normas en el plano público eran los varones ciudadanos quienes, a su vez, regulaban todo tipo de comportamiento, incluso en el ámbito del discurso, espacio ligado a la esfera política, que constituía y creaba vida social (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 2001: 15).

Cada ser humano, a partir de un uso lingüístico determinado y particular, se comunica con sus pares componiendo, de este modo, el entramado de la sociedad. En la Grecia antigua son los hombres quienes tienen la potestad del habla, ya que es un derecho que ejercen en el propio *oikos* y en las instancias políticas y judiciales de la ciudad.<sup>3</sup> La mujer, en cambio, al estar mayormente relegada a la casa matrimonial y a las labores domésticas, queda excluida del discurso político. El comportamiento esperado del género femenino es el silencio, la pasividad y la sumisión (Barlow, 1989: 160) aduciendo su incapacidad moral e intelectual que se traduce en la imposibilidad de utilizar la técnica retórica para articular proclamas (Braidotti, 1991: 158; McClure, 2001: 4).<sup>4</sup> El pensamiento clásico indica incluso que, por un lado, las mujeres pronuncian de un modo arcaico (Platón, *Cratilo*, 418c) lo que identifica al género masculino con la innovación lingüística (McClure, 2001:

---

3 Stripeikis en este mismo volumen también menciona la potestad del habla como una prerrogativa masculina que es ejercida en la Asamblea.

4 Zeitlin (1996: 346) refiere la discrepancia existente entre el silencio de las mujeres en la vida social y política de Atenas y su parlamento en escena.

4);<sup>5</sup> por el otro, sin embargo, las mujeres tienen la capacidad de una doble plática: la verdadera y la que imita la verdadera.<sup>6</sup> En este sentido, algunas de ellas se muestran astutas y atractivas a la hora de imitar palabras y, en lugar de hablar, tejen una pieza que se torna su voz, su expresión (Bergren, 1983: 14-15). En cualquier caso, el *lógos* parece serles ajeno ya porque no lo ejercen ya porque lo tornean hasta desarticularlo. Asimismo, encontramos en esta caracterización otra tendencia en el mundo clásico, y es aquella relacionada con la razón y los sentimientos.<sup>7</sup> En concreto, cuando hablamos del primer término de este binomio, nos referimos a la capacidad de pensar, de reflexionar, de decidir y, en consecuencia, de hablar de manera adecuada, con mesura y organizar las propias emisiones de un modo lógico, con sentido. Es claro, por tanto, que todas estas acciones remiten al ámbito intelectual al que solo acceden los hombres. En contraposición, hallamos el mundo de las emociones, muchas veces asociado al género femenino, pues las mujeres son caracterizadas como pasionales, irracionales, desmesuradas y sin autocontrol (Braidotti, 1991: 157).

Estos mundos, que inicialmente pueden ser vistos como compartimentos estancos y divididos, encuentran en la

---

5 Las prácticas discursivas femeninas son las súplicas y los juramentos. Desde el punto de vista lingüístico, no usan adecuadamente la desinencia de los casos (McClure, 2001: 4).

6 Bergren (1983) analiza la relación entre mujer y lenguaje en el pensamiento griego. Habla de las musas como aquellas capaces de emitir un doble discurso: el falso y el verdadero. Ellas son las que infunden el saber al poeta y son tanto profetas como maestras, voces de la verdad. La autora cita algunos personajes femeninos que encierran estas características: Moiras, Sirenas, la Pitia, Cassandra, Aspasia y Diotima. Iriarte (1990: 119) asevera que el lenguaje de la mujer no está fundado en la reflexión y posee una ambigüedad opuesta a la univocidad del *lógos* masculino. Asimismo, el lenguaje figurado nace a partir de un "comportamiento instintivo e irreflexivo que difícilmente pueda disociarse del delirio".

7 Solomon (2000: 3) afirma que a la emoción se le asigna un rol inferior y se la considera primitiva, menos inteligente, salvaje y más peligrosa que la razón. Ambas se asumen como dos entidades distintas y antagónicas del alma por lo que algunos filósofos creen que la segunda es superior.

tragedia de Eurípides *Medea* un tratamiento particular.<sup>8</sup> En los encuentros dialógicos que mantienen ambas *dramatis personae*, vislumbramos las consideraciones del poeta en torno a las reflexiones discursivas, la razón y la pasión. Los antagonistas se reúnen tres veces y en dos oportunidades asistimos a un intercambio de carácter agonal donde desarrollan una pelea verbal que exhibe elementos del discurso retórico, entre los cuales apreciamos el *exordium*, la *narratio* y los argumentos que avalan la prueba.<sup>9</sup> Asimismo, el contenido de los parlamentos se centra, según dijimos antes, en las dos condiciones humanas antedichas: la razón y la pasión pero subvertidas, dado que Eurípides juega con el estereotipo clásico y le asigna a cada personaje las características del género opuesto.

En el presente capítulo nos proponemos demostrar que tanto Medea como Jasón hacen uso de expresiones racionales para manifestar los sentimientos que afloran desde el dolor, lo que constituye una subversión a la norma establecida pues ninguno se ajusta al comportamiento esperado para cada género. El objetivo es analizar cómo se emiten las dos pláticas a la luz del concepto de normatividad discursiva a partir de un rastreo lexical sobre los términos asociados a discurso, razón y pasión.

## Él dice, ella dice

El diálogo es el dispositivo que desarrolla la alocución dramática, un engranaje lingüístico cuyos participantes

---

8 La edición del texto griego corresponde a Diggle (1984) y la traducción es personal en todos los casos.

9 Cabe aclarar que el tercer diálogo de los personajes no es un *agón* per se ya que no cumple con una de las características básicas: la igualdad de extensión en los parlamentos. Sin embargo, la crítica lo admite como un *agón* pequeño porque retoma lo dicho en la primera entrevista de los antagonistas.

están cara a cara y, alternadamente, adoptan el papel de emisor y receptor (Bobes Naves, 1992: 7). En las tragedias griegas encontramos un tipo de conversación de carácter particular, el *agón*. Este recurso consiste en el enfrentamiento de dos personajes que emiten argumentaciones contradictorias con un fuerte contenido significativo (Lloyd, 1992: 1). Cada hablante expresa sus reflexiones y pruebas antitéticas sobre un mismo tema y a causa de estas características se lo particulariza como una contienda verbal donde el poder de la emisión y de la declaración influye en la evolución de cada personaje. En principio, es una práctica que solo se observa entre hombres de igual estatus pero, en la tragedia que aquí nos ocupa, se emplea para construir una escena de disputa doméstica (McClure, 1999: 382). Medea y Jasón mantienen su primer *agón*, que se extiende desde el v. 446 al 626, en el segundo episodio y se suscita luego de dos acontecimientos cruciales: la boda de Jasón con la hija de Creonte y la noticia del destierro de Medea por parte del monarca. El espacio donde se lleva a cabo el diálogo adquiere una connotación política, puesto que alude a la *pólis*, ámbito reservado al género masculino en donde la habilidad de hablar es sumamente significativa.<sup>10</sup> A lo largo de toda la obra asistimos a la construcción del personaje femenino desde la lógica heroica, pues Medea vivencia la traición

---

10 Los pregones, organizados a partir de la retórica, eran muy importantes en el ámbito judicial pues eso repercutía en la defensa o condena de los acusados. Se esperaba que cada uno hiciera el suyo propio pero, muchas veces, aquellos no contaban con habilidad lingüística y discursiva por lo que contrataban a un logógrafo que cobraba por componer tales textos. Otro estadio diferente era la emisión de ese mismo texto: el imputado debía aprenderse de memoria lo que otros habían escrito en su lugar y el acto comunicativo se asemejaba a una puesta en escena, tal como las que se veían en el teatro. Un análisis detallado sobre el particular puede encontrarse en Buis (2015: 62).

de su esposo como un agravio a su honor. Este hecho la configura como un héroe clásico y, en consecuencia, su modo de hablar puede ser caracterizado como heroico (Knox, 1977: 274).<sup>11</sup>

Es claro que cada uno de los personajes persigue un objetivo y, en función de ello, ajusta sus palabras. Implica, por tanto, un planeamiento de sus dichos lo que involucra a la retórica como metodología organizativa. Cada uno ha pensado lo que quiere decir y remarcar del otro y no se produce para alabarlo sino, por el contrario, para menoscabar su figura. Esta situación demuestra la planificación previa del discurso y la autoconciencia de cada hablante (Lloyd, 1992: 35). Es así que ambos personajes van a construir su propio *êthos* como oradores y, para ello, hacen uso de recursos retóricos que sustentan sendas posiciones. Jasón se acerca desde una situación de poder, habla primero y adopta una plática en la que prima la razón. Su primer parlamento tiene por objeto condenar las características pasionales de su ex esposa y las consecuencias negativas que acarrearán: οὐ νῦν κατεῖδον πρῶτον ἀλλὰ πολλακίς / τραχεῖαν ὄργην ὡς ἀμήχανον κακόν, “No primero ahora sino con frecuencia observé la cólera salvaje como un mal inmanejable” (vv. 446-447).

Estas primeras frases tienden a presentarlo como sujeto concededor de creencias de valor general. Resulta sentencioso ya que utiliza el verbo καθοράω en aoristo, tiempo

---

11 Estudiosas como Bongie (1977), Barlow (1989), Boedeker (1991) y Foley (2003), entre muchos otros, analizan la cuestión de la *areté* en la protagonista y afirman el anclaje desde los valores masculinos. Una diferencia entre Bongie y Foley se produce respecto del lenguaje y los sentimientos. La primera afirma que en el famoso monólogo de Medea de los versos 1019-1080 hay una puja entre su lado heroico, masculino, y su lado materno, femenino. La discusión de Medea consigo misma es sobre si debe o no matar a los hijos de ambos. Para Bongie, gana su lado heroico, pues, efectivamente, los asesina. Foley, por su parte, aporta una visión interesante y asevera que estos lados no están enfrentados; por el contrario, pasión y emoción se unen para un mismo argumento; son inseparables a la hora de decidir.

gnómico por excelencia. El término significa mirar desde arriba, mirar por encima del hombro, mirar con aire de suficiencia, lo que acentúa la condición que Jasón quiere remarcar de sí mismo: un sujeto racional que está por encima de su mujer, cultor de la razón y la medida. En estos primeros versos no se dirige directamente a Medea sino que prefiere hablar en términos generales de los efectos de la cólera que, sin lugar a dudas, la afectan. El Esónida ubica a la protagonista en el lugar asignado a las mujeres: sujetos pasionales que no pueden autocontrolarse. El vocablo que emplea, ὀργή, “cólera” en tanto pasión, está modificado por ciertos atributos que lo van a particularizar.<sup>12</sup> El primero de ellos, el adjetivo τρᾶχύς, “salvaje”, se introduce para reafirmar el ser instintivo, feroz, ardiente de Medea. Por otro lado, aparece el predicativo ἀμήχανος κακός que califica a la cólera como un “mal inmanejable” y refiere a la incapacidad de controlar algo, accionar típicamente femenino opuesto al autocontrol masculino. Tanto el adjetivo “salvaje” como el predicativo “mal inmanejable” patentizan el pensamiento de los hombres: la naturaleza de la mujer es descripta como una naturaleza pasional, cercana a los animales e incapaz de dominarse a sí misma. Estos modificadores son el contrapunto, retóricamente hablando, de la racionalidad del varón.<sup>13</sup>

---

12 Rodríguez Cidre (1998) realiza un estudio pormenorizado sobre el sema “cólera” en la tragedia que aquí nos ocupa.

13 Aristóteles define la cólera como un impulso, acompañado de dolor, para dar un castigo por un desaire recibido. Este sentimiento es asociado al placer de la venganza que solo puede ser ejercida por los ciudadanos (*Retórica* 1378 a, 1379 b). En *Ética a Nicómaco* (1126 a) explicita que el hombre que se encoleriza por motivos justificados, contra quien lo merece y por el tiempo exacto, es digno de aprobación. Por el contrario, reciben el nombre de insociables aquellos que se encolerizan por causas injustas y no meritorias, por tiempo excesivo y contra quien no lo merece. Dentro de este grupo se engloba a las mujeres.

Otra de las características que Jasón subraya es la insensatez al hablar: λόγος μάταιος (v. 450). Con ello remite al ámbito del discurso vano, sin sentido, irracional. En efecto, Medea se enfrenta al poder político pues habla en contra de los más poderosos (κρείσσόνων, v. 449) y no acepta sus decisiones. Jasón señala que las proclamaciones de ella son insensatas y, por consiguiente, son las que generan el destierro.<sup>14</sup> Notamos la clara relación entre exposición y ser pasional, dado que lo que la protagonista siente se traduce en un modo de hablar incorrecto que genera males. Tanto la cólera cuanto el pregón irracional tienden a ratificar la premisa del pensamiento griego que sostiene la naturaleza sentimental y desbordante de las mujeres. En esta primera exhibición visualizamos dos roles en Jasón, uno público u oficial y otro privado o doméstico: por un lado, se acerca como embajador de los reyes de Corinto y avala la decisión del destierro; por el otro, se aproxima como *philos* para especificar las razones de su nuevo matrimonio.

En el v. 465 comienza la réplica de Medea, estructurada según el modelo retórico, ya que cuenta con un *exordium* y una *narratio*. Esto configura una subversión en la normativa discursiva pues, tal como expresáramos anteriormente, en el imaginario griego, las conversaciones de las mujeres solían carecer de lógica y organización. Eurípides configura un personaje femenino de anclaje masculino, un héroe y, por tanto, sus palabras deben resultar adecuadas para la oratoria masculina heroica. Es por esta razón que la manifestación retórica de Medea colabora en la construcción que el dramaturgo le imprime al personaje. Sin embargo, el contenido del parlamento es de orden pasional dado

---

14 Jasón considera la cólera de los reyes como legítima y posible puesto que ellos poseen poder y estatus para encolerizarse y, en consecuencia, aplicar un castigo. Medea, dada su posición de mujer y extranjera, no puede generar tal sentimiento (Konstan, 2006: 57).

que expresa los sentimientos que le produce el abandono de Jasón. Se encuadra dentro del “discurso de la culpa” que consiste en acusar al interlocutor por acciones u omisiones desaprobadas por la sociedad y que debiera remediar (McClure, 1999: 373). En la primera parte, encontramos el *exordium* en donde insulta al esposo:

ὦ παγκάκιστε, τοῦτο γάρ σ' εἶπεῖν ἔχω  
γλώσση μέγιστον εἰς ἀνανδρίαν κακόν·  
ἤλθεσ πρὸς ἡμᾶς, ἤλθεσ ἔχθιστος γεγώς  
[θεοῖς τε κάμοι παντί τ' ἀνθρώπων γένει];  
οὔτοι θράσος τόδ' ἐστὶν οὐδ' εὐτολμία,  
φίλους κακῶς δρᾶσαντ' ἐναντίον βλέπειν,  
ἀλλ' ἡ μεγίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις νόσων  
πασῶν, ἀναίδει'. εὖ δ' ἐποίησας μολών·  
ἐγὼ τε γὰρ λέξασα κουφισθήσομαι  
ψυχὴν κακῶς σέ καὶ σὺ λυπήσῃ κλύων. vv. 465-474.

¡Oh el más malvado! Pues esto es el mayor mal que puedo ser capaz de decirte con la lengua en relación con tu cobardía. ¿Viniste hacia nosotros? ¿Viniste tras ser el más aborrecible para los dioses, para mí y para toda la raza de los hombres? Verdaderamente, esto no es osadía ni valentía; mirar de frente a los amigos tras hacer mal, sino la más grande de todas las enfermedades, la desvergüenza. Pero bien hiciste en venir: pues yo me aliviaré el alma tras decirte males y tú, tras escuchar, te afligirás.

En esta introducción, la protagonista necesita dejar algunas cosas en claro respecto de la imagen de Jasón. Precisamente, esa es la función de esta primera parte que prepara el camino para lo que sigue. Predispone al auditorio y declara la temática sobre la que versará su disertación:

la traición de su ex esposo. A diferencia del Esónida, ella sí se dirige al personaje masculino y lo hace por medio de un insulto: la invocación con un superlativo (παγκάκιστε, v. 465). Se trata del peor calificativo que puede dirigirse porque evidencia la cobardía y la falta de hombría. Es la manera que encuentra para hostigarlo. Luego agrega que es un ser aborrecible, ἐχθιστος, superlativo de ἐχθρός. El uso del grado superlativo implica, por cierto, una magnificación de las cualidades negativas de Jasón. Asimismo, la naturaleza odiosa y aborrecible no es solo consideración de Medea sino que también se extiende a dos órdenes diferentes: los dioses y todos los hombres. Este adjetivo se encuentra en un verso con una anáfora vehemente, recurso estilístico que, por un lado, tiene por objeto acentuar la cobardía de Jasón, quien, luego de haber cometido la traición, se acerca para hablar de ella; y, por el otro, expresa el sentir de Medea, lo que demuestra, por lo tanto, la unión discursiva entre la organización racional y los sentimientos. Reafirma que acercarse ahora no es apropiado, por el contrario, es “la más grande de todas las enfermedades, la desvergüenza”.<sup>15</sup> En efecto, la utilización, una vez más, del superlativo engrandece toda la situación y cataloga la actitud como una enfermedad.<sup>16</sup> Estos primeros versos se ajustan al κακῶς λέγειν, una práctica masculina que consiste en insultar a las mujeres (McClure, 1999: 382).<sup>17</sup> Sin embargo, aquí se observa la inversión de roles ya que el personaje femenino es quien hace uso de aquella y la dirige contra Jasón.

---

15 El término griego que significa desvergüenza es ἀναιδεια. En el Areópago, el λίθος ἀναιδείας era la piedra en donde se colocaba el acusador que pedía la pena máxima para un homicida (Liddell y Scott, 1968 [1843]: 105).

16 Medea afirma que la traición es una enfermedad que destruye el *oikos*, visión que no comparte Jasón que ha actuado para engrandecerlo.

17 Otra de las prácticas parecidas al κακῶς λέγειν es el ψόγος γυναικῶν que consiste en calumniar a las mujeres. Para obtener información sobre el particular, *cfr.* McClure (1999).

Luego de esta primera aseveración en la que queda claro qué piensa Medea sobre él, nos encontramos con una cláusula que comienza con un conector ilativo, γάρ, que introduce y anuncia una nueva etapa en el desarrollo discursivo en donde ella será el agente y el personaje masculino el oyente pasivo. Todavía debe desahogarse para que su alma, ψυχή, sea aliviada.<sup>18</sup> El término remite a la intimidad y aparece desdoblado en Medea, es decir, se asoma como un ente autónomo que recibe el alivio. Por su parte, Darcus Sullivan (2000: 105) afirma que aquí la palabra alude a un contexto de dolor, espacio de los sentimientos, aunque también es posible notar que la idea de inteligencia está presente, pues es parte de una explicación cuyo eje vertebrador es la formulación de los sentimientos de un modo lógico y ordenado. Por lo tanto, todo el *exordium* es una muestra de los propios sentimientos de Medea, arraigados en el interior, en su subjetividad. Toda ella desnuda sus dolores pero no de un modo desordenado; por el contrario, las partículas y marcadores discursivos organizan su predicación de modo de clarificar sus propias locuciones. Su lado emocional se conjuga con su lado racional, puesto que encontramos la enunciación del odio a partir de elementos retóricos que demuestran palabras lúcidas y racionales (Lloyd, 1992: 42). La última frase de este exordio da pie a la llamada *narratio* que es el segundo constituyente del discurso retórico y se utiliza para la demostración. Según Aristóteles, conviene refrescar la memoria con hechos conocidos (*Retórica* 1416 b)

---

18 Este término tiene muchos significados y es posible rastrear su uso desde Homero en adelante. Para Darcus Sullivan (2000: 94) *psykhé*, en la persona viva, refiere a actividades intelectuales, emocionales y volitivas. Los significados del término ψυχή son múltiples y se vislumbra un amplio espectro de incidencia pues es un órgano que atiende a cuestiones espirituales, sentimentales e intelectuales. Sin embargo, hay un espacio compartido y es el interior del sujeto. Para el vocablo en cuestión, existen significaciones desde el punto de vista filosófico que aquí hemos dejado de lado porque exceden los propósitos de nuestro trabajo; *cfr.* Liddell y Scott (1968 [1843]: 2027).

e inclusive permite captar la atención del auditorio y lograr la adhesión a lo dicho. La oración inicial indica, nuevamente, la autoconciencia retórica, la claridad al expresarse y el dominio de la situación dado por el políptoton inaugural ἐκ τῶν δὲ πρώτων πρώτων ἄρξομαι λέγειν, “primero comenzaré a hablar desde el principio” (v. 475), que organiza y puntualiza el discurso y lo sitúa en un tiempo específico: el comienzo de su historia juntos. Asimismo, asume el rol de narradora y refiere al pasado compartido:

ἔσωσάσ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι  
ταῦτ' ὄν συνεισέβησαν Ἀργῶν σκάφος,  
πεμφθέντα ταύρων πυρπνῶν ἐπιστάτην  
ζεύγλαισι καὶ σπεροῦντα θανάσιμον γύην·  
δράκοντά θ', ὅς πάγχρυσον ἀμπέχων δέρος  
σπείραις ἔσωζε πολυπλόκοις ἄπυνος ὄν,  
κτείνας' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον. vv. 476-482.

Te salvé como saben cuantos helenos embarcaron junto contigo en la misma nave Argo después de que fuiste enviado a gobernar los toros que despiden fuego bajo los yugos y para sembrar el campo fatal y cuando mataste a la serpiente que cuidaba el vellocino de oro estando despierta, rodeada con anillos entrelazados, levanté para ti la luz salvadora.

La protagonista narra los hechos anteriores a fin de validar sus argumentos presentes (Lowe, 2004: 277) y mostrarse en igualdad de condiciones respecto de su esposo. La primera información que brinda es el hecho de la salvación, puesto que fue ella quien lo ayudó a sobrellevar y cumplir las pruebas impuestas. La cita comienza y termina del mismo modo: se ratifica la liberación, hecho que reconfigura ambas imágenes. Por un lado, pondera la de *Medea* como

hacedora, como héroe ejecutante y, por el otro, muestra la inacción de Jasón, hecho que no condice con la imagen de un héroe. El concepto de salvación se expresa, primeramente, por medio del verbo, σώζω, “salvar”. Esta valencia está presente en los señalamientos del personaje femenino, quien dice haberlo mantenido a salvo en la difícil empresa y haber evitado su muerte. Por otra parte, juega con la idea del recordatorio, ya que por medio del acto de habla, la protagonista lo interpela y le hace tomar conciencia del hecho en cuestión. La memoria se activa para atraer a su interlocutor hacia una actitud contraria, fundada en el reconocimiento y no en la ingratitud. En segundo lugar, el sintagma final, φαός σωτήριοι, es un concepto familiar (para la audiencia) que encierra la idea de la luz como salvadora del peligro y de la muerte (Mastronarde, 2002: 252).<sup>19</sup> Asimismo, indica el resultado final de la labor: gracias a ella sobrevive. La organización que ostenta el discurso de Medea demuestra su poder y su supremacía para hablar. Es precisamente esta condición la que Jasón retomará en su respuesta:

δει μ', ὡς ἔουκε, μὴ κακὸν φῦναι λέγειν,  
 ἀλλ' ὥστε ναὸς κεδνὸν οἰακοστρόφον  
 ἄκροισι λαίφους κρασπέδοις ὑπεκδραμεῖν  
 τὴν σὴν στόμαργον, ὦ γύναι, γλωσσαλγίαν. vv. 522-525.

Es necesario que yo, como parece, no sea naturalmente malo para hablar sino que como cuidadoso timonel de la nave con los bordes más altos de la vela, escape de tu ruidosa palabrería, mujer.

---

19 Mastronarde (2002: 253) aporta que el verbo ἀνέχω significa sostener en alto una antorcha, lo que remite a la iniciación eleusina en donde las antorchas proveían luz en el pasillo de entrada del *Telestérion* y generaban un clima para el camino de la salvación.

Jasón afirma que debe replicarle a Medea, pero, para ello, tiene que contar con una habilidad natural para hablar. Incorpora una analogía en donde parangona la capacidad del orador con la del timonel que debe maniobrar la embarcación en situaciones peligrosas. En efecto, toda la disertación de Medea reviste un peligro pues mancha su imagen como héroe; por lo tanto, su objetivo en este momento es desprestigiar sus dichos. Primero afirma que todo lo mencionado por ella es “charlatanería”, *γλωσσαλγία*. Este concepto encierra la idea de una conversación interminable o una perorata que utiliza más palabras que las necesarias para aclarar su punto, lo que vuelve a resaltar la idea de un discurso femenino defectuoso. Por otra parte, el tono es el de la burla y la ironía porque la locuacidad es ruidosa, molesta. Este es el primer contraargumento de Jasón y es el inicio de la respuesta detallada con el fin de desacreditar su demostración. Para él, la única salvadora es Afrodita, hecho que sirve para quitarle mérito a la propia Medea en tanto implica asignarle la acción a una diosa. El segundo contraargumento está relacionado específicamente con la actividad intelectual y el producto de la misma: el razonamiento. Afirma:

σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός· ἀλλ' ἐπίφθονος  
 λόγος διελθεῖν ὡς Ἔρως σ' ἠνάγκασεν  
 τόξοις ἀφύκτοις τοῦμόν ἐκωῶσαι δέμας . vv. 529-531.

Tú tienes una mente sutil pero un discurso odioso para exponer que Eros te obligó con dardos inevitables a salvar mi cuerpo.

Jasón reconoce la capacidad intelectual de la protagonista pero no deja de advertir su lado negativo y argumenta que falsea la verdad porque fue presa de la acción de Eros y no

fue ella misma la que decidió tales cosas. El primer término que cabe analizar es νοῦς, “mente”, asociado a la percepción y al pensamiento.<sup>20</sup> El adjetivo λεπτός conlleva una carga negativa, sobre todo en época homérica, pero en el siglo V a. C. manifiesta una cualidad intelectual admirada. Jasón no puede evitar reconocer las habilidades de su ex esposa pero la desvaloriza para salvar su propia reputación. Indica que por haberlo rescatado ella ha obtenido varios beneficios:

πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς  
 γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι  
 νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν  
 πάντες δέ σ' ἤσθοντ' οὖσαν Ἑλληνες σοφῆν  
 καὶ δόξαν ἔσχες· εἰ δὲ γῆς ἐπ' ἔσχατοις  
 ὄροισιν ᾤκεις, οὐκ ἂν ἦν λόγος σέθεν. vv. 536-541.

Primero, habitas tierra griega en vez de tierra bárbara y conoces la justicia y utilizas las leyes sin la gracia de la fuerza. Todos los helenos percibieron que eras sabia y que tuviste reputación; y si habitaras la tierra en los límites lejanos, no habría discurso de ti.

Para enumerar las bondades que ha ganado, recurre a un marcador, πρῶτον, que le permite organizar el apóstrofe y puntualizar cierta información necesaria para que el receptor escuche.<sup>21</sup> El primer argumento es el beneficio de habitar tierra griega en lugar de tierra bárbara. Asimismo, por vivir en ella conoce la civilización y las leyes, elementos

20 El vocablo también significa “mente” en un sentido más amplio aplicado al sentimiento y a la decisión. Al mismo tiempo, posee la valencia “corazón” y puede ser traducido por razón, intelecto o pensamiento.

21 Jasón expresa las bondades con una enumeración de segundas personas gramaticales que lo ayudan a enfatizar su argumento discursivo: ella obtuvo más cosas de él que él de ella. Por último, indica la notoriedad que ha adquirido *Medea* (Luschnig, 2007: 48).

inexistentes en su patria. Esta es la aserción de una concepción que defiende la supremacía helénica sobre el resto del mundo, los lugares extraños, exóticos y lejanos cuyos habitantes no hablan griego y no son civilizados porque no conocen las leyes ni la justicia.<sup>22</sup> Recurre a una premisa solo aplicable a los hombres y habla de la estima (δόξα, v. 540), concepto muy importante para los varones griegos, sobre todo, para él. Implica, por tanto, la opinión que se tenga de uno mismo, lo cual es medular para los héroes porque redundante en la buena imagen y en la propia honra. Aquí Jasón se ha dado cuenta de que Medea está planteando la hazaña pasada en términos heroicos y por eso, con habilidad retórica, demuestra que los hombres la conocen, saben de su existencia pues hablan de ella, de su sabiduría y de sus habilidades como hechicera.<sup>23</sup> Por último, por medio de una proposición condicional, Jasón expresa una posibilidad certera y real: si ella viviera todavía en tierra bárbara, nadie la conocería ni habría discurso sobre ella. Es interesante notar que la palabra y el conocimiento generan la existencia de Medea, existencia validada por habitar en territorio heleno y por el discurso masculino que reconoce y valora su reputación. El término λόγος adquiere aquí, entonces, la valencia de charla o discurso referida a la buena reputación, a la estima y al honor.

---

22 La oposición entre pueblo civilizado y no civilizado responde a una reflexión de la época que sostiene la supremacía ateniense no solo sobre los bárbaros sino también sobre otras ciudades griegas (Heit, 2005: 730). A partir de este momento, se le asigna un valor importante al concepto de *nómoi* en tanto costumbres como productos culturales que pueden ser extendidos hacia los "otros" con un fin civilizador.

23 El verbo que denota el conocimiento es αἰσθάνομαι, que también significa percibir mentalmente lo que encierra una actividad intelectual respecto de la imagen de la protagonista: no es el simple hecho de conocerla sino de comprender con la mente las destrezas de Medea, las capacidades que ella ha demostrado otrora en torno a los saberes mágicos.

En toda la prédica, Jasón evita insultar a *Medea* (McClure, 1999: 383) e intenta un clima de concordia entre ambos de modo de lograr su adhesión aunque en el v. 546 la responsabiliza del diálogo conflictivo que ambos mantienen: ἄμιλλαν γὰρ σὺ προύθηκας λόγων, “pues tú propusiste la lucha de palabras”.<sup>24</sup> En efecto, afirma que ella hizo del diálogo una disputa, una lucha que comprueba su ánimo belicoso. El término que se utiliza es ἄμιλλα, que significa concurso de superioridad, conflicto y, en este caso particular, refiere a una prueba que mide la fuerza discursiva del contrincante y la superioridad de los interlocutores. Esta afirmación constituye una nueva provocación para Medea quien, en su siguiente intervención, ataca su manera de hablar:

ἦ πολλὰ πολλοῖς εἰμι διάφορος βροτῶν.  
 ἐμοὶ γὰρ ὅστις ἄδικος ὦν σοφὸς λέγειν  
 πέφυκε, πλείστην ζημίαν ὀφλισκάνει  
 γλώσση γὰρ αὐχῶν τᾶδικ' εὐ περιστελεῖν  
 τομᾶ πανουργεῖν· ἔστι δ' οὐκ ἄγαν σοφός.  
 ὡς καὶ σὺ· μὴ νυν εἰς ἐμ' εὐσχήμεων γένη  
 λέγειν τε δεινός· ἐν γὰρ ἔκτενεῖ σ' ἔπος. vv. 579-585.

Verdaderamente para muchos soy diferente de los mortales pues para mí, cualquiera que siendo injusto ha nacido sabio para hablar merece la más grande pena, pues vanagloriándose de cubrir bien las cosas injustas con la lengua osa ser malvado pero no es demasiado sabio y así que tú no llegues ahora a ser decente para mí e inteligente para hablar pues una palabra te postrará.

24 Luschnig (2007: 41) considera que Jasón no evita por completo el lenguaje del abuso pues utiliza varias veces la segunda persona del singular y califica a su ex mujer de colérica y de hablar con palabras insensatas.

Nuevamente, la cita comienza con un políptoton que despliega un *lógos* cimentado sobre estrategias retóricas. Esta figura refiere a todos los helenos que citó Jasón antes pero el argumento se sostiene aquí para validar el propio pensamiento. Medea lo acusa de utilizar una retórica hipócrita porque cubre las palabras injustas con artificios lingüísticos y falsos. Recupera, asimismo, un recurso que el personaje masculino utilizó en su primera intervención, la generalización, y para ello se sirve del pronombre relativo indefinido ὅστις, “cualquiera que”, a fin de dirigirse a Jasón en este primer momento sin marcas de persona. Menoscaba su imagen pública y política dado que lo califica como injusto (ἄδικος, v. 580) y sin sabiduría para hablar, dos elementos fundamentales de la *pólis* que son encarnados por los hombres en su desempeño público. El participio ἀυχῶν, “vanagloriarse”, remite a una idea negativa puesto que le asigna un sentido irónico: jactarse de las propias palabras reviste un acto imprudente y descarado pues son injustas y han sido recubiertas para parecer otra cosa. El verbo utilizado en esta ocasión es περιστέλλω, formado por el preverbo περί y el verbo στέλλω, y su uso metafórico es el que aquí hemos adoptado: cubrir o tapar, con el sentido de subrayar la idea de engaño. Medea resalta la idea de discurso artificial, falso e imitador, caracterización que asemeja las expresiones de Jasón a la valoración análoga que se hace de las alocuciones femeninas como imitadoras de la verdad. Esta situación afirma una nueva subversión normativa por parte del tragediógrafo, ya que el personaje masculino elabora comentarios cercanos a los que suele emitir el género femenino. Descalifica su modo de hablar y afirma, con seguridad, que una palabra suya puede derribarlo. Sobre este punto, llaman la atención los lexemas ἔπος y ἐκτείνω. Ambos pertenecen a esferas distintas; el primero remite a un ámbito ligado a la racionalidad y a los actos de habla como los relatos, las

promesas o los consejos; el segundo, en cambio, es una metáfora del combate, lo que implica un contexto bélico. Aquí ambos campos semánticos están enlazados y otorgan a la susodicha metáfora el ímpetu de un golpe: Medea no puede utilizar la fuerza física para destruir a Jasón, por lo que hace uso de las palabras –su bastión– que adquieren una potencia tal que pueden derribar los baluartes discursivos de su ex esposo con una metáfora bélica masculinizada. Toda su alocución se constituye en palabras inculpatorias dirigidas a Jasón por las faltas y omisiones en las que ha incurrido y que debiera enmendar.

Este primer diálogo no tiene un cierre sino que, por el contrario, consiste en la exposición del punto de vista de cada uno sin llegar al acuerdo. Ya es tarde, no hay posibilidad de persuasión. Todo el *agón* hace gala de la habilidad oratoria de los personajes que adivinan las intenciones más profundas del oponente y en función de ello construyen el propio discurso. Su conversación recurre a estrategias retóricas que ellos aprovechan a fin de engrandecer la propia imagen y, en el caso de Jasón, persuadir a Medea.

## **Cambia, todo cambia**

El último diálogo ocurre en el éxodo y se extiende entre los vv. 1293 y 1414. En verdad, no es un *agón per se* pues los parlamentos no son simétricos. Sin embargo, la crítica admite esta entrevista como un *agón* reducido ya que retoma ideas y premisas de la primera (Mastronarde, 2002: 373). Las alocuciones más largas son de Jasón que transforma su propia disertación. Para ello, se sirve de ciertos elementos de la plática retórica demostrativa a fin de presentar lógicamente las características de su ex esposa. En todo el éxodo, notamos una inversión de roles respecto del primer diálogo

dado que Jasón cambia su argumentación por una en donde expresa su dolor, mientras que la protagonista habla en un tono frío y distante con la inclusión de verbos en imperativo y de términos bélicos y heroicos que subrayan una racionalidad asociada a lo masculino. En efecto, los parlamentos anteriores del personaje masculino reflejan órdenes, sentencias, racionalidad, distanciamiento y frialdad. En cambio, Medea ahora se asume como el agente de los hechos y demuestra que posee control de la situación y control de sí misma (Bongie, 1977: 54). No encontramos expresiones ligadas a los sentimientos ni a las pasiones; muy por el contrario, toda su explicación denota un discurso racional que se prolonga a lo largo de todas las intervenciones.

Jasón se acerca por última vez al *oikos* para ocuparse de sus hijos porque los asesinatos de Creonte y de su hija pueden generar represalias contra los pequeños. Su primera intervención, que se extiende desde el v. 1293 hasta el v. 1305, se dirige al Coro y tiene por objetivo recabar información certera sobre Medea y sus hijos. El parlamento denota su habitual tono racional y de superioridad, dado que expresa con ironía escenarios inverosímiles:

γυναῖκες, αἰ τῆσδ' ἐγγύς ἔστατε στέγης,  
 ἄρ' ἐν δόμοισιν ἢ τὰ δαίμ' εἰργασμένη  
 Μήδεια τοισίδ' ἢ μεθέστηκεν φυγῆ;  
 δεῖ γάρ νιν ἦτοι γῆς γε κρυφθῆναι κάτω  
 ἢ πτηνὸν ἄραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βάθος,  
 εἰ μὴ τυράννων δώμασιν δώσει δίκην.  
 πέποιθ' ἀποκτεῖνασα κοιράνους χθονός  
 ἀθῶος αὐτῆ τῶνδε φεύξεσθαι δόμων; vv. 1293-1300.

Mujeres, que estáis cerca de la casa, ¿caso (está) en esta casa la que ha hecho estas cosas terribles, Medea, o ha partido a causa de la huída? Pues ciertamente es

necesario que al menos se oculte bajo tierra o lleve el cuerpo alado hacia el profundo éter si no pagará la pena al palacio de los reyes. ¿Ha creído que tras matar a los dueños de la tierra ella misma huirá impune del palacio?

Aquí nombra por primera vez a Medea con un epíteto negativo: τὰ δεινὰ ἐιργασμένη, “hacedora de terribles cosas”. Jasón expresa la imposibilidad del escape por medio de una relación de opuestos entre el mundo subterráneo y el cielo, dos lugares imposibles para acceder, al menos, desde su visión. Por otra parte, sus palabras demuestran un tenor político y judicial pues incorpora términos ligados a esas esferas: la primera referencia es la de “pagar la pena” dada por la locución δίδωμι δίκην; la segunda, ἀθῶρος, un adjetivo que significa “impune”, “libre de castigo”.<sup>25</sup> Ambas expresiones están en consonancia con las premisas de Jasón respecto de la justicia como algo eminentemente griego que castigará el accionar de Medea. Sin embargo, por una especie de ironía trágica, mientras el Esónida pretende salvar a sus hijos y llevárselos con él, Medea ya se encuentra fuera del palacio con los cadáveres y lejos de su alcance. Toda esta situación reafirma la superficialidad discursiva del personaje masculino, superficialidad anclada en el desconocimiento absoluto de su esposa y de las acciones que ella puede ejecutar.

El tono racional y frío cambia de un modo rotundo cuando el Coro le informa la muerte de los niños y Jasón revela sus sentimientos: οἱμοι, τί λέξεις; ὡς μὲν ἀπώλεσας, γύναι, “¡Ay de mí! ¿Qué dices? ¡Cómo me destruiste, mujer!” (v. 1310). La primera voz, οἱμοι, es una exclamación subjetiva que

---

25 Un sintagma de idéntica significación la encontramos en el v. 1316 τίνω δίκην por lo que es posible afirmar la idea de justicia como sustrato en las intervenciones de Jasón.

engloba dolor, odio, pero también sorpresa. Es evidente, entonces, que la sola pronunciación del lexema remite, sin dudas, a un entorno emocional y aquí Jasón expresa un sentimiento bien arraigado en su interior: su completa aniquilación como hombre, como ciudadano político, pues Medea le ha cercenado la posibilidad de la futura descendencia y ahora también la antigua. Esto redundante en una vejez sin fama, sin *oïkos*, sin hijos que perpetúen el linaje y ocupen un lugar en la *pólis*. La oración exclamativa, dirigida a la filicida ausente, también enfatiza el dolor del héroe y el verbo que utiliza en segunda persona del singular, ἀπόλλυμι, significa destruir completamente, matar. En la épica, este verbo se emplea con el sentido de la muerte en batalla, por lo que es posible que aquí remita también a ese contexto dada –claro está– la construcción heroica de su personaje principal. Toda la exclamación confirma el reconocimiento de la derrota en términos bélicos.

Medea hace su aparición en escena desde el carro alado y se dirige a Jasón utilizando una prédica diferente: su alocución ahora se parece aún más a la de él, aquella que demuestran el tono frío y racional:

τί τάσδε κινεῖς κἀναμοχλεύεις πύλας,  
 νεκρούς ἐρευνῶν κἀμὲ τὴν εἰργασμένην;  
 παῦσαι πόνου τοῦδ'. εἰ δ' ἐμοῦ χρεῖαν ἔχεις,  
 λέγ' εἴ τι βούλη, χειρὶ δ' οὐ ψαύσεις ποτέ·  
 τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ  
 δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολέμιας χερὸς. vv. 1317-1322.

¿Por qué mueves y fuerzas estas puertas buscando a los muertos y a mí, la causante? Termina este trabajo. Si tienes necesidad de mí, di si decides algo pero no (me) tocarás con tu mano, tal carruaje nos da Helios, padre de mi padre, protección de la mano enemiga.

Desde el punto de vista performativo, la protagonista se encuentra en el *theologeion*, espacio reservado para los dioses y asistimos aquí a la completa deshumanización de la filicida (Knox, 1977: 280) puesto que se convierte en una *theà apò mekhanês*.<sup>26</sup> Su *lógos* ha cambiado y se ha llenado de órdenes y sentencias propias del habla masculina. Notamos aquí una asimetría entre los esposos dada, primeramente, por la *performance*, porque, en la escenificación, Jasón se encuentra en el suelo intentando abrir las puertas del palacio mientras que Medea se ubica por encima de él, en el carro alado. Por otra parte, desde el punto de vista discursivo, también se halla presente la diferenciación dado que el personaje femenino le habla desde el poder de la autoridad. Su primera pregunta es formulada en un tono irónico, distante, que denota su triunfo a pesar de los intentos desesperados de Jasón de encontrarla a ella y a sus hijos allí y no lograrlo. Se asume como la responsable material del crimen y ya no tiene miedo de lo que pueda suceder, puesto que tiene un salvoconducto: Egeo. Es posible ver que reivindica el contexto bélico, pues le asigna al carro alado la valencia de escudo protector, atributo indispensable del héroe. Los lexemas utilizados para caracterizar el transporte otorgado por su abuelo son *πολέμιος*, “enemigo” y *ἔρουμα*, “muralla”

---

26 Eurípides asciende a Medea a la categoría de divinidad y ella ejerce la función final de *dea ex machina*. Consecuentemente con su nuevo papel, el discurso que adopta es el reservado a los dioses: una narración proléptica en donde profetiza lo que le sucederá a Jasón en el ocaso de su vida. Por otra parte, adquiere otra función del lenguaje divino e instaura un nuevo culto: el entierro de sus hijos en el santuario de Hera Acrea y la celebración de fiestas y ceremonias por el impío asesinato (vv. 1379-1383). Esta referencia no tiene por objeto establecer un cierre sanador sino, por el contrario, demostrar su poder (Rodríguez Cidre, 2012: 365). El hecho de que su lado heroico haya suprimido a su lado materno e instintivo refuerza la pérdida de humanidad y la conduce a comportarse como una divinidad (Barlow, 1989: 167). Rodríguez Cidre (2012: 364 y 371) afirma que convertir a Medea en una diosa es una situación única en Eurípides y en toda la tragedia griega y la coloca fuera de la norma, lo que le otorga un nuevo sentido a la impunidad final de la protagonista.

o “cerca”, entendida como una defensa militar. A partir de estos términos, el carro alado, cuya valencia principal es la de ser un atributo divino, se concretiza en el contexto bélico-heroico que aportan los lexemas de contenido militar. Jasón es visto netamente como un enemigo vencido porque ya no puede alcanzarla. Este hecho coadyuva a la imagen de Medea construida como un héroe en guerra, victorioso, con sus plenas potencias en acción. El recurso retórico aquí está dado por el contenido de las palabras que prueban el completo poderío de Medea sobre el varón.

Jasón retoma la palabra en el v. 1323 y adopta el mismo razonamiento que su ex esposa pronunció en el primer encuentro dialógico:

ὦ μῖσος, ὦ μέγιστον ἐχθίστη γύναϊ  
 θεοῖς τε κάμοι παντί τ' ἀνθρώπων γένει,  
 ἥτις τέκνοισι σοῖσιν ἐμβαλεῖν ξίφος  
 ἔτλης τεκοῦσα κάμ' ἅπαιδ' ἀπώλεσας. vv. 1323-1326.

¡Odiosa! ¡Oh mujer más aborrecible para los dioses,  
 para mí y para toda la raza de los hombres que te atre-  
 viste a arrojar la espada a tus hijos tras engendrar(los)  
 y me destruyes a mí sin hijos.

Aquí asistimos, una vez más, al *κακῶς λέγειν* pero, esta vez, tal como era habitual percibirlo en la sociedad griega de la época: Jasón la insulta con oraciones exclamativas, empleando adjetivos en grado superlativo lo que implica, como hemos explicitado con anterioridad, una magnificación en las cualidades –negativas todas ellas– de Medea. Son las mismas palabras y la misma organización discursiva de *Medea* en los vv. 465, 467 y 468. Estas expresiones remiten, por tanto, a sensaciones nuevas que deben ser dichas. Por medio de una proposición relativa con matiz

causal, establece una característica de γυνή: no es cualquier mujer sino aquella capaz de matar con la espada a sus propios hijos. Aquí se retoma la valencia heroica pues el *modus operandi* del filicidio es la espada, otro atributo del héroe. Asimismo, esta acción redundante en la destrucción completa del emisor, quien se queda sin hijos (ἄπαιδα, v. 1326), en clara alusión a una situación de orden político. Dentro del extenso parlamento encontramos un postulado interesante para analizar. Él afirma que ahora se da cuenta, en términos racionales, de todo lo sucedido y que se arrepiente de las decisiones pasadas: ἐγὼ δὲ νῦν φρονῶ, τότε οὐ φρονῶν, “y yo ahora entiendo (como) no entendí antes” (v. 1329).

El dolor y el enojo por la muerte de los hijos se constituye como fuente de un saber que permite tomar decisiones y revisar las acciones del pasado –concretamente su matrimonio– a pesar de haber visto los crímenes que ella cometió. Sin embargo, Jasón abandona ahora los argumentos racionales que puntualizó en la primera entrevista por los sentimientos que le provoca la muerte de sus propios pequeños. Toda la *rhêsis* se convierte en el “discurso de la culpa”, el mismo que usara Medea en el primer *agôn*, aunque aquí se invierte, ya que quien utiliza este tipo de recurso es Jasón (McClure, 1999: 391). Todas las expresiones recuerdan lo que ya Medea dijo en versos precedentes. Aquí es él quien la insulta y adopta una actitud de suplicante que no es tomada en cuenta por ella. La construcción dialógica que Eurípides pone en escena enfatiza la asimetría ya analizada y lo muestra al Esónida como suplicante, reclamando justicia y favores a una mujer cuyos pronunciamientos no se extienden más de lo necesario. Medea le ha quitado entidad a su ex esposo y por ello no le interesa contrargumentar lo dicho por él:

μακρὰν ἄν ἐξέτεινα τοῖσδ' ἑναντίον  
λόγοισιν, εἰ μὴ Ζεὺς πατὴρ ἠπίστατο  
οἱ' ἐξ ἐμοῦ πέπονθας οἷά τ' εἰργάσω.  
σὺ δ' οὐκ ἔμελλες τὰμ' ἀτιμάσας λέχη  
τερπνὸν διάξειν βίοντον ἐγγελῶν ἐμοῖ. vv. 1351-1355.

Me habría extendido largo tiempo con tales palabras cara a cara si Zeus padre no supiera cuáles cosas has tenido de mí y qué cosas ejecutaste. Tú, tras deshonrar mis lechos, no ibas a pasar una vida alegre riéndote de mí.

Se mantiene el tono irónico y distante, con el que incluso parece burlarse del extenso discurso de Jasón. Sin embargo, no necesita detenerse a repetir lo que ella ya ha anunciado oportunamente porque cuenta con Zeus, padre de los dioses y juez de los hechos humanos, como testigo de los beneficios que el esposo recibió y de sus propias acciones. Es un pregón certero y contundente que comprueba la supremacía no solo espacial sino también discursiva y en donde se expresa la motivación de la venganza: el lecho deshonrado por la traición (ἀτιμάσας λέχη, v. 1354).

Las últimas referencias a los lexemas estudiados aparecen en los vv. 1373-1375 en la esticomitía final (vv. 1361-1404). Ambos se reprochan mutuamente los actos realizados y critican los atributos que cada uno resaltó de sí mismo:

ΙΑ. ἴσασι δῆτα σὴν γ' ἀπόπτυστον φρένα.

ΜΗ. στύγει πικρὰν δὲ βᾶξιν ἐχθαίρω σέθεν.

ΙΑ. καὶ μὴν ἐγὼ σὴν ῥάδιοι δ' ἀπαλλαγαί. vv. 1373-1375.

Jasón: Saben, ciertamente, de tu detestable mente.

Medea: Odia. Y aborrezco tu amarga conversación.

Jasón: Y por cierto yo la tuya, pero las separaciones (son) rápidas.

Jasón menciona la mente abominable de su esposa –hecho que exalta el talante irracional que él mostrara en el primer *agón*– cuando afirma que su pensamiento colérico la llevó a matar a los pequeños, una acción que ninguna mujer griega habría realizado. En este ejemplo particular, se vislumbra la asociación del concepto con la actividad moral, pues la protagonista usa su mente para realizar una acción impía, un comportamiento desagradable. Por su parte, Medea critica los comentarios de Jasón, cualidad de la que él se vanagloriaba en el primer diálogo. Ambos detestan el sonido de sus voces (Page, 1964 [1938]: 178) y el contenido de sus declaraciones.

El final de la obra muestra a Jasón solo, dirigiendo una súplica a Zeus a causa de su sufrimiento y una última reflexión destinada a la mujer ausente sin reparar en que los propios actos han desencadenado esta catástrofe. La imagen final echa por tierra la grandilocuencia y magnanimidad que mostró en el primer diálogo y lo escenifica como un héroe venido a menos, un varón que reclama justicia frente a la esposa victoriosa y lejana.

Los diálogos analizados presentan dos personajes cuyas pláticas rompen con la normativa establecida. En efecto, el tragediógrafo pone en boca de Medea y Jasón expresiones que retoman distintas tipologías de parlamentos orales.

En primer lugar, observamos la utilización de la retórica como recurso estructurante de las alocuciones. Principalmente, se ve en las intervenciones de la protagonista, lo que implica un juego discursivo, ya que es una mujer que organiza sus palabras de un modo lógico. Asimismo, identificamos ciertas partes del discurso retórico como el exordio, la narración y los argumentos que dan cuenta de la autoconciencia del hablante. Por otra parte, hallamos los insultos y el vituperio que, conforme a la tradición, eran usados por los hombres para desprestigiar a las mujeres. En el caso de la

tragedia analizada, observamos que es el personaje femenino quien primero se aprovecha de este recurso para expresar todos los sentimientos que le genera la traición de su ex esposo. Por su parte, Jasón, quien en el primer enfrentamiento dialógico utiliza un lenguaje confrontativo velado, luego de enterarse de la muerte de los hijos, adopta en su propio coloquio aquellas mismas prácticas contra Medea. Esto reviste un cambio respecto del desarrollo de la obra pero recalca en la práctica habitual de la sociedad griega. Estas últimas estrategias están en íntima relación con las pasiones y los sentimientos provocados por hechos fundamentales que hieren a los personajes. Sin embargo, son aceptadas en el mundo masculino porque son los hombres quienes pueden encolerizarse a causa de una afrenta recibida y eso les permite, entre otras cosas, hacer uso de los insultos y direccionarlos hacia quien cometió la falta, con preferencia, un hombre de igual estatus.

Las citas expuestas hacen referencia a tres campos de la experiencia humana: discurso, razón y pasión; el primero y el segundo aluden a la actividad intelectual, dominio masculino, y el tercero, al universo de las emociones, espacio femenino por excelencia. Sin embargo, esto se ve trastocado pues ambos personajes exteriorizan una concatenación discursiva lógica y racional al momento de expresar sus sentires. Asimismo, tanto Jasón como Medea se desprestigian, de manera recíproca, en aquellas cualidades que ambos han remarcado en su propia alocución; por ello, la filicida critica su excesiva racionalidad y frialdad para hablar sin ahondar en los sentimientos y el Esónida hace lo propio al caracterizar a su ex esposa como pasional sin sopesar el uso del buen juicio en las palabras y en los actos.

Los discursos incurren en un empoderamiento del personaje femenino que logra su cometido, la venganza, y escapa sin castigo mientras que el personaje masculino queda destruido discursiva y socialmente: se queda solo en escena

sin esposa, sin hijos y sin ser escuchado por los dioses. El héroe culmina aislado, lejos de todo poder político y social y, en ese sentido, encuentra un destino funesto.

Es evidente, por tanto, que el *nómos* discursivo es discutido y puesto en tela de juicio en Eurípides, pues el poeta asigna a sus personajes afirmaciones que no parecen condecir con el comportamiento esperado para el género femenino y el masculino; por el contrario, la protagonista asume una disertación lógica y organizada, esperable para los hombres mientras que el personaje masculino precisa sus emociones. Se trata de una nueva afectación de la normatividad que, sin duda, potencia el efecto trágico de una obra única.

## Ediciones, traducciones y comentarios

AA.VV. (1977). *Platón. Obras completas*. Madrid, Aguilar.

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

Elliot, A. (1969). *Euripides Medea*. Oxford, University Press.

Mastrorarde, D. (2002). *Euripides Medea*. Cambridge, University Press.

P. de Samaranch, F. (1977). *Aristóteles. Obras*. P. de Saramanach, F. (trad., est. prel., preámbulos y notas). Madrid, Aguilar.

Page, D. L. (1964 [1938]). *Medea*. Oxford, Clarendon Press.

## Bibliografía

Barlow, S. (1989). "Stereotype and reversal in Euripides' Medea". En *G&R* 36 2, 158-171.

Bergren, A. (1983). "Language and the female in early Greek thought". En *Arethusa* 16, 69-95.

- Boedeker, D. (1991). "Euripides' Medea and the vanity of ΛΟΓΟΙ". En *CPh* 86, 95-112.
- Bongie, E. (1977). "Heroic elements in the Medea of Euripides". En *TAPA* 107, 27-56.
- Braidotti, R. (1991). "The Subject in Feminism". En *Hypatia* 6 2, 155-172.
- Buis, E. J. (2015). *La súplica de Eris. Derecho internacional, discurso normativa y res-tricciones de la Guerra en la Antigua Grecia*. Buenos Aires, EUDeBA (en prensa).
- Darbo-Pechanski, C. (2010). "Question sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine". En *Mètis* 8, 7-20.
- Darcus Sulivan, S. (2000). *Euripides Use of Psychological Terminology*. Montreal/Kingston/Londres/Itaca, McGill-Quens.
- De Romilly, J. (2004). *La ley en la Grecia Clásica*. Buenos Aires, Biblos.
- Foley, H. (2003). "Tragic wives: Medea's Divided Self". En *Female acts in Greek Tragedy*, pp. 242-271. Princeton, University Press.
- Heit, H. (2005). "Western Identity, Barbarians and the Inheritance of Greek Universalism". En *The European Legacy* 10 7, 725-739.
- Iriarte, A. (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid, Taurus Humanidades.
- Just, R. (1994). *Women in Athenian Law and Life*. Nueva York, Routledge.
- Knox, B. M. W. (1977). "The Medea of Euripides". En Segal, E. *Oxford Readings in Greek Tragedy*, pp. 272-293. Oxford, University Press.
- Konstan, D. (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto/Búfalo/Londres, University of Toronto Press.
- Lloyd, M. (1992). *The Agon in Euripides*. Oxford, Clarendon Press.
- Lowe, N. J. (2004). "Euripides". En De Jong, I., Nünlist, R. J., Bowie, A. (eds.). *Narrators, Narratees and narrative in Ancient Greek Literature*, pp. 269-280. Leiden/Boston, Brill.
- Luschnig, C. A. E. (2007). *Granddaughter of the sun. A study of Euripides' Medea*. Boston, Brill.
- McClure, L. (1999). "The worst husband: discourses of praise and blame in Euripides' Medea". En *CPh* 94, 373-394.

- . (2001). "Introduction". En Lardinois, A., McClure, L. (eds.). *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, pp. 3-16. Princeton, University Press.
- Rodríguez Cidre, E. (1998). "Las cóleras en la Medea de Eurípides". En *Nova Tellus* 16 2, 57-77.
- . (2012). "Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides". En Atienza, A., Battiston, D., Buis, E. J. et al. (coords.). *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*, pp. 363-372. Buenos Aires, EDeBA.
- Solomon, R. C. (2000). "The Philosophy of Emotions". En Lewis, M., Haviland-Jones, J. M. (eds.). *Handbook of emotions*, 2º ed., pp. 3-15. Nueva York/Londres, The Guilford Press.
- Zeitlin, F. I. (1996). *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago, University Press.

## ***Instrumenta studiorum***

- Bobes Naves, M. del C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Gredos.
- Calsamiglia Blancafort, H., 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., Gheerbrant, A. (2000). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder.
- Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- Liddell H.G., Scott, R. (1968 [1843]). *Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.



## Capítulo 9

### Un análisis “normativo” de los éxodos de *Heracles* y *Bacantes*<sup>1</sup>

Cecilia J. Perczyk

En *Heracles* de Eurípides, el héroe es presentado como asesino de su familia y en *Bacantes*, Ágave descuartiza a su hijo Penteo. Se trata de dos crímenes de sangre cometidos bajo el influjo de la locura, pero la suerte de los asesinos no es la misma. Si bien ambos son exiliados de Tebas, *Heracles* se dirigirá a Atenas junto con su amigo Teseo y, en cambio, la madre de Penteo partirá sola sin rumbo específico. A la luz de la noción de “normatividad”, que permite indagar el sistema de normas que ordena la vida de los hombres en comunidad, en el presente capítulo analizo de qué modo se juega con la consolidación y la pervisión de las reglas jurídico-sociales en las escenas finales de ambas tragedias. Con ese objetivo se estudian las estrategias discursivas de Teseo y Cadmo para ayudar a *Heracles* y Ágave, respectivamente, y se sistematizan las referencias al exilio y a la cuestión de la polución en los éxodos de las obras.

---

1 Una versión previa de este trabajo fue leída en las VII Jornadas sobre el Mundo Clásico: “La violencia en el mundo antiguo”, Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades, Universidad de Morón, 26 de septiembre de 2014.

## La normatividad y la ley de homicidio

Antes de comenzar el análisis textual es necesario justificar la aplicación del concepto de “normatividad” para el estudio de obras dramáticas y definir el marco legal de los crímenes perpetrados por Heracles y Ágave. En los últimos años se han desarrollado estudios que proponen no abordar el campo en términos del derecho y la ley, que resultan en alguna medida limitativos, sino a través de la noción de “normatividad” que se propone identificar los usos y las prácticas de la comunidad reveladores de las reglas y los patrones que determinan lo que se permite y lo que está prohibido (Darbo-Peschanski, 2010: 8-10). A su vez, señala Allen (2005: 379), es fundamental para el estudio de las leyes griegas abordar los textos dramáticos ya que en el género trágico se pusieron en discusión las nociones clave que guiaron el pensamiento jurídico.

Ahora bien, las tragedias articulan un discurso social que, al mismo tiempo que valida, cuestiona el código normativo de la sociedad ateniense (Segal, 1986: 25). En obras como *Heracles* y *Bacantes*, se aprecia la trascendencia institucional de los vínculos familiares a partir de su perversión ya que se representa a progenitores asesinando a sus hijos. Por lo cual, una lectura que privilegie la perspectiva “normativa”, marcando los recursos utilizados por Eurípides para tergiversar y afianzar la norma, es importante para la comprensión de las tragedias.

Respecto del marco legal, la ley de homicidio que regía en la Atenas del siglo V a. C. era una de las más antiguas ya que había sido introducida por Dracón, en 621-620 a. C. La crítica considera que la ley fue fundamental para el desarrollo del concepto judicial de ciudadanía porque, al instaurar que el acusado debía ser sometido a un proceso legal, regulaba y también limitaba la venganza, que hasta el momento había

sido la respuesta habitual frente a un asesinato. A partir de ese momento, lo que estaba bien y lo que estaba mal se definió por una norma fija a la cual accedían todos los miembros de la comunidad (Carawan, 1998: 4). Debido a que la inscripción conservada en piedra tiene varias líneas que resultan parcial o totalmente ilegibles, las interpretaciones del texto se dividen en varios puntos.<sup>2</sup> En cuanto a la distinción establecida por la legislación, Forsdyke (2005: 86) sostiene que los homicidios se diferenciaban en “intencionales” (*phonós ek pronoías*), “no intencionales” (*phonós akousios*) y “justificados” (*phonós dikaios*). Pepe (2011: 1) sigue a Forsdyke; pero MacDowell (1999 [1963]: 47) considera que la diferenciación fundamental se encuentra entre “intencional” y “no intencional” dado que en la oratoria se detalla que los homicidios intencionados se trataban en el Areópago y los involuntarios en el Paladión. Por su parte, Parker (1996: 366-369) sostiene que no existía la categoría de “homicidio justificado” sino que había situaciones en las cuales los asesinos no recibían sanción.

La ley determinaba que todo aquel que había cometido un homicidio debía ser sometido a un proceso judicial, cuya institucionalización aseguraba que el homicida no fuera objeto de la venganza, de la cual se hubiesen derivado otras represalias (Pepe, 2011: 78). El castigo se adecuaba a la intención, para los asesinatos intencionales la condena era la muerte y para los ejecutados sin intención se aplicaba el exilio (Todd, 1993: 274).<sup>3</sup> Cabe resaltar que en la ley de Dracón se establece el proceso legal y se fijan las penas según el tipo de homicidio pero no se indican las características para su calificación (Pepe, 2011: 84).

---

2 La ley fue escrita nuevamente por los *anagrapheis* en 409-408 a. C., se conserva actualmente en el Museo Epigráfico de Atenas.

3 MacDowell (1999 [1963]: 110) destaca que en un discurso de Demóstenes (D. 21. 43) el castigo impuesto para el homicidio “intencional” era la muerte, el exilio perpetuo o la confiscación de propiedades, mientras que se podía esperar el perdón para el “no intencional”.

Para los griegos el homicidio constituía una ofensa a la familia de la persona asesinada y los parientes eran los encargados de comenzar las acciones legales en contra del asesino. De modo que un crimen intrafamiliar es un tema sumamente adecuado para el género trágico ya que no solo implicaba una transgresión de las normas sino, también, un problema legal que habilitaba la reflexión en el espectador. En cuanto a la pena específica para este tipo de crímenes, no hay un registro legal del destino que le esperaba al que asesinaba a un pariente.<sup>4</sup>

En cuanto al exilio, la pena estaba vinculada directamente con el *miasma*, la consecuencia automática del asesinato que no dependía de la intención del agente.<sup>5</sup> Provocada por la sangre del cadáver, la mancha aparecía al comunicarse dos realidades que debían mantenerse separadas (Vernant, 1987 [1974]: 112). Dado que el asesino contaminaba los espacios de la *pólis*, debía ser excluido de los asuntos religiosos, sociales y comerciales. Parker (1996 [1983]: 114 y 122) sostiene que el destierro constituía una forma de purificación porque reestablecía el equilibrio social que la polución había perturbado. Es decir, la exclusión constituyó el medio encontrado por las instituciones de la ciudad para proteger a la comunidad de la disrupción causada por la transgresión que suponía el asesinato.<sup>6</sup> Cabe destacar el carácter público del acto a par-

---

4 Harris (2001: 289-290) destaca que durante el período clásico son pocos los casos de conflictos entre padres e hijos que se llevan a los tribunales, y Damet (2012: 29) señala la falta de diferenciación en la legislación ateniense entre los asesinatos intrafamiliares y otro tipo de homicidios. Cfr. Phillips (2008: 89-131) que estudia casos de homicidios intrafamiliares registrados en la oratoria.

5 Parker (1996 [1983]: 16) explica la prominencia del tema de la contaminación por asesinato en las tragedias por la exploración de las consecuencias de la violencia intrafamiliar que caracteriza al género.

6 Carawan (1998: 17) señala que se ha considerado que, debido a la propagación del culto de Apolo como purificador de homicidios, surgió en el siglo VII a. C. la idea de que cualquier asesino llevaba contaminación a su comunidad; para Tzanetou (1998: 10) la asociación de la polución con el

tir del cual se restauraba la normalidad (Parker, 1996 [1983]: 322). Por otra parte, MacDowell (1999 [1963]: 142-145) acota que no solo se exiliaba a un asesino para liberar a la ciudad del *miasma*, sino también para disuadir a futuros criminales.

El destierro por sentencia judicial se convirtió en un símbolo de la moderación, justicia y legitimidad de la democracia ateniense, en tanto tenía como objetivo mantener el orden de la *pólis*. Si bien en las tragedias estudiadas en el presente capítulo no se representa un proceso judicial, como sí sucede en *Euménides* de Esquilo, es notable la presencia de terminología legal, que le permite a Eurípides implicar y movilizar al público en la acción dramática.<sup>7</sup> A diferencia de la manera en que el exilio enmarca el accionar de Heracles en un contexto legal, ya que lo ubica como un ciudadano que es capaz de responder por sus acciones, tiene preocupaciones tales como enterrar a sus hijos y teme la contaminación tanto de su amigo Teseo como de la ciudad de Tebas; en el caso de Ágave marca su exclusión, respondiendo a la concepción clásica de la mujer.

## El exilio en Atenas

En el éxodo de *Heracles*, tras despertar del episodio de locura, el héroe se dirige a su padre para informarse sobre los acontecimientos (vv. 1111-1162) porque no reconoce los cuerpos a su alrededor (vv. 1088-1108). Una vez que comprueba que su hijo no continúa en un estado de enloquecimiento (v. 1119), Anfitrión contesta sus preguntas:

---

homicidio corresponde al período clásico, pero Parker (1996 [1983]: 125) advierte que es una creencia demasiado "primitiva" como para ser una innovación del siglo VII a. C.

7 La crítica ha dicho, incluso, que el poeta emplea en sus tragedias el estilo y los trucos de las argumentaciones de los tribunales (Allen, 2005: 375).

**AM.** ἰδοῦ, θέασαι τάδε τέκνων πεσήματα.  
**HP.** οἴμοι· τίν' ὄψιν τήνδε δέρομαι τάλας;  
**AM.** ἀπόλεμον, ὦ παῖ, πόλεμον ἔσπευσας τέκνοις.  
**HP.** τί πόλεμον εἶπας; τούσδε τίς διώλεσεν;  
**AM.** σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὄς αἴτιος.  
**HP.** τί φῆς; τί δράσας; ὦ κάκ' ἀγγέλλων πάτερ.  
**AM.** μανείς· ἐρωτᾶς δ' ἄθλι' ἐρμηνεύματα.  
**HP.** ἦ καὶ δάμαρτός εἰμ' ἐγὼ φονεὺς ἐμῆς;  
**AM.** μιᾶς ἅπαντα χειρὸς ἔργα σῆς τάδε. vv. 1131-1139.<sup>8</sup>

Anfitrión: Mira. Contempla estos cuerpos de tus niños.  
 Heracles: ¡Ay de mí! ¿Qué visión (es) esta (que) veo claramente, mísero?

Anfitrión: Oh hijo, declaraste a tus niños una guerra que no es una guerra.

Heracles: ¿A qué guerra te referes? ¿Quién los destruyó?

Anfitrión: Tú y tu arco y quien de los dioses es responsable.

Heracles: ¿Qué dices? ¿De qué (soy) culpable? ¡Oh padre, anunciador de males!

Anfitrión: Habiendo estado loco, (me) pides una explicación desgraciada.

Heracles: ¿Acaso también soy yo el asesino de mi esposa?

Anfitrión: Todo esto es el trabajo de una mano tuya.

En primer lugar, es importante reparar en que Anfitrión responde a la demanda de Heracles, a diferencia de Teseo quien demuestra una clara intención de ayudar a su amigo (vv. 1163-1177), cuestión retomada más adelante. Si bien el esposo de Alcmena refiere a la participación divina en el asunto (v. 1135) y destaca el estado de enajenación en el momento de cometer el crimen (v. 1137), acentuando su

8 El texto griego de los pasajes de *Heracles* y *Bacantes* corresponde a las ediciones de Diggle (1989 y 1994: II y III) y la traducción me pertenece.

involuntariedad, culpabiliza a su hijo al sentenciar “esto es el trabajo de una sola mano tuya” (v. 1139), y lo impulsa al suicidio.<sup>9</sup> Unos versos después, el héroe manifiesta su plan:

οἴμοι· τί δῆτα φείδομαι ψυχῆς ἐμῆς  
 τῶν φιλάτων μοι γενόμενος παίδων φονεύς;  
 οὐκ εἶμι πέτρας λισσάδος πρὸς ἄλματα  
 ἢ φάσγανον πρὸς ἥπαρ ἐξακοντίσας  
 τέκνοις δικαστῆς αἵματος γενήσομαι,  
 ἢ σάρκα † τὴν ἔμην † ἐμπρήσας πυρὶ,  
 δύσκλειαν ἢ μένει μ' ἀπώσομαι βίου;  
 ἀλλ' ἐμποδὼν μοι θανασίμων βουλευμάτων  
 Θησεὺς ὄδ' ἔρπει συγγενῆς φίλος τ' ἐμός.  
 ὀφθῆσόμεσθα καὶ τεκνοκτόνον μύσος  
 ἐς ὄμμαθ' ἤξει φιλάτω ξένων ἐμῶν.  
 οἴμοι, τί δρᾶσω; ποῖ κακῶν ἐρημίαν  
 εὖρω, πτερωτὸς ἢ κατὰ χθονὸς μολῶν;  
 φέρ', ἀμφί κρατὶ περιβάλω σκότον < >.  
 αἰσχύνομαι γὰρ τοῖς δεδραμένοις κακοῖς,  
 καὶ τῶνδε προστρόπαιον αἶμα προσλαβῶν  
 οὐδὲν κακῶσαι τοὺς ἀναίτιους θέλω. vv. 1146-1162.

¡Ay de mí! Entonces, ¿por qué perdono mi vida habiendo sido el asesino de mis muy queridos hijos? ¿No iré a saltar de una roca escarpada o tras golpear la espada contra el hígado llegaré a ser el vengador por la sangre de mis niños, o, tras quemar con fuego † mi † carne, rechazaré de mi vida la infamia que me espera? Pero interrumpiendo mis propósitos de muerte, viene Teseo, este, mi querido pariente. Seremos vistos y la contaminación del asesinato de mis niños llegará a los ojos del más querido de mis huéspedes. ¡Ay de mí!

9 Nótese el uso de ἔργον (v. 1139) en boca de Anfitríón que remite a los doce trabajos del héroe.

¿Qué haré? ¿Dónde hallaré la liberación de mis males, tras irme alado o debajo de la tierra? Vamos, echaré una sombra alrededor de mi cabeza < >. Pues me avergüenzo de los males hechos, y no quiero dañar a inocentes, habiendo traído la sangre de estos que clama por venganza.

El pasaje comienza con la propuesta del suicidio y se exponen tres métodos posibles (la roca, la espada y el fuego), que según Barlow (1996: 173) forman parte de una retórica tradicional. La estrategia de Eurípides consiste en vincular primero a Heracles con el modelo heroico clásico para luego mostrar su distanciamiento, ya que finalmente el héroe decide no suicidarse. Algunos críticos, como Chalk (1962: 11) y Garrison (1995: 75), consideran que en *Heracles* se propone un nuevo modelo de *areté*, más humano y vinculado a la idea de resistencia.

Por otra parte, Heracles se refiere a Teseo como συγγενής. Además de ser amigos, los héroes eran parientes porque sus madres, Alcmena y Etra, eran ambas nietas de Pélope, y sus padres, Posidón (según la tradición retomada por Eurípides en *Hipólito*, Teseo no es hijo de Egeo sino del dios del mar) y Zeus, eran hermanos. Bond (1981: xxx) destaca la tendencia de los atenienses del siglo V a. C. a relacionar a Teseo con Heracles para magnificar al primero. El mayor ejemplo es el *Hephaesteion*, templo ubicado en el ágora de Atenas en donde se glorificaban las acciones de ambos héroes. A continuación, el hijo de Alcmena expresa su temor de contaminar a su amigo y el peligro que implica su presencia para la comunidad ateniense. El miedo a la polución funciona como un inhibidor social, un aspecto que llama la atención del espectador actual, analizado al final del apartado. Además Heracles manifiesta sentir vergüenza por lo que hizo (αἰσχύνομαι, v. 1160),

un sentimiento que lo acompaña durante todo el éxodo ya que se registran términos vinculados al αἰδώς desde que despierta (καὶ τὸν γε δῆσαντ' εἶπ' ἀναινόμεσθα γάρ, “y dime quién las ató, pues me avergüenzan”, v. 1124) hasta que sale de escena (ἡμεῖς δ' ἀναλώσαντες αἰσχύναις δόμον, “nosotros, tras haber hundido la casa en la vergüenza”, v. 1423). También Anfitrión destaca esta cuestión cuando Teseo le pregunta por qué Heracles había ocultado su rostro con un peplo:

αἰδόμενος τὸ σὸν ὄμμα  
καὶ φιλίαν ὁμόφυλον  
αἰμά τε παιδοφόνον. vv. 1199-1201.

Avergonzándose ante tus ojos, tu amistad parental y la sangre de los niños asesinados.

El anciano vincula la vergüenza a la *philia* y a la polución, temas esenciales a la hora de interpretar el final de la tragedia. En primer lugar, destaca la visión, que para los griegos constituía una de las formas de transmisión del *miasma*. Luego menciona el vínculo que une a ambos personajes, el lazo de amistad, que permitirá a Heracles continuar con su vida; y, por último, la sangre, elemento contaminador por excelencia en el género trágico.

Una vez al tanto de los acontecimientos, Teseo se propone persuadir a Heracles de que no se suicide en un extenso diálogo (vv. 1214-1418). A diferencia de Anfitrión, el ateniense tiene una intención explícita que se refleja en la organización de su discurso:

Θη. δράσεις δὲ δὴ τί; ποῖ φέρῃ θυμούμενος;  
Ηρ. θανών, ὅθεν περ ἦλθον, εἶμι γῆς ὕπο.  
Θη. εἰρηκας ἐπιτυχόντος ἀνθρώπου λόγους.

Hρ. σὺ δ' ἐκτὸς ὧν γε συμφορᾶς με νουθετεῖς.  
Θη. ὁ πολλὰ δὴ τλᾶς Ἡρακλῆς λέγει τάδε;  
Hρ. οὐκ οὖν τοσαῦτά γ' εἰ μέτρῳ μοχθητέον.  
Θη. εὐεργέτης βροτοῖσι καὶ μέγας φίλος;  
Hρ. οἱ δ' οὐδὲν ὠφελουσί μ', ἀλλ' Ἡρα κρατεῖ.  
Θη. οὐκ ἂν σ' ἀνάσχοιθ' Ἑλλάς ἀμαθία θανεῖν. vv. 1246-1254.

Teseo: ¿Pero, qué vas a hacer entonces? ¿A dónde eres llevado mientras estás enojado?

Heracles: Estando muerto, voy a ir de donde llegué, debajo de la tierra.

Teseo: Has dicho palabras de un hombre común.

Heracles: Pero tú, por cierto, me reprendes porque estás lejos de la desgracia.

Teseo: ¿(Es) Heracles, el que habiendo soportado tanto, dice esto?

Heracles: Sin duda nada tan grande (he soportado), si es que la fatiga tiene medida.

Teseo: ¿El benefactor para los mortales y gran amigo?

Heracles: Mas ellos en nada me ayudan, sino que Hera prevalece.

Teseo: La Hélade no soportaría que murieras por tu insensatez.

Como parte de su estrategia de persuasión, Teseo destaca la relación de Heracles con la Hélade (vv. 1252 y 1254) y se refiere, de modo indirecto, a los doce trabajos (v. 1250). Señala al Anfitriónida como εὐεργέτης, título que recibe dos veces más en el transcurso de la tragedia (vv. 877 y 1309). Cabe recordar que para los griegos, Heracles constituía una figura espiritual sumamente influyente por su accionar en pos del bien de la humanidad y por haber obtenido un lugar entre los dioses después de una vida de trabajo (Burkert, 2007 [1977]: 286). De modo que

hay una clara intención por parte del trágico de generar un contraste al ubicar al protagonista como agente de contaminación.

Unos versos después, cuando comienza la retirada y Heracles se despide de su padre, Teseo le recuerda, esta vez explícitamente, el cumplimiento de los trabajos con el objetivo de alentarlo:

Θη. οὐτως πόνων σῶν οὐκέτι μνήμην ἔχεις;  
Ηρ. ἄπαντ' ἐλάσσω κείνα τῶνδ' ἔτλην κακά.  
Θη. εἴ σ' ὄψεταιί τις θῆλυν ὄντ' οὐκ αἰνέσει.  
Ηρ. ζῶ σοι ταπεινός; ἀλλὰ πρόσθεν οὐ δοκῶ.  
Θη. ἄγαν γ' ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς οὐκ εἶ νοσῶν.  
Ηρ. σὺ ποῖος ἦσθα νέρθεν ἐν κακοῖσιν ὦν;  
Θη. ὡς ἐς τὸ λῆμα παντὸς ἦν ἦσσω ἀνήρ.  
Ηρ. πῶς οὖν ἔτ' † εἵπης † ὅτι συνέσταλμαι κακοῖς; vv. 1410-1417.

Teseo: ¿Acaso ya no tienes memoria de tus trabajos?

Heracles: Aguanté todos aquellos males (que son) inferiores a esto.

Teseo: Si alguien te ve siendo afeminado, no lo aprobará.

Heracles: ¿Para ti vivo humillado? Pero antes no creo.

Teseo: Mucho, por cierto. Estando enfermo no eres el famoso Heracles.

Heracles: ¿Tú de qué clase eras debajo, cuando estabas en los males?

Teseo: En cuanto al coraje, era menos que cualquier hombre.

Heracles: Entonces, ¿por qué aún † dices † que soy derribado por los males?

Bond (1981: 417-418) recomienda ubicar los vv. 1410-1417 entre los vv. 1253 y 1254 porque considera que este diálogo no refiere a la lamentación del héroe sino a su decisión

de suicidarse. Sin embargo, la apreciación de Teseo sobre el accionar de Heracles (v. 1412) parece aludir al lamento, una conducta típicamente femenina, por lo cual no sería necesario modificar la ubicación de los versos. A continuación del comentario del ateniense, Heracles refiere a la detención del hijo de Egeo en los Infiernos. El Anfitrionida liberó a Teseo tras descender en busca del can Cerbero, como parte de su undécimo trabajo.

Previamente, Heracles se pregunta cómo continuaría su vida si no se suicidaba:

ἦκω δ' ἀνάγκης ἐς τόδ' οὐτ' ἐμαῖς φίλαις  
 Θήβαις ἐνοικεῖν ὄσιον· ἦν δὲ καὶ μένω,  
 ἐς ποῖον ἱερὸν ἢ πανήγυριν φίλων  
 εἶμι; οὐ γὰρ ἄτας εὐπροσηγόρους ἔχω.  
 ἀλλ' Ἄργος ἔλθω; πῶς, ἐπεὶ φεύγω πάτραν;  
 φέρο' ἀλλ' ἐς ἄλλην δὴ τιν' ὀρμήσω πόλιν;  
 κἄπειθ' ὑποβλεπώμεθ' ὡς ἐγνωσμένοι,  
 γλώσσης πικροῖς κέντροισι † κληδουχούμενοι †  
 οὐχ οὗτος ὁ Διός, ὃς τέκν' ἔκτεινέν ποτε  
 δάμαρτά τ'; οὐ γῆς τῆσδ' ἀποφθαρήσεται; vv. 1281-1290.

Llego a este punto de necesidad: no (es) sagrado habitar en mi querida Tebas. Y aun si me quedo, ¿a qué clase de templo o reunión de amigos puedo ir? Pues tengo miserias que me prohíben hablar. Entonces, ¿marcharé a Argos? ¿Cómo? ¿Cuándo huiré de la patria? Pero veamos, ¿me dirigiré en efecto a alguna otra ciudad? Y cuando seamos mirados despectivamente por ser reconocidos, † siendo excluidos † por los agudos agujones de la lengua. ¿No (es) este el (hijo) de Zeus, el que una vez mató a sus hijos y a su mujer? ¿No será alejado de esta tierra?

El hijo de Alcmena transmite a su amigo el sufrimiento que implica vivir con la mancha del asesinato e indica que no puede seguir viviendo en Tebas (vv. 1281-1282).<sup>10</sup> Luego habla de la posibilidad de quedarse en la ciudad con la condición de no participar de la vida política (vv. 1282-1283). Se refiere a la ἀτιμία, categoría especial del exilio judicial que literalmente significa “pérdida de honor”. Dicha sentencia permitía al acusado continuar viviendo en la *pólis* pero con la pérdida de derechos políticos, como la entrada al ágora o los templos, ser miembro del consejo o del jurado (Forsdyke, 2005: 10). Además Heracles dice que no puede hablar (v. 1284), conducta que se explica por el silencio que debía mantener la persona contaminada para evitar contaminar a los demás, y a continuación se pregunta cuándo tendrá que partir de Tebas (ἐπεὶ φεύγω πάτρον, v. 1285). El verbo φεύγω, que significa huir (Liddell y Scott, 1996 [1843]: 1924-1925), también tiene un sentido legal vinculado al concepto de exilio, la pena por cometer un crimen no intencional. Hacia el final de la cita, Heracles expresa su temor de ser reconocido y despreciado (vv. 1287-1290). Collinge (1962: 50) entiende que se trata del delirio de persecución que forma parte de la fase depresiva del trastorno maníaco-depresivo,<sup>11</sup> y para Bond (1981: 387-388) es un sentimiento esperable ya que la burla y el desprecio acompañaban la culpabilidad en la Atenas clásica.

Heracles se refiere nuevamente a la cuestión del exilio cuando se despide de su padre:<sup>12</sup>

---

10 El uso de ὄσιος (v. 1282) manifiesta el valor religioso que tenía el derecho para los griegos.

11 La fantasía de Heracles es comparable con la de Áyax en la tragedia homónima de Sófocles (vv. 367, 382 y 454).

12 Para Bordaoux (1992: 202-203) la acción de la tragedia se inscribe entre el exilio de Anfitrión (mencionado en los vv. 15-17) y el de Heracles.

[...] γεραιέ, τὰς ἐμὰς φυγὰς ὄραῶς,  
 ὄραῶς δὲ παίδων ὄντα μ' αὐθέντην ἐμῶν.  
 δὸς τούσδε τύμβῳ καὶ περίστειλον νεκροῦς  
 δακρύοισι τιμῶν (ἐμὲ γὰρ οὐκ ἔᾱ νόμος)  
 πρὸς στέρν' ἐρείσας μητρὶ δούς τ' ἐς ἀγκάλας,  
 κοινωνίαν δύστηνον, ἦν ἐγὼ τάλας  
 διώλεσ' ἄκων. γῆ δ' ἐπὶν κρύψῃς νεκροῦς,  
 οἴκει πόλιν τήνδ', ἀθλίως μὲν, ἀλλ' ὅμως  
 [ψυχὴν βιάζου τὰμὰ συμφέρειν κακά]. vv. 1358-1366.

Anciano, ves mi exilio, y ves que soy el asesino de mis hijos. Dales una tumba y viste los cadáveres honrándolos con lágrimas (pues a mí no me lo permite la ley). Tras apoyarlos contra el pecho y entregarlos a su madre sobre sus brazos doblados, miserable comunión, que yo sin intención destruí por completo. Después que cubras los cadáveres con tierra, vive en esta ciudad, desgraciado por cierto, pero sin embargo [fuerza tu espíritu para soportar conmigo mis males].

En el primer verso del pasaje, aparece el sustantivo *φυγή*, perteneciente a la familia de palabras de *φεύγω*, por lo que indica tanto la partida o huida voluntaria, como la expulsión de un individuo como resultado de una pena decidida por un órgano de la *pólis* (Liddell y Scott, 1996 [1843]: 1959). La elección del sentido legal responde al contexto político del final de la tragedia, destacado en el presente capítulo.

A continuación, el héroe pide que sus hijos sean enterrados, inscribiendo de ese modo sus actos dentro del quehacer ciudadano. Por otra parte, afirma que mató a sus hijos y mujer de forma involuntaria (*διώλεσ' ἄκων*, v. 1364), expresión que utiliza Pepe (2011: 137) para calificar el infanticidio como *thýmo*, categoría que define los asesinatos cometidos bajo un estado de alteración mental que excluye la capacidad

de razonamiento y la voluntad de acción (*diá thýmon*) y que se supone entraban en la categoría de *phonós akouúsios*, pero los testimonios no son concluyentes respecto de esta disposición. Según la logografía judicial de los siglos V y IV a. C., un homicidio era calificado como voluntario solamente si se podía establecer la premeditación o la voluntad homicida (Pepe, 2011: 130).

Heracles introduce la cuestión del temor a la contaminación al percatarse de la presencia de Teseo (vv. 1146-1162), que ante su padre no había aparecido. El ateniense se percató rápidamente de la situación:

τί μοι προσείων χεῖρα σημαίνεις φόβον;  
ὥς μὴ μύσος με σῶν βάλῃ προσφθεγμάτων;  
οὐδὲν μέλει μοι σύν γε σοὶ πράσσειν κακῶς  
καὶ γάρ ποτ' εὐτύχης. vv. 1218-1221.

¿Por qué agitas la mano indicándome el asesinato?  
¿Para que no me alcance la contaminación de tu saludo?  
Pero no me importa compartir contigo la desgracia,  
pues en otro tiempo fui afortunado (con tu ayuda).

El Anfitriónida se encuentra en una situación de extrema pasividad ya que no puede purificarse a sí mismo y tampoco quiere hablar por temor a contaminar a su amigo.<sup>13</sup> Además, lleva cubierta la cabeza (v. 1149), acción que junto con el silencio expresaba la necesidad de aislamiento por parte del sujeto contaminado (Parker, 1996 [1983]: 371). Teseo afirma no temer la contaminación, pero esto no implica que niegue la necesidad de purificación:

---

13 Parker (1996 [1983]: 129) señala que la polución también implicaba un peligro para el propio asesino incluso cuando el homicidio estaba justificado (vv. 966-967).

Ηρ. φεῦγ', ὦ ταλαίπωρ, ἀνόσιον μίασμ' ἐμόν.

Θη. οὐδεὶς ἀλάστωρ τοῖς φίλοις ἐκ τῶν φίλων. vv. 1232-1233.

Heracles: ¡Huye, oh desgraciado, de mi impía mancha!

Teseo: (No hay) ninguna deidad vengadora de amigos  
a amigos.

El *miasma* del que habla Heracles es el producto de la violación del orden familiar. Parker (1996 [1983]: 318) destaca el cambio de actitud del Anfitrionida, que ante su padre se había simplemente lamentado por la muerte de sus hijos pero con la llegada de Teseo comienza a sentir el temor a la contaminación. Respecto de la respuesta del ateniense, cabe señalar el uso de ἀλάστωρ, sustantivo que designa un espíritu vengador que propaga impurezas.<sup>14</sup> Por otra parte, al comentar el despertar de Heracles con el coro (vv. 1072-1076), Anfitrión menciona a las Erinias, deidades emblemáticas del género trágico que encarnan la ira del asesinado por un pariente. La referencia lo ubica en una posición más tradicional que la propuesta por el ateniense.

Barlow (1996: 176) sostiene que Teseo rechaza la vieja superstición de que hay fuerzas destructivas que pueden transmitir el *miasma*. Se explicita una nueva concepción sobre la polución constituida por dos elementos que se relacionan entre sí: la falta de temor a la contaminación (vv. 1218-1221) y la idea de que un hombre sin poderes divinos puede realizar la purificación (v. 1324).

Como parte del entramado persuasivo, el hijo de Egeo ofrece a su amigo la posibilidad de purificarse:

---

14 Marino (2010: 63-76) destaca que el término ἀλάστωρ transita entre la esfera semántica de la víctima y la del asesino.

Θήβας μὲν οὖν ἔκλειπε τοῦ νόμου χάριν,  
ἔπου δ' ἄμ' ἡμῖν πρὸς πόλισμα Παλλάδος.  
ἐκεῖ χέρας σὰς ἀγνίσας μιάσματος,  
δομούς τε δώσω χρημάτων τ' ἐμῶν μέρος. vv. 1322-1325.

Por lo tanto, abandona Tebas en nombre de la ley y acompáñanos a los edificios de la ciudad de Palas. Allí, después de que yo purifique tus manos de la mancha, te daré casas y parte de mis bienes.

El pasaje comienza con una referencia explícita al *nómos*, continúa con la proposición de ir a Atenas y luego el propio Teseo se ofrece como agente de la purificación. El papel no podía ser tomado por cualquier persona ya que esto hubiese atentado contra la eficacia del ritual (Parker, 1996 [1983]: 374). Como se verifica en este caso, el purificador debía ser un hombre con cierta posición dentro de la comunidad. Es importante remarcar que la capacidad de Teseo para purificar proviene de gobernar la ciudad de Atenas (Foley, 1985: 165). La *pólis* “por excelencia” proveerá un refugio para el exiliado, que además está contaminado.<sup>15</sup> Tzanetou (1998: 144) señala que se trata de un *tópos* de la literatura clásica que está conectado con la imagen de Atenas como protectora de los débiles (*Euménides* de Esquilo, *Edipo en Colono* de Sófocles y *Heraclidas* de Eurípides).

## La mujer sin tierra

El éxodo de *Bacantes* comienza con la entrada en escena de Ágave enloquecida (vv. 1165-1167), presentación que

---

15 Cfr. Bordaoux (1992: 204) para una breve recopilación de las distintas interpretaciones del exilio de Heracles en Atenas como alegorías políticas.

enfatisa su involuntariedad, a diferencia de Heracles que no muestra rasgos de locura al dialogar con su padre.<sup>16</sup> Ante la confusión de la “sacerdotisa”, quien muestra la cabeza de Penteo pensando que es la de un león, Cadmo la interroga con el objetivo sacarla de su estado de locura (vv. 1233-1387). En primer lugar, el anciano intenta que ella observe la realidad exterior y luego la orienta hacia su vida personal:

Κα. τὸ δὲ πτοηθὲν τόδ' ἔτι σὴ ψυχῇ πάρα;  
Αγ. οὐκ οἶδα τοῦτος τοῦτο· γίγνομαι δὲ πως  
ἔννους, μετασταθεῖσα τῶν πάρος φρενῶν.  
Κα. κλύεις ἄν οὖν τι κάποκρίναι' ἄν σαφῶς;  
Αγ. ὡς ἐκλέλησμαι γ' ἅ πάρος εἶπομεν, πάτερ.  
Κα. ἐς ποῖον ἦλθες οἶκον ὑμεναίων μέτα;  
Αγ. Σπαρτῶ μ' ἔδωκας, ὡς λέγουσ', Ἐχίονι.  
Κα. τίς οὖν ἐν οἴκῳ παῖς ἐγένετο σὺ πόσει;  
Αγ. Πενθεύς, ἐμῆ τε καὶ πατρὸς κοινωμία. vv. 1268-1276.

Cadmo: ¿Todavía está presente esta distracción en tu alma?

Ágave: No entiendo esa frase. En cierto modo vuelvo a mis sentidos, tras cambiar mi mente anterior.

Cadmo: Entonces, ¿escucharías algo y responderías con claridad?

Ágave: Sí, porque he olvidado por completo las cosas que dijimos antes, padre.

Cadmo: ¿A qué casa llegaste con los himeneos?

Ágave: Me diste en matrimonio a Equión, uno de los hombres sembrados, según dicen.

Cadmo: Entonces, ¿qué hijo le nació a tu esposo en casa?

Ágave: Penteo, (nacido) de mi unión con el padre.

---

16 El final de *Bacantes* tiene dos lacunae (post 1300 y 1329) que los filólogos reconstruyen con los testimonios de Apsines, rétor del siglo III d. C., los fragmenta registrados en el escolio al verso 907 de la comedia *Pluto* de Aristófanes y en *Christus Patiens*, tragedia anónima del siglo XI/XII d. C. (Diggle, 1994: III 352-356).

Cadmo alude a los vínculos familiares (v. 1273), un recurso lógico si se toma en cuenta que la vida de las griegas estaba ligada a la casa y la familia.<sup>17</sup> Convertida en una bacante por el influjo de Dioniso, la esposa de Equión había abandonado el *oikos* junto con las otras mujeres, constituyéndose en un peligro para Tebas y el orden social de la ciudad. Rodríguez Cidre (2011: 123) destaca que, según el Coro, la misma Ágave en pleno delirio adjudica una madre monstruosa a Penteo, corriéndose del lugar materno (vv. 989-992). Entonces, a partir de la referencia al vínculo que la definía como mujer (“ser esposa de”), Cadmo se propone reubicar a su hija en el espacio destinado a las mujeres en la *pólis*.<sup>18</sup>

Según había relatado el mensajero unos versos antes, también Penteo había evocado las bodas de su madre con Equión:

ὁ δὲ μίτραν κόμης ἄπο  
 ἔρριπεν, ὡς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι  
 τλήμων Ἀγαύη, καὶ λέγει, παρηίδος  
 ψαύων· Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν  
 Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·  
 οἴκτιρε δ' ὦ μήτέρ' με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς  
 ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης. vv. 1115-1121.

Y él arrojó la mitra lejos de su cabello, para que, tras reconocerlo Ágave, imprudente, no lo matara, y tocando su mejilla le dice: “¡Soy yo, madre, tu hijo! ¡Penteo, al que diste a luz en la casa de Equión! ¡Ten compasión de mí, madre! No mates a tu hijo por mis errores.”

17 Cfr. Dukelsky en este libro.

18 Segal (1999: 88) destaca que desde el plano humano el marido de Harmonía, como figura paterna, reintroduce la voz de la razón.

Ante la desesperación de ser atacado por su propia madre, el joven rey se acerca para acariciarle la mejilla (παρηίδος ψαύων, vv. 1117-1118), en un gesto típico de súplica (Dodds, 1960 [1944]: 217). Se saca el tocado porque piensa que Ágave no lo reconoce por estar disfrazado de mujer y esta lo matará creyendo que se trata de un león, acción por la cual se muestra orgullosa:

πάτερ, μέγιστον κομπάσαι πάρεστί σοι,  
πάντων ἀρίστας θυγατέρας σπείραι μακρῶ  
θνητῶν· ἀπάσας εἶπον, ἐξόχως δ' ἐμέ,  
ἦ τὰς παρ' ἰστοῖς ἐκλιπούσα κερκίδας  
ἐς μείζον' ἦκω, θῆρας ἀγρεύειν χεροῖν. vv. 1232-1236.

iOh, padre! Puedes jactarte grandemente de haber engendrado, de entre todos los mortales, a las hijas más valientes. Hablo de todas, y sobre todo de mí, que, tras abandonar las lanzaderas junto con los telares, alcanzo algo más grande: cazar fieras con las manos.

La cacería era una actividad reservada para los hombres por lo cual la asunción del rol de cazadora por parte de Ágave implica un rechazo de las actividades que debía cumplir siendo una mujer.<sup>19</sup> Cabe destacar las diferencias con Heracles que, según narra el mensajero, confunde a sus hijos con los de su enemigo Euristeo (vv. 967-971). La escena del guerrero matando niños a flechazos supone una mayor condena moral por parte de la audiencia y, en cambio, la imagen de una mujer que cree estar cazando en el monte genera al mismo tiempo lástima y comicidad en el público.

En el éxodo la madre de Penteo señala el dictamen de su exilio: αἰαῖ, δέδοκται, πρέσβυ, τλήμονες φυγαί, “¡Ay! Está

19 Cfr. Segal (1984) quien estudia el intercambio de roles en *Bacantes*.

decretado, anciano. ¡Desdichados exilios!” (v. 1350).<sup>20</sup> A diferencia de Heracles no se ubica como sujeto de la acción, ni hace referencia a si hubo premeditación o fue involuntario. La frase es fundamental para comprender su rol ya que sigue la normativa ateniense que supone como castigo el exilio y deja en claro que por tratarse de una mujer no participa del sistema legal.

También se refiere Cadmo a la cuestión del destierro:

νῦν δ' ἐκ δόμων ἄτιμος ἐκβεβήσομαι  
ὁ Κάδμος ὁ μέγας, ὃς τὸ Θηβαίων γένος  
ἔσπειρα κάξιμησα κάλλιστον θέρος, νν. 1313-1315.

Ahora seré echado de la casa deshonorado, (yo), Cadmo, el grande, que sembré la raza de los tebanos y coseché la más bella siega.

Cadmo se lamenta de que él y su esposa también tendrán que abandonar Tebas (ver también vv. 1330-1339 y 1354-1362). Interesa remarcar el uso de ἄτιμος (v. 1313), que remite al concepto de ἀτιμία –concepto jurídico antes comentado– que consiste en la pérdida de los derechos cívicos. Toda la familia real es exiliada, reflejando la importancia para la ciudad que tiene el castigo de un asesinato intrafamiliar. Pero para el anciano no se trata de la misma situación que para su hija, porque sabe cómo terminará sus días gracias a un oráculo.

Si bien se ha supuesto por la *Hypóthesis* de la tragedia que Dioniso anunciaba en la segunda laguna (post v. 1329) el establecimiento de su culto en Tebas y también predecía el destino de las hijas de Cadmo (Diggle, 1994: III 289), en el

---

20 El verbo δοκέω era utilizado por los griegos para las resoluciones públicas (Liddell y Scott, 1996 [1843]: 442). Ver también vv. 1363, 1366, 1368-1370 y 1381-1387.

texto conservado de la tragedia no hay indicaciones de hacia dónde se dirigirá la asesina:<sup>21</sup>

Αγ. ὦ πάτερ, ἐγὼ δὲ σοῦ στερεῖοια φεύσομαι.

Κα. τί μ' ἀμφιβάλλεις χερσίν, ὦ τάλαινα παῖ,

ὄρνις ὅπως κηφήνα πολιούχρων κύκνος;

Αγ. ποῖ γὰρ τράπωμαι πατρίδος ἐκβεβλημένη;

Κα. οὐκ οἶδα, τέκνον· μικρὸς ἐπίκουρος πατήρ. vv. 1363-1367.

Ágave: ¡Oh padre! Yo seré desterrada, habiendo sido privada de ti.

Cadmo: ¿Por qué me abrazas con las manos, oh hija miserable, como un blanco cisne a un zángano blanco?

Ágave: ¿Adónde me voy a dirigir, echada de mi patria?

Cadmo: No lo sé, hija. Tu padre (es) un aliado débil.

Cadmo no le ofrece opciones a su hija, aduciendo que es un anciano. Por otra parte, la condición de exiliada para hombres y mujeres era diferente en la Atenas clásica. Tzanetou (1998: 22-23) sostiene que el exilio de mujeres en el género trágico sigue un paradigma diferente al del hombre porque refleja la diferencia de estatus: la ausencia de hogar para las mujeres implicaba una pérdida mayor ya que su identidad cívica se encontraba circunscripta al matrimonio y a la concepción de hijos varones.<sup>22</sup>

Sobre la posición social de la mujer en Atenas, Gould (1980) señala que para la ley la mujer era un menor perpetuo porque toda su vida estaba bajo el control de un hombre: su marido cuando estaba casada y si no la representaba

21 Seaford (1995: 344) señala que en las tragedias a la destrucción de la familia real sigue la fundación de un rito en beneficio de la *pólis* que permite la cohesión social. En el caso de *Bacantes*, al exilio de la familia de Cadmo seguirá el ingreso del culto de Dioniso a Tebas.

22 Hay solo dos casos más de mujeres exiliadas en el género trágico: Medea en la obra homónima de Eurípides y Antígona, que acompaña a su padre, en *Edipo en Colono* de Sófocles.

su padre, su hermano o su abuelo.<sup>23</sup> Rechazada por su padre y con un marido ausente, Ágave se encuentra en un estado de absoluta desolación. Pero la mujer al mismo tiempo que era incapaz de una acción determinada por sí misma, era esencial para el mantenimiento del orden social por su capacidad de concebir (Gould, 1980: 43-45). Dado que asesinar un hijo implicaba atentar contra la función más importante de las atenienses, para la audiencia la exclusión total de la ciudad es la consecuencia obligada del hecho. Resta una tercera característica fundamental para la comprensión del caso. El estatus de la mujer, cuando no derivaba de su relación de parentesco con varones, se definía por su función en los rituales que, de esta manera, se convierten en el único espacio público donde la presencia femenina era requerida.<sup>24</sup> La participación de las mujeres no estaba restringida a cultos periféricos sino que participaban de rituales considerados fundamentales para la *pólis*, por ejemplo los funerales, y festividades, como las Tesmoforias en honor a la diosa Deméter.<sup>25</sup> Gould (1980: 51 y 58) aclara que la asociación de la mujer con lo ritual y lo salvaje se debía a

---

23 Para Pritchard (2014: 174-175) la subordinación de la mujer durante el período democrático era legitimada por la "literatura popular", constituida por los discursos de los oradores junto con las tragedias y las comedias de los poetas, que si bien eran producidas por sujetos pertenecientes a las clases altas, eran obras adaptadas para la audiencia que estaba conformada por individuos pertenecientes a las clases bajas. La "cultura popular" designa el punto de vista de la clase baja que se articula en dichas producciones.

24 Goff (2004: 5) sostiene que las actividades rituales ofrecen una compensación para las mujeres por el trabajo doméstico, que no era reconocido.

25 Pritchard (2014: 189) afirma que el protagonismo de las mujeres en asuntos religiosos se apoyaba en tres creencias populares: la edad y el género de quien llevaba adelante el ritual debía corresponder con los del objeto de culto, por lo cual en el caso de las diosas era necesaria su participación; las mujeres asumían la responsabilidad de adorar a las diosas que tenían poder sobre el parto, la infancia y el matrimonio porque aquel que necesitaba la ayuda de la divinidad para ser exitoso en una empresa determinada debía tener un papel principal en su ritual; y, por último, se consideraba que las mujeres tenían más capacidades que los hombres para obtener el apoyo divino en asuntos vinculados a la agricultura y la fertilidad.

su condición marginal mientras que lo divino en la cultura griega clásica era concebido como “natural” en tanto no era “cultural”. Eurípides juega con este registro de lo femenino al ubicar a Ágave, la madre del rey, en el monte Citerón. En ese “otro” espacio donde su estatus ya no se define por su rol materno, es capaz de asesinar a su hijo. Es decir, una vez convertida en sacerdotisa, no ocupa su lugar de “mujer de” en la ciudad y debe ser exiliada. Cabe señalar que el ritual llevado adelante por la madre de Penteo es en honor a Dioniso, una práctica religiosa dirigida a las mujeres que implicaba una experiencia contraria al culto oficial conducido por hombres (Vernant, 2002 [1972]: 318-319).<sup>26</sup>

A diferencia de Heracles, Ágave no se preocupa por la contaminación que podría provocar ni piensa en matarse,<sup>27</sup> inquietudes que se presentan como propias de los hombres.<sup>28</sup> Pero si bien en los *fragmenta* del centón *Christus Patiens*, se advierte el interés por el entierro de su hijo y la entonación de un lamento, es necesario prestar atención a ciertas particularidades textuales. La mujer de Equión se pregunta dónde se colocará a su hijo y con qué peplo se lo cubrirá (vv. 1122-1123), pero Diggle (1994: III 354) señala que la autoría eurípidea de este fragmento es dudosa, y además no se determina el destino del cadáver en el texto conservado de la tragedia (Rodríguez Cidre,

---

26 Para Kraemer (1979: 73) el menadismo es una compensación simbólica de la posición inferior de la mujer. En cambio para Zeitlin (1982: 130) contribuye a reforzar el orden social existente, y Bremmer (1984: 285) sostiene que implica una “seudo-liberación” en tanto las ménades eran mujeres de clase alta que tenían esclavas que se ocupaban de sus hijos cuando se marchaban al monte; y el ritual tenía una duración de tiempo determinada tras lo cual las participantes volvían a sus funciones.

27 La única referencia es indirecta, cuando califica al Citerón de “manchado con sangre” (μιαρός, v. 1383).

28 En el primer episodio Penteo teme el contacto con su abuelo (v. 343). Dodds (1960 [1944]: 114) explica que el rey entiende el dionisismo como una infección que se transmite por contacto.

2011: 165).<sup>29</sup> En cuanto al ritual trenético, la manifestación femenina de duelo por excelencia en Atenas, los vv.1466-1472 conformarían su último fragmento. Ahora bien, Rodríguez Cidre (2011: 167-169) destaca, por un lado, la ironía trágica del pasaje ya que la victimaria es la madre del muerto y advierte, por otro lado, que la estrategia de perversión ritual en la esticomitía entre el Coro y Ágave (vv. 1168-1184) provoca que el menadismo se apropie de la escena y se convierta en una exaltación de la locura báquica.

A la ejecución irregular del lamento, se añade que la madre de Penteo no cuenta con un lazo de amistad que le pueda brindar apoyo. Eurípides parece reservar la *philia* para los varones, de hecho la única relación de este tipo que aparece en *Bacantes* es entre Cadmo y Tiresias. Tampoco sus hermanas podrían ayudarla ya que se encuentran en la misma situación por haber participado del asesinato, y no hay noticias respecto de su madre, Harmonía, cuyo origen es divino. Las referencias al exilio no funcionan como en Heracles introduciendo su accionar en un marco institucional. La situación para Ágave es de total exclusión ya que tampoco cuenta con su marido, ausente de la tragedia. Al ser mujer y estar marginada de la vida política, no se le ofrece continuar su vida en otra ciudad, un beneficio destinado únicamente a los varones.

El estudio de las estrategias discursivas para ayudar a los asesinos y las referencias al exilio y a la polución en las escenas finales de *Heracles* y *Bacantes* permitieron indagar aspectos primordiales de la sociedad ateniense y su sistema de normas. Los casos seleccionados, una madre

---

29 Hay otras mujeres trágicas, que también son asesinas de familiares, pero se preocupan por los entierros de sus víctimas, como Medea (*Medea*, v. 1378), que se lleva los cuerpos de sus hijos en el carro alado, y Clitemnestra (*Agamenón*, vv. 1551-1559), quien dice que se ocupará ella misma de enterrar a su marido.

convertida en sacerdotisa descuartizando a su hijo y un héroe matando a flechazos a su mujer y a sus niños, proporcionaron el material para estudiar los alcances de los crímenes intrafamiliares y las diferencias que supone que el homicida sea hombre o mujer. Además, Eurípides representa el encuentro de los asesinos, en el caso del héroe con un amigo, y en el de la “sacerdotisa” con su padre. La capacidad de acción del *lógos* depende del tipo de lazo establecido entre los personajes ya que Teseo refiere a las hazañas heroicas de su amigo y, en cambio, Cadmo le recuerda a Ágave los vínculos familiares. Por otra parte, es importante señalar que en el éxodo de *Heracles* hay dos figuras, Anfitrión y Teseo, que ayudan al héroe, y en *Bacantes* está solamente Cadmo para la misma acción. Podría haber sido Dioniso quien asistiera a la madre de Penteo, en tanto los une un lazo de sangre. Pero a la mujer de Equión, a diferencia del caso de Heracles, no se le ofrece purificación ni integración a otra ciudad, porque quien será incluido es Baco, a través del culto en la *polis*.

Por último, la aplicación de la noción de “normatividad” y el estudio de la ley de homicidio posibilitaron analizar el cuestionamiento del código normativo que suponen los infanticidios trágicos pero también destacar la aceptación de las normas propuesta por Eurípides. La marginación de la vida política que sufre Ágave manifiesta la posición social que tenían las mujeres en la sociedad ateniense y denota la diferencia con los hombres, ya que contrasta con la situación de Heracles, en tanto el ofrecimiento de Teseo expresa la importancia de las instituciones cívicas y su capacidad inclusiva, reservada para el género masculino. Aun cuando a ambos casos se los castiga con el exilio por tratarse de crímenes no premeditados, se puntualiza desde el discurso y la puesta en escena en la diferencia de género.

## Ediciones, traducciones y comentarios

- Barlow, S. (1996). *Euripides*, Heracles. Warminster, Aris & Phillips.
- Bond, G. W. (1981). *Euripides*, Heracles, *with Introduction and Commentary*. Oxford, Clarendon Press.
- Diggle, J. (1989). *Euripidis Fabulae*, t. II. Oxford, University Press.
- . (1994). *Euripidis Fabulae*, t. III. Oxford, University Press.
- Dodds, E. R. (1960 [1944]). *Euripides Bacchae*. Edited with *Introduction and Commentary*. Oxford, Clarendon Press.
- Halleran, M. R. (1988). The Heracles of *Euripides*. *Translated with Introduction, Notes, and Interpretative Essay*. Cambridge, Focus Classical Library.
- Kirk, G. S. (2010 [1970]). The Bacchae of *Euripides*. Cambridge, University Press.
- Roux, J. (1970-1972). *Euripides*, Les Bacchantes, t. I y II. París, Les Belles Lettres.
- Seaford, R. (2010). *Euripides*, Bacchae. Warminster, Aris & Phillips.
- Von Wilamovitz-Möellendorf, U. (1895.) *Euripides* Herakles, t. I y II. Berlín, Weidmannsche Buchhandlung.

## Bibliografía

- Allen, D. (2005). "Greek Tragedy and Law". En Gagarin, M., Cohen, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Cambridge, University Press.
- Bordaux, L. (1992). "Exil et exilés dans la tragedie d'Euripide". En *Pallas* 38, 201-208.
- Bremmer, J. (1984). "Greek Maenadism Reconsidered". En *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55, 267-286.
- Burkert (2007 [1977]). *Religión griega. Arcaica y clásica*. Madrid, Abada.
- Cantarella, E. (2005). "Gender, Sexuality and Law". En Gagarin, M., Cohen, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Cambridge, University Press.

- Carawan, E. (1998). *Rhetoric and the Law of Draco*. Oxford, Clarendon Press.
- Chalk, H. H. O. (1962). "Apeith and Bia in Euripides'Herakles". En *The Journal of Hellenic Studies* 82, 7-18.
- Collinge, N. E. (1962). "Medical Terms and Clinical Attitudes in the Tragedians". En *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 9, 43-55.
- Damet, A. (2012). *La septième porte: les conflits familiaux dans l'Athènes classique*. Paris, Publications de la Sorbonne.
- Darbo-Peschanski, C. (2010). "Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine". En *Mètis* 8, 7-20.
- Foley, H. P. (1985). *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca, Cornell University Press.
- Fornara, C. W. (2007 [1977]). *Archaic Times to the End of the Peloponnesian War*. Cambridge, University Press.
- Forsdyke, S. (2005). *Exile, Ostracism, and Democracy. The Politics of Expulsion in Ancient Greece*. Princeton, University Press.
- Gaertner, J. F. (2007). *Writing Exile. The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond*. Leiden, Brill.
- Garrison, E. P. (1995). *Groaning tears. Ethical and dramatic aspects of suicide in Greek tragedy*. Leiden, Brill.
- Goff, B. (2004). *Citizen Bacchae. Women's ritual practice in ancient Greece*. Berkeley, University of California Press.
- Gould, J. P. (1980). "Law, costum and myth: aspects of the social position of women in classical Athens". En *Journal of Hellenic Studies* 100, 38-59.
- Harris, W. V. (2001). *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*. Cambridge, Harvard University Press.
- Just, R. (1994). *Women in Athenian Law and Life*. Nueva York, Routledge.
- Kraemer, R. S. (1979). "Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus". En *Harvard Theological Review* 72, 55-80.
- Loraux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid, Visor.

- MacDowell, D. M. (1999 [1963]). *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*. Manchester, University Press.
- Marino, B. (2010). "Alastores. Violencia e memoria oltre l'umano". En Andó, V., Cusumano, N. (eds.). *Come bestie? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporáneo*, pp. 63-76. Roma, Salvatore Sciascia.
- Parker, R. (1996 [1983]). *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford, Clarendon Press.
- Pepe, L. (2011). PHONOS. *L'omicidio da Draconte all'età degli oratori*. Milán, Giuffré.
- Phillips, D. D. (2008). *Avengers of Blood. Homicide in Athenian Law and Custom from Draco to Demosthenes*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Pritchard, D. M. (2014). "The Position of Attic Women in Democratic Athens". En *Greece & Rome* 61 2, 174-193.
- Rodríguez Cidre, E. (2011). "Ser hijo de Equión: Lo monstruoso en *Bacantes* de Eurípides". En Domínguez, N. et al. *Miradas y saberes de lo monstruoso*, pp. 115-125. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género/ Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- . (2013). "Parir y matar: los lamentos fúnebres de Medea y Ágave a sus hijos". En Rodríguez Cidre, E., Buis, E., 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.
- Roisman, J. (1984-1986). "The Image of the Political Exile in Archaic Greece". En *Ancient society* 15-17, 23-32.
- Seaford, R. (1995). *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford, Clarendon Press.
- Segal, C. (1984). "The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Eurípides 'Bachhae'". En Peradotto, J., Sullivan, J. (eds.). *Women in the Ancient World*, pp. 7-58. Albany, State University of New York Press.
- . (1986). *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*. Ithaca, Cornell University Press.
- . (1999). "Œdipe et Penthée: intégration et dislocation". En *Europe* 77, 82-96.

- Todd, S. C. (1993). *The Shape of Athenian Law*. Oxford, Clarendon Press.
- Tzanetou, A. (1998). *Patterns of Exile in Greek Tragedy*. Urbana, University Press of Illinois at Urbana-Champaign.
- Vernant, J.-P. (2002 [1972]). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel.
- (1987 [1974]). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Barcelona, Siglo XXI.
- Zeitlin, F. (1982). "Cultic models of the female: rites of Dionysus and Demeter". En *Arethusa* 15, 129-154.

## Capítulo 10

### Entre la *bía* y el *nómos*: problemáticas en torno al carácter normativo de la *peithó* en *Lisistrata* de Aristófanes<sup>1</sup>

Caterina Stripeikis

*Thaw with her gentle persuasion is more powerful than Thor with his hammer. The one melts, the other breaks into pieces.*

El deshielo con su amable persuasión es más poderoso que Thor con su martillo. El primero derrite, el segundo rompe en pedazos.

Henry David Thoreau

### Consideraciones generales para un estudio normativo de las estrategias de persuasión

El término *nómos* (así como tantos otros de una lengua tan compleja y rica en matices como la griega) encierra ambigüedades producto de su notoria amplitud. En líneas generales, podemos mencionar tres acepciones del vocablo: 1) parte o porción; 2) uso, práctica o costumbre; 3) ley. Las vinculaciones entre los significados 2) y 3) a menudo conllevan un carácter problemático y despiertan interrogantes acerca de la relación entre el uso o la costumbre y la ley en el marco

1 Una versión previa de este trabajo fue publicada en Atienza, A., Muñoz, N., Musci, M. et al. (comps.) (2015). *Actas de la I Jornada de Estudios Clásicos de la Patagonia Austral Aike Clásico y VIII Jornadas de Letras. "Clásicos en el fin del mundo, los territorios de la polis en la literatura grecolatina y contemporánea"*. Río Gallegos, Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

de la sociedad griega antigua. Una posible respuesta a las dificultades mencionadas consiste en plantear la relación entre ambas acepciones en términos cronológicos. De esta manera, las leyes constituirían la explicitación de aquellos usos y prácticas que las preceden en el tiempo.<sup>2</sup> Si bien este desarrollo llega a tener lugar en determinadas ocasiones, podría llevar a concebir los usos y las leyes en términos de un mismo objeto que debe necesariamente analizarse desde su estadio implícito hacia sus formas explícitas. Ahora bien, ¿es esta concepción viable?

Si deseamos hallar una respuesta a la cuestión, es preciso, en primer lugar, arrojar luz sobre dos nociones vinculadas al estudio de los usos, costumbres y prácticas sociales: norma y normatividad. Según Esfeld (2001), las prácticas sociales constituyen el punto de inicio a partir del cual una determinada sociedad elabora las significaciones y creencias que permiten valorar tales prácticas o usos en términos de aquello que resulta correcto o incorrecto y que, por lo tanto, está sujeto a aprobación o sanción. En otras palabras, la *prâxis* social posibilita la elaboración de normas.<sup>3</sup> Una vez introducida la noción de “norma”, es posible visitar

---

2 Esta relación cronológica entre prácticas y usos, por un lado, y leyes, por el otro, se encuentra estrechamente vinculada al complejo pasaje atravesado por la sociedad griega antigua desde un estadio caracterizado por un tipo de ley “no escrita” hacia una etapa posterior en la cual imperaría la ley “escrita”. En efecto, Thomas (2005) hace hincapié en la relación dinámica entre leyes escritas y no escritas y en la percepción de su importancia, a medida que cambiaban las circunstancias políticas y sociales para la Hélade. A su vez, la autora agrega que estos cambios iban aparejados a los distintos significados que comenzó a incluir el término *nómos*.

3 El objetivo principal de la teoría propuesta por Esfeld consiste en rastrear el modo mediante el cual las prácticas sociales pueden determinar un contenido conceptual para las creencias de una sociedad. El autor propone un proceso de siete etapas a través del que se moldea este contenido conceptual y las significaciones elaboradas socialmente adquieren un carácter normativo. Para el desarrollo detallado de este proceso y las implicancias de la teoría en cuestión, *cfr.* Esfeld (2001). Para un análisis de las normas sociales en relación con la explicación de ciertos tipos de comportamiento, *cfr.* Elster (2009).

las vinculaciones entre el uso o la práctica y la ley a la luz de esta última. En efecto, si deseamos llevar a cabo un estudio de determinadas prácticas imperantes en la sociedad griega antigua y si el objetivo de dicho estudio consiste en considerar las valoraciones positivas o negativas de aquellas prácticas, tal análisis no debe necesariamente conducirnos a reconstruir el desarrollo cronológico entre una determinada práctica y su posterior cristalización en tal o cual ley. A la luz de las vinculaciones explicitadas entre las normas y las prácticas o usos, vemos que un análisis de estas características contiene y excede el marco legal. Otro tanto puede ser dicho al tomar en consideración la noción de “normatividad”. Así, estudiar la *prâxis* social desde un punto de vista normativo en el marco de la sociedad griega antigua:

(...) ouvre un terrain de recherches immense. Car il ne s'agit, somme toute, de rien moins que de repérer et d'étudier en elle les principes de division autour desquels ces sociétés organisent en systèmes de valeurs leurs concepts, leurs croyances, leurs institutions et leurs pratiques. (Darbo-Peschanski, 2010: 20)

En este trabajo, nos proponemos explorar una pequeña porción del inmenso terreno abierto por los estudios normativos de la Antigüedad, aquella vinculada al universo de la persuasión (*peithô*). En primer lugar, desarrollaremos los conceptos, prácticas y creencias que contribuyen a considerar positiva o negativamente las estrategias persuasivas dentro del sistema de valores imperante en la sociedad griega ateniense del siglo V a. C. En segundo lugar, examinaremos el modo en el cual las problemáticas suscitadas por estas estrategias se manifiestan en ciertas producciones literarias, a saber, la comedia ática. Podemos concebir la persuasión (*peithô*) como un modo de comportamiento

que, en el contexto de la Grecia clásica, abarca numerosas áreas hoy en día diferenciadas: seducción, retórica, política, etc. Asimismo, es una noción que puede hacer referencia a una divinidad dotada de un culto y actividades propias o adquirir un sentido secular, similar al que reviste el sustantivo “persuasión” y sus derivados verbales en nuestros días.<sup>4</sup> Según Buxton (1982: 31), *peithó* puede remitir a la persuasión seductora que quizás haya inducido a Helena a marcharse con Paris. Sin embargo, también representa el poder empleado y el efecto producido en el marco de la oratoria, en contextos que no consideraríamos eróticos. Para los griegos, todo tipo de persuasión era seductora. En efecto, *peithó* se revela como un *continuum* dentro del cual lo divino y lo secular, lo erótico y lo no erótico, se presentan juntos.

Tomando en consideración el espectro de la polisémica *peithó*, nos proponemos explorar su dimensión normativa en torno a dos ejes: las significaciones positivas o negativas de la persuasión con respecto a una perspectiva de género, campo donde la relación masculino/femenino cobra una importancia central, y su valoración dentro del sistema de pensamiento ateniense en relación a un concepto considerado su opuesto: la *bía* (fuerza o violencia).

El ejercicio de la persuasión en términos de una *práxis* que compete pura y exclusivamente a la esfera femenina suele encontrarse asociado a su vertiente erótica. Las habilidades de este sexo para desplegar toda una serie de estrategias discursivas y corporales cuyos principales objetivos son la seducción y el control del universo masculino ocupan un lugar central dentro de las preocupaciones y ansiedades experimentadas por los hombres atenienses a lo largo de toda

---

4 Para un estudio de la *peithó* en su dimensión cultural y religiosa consultar Pirenne-Delforge (1991).

la Antigüedad.<sup>5</sup> En este sentido, tales prácticas adquieren una valoración negativa, puesto que podrían llegar a desestabilizar las normas sociales que vehiculizan la supremacía jerárquica masculina en una sociedad en la cual todos los ámbitos de poder son controlados por hombres.<sup>6</sup> Uno de estos ámbitos es, de hecho, aquel que atañe a la dimensión retórica y política de la persuasión. El monopolio de la palabra hablada en el marco de las instituciones democráticas de la *pólis* ateniense, tales como la Asamblea o la *Boulé*, era prerrogativa exclusiva de los ciudadanos varones. Por lo tanto, este aspecto secular encarnado por la *peithô* se encontraba vedado al sexo femenino que, en franca oposición con su contraparte masculina, debía ejercer el monopolio del silencio.<sup>7</sup> Así, uno de los principios normativos de división en lo que respecta a las estrategias de persuasión retórica se vincula con el correcto uso y control del lenguaje. La norma prescribe tal uso y control para el universo masculino y lo proscribía para su contracara femenina.<sup>8</sup>

- 
- 5 Un ejemplo paradigmático de estrategias discursivas y corporales destinadas a ejercer el control sobre el sexo masculino lo constituye la Pandora hesiódica.
  - 6 Somos conscientes de que una afirmación de estas características trae aparejadas numerosas consideraciones teóricas acerca de los roles efectivos que tanto los hombres como las mujeres ocupaban en el marco de la Atenas clásica. No obstante, debido a las dimensiones acotadas del presente capítulo, no nos es posible desarrollar un estudio extenso de estos roles y de sus particularidades, para lo cual consultar Shaw (1975), Foley (1982), Mossé (1990), Pomeroy (1990), McClure (1999), Faraone y McClure (2006), entre otros.
  - 7 Considérense las palabras de Tecmesa en el *Áyax* de Sófocles: *κἀγὼ ἠπιλήσσω καὶ λέγω, τί χρῆμα δρᾶς, / Αἴας τί τήνδ' ἄκλητος οὔθ' ὑπ' ἀγγέλων / κληθεὶς ἀφορμὰς πείραν οὔτε τοῦ κλύων / σάλπιγγος; ἀλλὰ νῦν γε πᾶς εὔδει στρατός, / ὃ δ' εἶπε πρὸς με βραΐ', ἀεὶ δ' ὑμνούμενα: / γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἢ σιγὴ φέρει. / κἀγὼ μαθοῦσ' ἔληξ', ὃ δ' ἐσσύθη μόνος.* vv. 288-294 ("Y yo lo increpo y le digo: ¿Qué haces Áyax? ¿Por qué sin ser llamado ni convocado por los mensajeros ni por trompeta alguna te lanzas a este ataque? Ahora todo el ejército duerme. Y él me dirigió pocas palabras, siempre repetidas: 'Mujer, el silencio es un adorno en las mujeres'. Cuando lo oí yo no proseguí y él salió solo"). La edición base es la de Jebb (1893) y la traducción nos pertenece.
  - 8 Un ejemplo de esto lo constituye la figura del *kýrios* o "guardián legal", por lo general un padre o un esposo, el cual, siempre que fuera necesario, debía hablar en público a favor de la mujer.

El segundo eje a explorar también se encuentra relacionado con la vertiente retórica de la *peithó*, en tanto modo de comportamiento político considerado opuesto al ejercicio de la fuerza o violencia física. A lo largo de los años, el sistema de la *pólis* ateniense fue otorgándole preeminencia a la palabra por sobre otros instrumentos de poder hasta que esta llegó a resultar la herramienta política por excelencia (Vernant, 1992: 61). Desde un punto de vista normativo, dicho proceso implica que el uso de *lógoi* para poder efectuar un cambio de ánimo en la dirección deseada, para poder *peithein* (persuadir) a un determinado auditorio goza, pues, de una validación positiva frente a otras vías de coacción tales como el uso de la violencia. Así lo expone Lisias en su *Oración Fúnebre* (2.19):

ἡγησάμενοι θηρίων μὲν ἔργον εἶναι ὑπ' ἀλλήλων βία  
κρατεῖσθαι, ἀνθρώποις προσήκειν νόμῳ μὲν ὀρίσαι τὸ  
δίκαιον, λόγῳ δὲ πείσαι, ἔργῳ δὲ τούτοις ὑπηρετεῖν, ὑπὸ νόμου  
μὲν βασιλευμένους, ὑπὸ λόγου δὲ διδασκομένους.

Pues consideraron que era accionar de bestias dominarse los unos a los otros mediante la fuerza, pero propio de hombres delimitar la justicia con la ley, persuadir mediante un discurso, y servir a estos dos en acto, bajo la ley imperante y la instrucción del discurso.<sup>9</sup>

Por su parte, el ejercicio de la violencia es concebido, dentro del sistema de pensamiento ateniense, como una *prâxis*

---

Tal práctica ratifica el hecho de que las mujeres no tenían ni voz ni presencia pública a no ser mediante intervención masculina. Sin embargo, esto no quiere decir que el silencio de la mujer ateniense fuera monolítico y absoluto en la esfera pública puesto que las mujeres jugaban un rol religioso importante en la *pólis* y participaban en festivales cívicos tales como las *Panathénaia*, las *Skíra* y las *Thesmophória*. A su vez, se involucraban activamente en los rituales funerarios públicos (McClure, 1999).

9 La edición base es la de Lamb (1930) y la traducción nos pertenece.

contraria a la norma, propia de comunidades no civilizadas. Así, podemos elaborar un esquema que ilustre estas oposiciones valoradas contrariamente a partir de los pares dicotómicos: *peithó*/civilización/norma-*bía*/ausencia de civilización/ausencia de norma.<sup>10</sup>

Tal como explicitamos, el principal objetivo del presente capítulo consiste en analizar los modos en los cuales la dimensión normativa de la *peithó* se construye desde una perspectiva dramática. La comedia ática resulta un género idóneo para llevar a cabo dicho estudio puesto que abre un espacio donde las normas, manipuladas por la creatividad del poeta, se prestan al juego de la transgresión quizás más que en cualquier otra manifestación artística de la Antigüedad clásica. *Lisístrata* de Aristófanes no es una excepción. A lo largo de la obra, la protagonista homónima recorrerá el espectro de la *peithó* desde su vertiente erótica hasta su aspecto retórico integrando, al mismo tiempo, diversos escenarios cómicos en los cuales las valoraciones positivas y negativas de las estrategias de persuasión se verán alternativamente trastocadas y reafirmadas. En el presente trabajo, analizaremos tres de esos escenarios: el *agón* (vv. 476-613), la escena entre Mirrina y Cinesias (vv. 830-980) y el discurso frente a los embajadores ateniense y espartano (vv. 1105-1190). Allí se darán cita la seducción y el erotismo femenino con los deseos y los reproches masculinos y la pericia retórica se verá confrontada por su terrible contracara, la *bía*.

---

10 La existencia de tales distinciones no implica necesariamente que los ciudadanos atenienses nunca sucumbieran al uso de la violencia física. Asimismo, no solo la utilización de argumentos racionales sino también el chantaje, la amenaza, la incitación, entre otras estrategias, estaban al alcance de los oradores. Sin embargo, podemos afirmar con certeza que "what the fact of reliance on persuasion does imply, though, is that between a given group of people there exists a tacit or openly-acknowledged agreement to exclude the use of violence in favour of the use of language as the approved means of getting one's way." (Buxton, 1982: 14).

## Entre la *peithó* y la *bía*: la fuerza... ¿de las palabras?

En líneas generales, el *agón* constituye una parte estructural de la comedia ática en la cual los antagonistas exponen y cuestionan argumentos opuestos a través de complicados juegos y paralelismos verbales hasta llegar a un acuerdo. Así, esta sección representa, dentro del universo ficcional que integra, un sistema propio de la oratoria y deviene, conforme se desarrolla, un instrumento de persuasión.<sup>11</sup> De igual modo, la crítica ha querido ver en él una suerte de *diallagé* o escena de reconciliación cuyos cuatro elementos serían pelea, acuerdo conforme a un jurado, negociación y sentencia (Gelzer, 1960: 48). Sin embargo, resulta bastante difícil aplicar de una manera enteramente satisfactoria tales características analíticas a todos los *agônes* presentes en las comedias aristofánicas.

En este sentido, el *agón* de *Lisístrata* no constituye una excepción. Allí, la protagonista que da nombre a la pieza y un Magistrado enviado para poner fin a la rebelión de las mujeres helénicas se enfrentarán, imprimiendo a su contienda una dinámica idónea para estudiar el juego normativo entre la persuasión y la violencia.<sup>12</sup> Ya desde un comienzo, el Corifeo da expresas instrucciones al Magistrado y le indica de qué modo debe comportarse con su contendiente agnóstica, Lisístrata: “Pero interrógala y no te persuadas y dirígele muchos argumentos para refutarla (...)” (ἀλλ’ ἀνερώτα καὶ μὴ πείθου καὶ πρόσφερε πάντας ἐλέγχους (...), vv. 483-484).<sup>13</sup>

11 Para un análisis que estudie la estructura del *agón* aristofánico desde una perspectiva narratológica, *cf.* Sifakis (1992).

12 Recordemos que el *agón* tiene lugar cuando los dos planes que Lisístrata ha ideado en el Prólogo de la comedia (vv. 1-253) para lograr poner fin a la guerra se encuentran en pleno desarrollo: la huelga de sexo a cargo de las mujeres más jóvenes ha comenzado y la Acrópolis ya ha sido ocupada por el Coro de viejas.

13 La edición base es la de Henderson (1987) y las traducciones nos pertenecen en todos los casos.

El consejo del Corifeo apunta a enmarcar las intervenciones del Magistrado dentro de la dinámica que caracteriza una acostumbrada contienda verbal. De esta manera, aun en el contexto ficcional que nos presenta la comedia, el comportamiento que se espera del *próoulos* recuerda vivamente el accionar de los oradores atenienses, tanto en el plano deliberativo (*symboleutikós*) como en el judicial (*dikanikós*).<sup>14</sup> En efecto, este personaje, tal como su nombre griego lo indica, debería articular un discurso político persuasivo que tuviera por tema central las motivaciones para continuar la guerra que Lisístrata y sus correligionarias buscan finalizar con tanto ahínco. Asimismo, el Magistrado es instado a proferir muchos argumentos para refutar a la protagonista de la pieza (πάντας ἐλέγχους). Tanto el verbo ἐλέγχω como el sustantivo ἔλεγχος apuntan a convencer de una falta, de un daño, de un error (Bailly, 2000 [1894]). Estas refutaciones podrían estar haciendo referencia a un posible acervo de *písteis entékhnoi*, es decir, medios de persuasión retóricos creados por el orador en el marco de discursos forenses para la acusación o la defensa.<sup>15</sup> Ya adscribamos a las hipotéticas intervenciones del Magistrado al plano deliberativo,

---

14 Según Aristóteles (*Rh.*1.3.3), existen tres tipos de discursos retóricos: deliberativo, judicial y epidíctico. El tipo deliberativo se caracteriza por su capacidad de exhortar o disuadir al auditorio, como por ejemplo sucede en el marco de una Asamblea pública. El tipo judicial es utilizado para la acusación o la defensa. En efecto, los litigantes deben acusar o defender. Finalmente, el tipo epidíctico tiene por objeto el elogio o la culpa.

15 Brauw (2007) señala que las *písteis* (entendidas como medios de ejercer la persuasión) se clasifican, según Aristóteles, en dos categorías: *písteis átekhnoi*, es decir, aquellas ya existentes y *písteis éntekhnoi*, o sea las creadas por el orador. Entre las *písteis átekhnoi*, podemos incluir testigos, el testimonio de esclavos torturados, leyes, contratos y juramentos, entre otros. Por otro lado, las *písteis éntekhnoi* responden a tres categorías: *éthos* (persuasión generada por el carácter del orador), *páthos* (intención de suscitar emociones) y *lógos* (existencia de un argumento lógico en el discurso). Asimismo, Heath (1997), al analizar las comedias aristofánicas, pone de relieve la continuidad existente entre las estrategias retóricas imperantes en el siglo V a. C. y aquellas empleadas en el IV, período en el cual se produce la sistematización aristotélica.

ya al plano forense (o a ambos), es necesario reconocer que el pedido del Corifeo instaura la norma por la cual debe regirse el *agón* para constituir un sistema oratorio con fines persuasivos. En otras palabras, las instrucciones de este personaje ilustran la dimensión normativa de la *peithó* al colocarla como el medio idóneo de acción que el *próbulos* debe seguir en el transcurso de la contienda.

Sin embargo, a medida que se desarrolla la escena, vemos que las intervenciones del Magistrado se alejan cada vez más de la preceptiva impuesta por el Corifeo. Sus “argumentos” (si es que pueden denominarse de tal modo) consisten en interrogaciones ininterrumpidas (διὰ τὰργύριον πολεμοῦμεν γάρ; v. 487, ἀλλὰ τί δράσεις; v. 490, ὑμεῖς ταμειύσετε τὰργύριον, v. 492) acompañadas de brevísimas respuestas, carentes de pensamiento crítico y fuerza persuasiva.<sup>16</sup> Así, la escasa destreza retórica que despliega el *próbulos* socava su rol político en tanto representante de la ciudad y, por consiguiente, su rol de género en tanto figura masculina investida de autoridad para controlar el lenguaje público. En otras palabras, este personaje viola la norma genérica que prescribe el uso de la persuasión retórica por parte de todo ciudadano ateniense y lo proscribía por parte de su contraparte femenina. No obstante, el Magistrado irá aún más allá en la transgresión del sistema normativo objeto de nuestro análisis y la terrible antagonista de la *peithó*, la *bía*, se hará patente en su accionar. En efecto, vemos que su incompetencia retórica va aparejada a una creciente dificultad para controlar la utilización de la fuerza física. Así, amenazará con hacer llorar a Lisístrata, provocación que alude claramente a un empleo de violencia (λέγε δὴ ταχέως, ἵνα μὴ κλάης (...), v. 500). A su vez, la heroína cómica le dirá al *próbulos*

---

16 Para un análisis de las intervenciones poco felices que despliega el *próbulos* a lo largo del *agón*, cfr. Fernández (1999) y Balzaretto (2000).

que intente contener las manos (τὰς χεῖρας πειρῶ κατέχειν (...), v. 502), tarea difícil sin duda puesto que la cólera está mirando su resistencia: “Pero no puedo: pues a causa de la cólera es difícil mantenerlas quietas” (ἀλλοῦ δύναμαι χαλεπὸν γὰρ / ὑπὸ τῆς ὀργῆς αὐτὰς ἴσχειν (...), vv. 503-504). De esta manera, el Magistrado invierte los pares dicotómicos normativos que ilustran los valores del sistema de pensamiento ateniense. Incapaz de ejercer un *lógos* persuasivo, es propenso a sucumbir a la utilización de prácticas ajenas al universo de la *pólis*, prácticas propias de los territorios denominados “bárbaros” y a ubicarse peligrosamente dentro del esquema tripartito *bía*/ausencia de civilización/ausencia de norma.<sup>17</sup>

Nuestra segunda contendiente agonística, Lisístrata, cumplirá, conforme se desarrolla el debate, un papel opuesto a aquel encarnado por el *próbulos*. En efecto, será ella la que se apropiará del consejo del Corifeo y dirigirá una multiplicidad de argumentos contra el Magistrado. Así, tratará de convencerlo, reconduciendo la estructura del *agón* al plano de un sistema oratorio persuasivo. Uno de los primeros argumentos esbozados justifica su intervención en el plano público y político a partir de una crítica a las capacidades deliberativas de los hombres para poner fin a la guerra:

ἡμεῖς τὸν μὲν πρότερον γε χρόνον <σιγῇ γ’> ἠνειχόμεθ’ <ύμῶν>  
 ὑπὸ σωφροσύνης τῆς ἡμετέρας τῶν ἀνδρῶν ἅττ’ ἐποιεῖτε.  
 –οὐ γὰρ γούζειν εἰᾶθ’ ἡμᾶς– καίτοι κ’ ἠρέσκετέ γ’ ἡμᾶς.

17 Si bien no todo lo relacionado con el ejercicio de la *bía* se puede identificar con el concepto de “bárbaro” en la cosmovisión griega, en lo que respecta al sistema de categorías a través del cual los griegos concebían el ejercicio de la persuasión en términos opuestos al ejercicio de la *bía*, esta última sí se encontraba identificada con prácticas llevadas a cabo en territorios “bárbaros”. A modo de ilustración citamos la “triple analogía” propuesta por Buxton (1982): griegos/bárbaros-humanos/animales-*peithô*/*bía*. Asimismo, la *bía* desplegada por el Magistrado tiene su correlato en la escena yámbica (vv. 387-475) inmediatamente anterior al *agón*, en la cual este personaje afirma su voluntad de atrapar y atar a Lisístrata (v. 434).

ἀλλ' ἠσθάνομεσθα καλῶς ὑμῶν, καὶ πολλακίς ἔνδον ἂν οὔσαι  
 ἠκούσαμεν ἂν τι κακῶς ὑμᾶς βουλευσαμένους μέγα πράγμα  
 εἶτ' ἀλγοῦσαι τᾶνδοθεν ὑμᾶς ἐπανηρόμεθ' ἂν γελάσασαι,  
 'τί βεβούλευται περὶ τῶν σπονδῶν ἐν τῇ στήλῃ παραγράψαι  
 ἐν τῷ δήμῳ τήμερον ὑμῖν;' 'τί δὲ σοὶ τοῦτ'; ἡ δ' ὅς ἂν ἀνήρ.  
 'οὐ σιγήσει;' κἀγὼ 'σίγων. νν. 507-514

Nosotras, en un primer momento, a causa de nuestra  
 templanza, soportábamos en silencio ciertas cosas  
 que hacían ustedes los hombres –porque no nos deja-  
 ban ni murmurar–. Y no nos agradaban. Sino que los  
 comprendíamos claramente y muchas veces, estando  
 en la casa, escuchábamos que ustedes deliberaban mal  
 sobre algún asunto importante. Entonces, sufriendo  
 por dentro, les preguntábamos sin cesar, sonriendo:  
 “¿Qué se resolvió escribir al margen acerca del tratado  
 en la estela hoy en la Asamblea?” “¿Y eso a vos, qué?”  
 decía mi marido, “¿No te vas a callar?” y yo me callaba.

En este parlamento, Lisístrata construye su figura y la  
 de sus compañeras describiendo las aptitudes de un *éthos*  
 (carácter) femenino conforme al ideal cultural griego.  
 La posesión de σωφροσύνη y el acatamiento respetuo-  
 so de las órdenes de su marido cuando este le impone  
 silencio (κἀγὼ ἐσίγων) constituyen los pilares de la des-  
 cripción. Asimismo, tales cualidades contrastan con la  
 explicitación de la acción deliberativa masculina en el  
 marco de la Asamblea, expresada mediante el partici-  
 pio βουλευσαμένους. Desde un punto de vista normativo,  
 Lisístrata estructura las líneas precedentes a partir de un  
 par antitético íntimamente relacionado con el ejercicio  
 de la persuasión. Se trata de la oposición σιγᾶν/βουλεύειν  
 (callar/deliberar). En tanto mujer, reafirma (al comien-  
 zo) su esfera de comportamiento conforme a la norma

establecida. Ella, lejos de poder poner en práctica la *peithó* en su vertiente retórica, debe renunciar al control de la palabra hablada y ejercer, en cambio, el monopolio del silencio.

No obstante, también es posible percibir en su discurso una ruptura incipiente de la antítesis mencionada. En efecto, ella interroga a su marido acerca del funcionamiento de los asuntos públicos. El uso del verbo *ἐπανέρομαι* pone de manifiesto, asimismo, el carácter iterativo de las preguntas de Lisístrata, puesto que su significado remite a una interrogación insistente y constante (Bailly, 2000). Tal movimiento de quiebre prepara el terreno para la crítica efectiva que la protagonista dirigirá al universo masculino: “Pero de nuevo nos enterábamos de alguna resolución suya peor todavía; entonces preguntábamos: Esposo, ¿cómo es que actúan tan irreflexivamente?” (ἕτερόν τι πονηρότερον βούλευμ' ἐπεπύσμεθ' ἂν ὑμῶν / εἶπ' ἡρόμεθ' ἂν 'πῶς ταῦτ' ὤνερ διαπράττεσθ' ὧδ' ἀνοήτως, vv. 517-518). El cuestionamiento llega a su grado máximo cuando Lisístrata invierte el par de opuestos *σιγᾶν/βουλεύειν* (callar/deliberar) en tanto esferas de acción que competen respectivamente al universo femenino y al masculino: “Así que, si están dispuestos a escucharnos aconsejar cosas útiles y a callarse, como hacíamos nosotras, quizás podríamos corregirlos” (ἦν οὖν ἡμῶν χρῆστὰ λεγουσῶν ἐθελήσῃτ' ἀντακροᾶσθαι κἀντισιωπᾶν ὥσπερ χημεῖς, ἐπανορθώσοιμεν ἂν ὑμᾶς, vv. 527-528).

La crítica a las capacidades deliberativas de los hombres y la inversión que la sustenta constituyen estrategias retóricas empleadas para legitimar el control del lenguaje público por parte de la protagonista de la pieza, control que, sin embargo, resulta contrario a la norma. En efecto, los derechos de *parrhesía* e *isegoría* que las reformas democráticas otorgaron a los ciudadanos varones adultos en la *pólis* ateniense,

derechos mediante los cuales se distinguían de los no ciudadanos, excluían a las mujeres (McClure, 1999: 19).<sup>18</sup> No obstante, la inserción de Lisístrata en el terreno de la palabra demuestra, paradójicamente, su voluntad de atenerse a otro aspecto normativo de la *peithó*, aquel que prescribe el uso de *lógoi* para poder efectuar un cambio de ánimo en un determinado auditorio (en este caso, el Magistrado). A diferencia de su contendiente agonístico, quien no ofrece argumentos sino dudosos balbuceos atravesados por una evidente tendencia a la utilización de la fuerza física, Lisístrata elaborará un discurso mediante el cual busca poner fin a la guerra e instaurar un sistema alternativo de gobierno. Se trata del ya célebre parlamento que propone administrar la política ateniense del mismo modo en que se encara la actividad del hilado:<sup>19</sup>

ὥσπερ κλωστήρ, ὅταν ἡμῖν ἦ τεταραγμένος, ᾧδε λαβοῦσαι,  
ὑπενεγκοῦσαι τοῖσιν ἀτράκτοις τὸ μὲν ἔνταυθοῖ τὸ δ' ἐκέϊσε,  
οὕτως καὶ τὸν πόλεμον τοῦτον διαλύσομεν, ἦν τις ἑάσῃ,  
διενεγκοῦσαι διὰ πρεσβειῶν τὸ μὲν ἔνταυθοῖ τὸ δ' ἐκέϊσε.  
(...)

πρῶτον μὲν ἔχρῃν, ὥσπερ πόκον ἐν βαλανείῳ  
ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην, ἐκ τῆς πόλεως ἐπὶ κλίνης  
ἐκραβδίξειν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι,  
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς

---

18 La habilidad retórica que despliega Lisístrata en sucesivos momentos de la obra es considerada por la crítica una de las características que otorgan ambigüedad genérica a este personaje (cfr. Fernández, 1999). Asimismo, Taaffe (1993) cataloga a esta heroína cómica como una extraña mezcla entre atributos masculinos y femeninos. En el marco de la obra, este personaje ofrece una justificación de su pericia oratoria, alegando haberla aprendido de su padre y de otros hombres mayores (vv. 1126-1127). Encontramos una operación análoga en Asambleístas cuando Praxágora afirma haber aprendido el arte retórico viviendo con su marido en la *Phýlx*, lugar desde donde escuchaba a los oradores (vv. 243-244).

19 Para un análisis detallado de esta actividad en el marco de la comedia y de sus antecedentes en la tradición épica y mítica, cfr. Vázquez (2011).

ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαξῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι  
εἶτα ξαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινήν εὐνοϊαν, ἅπαντας  
καταμειγνύντας τοὺς τε μετοίκους καὶ τις ξένος ἢ φίλος ὕμιν,  
καὶ τις ὀφείλη τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμείξαι·  
καὶ νῆ Δία τὰς γε πόλεις, ὅποσαι τῆς γῆς τῆσδ' εἰσὶν ἄποικοι,  
διαγιγνώσκειν ὅτι ταῦθ' ἡμῖν ὥσπερ τὰ κατάγματα κείται  
χωρὶς ἕκαστον· κἄτ' ἀπὸ τούτων πάντων τὸ κατάγμα λαβόντας  
δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροΐξιν εἰς ἓν, κἄπειτα ποιῆσαι  
τολύτην μεγάλην κἄτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαῖναν ὑφῆναι.  
vv. 564-585

Como un hilo, cada vez que se nos enreda, tomán-  
dolo así, llevándolo con los husos, por aquí y por  
allá, así también desenredaremos esta guerra, si nos  
permiten, llevando y trayendo a través de embajadas  
por aquí y por allá. (...) Primero, es necesario, como  
con respecto al vellón en la bañera cuando lavamos  
la lana sucia, azotar con una vara en la cama a los mi-  
serables y arrancar de la ciudad los cardos y separar  
en trizas a los que se amontonan y comprimen como  
la lana en los magistrados y desplumar las cabezas. A  
continuación, peinar en una canastita la buena dis-  
posición común, mezclándolos a todos y a los me-  
tecos y a los extranjeros que sean amigos nuestros,  
y si uno debe dinero al Estado, también mezclarlo  
con estos. Y ¡por Zeus!, en cuanto a las ciudades en  
las que hay colonos de esta tierra, se debe discernir  
que estas [son] para nosotros como las lanas caídas,  
cada una separada de la otra. Y, entonces, tomando  
la lana de todas ellas [hay que] juntarlas y traerlas  
aquí, amontonándolas todas en una, y luego crear  
un gran ovillo y entonces, a partir de este, tejer un  
manto para el pueblo.

Desde un punto de vista formal, el parlamento articulado por Lisístrata presenta numerosas virtudes que contribuyen a acentuar el contraste entre su habilidad retórica y la torpeza del Magistrado.<sup>20</sup> Podemos señalar, sucintamente: la enumeración acumulativa de participios femeninos (λαβοῦσαι, ὑπενεγκούσαι, διενεγκούσαι), dos de ellos yuxtapuestos mediante un asíndeton (λαβοῦσαι / ὑπενεγκούσαι), técnica que otorga énfasis al discurso; el paralelismo sintáctico de los vv. 565 y 567 (ὑπενεγκούσαι τοῖσιν ἀτράκτοις τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκέισε / διενεγκούσαι διὰ πρεσβειῶν τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκέισε) con repetición de frase adverbial al final de verso;<sup>21</sup> la secuencia anafórica del par ε/κ al comienzo de los vv. 569-572, entre otros. En lo que respecta a la temática del discurso, el planteo de la heroína cómica es sin duda irrisorio, en consonancia con las características propias del género. No obstante, sostenemos que la veta humorística de la propuesta no excluye una intención persuasiva por parte de Lisístrata, intención de la que también el Corifeo demostró ser consciente al comenzar el *agón* cuando advirtió al Magistrado que no se dejara persuadir (καὶ μὴ πείθου [...] v. 483). En efecto, como hemos mencionado, el eje central

20 Las técnicas y figuras retóricas que se mencionan a continuación pertenecen, en el marco de la teoría retórica aristotélica, al campo de la λέξις en tanto medio lingüístico de exteriorización de los argumentos: περὶ δὲ τῆς λέξεως ἐχόμενον ἔστιν εἰπεῖν· οὐ γὰρ ἀπὸ χρητῶν ἔχειν ἃ δεῖ λέγειν, ἀλλ' ἀνάγκη καὶ ταῦτα ὡς δεῖ εἰπεῖν, καὶ συμβάλλεται πολλὰ πρὸς τὸ φανήναι ποιόν τινα τὸν λόγον, "Debemos, por lo tanto, hablar a continuación acerca del estilo; pues no es suficiente saber lo que uno debería decir, sino que uno debe también saber cómo decirlo y esto contribuye largamente a hacer que el discurso aparezca de un cierto tipo." Arist. *Rh.*3.1.2. La edición base es la de Ross (1959) y la traducción nos pertenece.

21 "Hay además dos variantes en la realización de la repetición: el contacto iterativo puede ser inmediato o estar interrumpido por el intercalamiento de una palabra (o de un grupo de palabras)" (Lausberg, 1976: 99-100). Aquí, la repetición: (...) τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκέισε / (...) τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκέισε corresponde al segundo caso y pertenece al tipo intermitente final: /...x/...x. Asimismo, se trata de una *epanalépsis* en tanto abarca un grupo de palabras en vez de una sola palabra aislada.

de su discurso se articula en torno a una argumentación compleja que tiene por objetivo convencer al *próbulos* de las ventajas que conlleva un plan político alternativo.<sup>22</sup> Tal movimiento retórico la ubica dentro del plano deliberativo y contribuye tanto a consolidar la inversión del par de opuestos *σιγᾶν/βουλευεῖν* (callar/deliberar) como a reforzar la norma por la cual se debe conducir el debate en la *pólis* ateniense, norma ilustrada mediante la dupla *peithó/civilización*.

En este sentido, nos parece un tanto exagerada la postura crítica avanzada por Long (1972: 292-293), quien establece que, lejos de constituir un instrumento de demostración, el discurso que Lisístrata profiere en el marco del *agón* para defender su posición y la de sus correligionarias intenta, simplemente, exacerbar a su interlocutor. Así, este personaje solo buscaría generar la frustración del *próbulos*. Por el contrario, creemos que su parlamento persigue el objetivo dramático de mostrar, en clave cómica, la importancia del poder de la persuasión para la administración política en el marco de una coyuntura histórica conflictiva. Si, conforme al planteo de Long, intentamos buscar una razón que explique la poca efectividad de la *peithó* retórica ejercida por Lisístrata para convencer al frustrado *próbulos*, debemos abordar, una vez más, otro de los conceptos teóricos que vertebran el presente capítulo: la *bía* (fuerza o violencia).

En efecto, la violencia física que Lisístrata dirige hacia el Magistrado debilita la efectividad de su labor persuasiva y ubica a la heroína cómica, por momentos, dentro del esquema tripartito *bía/ausencia de civilización/ausencia*

---

22 Moulton (1981) ha puesto de manifiesto las complejidades del argumento esbozado por Lisístrata al analizar el modo en el cual las dos esferas que lo estructuran –política y tejido– resultan perfectamente integradas mediante sucesivas yuxtaposiciones.

de norma. Ya la escena previa al *agón* nos la presenta describiendo a sus aliadas en términos de un batallón de mujeres armadas (καὶ παρ' ἡμῖν εἰσι τέτταρες λόχοι / μαχίμων γυναικῶν ἔνδον ἐξωπλισμένων, vv. 453-454). Asimismo, ella se coloca en un rol de mando que la autoriza a ordenar la utilización de fuerza física para someter a los hombres de la comedia, entre ellos el Magistrado: “Mujeres aliadas, salgan de adentro, (...) arrástrenlos, péguenles, muéstrenles los dientes” (Ὡ ξύμμαχοι γυναῖκες ἐκθεῖτ' ἔνδοθεν / [...] οὐχ ἔλξετ', οὐ παιήσετ', οὐκὰράξετε, vv. 456-459). Si bien durante la mayor parte del *agón* Lisístrata reemplaza el ejercicio de la *bía* por una aplicación “positiva” de estrategias retóricas de persuasión, el desenlace de esta escena reconduce nuevamente su accionar al plano de la violencia. Allí, los argumentos esbozados perderán peso frente a su intención de someter al *próbulos* a una muerte simbólica. En efecto, Lisístrata y sus aliadas le impondrán a este personaje todos los atributos propios de un ritual funerario, tales como la corona de flores y las cintas que envuelven el cadáver.<sup>23</sup> Asimismo, lo instarán a comprarse un ataúd (v. 598) y a acudir al llamado de Caronte (v. 607). De esta manera, el Magistrado será expulsado de la escena convertido en una suerte de muerto vivo, pronunciándose acerca del terrible estado que debe padecer (εἶτ' οὐχὶ ταῦτα δεινὰ πάσχειν ἔστ' ἐμέ, v. 608).<sup>24</sup>

23 La mayoría de la crítica ve en el deíctico *tautasí* (v. 603) una referencia a las cintas empleadas para envolver los cadáveres (cfr. Henderson, 1987). Los escolios al manuscrito Σ consignan esta interpretación y ofrecen, de igual modo, una explicación alternativa para el pronombre: “los dracmas en pago al barquero” (τάς δραχμάς εἰς μισθόν τῷ πορθμει).

24 Henderson (1987: 146-147) vincula la muerte simbólica del Magistrado y su posterior expulsión del escenario con mitos y prácticas culturales que involucran instancias violentas: “here the *proboulos* symbolic death and expulsion may in addition have reminded the spectators of the myth-type Pentheus (...) and of cults like the *Hephaistia* in Lemnos (...) where the ‘rebellious’ women expel ‘King Thoas’”.

## Seduciones que matan: las mujeres de Lisístrata entre el erotismo y la violencia

La escena entre Mirrina y Cinesias (vv. 830-980) resulta una instancia idónea de la comedia para analizar el ejercicio de la persuasión en su vertiente erótica e ilustrar las amenazas que esta representa cuando tiene por objeto seducir y controlar a los hombres. Ya desde el comienzo de la obra, la protagonista homónima instaaura un plan que convierte la *peithó* erótica en tópico central del drama. Se trata de la huelga de sexo que las mujeres helénicas deben llevar a cabo para poner un fin definitivo a la guerra. Esta, lejos de consistir en una mera abstención pasiva, busca acentuar los efectos que la castidad femenina provoca a partir de la incitación y la seducción (Vázquez, 2013: 90). Así, para lograr el cometido, las muchachas de la comedia deberán explotar hábilmente un arsenal de recursos sensuales, manipulando con esmero su propia corporalidad. Estas “armas femeninas” incluyen el uso de vestidos azafranados (τὰ κροκατίδια, v. 46), de perfumes (τὰ μύρα, v. 46), de zapatillas (χαῖ περιβαρίδες, v. 46), de maquillaje (χηγγουσα, v. 47) y de túnicas transparentes (τὰ διαφανῆ χιτώνια, v. 47).<sup>25</sup> Una vez expuestas las “herramientas” de persuasión, Lisístrata les presenta a sus correligionarias un cuadro hipotético a partir del cual ellas podrán hacerlas efectivas:

εἰ γὰρ καθήμεθ' ἔνδον ἐντετριμμένα,  
κάν τοῖς χιτωνίοισι τοῖς Ἀμοργίνοις  
γυμναὶ παρίοιμεν δέλτα παρατετιμμένα,

---

25 Estos afeites solían ser usuales en las prostitutas de la Atenas clásica y su empleo por parte de las mujeres de la comedia refuerza el planteo de Stroup (2004), quien establece que la transformación de esposas correctas en cómicas *hetairai* pone de manifiesto la endeble antítesis discursiva entre esposa y prostituta presente en la comedia ática.

στύοιντο δ' ἄνδρες κάπιθυμοῖεν σπλεκοῦν,  
ἡμεῖς δὲ μὴ προσίοιμεν ἀλλ' ἀπεχοίμεθα,  
σπονδὰς ποιήσαιντ' ἂν ταχέως, εὖ οἶδ' ὅτι. vv. 149-154

Pues si nos la pasáramos en casa, acicaladas, y nos paseáramos con túnicas de Amorgos casi desnudas, depiladas abajo en forma de triángulo, y aunque nuestros esposos la tuvieran dura y tuvieran ganas de meterla nosotras no nos acercáramos y nos mantuviéramos alejadas, a toda prisa harían un acuerdo de paz, esto seguro.

Aquí, el cuerpo femenino aparece como un elemento dinámico que, debidamente adornado, puede persuadir al universo masculino. En otras palabras, la anatomía de estas mujeres cómicas deviene, al igual que el parlamento político expresado por Lisístrata en el *agón*, un “discurso” cuyo potencial persuasivo se acentuará si es complementado mediante estrategias propias de una “retórica cosmética”.<sup>26</sup>

Sin embargo, recién en la escena objeto de esta sección la hipotética dinámica de los recursos sensuales será puesta en práctica, permitiendo dramatizar su dimensión normativa. En efecto, allí Mirrina construirá un escenario propicio para seducir a su marido Cinesias, escenario en el cual el cuerpo ocupará un lugar preponderante.<sup>27</sup> Las entradas y salidas de este personaje para buscar elementos mediante los cuales construir un ambiente “romántico” y sus movimientos de amague a la hora de concretar el encuentro sexual permiten al espectador contemplar, en el desarrollo mismo del drama, el cuadro hipotético descrito previamente por

26 Recordemos que el verbo *kosméo*, cuyo sentido primordial es poner en orden (Bailey, 2000) puede remitir tanto a una acción de adornarse y vestirse propia de la coquetería femenina como a la habilidad para “arranger un discours avec des phrases bien cadencées” (*idem*).

27 Para una lectura metateatral de la escena, *cfr.* Taaffe (1933) y Vázquez (2013).

Lisístrata.<sup>28</sup> Aquí, Mirrina se pasea (παροίμεν, v. 151) trayendo una esterilla (ψίαθος, v. 921), una almohada (προσκεφάλαιον, v. 926) y perfume (μύρον, v. 937 y ss.). Al mismo tiempo, el personaje no se acerca a su marido lo suficiente (μὴ προσίομεν, v. 153) y deja a Cinesias con el miembro “duro y con ganas de meterla” (στύοιντο δ' [...] κάπιθυμοῖεν σπλεκοῦν, v. 152). Podemos suponer que Mirrina despliega, conforme lleva a cabo estas operaciones, toda la “retórica cosmética” expuesta previamente por Lisístrata, haciendo de su cuerpo el “argumento” perfecto para persuadir a Cinesias, frustrando sus expectativas. No obstante, si bien el plano corporal resulta central a la hora de poner en práctica la *peithó* erótica, no debemos desdeñar su dimensión discursiva puesto que esta contribuye a potenciar los efectos generados por la anatomía femenina. Nuevamente, será la protagonista de la pieza la que explotará al máximo el poder de seducción que encierra la palabra. Ya desde que Lisístrata ve a Cinesias *erguido* delante de las puertas de la Acrópolis se encuentra determinada a engañarlo (καὶ μὴν ἐγὼ ξυνηπεροπεύσω [...], v. 844) y, antes de que Mirrina dé comienzo al *striptease*, ella establecerá con su marido un diálogo cargado de referencias sexuales:<sup>29</sup>

---

28 La gran diferencia entre el escenario hipotético propuesto por Lisístrata y aquel en el cual Mirrina instaura su *performance* atañe a la superposición de los ámbitos público y privado en el marco de la Atenas clásica (cfr. Foley, 1982). Mientras que en el discurso de Lisístrata el lugar de acción de las mujeres sería el *éndon*, es decir, el interior, el *oikos*, la actuación de Mirrina traslada su planteo al *éxo*, a la Acrópolis, espacio en el cual ella construye el tálamo nupcial. Esta nueva ubicación cobra importancia central en las lecturas críticas que destacan la atmósfera ritual del episodio, atmósfera para la cual el carácter sagrado de la Acrópolis resulta fundamental: “les femmes occupent l’Acropole précisément parce que c’est là un lieu pur, où l’on ne peut sans impiété succomber au désir de l’amour” (Loraux, 1981: 173). Las palabras que Mirrina le dirige a Cinesias: καὶ πῶς ἔθ’ ἀγνή δῆτ’ ἀνεῖλθοιμ’ ἐς πόλιν; (“y además, ¿cómo podré regresar a la Acrópolis purificada?”, v. 913) son prueba de ello.

29 Según el planteo de Faraone (2006), el diálogo que mantienen Lisístrata y Cinesias podría entenderse en términos de las tratativas entre una madama y un cliente. En este caso, Mirrina sería, consecuentemente, una de las chicas que trabajaría en el burdel de Lisístrata.

ὦ χαῖρε φίλιτατ' οὐ γὰρ ἀκλεεῖς τοῦνομα  
τὸ σὸν παρ' ἡμῖν ἔστιν οὐδ' ἀνώνυμον.  
ἀεὶ γὰρ ἡ γυνὴ σ' ἔχει διὰ στόμα.  
κᾶν ὦδ' ἢ μῆλον λάβῃ, Ἰκνησία  
τουτὶ γένοιτο, φησίν.

(...)

νῆ τὴν Ἀφροδίτην κᾶν περὶ ἀνδρῶν γ' ἐμπέσῃ  
λόγος τις, εἴρηκ' εὐθέως ἡ σὴ γυνὴ  
ὅτι λῆρός ἐστι τᾶλλα πρὸς Ἰκνησίαν. vv. 855-860

¡Ay, hola querido! Entre nosotras tu nombre no goza de poca fama ni de poca reputación. Pues tu mujer siempre te tiene en la boca. Cuando toma un huevo o una manzana dice: ¡Ojalá esta fuera para Cinesias! (...) Sí, por Afrodita. Y si empieza alguna conversación sobre hombres, tu mujer dice inmediatamente que el resto no es nada comparado con Cinesias.

Esta intervención de Lisístrata constituye una práctica lingüística eminentemente femenina que, en el marco de la tradición literaria griega, se identifica con representaciones de un uso persuasivo engañoso empleado por las mujeres, como medio para ejercer su poder sobre el sexo masculino en un contexto doméstico y erótico (McClure, 1999: 62).<sup>30</sup> Aquí, la referencia a la práctica de la felación y la instauración de Cinesias en una posición sexual de superioridad frente a otros hombres resultan estrategias centrales para asegurar que esta “persuasión seductora” rinda todos sus frutos. Asimismo, el empleo de la *peithó* en su vertiente erótica tiene por objeto desestabilizar dos normas centrales para la consolidación de la supremacía masculina en la Atenas clásica, aquellas que hacen del sexo y de la

30 Considérese el ejemplo de la Pandora hesiódica (cfr. nota 5 del presente capítulo).

política esferas subsumidas al control del hombre. En este caso, la manipulación discursiva de Lisístrata (y la posterior seducción de Mirrina) convierten a Cinesias en un *anér* que no puede monopolizar el encuentro sexual ni ejercer un control autónomo sobre la toma de decisiones políticas. Persuadido por Lisístrata y por Mirrina, no pondrá reparos en finalizar la guerra con tal de “meterla” (ΜΥ. μή μ' ἔξαπατήσης τὰ περὶ τῶν διαλλαγῶν / ΚΙ. νῆ Δί' ἀπολοίμην ἄρα, vv. 932-933). De igual modo, este quiebre normativo adquiere un carácter hiperbólico debido a las consecuencias funestas que la abstinencia sexual trae aparejadas para Cinesias. El personaje es víctima de una *peithó* que reviste, por momentos, todas las características de una “tortura sexual”. En efecto, Lisístrata no solo le ordena a Mirrina engañar completamente (κάξιπεροπεύειν, v. 840) a su marido sino que también le encomienda que lo “cocine a la parrilla” (ὀπτᾶν, v. 839) y lo retuerza (στρέφειν, v. 839).

De igual modo, Cinesias se refiere a sus sufrimientos sexuales en términos del dolor que siente alguien atormentado en la rueda (οἴμοι κακοδαίμων, οἶος ὁ σπασμός μ' ἔχει / χῶτέτανος ὥσπερ ἐπὶ τροχοῦστρεβλούμενον, vv. 845-848), demostrando que la huelga de sexo no representa solo una abstención de la rutina diaria sino que se efectiviza al provocar en los hombres un dolor físico severo (Sommerstein, 2009: 224). El carácter dañino de las estrategias de persuasión erótica contribuye a ilustrar, una vez más, la desestabilización de la normativa jerárquico-social en la *pólis* y en el *oikos*, puesto que dicho carácter acentúa el rol pasivo de Cinesias y, paradójicamente, coloca en un primer plano la dimensión activa de la *prâxis* femenina para controlar *éndon* (interior) y *éxo* (exterior). Así, la *bía* hace su aparición una vez más y, en esta ocasión, lejos de revelarse como el opuesto indeseable de la *peithó* retórica, se presenta como una práctica que refuerza los aspectos negativos de su vertiente erótica.

## *Peithó polýpeiros*: los caminos normativos de la *prâxis* persuasiva

Líneas antes de comenzar el discurso que Lisístrata dirigirá a los embajadores ateniense y espartano, el Corifeo la recibirá en escena con las siguientes palabras:

χαῖρ' ὦ πασῶν ἀνδρειοτάτη' δεῖ δὴ νυνί σε γενέσθαι  
δεινήν <μαλακὴν> ἀγαθὴν φαύλην σεμνήν ἀγανὴν πολυπειρον·  
ὡς οἱ πρῶτοι τῶν Ἑλλήνων τῇ σῇ ληφθέντες ἕγγι  
συνεχώρησάν σοι καὶ κοινῇ τὰγκλήματα πάντ' ἐπέτρεψαν.  
vv. 1108-1112

¡Hola, la más brava de todas! Es preciso que te muestres ahora terrible y delicada, noble y vulgar, altanera y sumisa, versátil porque los líderes de los griegos, cautivados por tu encanto se reunieron ante vos y en conjunto confiaron a tu arbitrio todas las disputas.

La ambigüedad semántica que encierran las palabras del Corifeo permite caracterizar a la protagonista de la pieza conforme el espectro de la polisémica *peithó*. En efecto, Lisístrata debe mostrarse tanto terrible (δεινήν) como delicada (μαλακὴν) para seguir cautivando a los líderes de los griegos. Tales atributos podrían estar aludiendo, nuevamente, a su capacidad de poner en práctica estrategias de persuasión retórica para llegar a una solución de las desavenencias y al estilo de oratoria que las vehiculiza.<sup>31</sup> Así, desde un punto de vista normativo, el Corifeo reconocería (al igual que en el *agón*) la voluntad de Lisístrata de atenerse a la *peithó* en tanto comportamiento idóneo frente a su opuesto, la *bía*.

31 Henderson (1987) afirma que el adjetivo μαλακὴν complementa a δεινήν ("de enérgico discurso"). Para la aplicación de μαλακὴν en el caso de una persuasión amable, *cfr.* Arist. *Rh.* 1408b9.



ὑμᾶς δ' ἀφήσειν τοὺς Ἀθηναίους <μ> οἶει;  
 οὐκ ἴσθ' ὅθ' ὑμᾶς οἱ Λάκωνες αὐθις αὖ  
 κατωνάκας φοροῦντας ἐλθόντες δορὶ  
 πολλοὺς μὲν ἄνδρας Θετταλῶν ἀπώλεσαν,  
 πολλοὺς δ' ἑταίρους Τηπίου καὶ Ξυμμάχου,  
 Ξυνεκβαλόντες τῇ τόθ' ἡμέρᾳ μόνοι,  
 κηλευθέρωσαν κἀντὶ τῆς κατωνάκης  
 τὸν δῆμον ὑμῶν χλαῖναν ἡμπέσχον πάλιν; νν. 1137-1156

Ahora laconios, me voy a dirigir a ustedes: ¿No recuerdan cuando Periclidas el Laconio, viniendo acá una vez, como suplicante ante los atenienses, se sentó en los altares, pálido, vestido de púrpura, pidiendo un ejército? Y entonces Mesenia se les echaba encima y al mismo tiempo el dios, sacudiendo la tierra. Y Cimón, viniendo con cuatro mil hoplitas, salvó a toda la Lacedemonia. Después de haber sido tratados así por los atenienses, ¿destruyen un territorio del que han recibido favores? (...) ¿Y pensás que yo los voy a dejar ir a ustedes, los atenienses? ¿No recuerdan cuando a su vez los laconios, llevando ustedes unos mantos rústicos, vinieron con la lanza y mataron a muchos hombres de Tesalia y a muchos compañeros y aliados de Hippias? En ese momento, fueron los únicos que los ayudaron a ustedes a expulsarlos, y los liberaron, y a cambio de los mantos rústicos, cubrieron de nuevo a su pueblo con una capa de lana.

Así como en el *agón* el discurso de Lisístrata apuntaba a reforzar la norma por la cual se debe conducir el debate en la *pólis* ateniense, norma ilustrada mediante la dupla *peithó*/civilización, aquí los parlamentos dirigidos equitativamente a espartanos y atenienses cumplen la misma función. Lejos de verse subsumidos por la amenaza de la

violencia, ambos discursos buscan fomentar la diplomacia entre las partes.<sup>32</sup> Dicho objetivo se evidencia en el carácter equilibrado de las *rhéseis* puesto que las acusaciones contra los atenienses y la alocución hacia los espartanos no solo están estructuradas en sendas preguntas retóricas (οὐκ ἴσθ' ὅτ' ἐλθῶν [...] στρατιὰν προσαϊτῶν / οὐκ ἴσθ' ὅθ' ὑμᾶς οἱ Λάκωνες [...] πολλοὺς δ' ἑταίρους Ἰππίου καὶ Ξυμμάχους) sino que también incluyen, desde el punto de vista sintáctico, la misma expresión οὐκ ἴσθ' como segundo verso de cada intervención (Buis, 2013: 215). En efecto, los parlamentos de Lisístrata contribuyen a ubicarla nuevamente en el plano deliberativo y resaltan su habilidad para articular un discurso político que se asemeja, en forma y contenido, a aquellos recreados por Tucídides en su *Guerra del Peloponeso* (4.17.1). Allí, embajadores de los lacedemonios enviados para concertar la paz con Atenas iniciarán el diálogo diplomático de la siguiente manera:

ἔπεμψαν ἡμᾶς Λακεδαιμόνιοι, ὧ Ἀθηναῖοι, περὶ τῶν ἐν τῇ νήσῳ ἀνδρῶν πράξοντας ὅτι ἂν ὑμῖν τε ὠφέλιμον ὄν τὸ αὐτὸ πείθωμεν καὶ ἡμῖν ἐς τὴν Ξυμφορὰν ὡς ἐκ τῶν παρόντων κόσμον μάλιστα μέλλῃ οἴσειν .

Atenienses, los lacedemonios nos enviaron para negociar por la recuperación de nuestros hombres en la isla, esperando que los persuadiéramos a otorgarnos términos tales que sean al mismo tiempo favorables para ustedes y no [poco] gloriosos para nosotros en nuestra actual mala fortuna.<sup>33</sup>

32 Sommerstein (2009) ve en las *rhéseis* de Lisístrata una voluntad de favorecer a los atenienses por sobre los espartanos, operación que, conforme a su postura crítica, socavaría una lectura pacifista de la obra.

33 La edición base es la de De Romilly (1958) y la traducción nos pertenece.

Aquí, tras la obligada invocación (ὦ Ἀθηναῖοι), invocación que recuerda, a su vez, las exhortaciones de Lisístrata a atenienses y espartanos (ὦ Λάκωνες / ὑμᾶς [...] τοὺς Ἀθηναίους), el embajador lacedemonio reconoce la voluntad persuasiva que va a permear todo su discurso (ὄν τὸ αὐτὸ πείθωμεν) en una coyuntura histórica desfavorable para Lacedemonia, civilización que solía ser en tiempo pasado la potencia más poderosa de la Hélade (οἵτινες ἀξίωμα μέγιστον τῶν Ἑλλήνων ἔχοντες ἤκομεν παρ' ὑμᾶς, Thuc. 4.18.1). En el caso de las *rhéseis* de Lisístrata, si bien la intención persuasiva no se encuentra explicitada, los *exempla* históricos articulados paralelamente buscan efectivizar el poder de la *peithó* para convencer, esta vez a ambas partes, de finalizar la situación conflictiva en la cual se hallan inmersas.

De esta manera, tanto en el discurso recreado por Tucídides como en los parlamentos de la heroína cómica las referencias temporales devienen recursos persuasivos que buscan despertar el *páthos* de los oyentes al remitirse a un pasado y a un presente revestidos de emotividad. Sin embargo, en el caso de *Lisístrata*, el empleo de la persuasión en su vertiente retórica perderá peso frente a la aparición de *Diallagé*, figura completamente desnuda. La entrada a escena de Reconciliación marca el inicio del otro camino que recorre la *peithó* aquí, aquel relacionado con su aspecto erótico, permitiendo ilustrar, de este modo, el desdoblamiento de la dimensión persuasiva. En efecto, antes de comenzar sus *rhéseis* diplomáticas, *Lisístrata* ordenará a *Diallagé* que arrastre a ambos embajadores o bien por la mano o bien por el pene (ἦν μὴ διδῶ τὴν χεῖρα, τῆς σάθης ἄγε [...] v. 1119). De igual manera, la “profunda” reflexión del embajador espartano luego del primer reproche dirigido por Lisístrata reconduce la dimensión persuasiva al plano corporal. Al contemplar

a *Diallagé* hará referencia, extasiado, a su hermoso culo (ἀδικίωμας· ἀλλ' ὁ πρῶκτὸς ἄφατον ὡς καλός, v. 1148). El embajador ateniense no se quedará atrás y, luego de escuchar las críticas correspondientes, se refiere con particular interés a la almeja de Reconciliación (ἐγὼ δὲ κύσθον γ' οὐδέπω καλλίονα, v. 1158). Así, el cuerpo de *Diallagé* deviene, una vez más, la mejor herramienta para poder *peíthein* (persuadir) a un auditorio masculino.<sup>34</sup> En efecto, la exacerbada feminidad que despliega no se encuentra cerrada por una superficie clara sino que está abierta, sobresale y se ubica desde adentro hacia afuera, exhibiendo los órganos sexuales, el vientre y la parte trasera de modo hiperbólico (Bierl, 2011: 259). La exhibición de esta “retórica corporal” contribuye nuevamente a desestabilizar las normas sociales que vehiculizan la supremacía jerárquica masculina en las esferas política y sexual. Al igual que el personaje de Cinesias, los embajadores ateniense y espartano no pueden ejercer un control autónomo sobre el acuerdo de paz. Tampoco son capaces de ofrecer algún tipo de intervención dialógica entre las partes que continúe fomentando el intercambio diplomático iniciado por Lisístrata conforme a la *prâxis* normativa de la *peithô*. Ambos personajes se encuentran impedidos por sus respectivas urgencias sexuales, urgencias que ella manipula hábilmente al hacer ingresar a Reconciliación, figura cuyo cuerpo resulta la única estrategia persuasiva en la que se puede localizar, efectivamente, la resolución del debate político (Stroup, 2004: 63).

A lo largo del presente capítulo, nos hemos embarcado en un análisis normativo de la comedia ática *Lisístrata* bajo

34 Buis (2013: 218) explica que “se ha señalado que Reconciliación, como personaje femenino mudo, es un objeto destinado a ser utilizado y controlado por los hombres [...] pero he aquí lo novedoso, se presenta en esta oportunidad como un objeto utilizado por una mujer para controlar a los hombres”.

la prerrogativa de que el estudio de las normas en el marco de la Antigüedad clásica excede, con mucho, el campo legal y se vincula, asimismo, con las prácticas y los usos de la sociedad ateniense. Dentro del vasto campo que abarcan dichas prácticas, nuestro estudio se centró en aquellas articuladas en torno al universo de la persuasión. Las significaciones positivas y negativas que encierra el ejercicio de la *peithó* se analizaron a partir de dos perspectivas: una de género, eje que toma en consideración las relaciones establecidas dentro del binomio masculino/femenino, y otra que abarca las vinculaciones entre la persuasión y la violencia. *Lisístrata*, en tanto incorpora y problematiza en escena estas perspectivas, se revela como una obra idónea para abordarlas.

En efecto, durante el desarrollo del *agón* (vv. 476-613), asistimos al quiebre de normas de género, quiebre que se articula a partir de la oposición callar/deliberar. El Magistrado, personaje incapaz de cumplir con el ejercicio retórico propio del *anér* ateniense, se ve condenado a guardar un silencio femenino. Por otro lado, Lisístrata monopoliza el lenguaje público masculino y pone en práctica estrategias de persuasión retórica destinadas a convencer al *próbulos*, comportándose conforme al ideal normativo de la *pólis*. Asimismo, ambos personajes sucumben, por momentos, al uso de la violencia física y se ubican dentro del esquema *bía*/ausencia de civilización/ausencia de norma.

En la escena entre Mirrina y Cinesias (vv. 830-980) este empleo de violencia, practicado por la heroína cómica y por sus correligionarias, amenaza de modo considerable las normas sociales que vehiculizan la superioridad masculina. Cinesias, blanco de la persuasión erótica ejercida por Mirrina, deviene paulatinamente un *anér* cuyos sufrimientos sexuales se asemejan a una sesión de tortura.

Finalmente, a lo largo del discurso frente a los embajadores ateniense y espartano (vv. 1105-1190), Lisístrata se revela como un personaje ideal para manipular a los hombres de la comedia a partir del empleo de la *peithó* en sus dos vertientes: retórica y erótica. La entrada de Reconciliación a escena permite poner de manifiesto la efectividad de la *peithó* erótica frente a su par retórico puesto que los embajadores ateniense y espartano logran zanjar sus desavenencias solo en presencia de las volup-tuosidades de *Diallagé*.

*Lisístrata*, obra representada en 411 a. C. bajo el trasfondo de la guerra del Peloponeso, constituye un drama ideal para analizar la efectividad del *tó peíthein* en presencia de un conflicto bélico concreto. Al problematizar en términos normativos el ejercicio de estrategias de persuasión retórica y erótica, ya sea mediante su relación con la *bía*, ya sea mediante la inversión de patrones de género, esta comedia pone en jaque el poder efectivo de la palabra para zanjar las desavenencias intra e inter *póleis*.

## Ediciones, traducciones y comentarios

De Romilly, J. (1958). *Thucydide: La Guerre du Péloponnèse*, vol. I. Paris, Les Belles Lettres.

Henderson, J. (1987). *Aristophanes*. Oxford, University Press.

Jebb, R. (1893). *Sophocles. The Ajax of Sophocles*. Cambridge, University Press.

Lamb, W. R. M. (ed. y trad.) (1930). *Lysias*. Cambridge, Harvard University Press.

Ross, W. D. (1959). *Aristotle: Ars Rhetorica*. Oxford, Clarendon Press.

Sommerstein, A. H. (1990). *The Comedies of Aristophanes*, vol. 7, *Lysistrata*. Warminster, Aris y Phillips.

Wilson, N. G. (2007). *Aristophanis Fabulae II*. Oxford, University Press.

## Bibliografía

- Atienza, A., Muñoz, N., Musci, M. et al. (comps.) (2015). *Clásicos en el fin del mundo, los territorios de la polis en la literatura grecolatina y contemporánea: Actas de la Jornada de Estudios Clásicos de la Patagonia Austral Aike Clásico y VIII Jornadas de Letras*. Río Gallegos, Universidad Nacional de la Patagonia Austral.
- Balzaretti, L. (2000). "Lisístrata. Identidad y génesis". En Caballero de del sastre, E., Huber, E., Rabaza, E. (eds.). *El discurso femenino en la literatura greco-romana*, pp. 11-20. Rosario, Homo Sapiens.
- Bierl, A. (2011). "Women on the Acropolis and Mental Mapping: Comic Body-Politics in a City in Crisis, or Ritual and Metaphor in Aristophanes' *Lysistrata*". En Markantonatos, A., Zimmermann, B. (eds.). *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, pp. 255-290. Berlín/Boston, de Gruyter.
- Brau, M. (2007). "The Parts of the Speech". En Worthington, I., Brau, M. (eds.). *A companion to Greek Rhetoric*, pp. 185-202. Londres, Blackwell Publishing Ltd.
- 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. M. (eds.). *El oikos 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.
- Buxton, R. G. A. (1982). *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*. Cambridge, University Press.
- Darbo-Peschanski, C. (2010). "Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine". En *Metis* NS 8, 7-20.
- Elster, J. (2009). "Social norms and the explanation of behavior". En Hedström P., Bearman P. (eds.). *The Oxford Handbook of Analytical Sociology*, pp. 195-217. Oxford, University Press.
- Esfeld, M. (2001). "La normativité sociale du contenu conceptuel". En *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen: La normativité* 37, 215-231.
- Faraone, C. (2006). "Priestess and Courtesan: The Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes' *Lysistrata*". En Faraone, C. A., McClure, L. K. (eds.). *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, pp. 207-223. Madison, The University of Wisconsin Press.

- Faraone, C. A., McClure, L. K. (eds.). (2006). *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- Fernández, C. N. (1999). "Los hombres de Lisístrata: algunas observaciones". En *Circe* 4, 123-147.
- Foley, H.P. (1982). "The 'female intruder' reconsidered: women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*". En *CPh* 77, 1-21.
- Gelzer, T. (1960). *Der epirrhematische Agon bei Aristophanes: Untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie*. Munich, Verlag C. H Beck.
- Heath, M. (1997). "Aristophanes and the Discourse of Politics". En Dobrov, W. (ed.). *The city as comedy: Society and Representation in Athenian Drama*, pp. 230-249. Chapel Hill, North Carolina University Press.
- Long, T. (1972). "Persuasion and the Aristophanic *Agon*". En *TAPA* 103, 285-299.
- Loroux, N. (1981). *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Paris, Éditions La Découverte.
- McClure, L. (1999). *Spoken like a woman: Speech and gender in Athenian Drama*. Princeton, University Press.
- Mossé, C. (1990). *La mujer en la Grecia clásica*. Madrid, Nerea.
- Moulton, C. (1981). *Aristophanic Poetry*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Pirenne-Delforge, V. (1991). "Le Culte de la Persuasion: *peithô* en Grèce Ancienne". En *RHR* 4, 395-413.
- Pomeroy, S. (1990). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid, Akal.
- Shaw, M. (1975). "The female intruder. Women in fifth-century drama". En *CPh* 70 4, 255-266.
- Sifakis, G. M. (1992). "The Structure of Aristophanic Comedy". En *JHS* 112, 123-142.
- Sommerstein, A. H. (2009). "Lysistrata the warrior". En Sommerstein A. H. (ed.). *Talking about Laughter and other studies in Greek comedy*. Oxford, University Press.
- Stroup, S. C. (2004). "Designing Women: Aristophanes' *Lysistrata* and the 'Hetairization' of the Greek Wife". En *Arethusa* 37 1, 37-73.

- Taaffe, L. (1993). *Aristophanes and Women*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Thomas, R. (2005). "Writing, Law, and Written Law". En Gagarin, M., Cohen, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, pp. 41-60. Cambridge, University Press.
- Vázquez, M. (2011). "Un manto para el pueblo. Tejido social y trama cómica en *Lisístrata* de Aristófanes". En Rodríguez Cidre E., Buis E. J. (eds.). *La pólis sexualizada. Normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*, pp. 303-326. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- . (2013). "Tenemos que hablar. El diálogo matrimonial en *Lisístrata* y *Asamblea* de Aristófanes". 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. 79-104. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Vernant, J.-P. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires, EUdeBA.

## ***Instrumenta studiorum***

- Bailly, A. (2000 [1894]). *Dictionnaire Grec-Français*. París, Hachette.
- Lausberg, H. (1976). *Manual de Retórica Literaria*. Madrid, Gredos

## Capítulo 11

# El arte de *Dysnomía*: anomalías poéticas, transgresiones jurídicas y (pre)juicios sexuales en la comedia política ateniense<sup>1</sup>

Emiliano J. Buis

ταῦτα διδάξει θυμὸς Ἀθηναίους με κελεύει,  
ὥς κακὰ πλείιστα πόλει δυσνομία παρέχει,  
εὐνομία δ' εὐκοσμητὰ καὶ ἄρτια πάντ' ἀποφαίνει,  
καὶ θαμὰ τοῖς ἀδίκους ἀμφιτίθησι πέδας·  
τραχέα λειαίνει, παύει κόρον, ὕβριν ἄμαυροῖ,  
αὐαίνει δ' ἄτης ἄνθεα φύόμενα,  
εὐθύνει δὲ δίκας σκολιάς ὑπερήφανά τ' ἔργα  
πραῦνει, παύει δ' ἔργα διχοστασίης,  
παύει δ' ἀργαλέης ἔριδος χόλον, ἔστι δ' ὑπ' αὐτῆς  
πάντα κατ' ἀνθρώπους ἄρτια καὶ πινυτά.

Esto es lo que mi espíritu me ordena enseñar a los atenienses, que la *dysnomía* proporciona incontables males a la ciudad, mientras que la *eunomía* revela todas las cosas ordenadas y adecuadas y a menudo apresa a los injustos con cepos. Suaviza asperezas, hace cesar el exceso y debilita la desmesura y seca los brotes de la ruina, endereza sentencias torcidas, domestica los actos soberbios, detiene los actos de discordia y la ira de la funesta disputa. Bajo ella todas las cosas entre los hombres son equilibradas y racionales.

Solón, fr. 4, vv. 31-40

1 Se presentaron versiones previas de diferentes secciones de este capítulo en las XV Jornadas de Estudios Clásicos “*Res Publica*: Sociedad, gobierno y bien común” (organizadas por el Instituto de Estudios Grecolatinos “Prof. F. Nόvoa”, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, 23 y 24 de junio de 2011) y en las IV Jornadas de Historia de las Mujeres y Problemáticas de Género “Capítulo cuarto: La experiencia de la locura en el mito. Manía, filicidio, matricidio,

A lo largo del tiempo, toda sociedad ha estructurado su sistema de valores en diferentes ejes simbólicos que distingan lo permitido de lo que no lo está. En este marco axiológico de aceptación y rechazo, las comunidades humanas organizadas instalan un orden normativo que impone las conductas respaldadas por el cuerpo colectivo y que, al mismo tiempo, sanciona los comportamientos que se apartan de ese ideal. La *pólis* griega, en tanto estructura estatal sustentada en valores socialmente acordados, no ha sido ajena a estas consideraciones y el complejo valor de *nómos* (que abarca al mismo tiempo la ley positiva y la costumbre) parece responder muy bien a esa inscripción normativa capaz de mantener la integridad del *kósmos* cívico.

La normatividad, en este sentido, representa un concepto adecuado para examinar los entramados regulatorios constitutivos de lo privado y lo público, en tanto sirve para expresar una construcción fijada en la antinomia que opone lo legítimo a lo ilegítimo.<sup>2</sup> Se alza así como una noción superadora de la dimensión tradicional del derecho, que se limitaba en cambio a zanjar las dimensiones de lo lícito y lo ilícito, lo legal y lo ilegal, sin dejar espacio a las aceptaciones o constricciones extrajurídicas. Desde un relevamiento de aquellos principios, reglas u ordenamientos que dan sustento y orden a la vida en comunidad, lo “norma-

---

conflictividad familiar, amor, odio y crímenes” (organizadas por la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón, 10 y 11 de octubre de 2013). El texto final fue revisado como parte de las actividades desarrolladas en el marco de un intercambio PROMAI de docencia e investigación en la Universidad de Málaga (febrero de 2016).

- 2 El concepto debe extrapolarse desde los estudios de la antropología social o la filosofía jurídica; *cfr.* Stocker (1990), Brandom (1994), Korsgaard (1996), Esfeld (2001), Steup (2001), Cuneo (2007), *inter alios multos*. Para un relevamiento de los orígenes de los estudios sobre “normatividad” desde la psicología y su expansión transdisciplinaria, así como de las ventajas de su utilización como instrumento metodológico para entender las numerosas capas sociales de lo normal/anormal, *cfr.* Ernst (2006: 1-25).

tivo” abriría entonces el sendero hacia la identificación de los patrones de actuación, de creencias y de conductas codificadas, acordados por un determinado grupo humano en ciertas circunstancias específicas de tiempo y espacio;<sup>3</sup> ello permite apreciar regularidades y transgresiones, conductas esperables y acciones consideradas fuera del campo de lo “normal”, estableciendo eficaces mecanismos de control de naturaleza extra-legal.<sup>4</sup>

Sobre la base de este marco teórico, que ha cobrado interesantes impulsos en los últimos años y que ha producido no pocos impactos en los estudios clásicos,<sup>5</sup> este capítulo se propone estudiar los modos en que la comedia antigua –género clave para comprender el fenómeno político ateniense de fines del siglo V a. C.– subvierte los múltiples órdenes normativos socialmente acordados desde una variedad de perspectivas y en distintos niveles. En un cruce entre lo privado y lo comunitario, las obras cómicas emplean el discurso de lo doméstico y las relaciones de género a los efectos de entablar analogías con el plano político o con otros ámbitos de sociabilidad pública. Desde esta visión, no sorprende advertir que – en tiempos de sofistas– Aristófanes y sus contendientes recurren a los vínculos entre hombres y mujeres para elaborar interesantes planteos en los que trastocan, invierten y ponen en crisis los valores propios del *dêmos*

---

3 Al analizar los cambios en los rituales funerarios durante la Antigüedad griega, Frisone (2011: 179-201) concibe estos “codified behaviours” como marcas constitutivas de las normas religiosas que la comunidad negocia y acuerda.

4 Un detallado estudio de estas “extra-statutory norms” y su valor regulatorio puede hallarse en Ellickson (1991).

5 Darbo-Peschanski (2010) elabora interesantes bases conceptuales que justifican la aplicación de la dimensión “normativa” al caso de la Antigüedad grecorromana. Retoma, en este sentido, las apreciaciones ya propuestas por Meyer (2004). Nos hemos ocupado de exponer la importancia de la normatividad para comprender las regulaciones formales e informales del mundo griego en Buis (2015: 68-69).

ateniense, aprovechándose del relativismo convencional que los caracteriza.

Hemos advertido ya en trabajos previos que, con mayor o menor grado de intensidad, el sustrato legal de la Atenas clásica resulta apropiado, adaptado, sometido a crítica y subvertido sobre el escenario cómico en la totalidad del *corpus* aristofánico, desde *Comensales* hasta *Riqueza*.<sup>6</sup> El profundo conocimiento con que contaba el auditorio justificaba, pues, este permanente recurso a los referentes judiciales y forenses como objeto de burla y como material humorístico. Las alusiones a las normas de derecho hallan un nuevo campo de interés si son colocadas en el contexto más abarcativo de las normas sociales, que complementan el plano jurídico incluyendo los patrones informales de conducta que la sociedad ateniense instauraba como deseables.<sup>7</sup> Sobre esa base, resulta conveniente examinar desde lo normativo las complejidades de la “justicia cómica”, en la medida en que la imagen del plano jurídico en muchas ocasiones ha de entremezclarse con el propio fenómeno artístico y con los dispositivos de disrupción que impregnan, sobre el escenario, todo reflejo dramático del universo extrateatral.<sup>8</sup>

---

6 La copiosa presencia de alusiones jurídicas en las obras de Aristófanes, que se hace notoria en múltiples niveles, es indicio de las complejas vinculaciones que entabla el género cómico con el universo del derecho a fines del siglo V y comienzos del IV a. C. En este sentido, ver nuestro trabajo en Buis (2014).

7 En muchos casos, estas reglas informales eran precisamente consagradas por el sistema judicial formal, en la medida en que los tribunales recurrían a la preservación de estas normas sociales e imponían los mecanismos necesarios para su cumplimiento (*cfr.* Lanni, 2009: 692). En un sentido similar se expresan Karayiannis y Hatzis (2012: 622-623): “This entire system however, was based on social norms such as reciprocity, the value of reputation and the wide acceptance of business ethics. Conformity to social norms as well as ‘moral’ behavior was fostered by social-sanction mechanisms (such as stigma) and moral education. These mechanisms can be seen as complements of the formal legal rules since they offered the essential informal institutional backdrop for the smooth enforcement of these rules”.

8 Según Fernández (2013: 36), la sátira aristofánica ofrece “un interesante muestreo de conductas transgresoras, de lo que la comedia como género considera una desviación de la norma –en coin-

En el marco de una propuesta que procura extender estas consideraciones a los llamados “rivales” de Aristófanes,<sup>9</sup> nos ocuparemos aquí de recuperar las particularidades de la representación de una (anti-)normativa cómica en comediógrafos menos conocidos –porque sus textos no se han transmitido de manera completa– a los efectos de sugerir una interpretación del género en clave de afectación de las normas (*dysnomía*) desde miradas más globales y menos “aristofanocéntricas”. Así, se procurará estudiar las múltiples capas conceptuales del *nómos* en ciertos pasajes de Ferécates y de Cratino, en los que confluyen las anomalías artísticas, eróticas y legales. Importará advertir cómo, en el caso de ambos autores, la comedia deja espacio a la consagración de complejas alteraciones de la normatividad en tres planos diferentes pero cuyas vinculaciones se explotan: el jurídico, el amatorio y el poético.

## La música ultrajada: *Quirón* de Ferécates

En los veintiocho versos del fragmento más extenso de los conservados del comediógrafo Ferécates –nos referimos al fr. 155 K.-A., correspondiente a su comedia *Quirón*–<sup>10</sup> hallamos un ejemplo, único por su comicidad, de gran interés para los estudios sobre la música griega arcaica (Pianko,

---

cidencia, o no, con la norma jurídica de la *pólis*–, en un rango que va desde la estigmatización a causa de una particular –“anormal”– apariencia física o hábitos extravagantes, hasta cargos que recibían efectivamente una condena jurídica”.

9 Tomamos la expresión “rivales de Aristófanes” de trabajos como los de Handley (1982), Heath (1990) o Harvey y Wilkins (2000), *inter multa alia*.

10 Transmitido en Pseudo-Plutarco, *Moralia (Sobre la música)* 1141c-1142c; *cfr.* Storey (2011: 498-501). Acerca de la obra, puede consultarse Süß (1967: 26-31). Se conocen de Ferécates fragmentos de unas 17 o 18 obras, y contamos con 19 títulos.

1963: 56-62).<sup>11</sup> La importancia temática del pasaje se debe a que en él se identifica con claridad un diálogo entre dos personajes femeninos abstractos, *Mousiké* y *Dikaíosýne*, capaces de poner en juego mediante la alegoría el plano de la *tékhnē* musical y el de la justicia. Desde los propios nombres de las dos mujeres que hablan se reconoce una lógica de la personificación que, como sabemos, en muchos casos se produce en la comedia mediante abstracciones de conceptos sexualmente condicionados. Se trata de un dispositivo literario que reposa en un espíritu de época: recordemos que Ferécates debió haber sido contemporáneo a Aristófanes,<sup>12</sup> en cuyas obras ya era frecuente la presencia de roles femeninos que corporizan nociones abstractas, tales como *Diallagé* (Reconciliación) en *Lisístrata* o *Eiréne en Paz*.<sup>13</sup>

En palabras de Ferécates, sin embargo, la Música no es un personaje mudo sino que, de modo expreso, se queja en primera persona de cómo la tratan los compositores e intérpretes contemporáneos, que la manipulan como a una amante circunstancial.<sup>14</sup> Esta representación de la Música personificada como una prostituta de alto nivel, que toma

---

11 Una interesante aproximación genérica a la música griega antigua y sus tecnicismos es provista por Hagel (2010).

12 Acerca de los pocos datos que podemos inferir de la vida de Ferécates, *cfr.* Olson (2007: 413-414). Si se sigue la hipótesis de Olson (2010: 49-50) de que Ferécates murió como víctima de la guerra hacia 410 a. C., es factible admitir que su *floruit* pudo haber coincido con la actividad dramática de Aristófanes.

13 Hall (2000: 407-418) ha analizado estas figuras metapoéticas en la comedia antigua. Sobre la personificación femenina del arte y de la comedia en estos autores, *cfr.* también Sommerstein (2005). Retomando el análisis literario de las metáforas y alegorías realizado por Newiger (1957) –que sigue siendo el principal estudio sobre el tema– ya Komornicka (1964: 176) había hecho un relevamiento de aquellas personificaciones de nociones abstractas en Aristófanes.

14 Restani (1983). En una sociedad falocéntrica, como es la Atenas descrita por Keuls (1985: 1-2), no sorprende que los compositores/poetas refuercen su masculinidad a partir del control de un objeto artístico/literario feminizado. La comedia antigua, interesantemente, otorga voz a estas “mujeres” que se quejan frente a sus “agentes”.

un *erastés* por vez,<sup>15</sup> no debe sorprender si tenemos en cuenta que Ferécrites ha sido considerado en la tradición de la comedia antigua como el creador de la comedia de cortesanas.<sup>16</sup> Sin embargo, cabe indicar que *Mousiké* se construye desde un lenguaje articulado, en tanto se presenta como una experta en la retórica forense:

ΜΟ. λέξω μὲν οὐκ ἄκουσα, σοί τε γὰρ κλύειν  
ἔμοί τε λέξαι θυμὸς ἡδονὴν ἔχει. νν. 1-2.

Música: Te lo voy a decir con gusto,<sup>17</sup> pues tu corazón obtiene placer al escuchar, y el mío al hablar.<sup>18</sup>

Sus primeras palabras, en las que persuade a su interlocutora (la Justicia) con una *captatio* que las coloca a ambas en un mismo ámbito de interés (el hablar y el escuchar), desencadena un relato construido sobre una suerte de *crescendo* de violencia. En efecto, los distintos compositores –nos enteramos– se han portado mal y sin embargo ella los disculpa de modo escalonado:

ἔμοι γὰρ ἤρξε τῶν κακῶν Μελανιπτιδῆς,  
ἐν τοῖσι πρῶτος ὃς λαβῶν ἀνήκέ με  
χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα.  
ἀλλ' οὖν ὅμως οὗτος μὲν ἦν ἀποχρῶν ἀνήρ  
ἔμοιγε <> πρὸς τὰ νῦν κακά.  
Κινησίας δὲ <μ> ὁ κατάρατος Ἀττικός,  
ἔξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στοφαῖς  
ἀπολάλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως  
τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,

15 Storey (2014: 109) la describe precisamente como una "high-class *hetaira*".

16 Al respecto, ver Souto Delibes (2002: 173-191) y Sells (2013: 96-97).

17 Se trata de una lítote: "no sin quererlo" (Olson, 2007: 183).

18 La edición del texto griego corresponde a Storey (2011: 498-501).

ἀριστέρον αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ.  
 ἀλλ' οὖν ἀνεκτὸς οὗτος ἦν ὅμως ἐμοί.  
 Φρῦνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλὼν τινα,  
 κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορον,  
 ἐν ἑπτὰ χορδαῖς δῶδεχ' ἀρμονίας ἔχων.  
 ἀλλ' οὖν ἔμοιγε χούτος ἦν ἀποχρῶν ἀνήγ'·  
 εἰ γὰρ τι καὶ ξήμαρτεν, αὐθις ἀνέλαβεν. νν. 3-20

El que dio comienzo a mis problemas fue Melanípides, el primero de ellos que me agarró, y me soltó y me hizo más floja por doce cuerdas. Pero de todos modos, fue un hombre decente para mí, comparado con mis males actuales. Cinesias, el maldito ateniense, al poner modulaciones fuera de armonía en sus estrofas, me destruyó tan completamente que en la composición de sus ditirambos, como (reflejado) en un espejo, su diestra parece su zurda. Pero ciertamente él de todos modos fue tolerable para mí. Luego Frinis, al empujar de algún modo un remolino propio, me destruyó toda torciéndome y dándome vueltas con sus doce armonías en siete cuerdas. Pero ciertamente este también estuvo decente conmigo, pues si se equivocó, después lo arregló.

Frente a cada conducta dañosa, ella introduce un elemento adversativo (ἀλλὰ) que relativiza su interpretación de los hechos en los vv. 6, 13 y 17. Melanípides, por ejemplo, músico del que se conservan solamente diez fragmentos, la hizo χαλαρότεραν, “más floja”, aplicando un adjetivo en grado comparativo que se vincula con un modo musical débil y afeminado.<sup>19</sup> El pasaje de Ferécrates consigue unir de modo

19 *Cfr. Pl. Rep.* 398e; ver asimismo Liddell, Scott y Jones (1996: 1970, s.v. χαλαρός). Este adjetivo claramente está impregnado de un doble sentido, como indica Henderson (1975: 177) al afirmar que se

magistral la imagería musical y la erótica (*cf.* Csapo y Slater, 1994: 336-338, n° 267), mediante la crítica a un presente en el que no se respetan las normas acordadas: a diferencia de lo que ocurría en otros tiempos, la Música se declara manipulada, golpeada y abusada por quienes la “tocan”.

Se ha señalado al respecto que la emancipación de la Música de sus estructuras y formas constreñidas es asimilada –tratándose de una transgresión del *nómos* esperable– al hecho de soltarse ante las manos del primer amante (Olson, 2007: 183). Así, la Música se ve afectada y sucumbe cuando Melanípides le pone una mano encima. Del mismo modo, ocurre que también Cinesias el ateniense se ocupa de desestabilizarla: al transformar las armonías y desarticularlas (*ἔξαρμοῦνους καμπάς*), la Música es objeto de una violencia inusitada que la quiebra.

Recordemos que los griegos distinguían una serie de modos (*nómoi*) o escalas musicales, a los que les adjudicaban ciertas características éticas.<sup>20</sup> La armonía, entendida como orden de tonos (West, 1992: 177-179), constituía una proyección del modo musical en un sistema de escalas más amplio,<sup>21</sup> y en este sentido el apartamiento de los *nómoi* supone un quebrantamiento, una destrucción (*ἀπολώλεχ'*, 10; *διέφθορεν*, 15) de las reglas concebidas para el ejercicio rítmico de los sonidos.<sup>22</sup> La música es inexorablemente sometida a una compleja desarticulación en diferentes niveles superpuestos.

---

trata de “a sexual pun on the meaning 'unstrung', used of musical instrument”. Señala, además, que esta connotación obscena se refuerza con el verbo *ἀνίηκε* del verso anterior. Acerca de la importancia de reconocer un vocabulario erótico en griego antiguo, *cf.* Komornicka (1981: 55-83).

- 20 Según Cavallero *et al.* (2008: 251, *ad loc.*), se recomendaba que los soldados escucharan el modo dorio, que era recto, fuerte y viril. El modo frigio, en cambio, era emocional, mientras que el lidio era considerado lascivo.
- 21 Sobre las distintas zonas en las que había “armonías especializadas”, en particular dentro del contexto del ditirambo, ver Griffith (2007: 20).
- 22 Existía una terminología musical específica en la Atenas clásica, que en este caso se ve subvertida por los dobles sentidos; *cf.* Düring (1945: 176-197).

Tenemos algo más de información sobre Frinis de Mitilene, el tercer intérprete que describe el pasaje de Ferécrales. Citaredo de comienzos del siglo V a. C., según los escolios aristofánicos (a R, V y E) ganó el premio en las Panateneas durante el arcontado de Calias (en 456-455 a. C.). De acuerdo con Timoteo (Page, 1962: n° 802.3), se trataba de un *ἰωνοκάμπτας* (un “modulador de versos al estilo jonio”); esta novedad, que implica la generación de un cambio en las normas musicales asentadas, fue una de las particularidades de Frinis. Un pasaje de pseudo-Plutarco dice que, por ejemplo, fue el primero en usar modulaciones y cambios de ritmo (οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς ἐν γὰρ τοῖς νόμοις ἐκάστῳ διετήρουν τὴν οἰκείαν τάσιν) (*Moralia* [Sobre la música] 1133b). Con todo, el plano amoroso se cruza de nuevo con el léxico de la musicalidad: la cantidad de doce armonías en siete cuerdas apunta, en su exageración, a la promiscuidad, especialmente si tenemos en cuenta que el sustantivo *χορδή* –que podemos traducir por “cuerda”– equivale también a “tripa” o “morcilla”.<sup>23</sup>

El campo semántico de lo torcido es nuevamente relevante, en la medida en que Frinis la hace torcer y le da vueltas: *κάμπτων καὶ στρέφων* (v. 17). El abuso de *Mousiké* excede el plano de la interpretación de melodías para involucrar también el impacto físico que sufre por parte de un amante

---

23 *Cfr. Ach.* v. 1119, *Nu.* v.445 y los dos sentidos en *Ra.* 339 (*cfr.* Liddell, Scott y Jones, 1996: 1998, s. v.). Acerca del sentido erótico de la expresión, *cfr.* Pöhlmann (2011: 117-126), para quien las doce “cuerdas” pueden ser explicadas como una alusión a las elaboradas prácticas sexuales que el propio Aristófanes menciona en *Ra.* vv.1327-1328 cuando Esquilo critica a Eurípides: *τοιαυτὴ μέντοι σὺ ποιῶν / τολμᾶς τὰμὰ μέλη ψέγειν, / ἀνὰ τὸ δωδεκαμήχανον / Κυρήνης μελοποιῶν; / τὰ μὲν μέλη σου ταῦτα βούλομαι δ' ἔτι / τὸν τῶν μονωδιῶν διεξελεῖν τρόπον.* (“¿Y vos, haciendo estas cosas, te atreves a censurar mis cantos, vos que componés cantos a partir del sistema de doce de Cirene? Estos son tus cantos, y quiero ahora recorrer la forma de tus monodias”). Dover (1993: 357, *ad loc.*) sostiene que la referencia al *δωδεκαμήχανον* puede estar vinculada con una “copulatory technique” que aparece atestiguada en obras de la época helenística. Es evidente que música y sexo aparecen aquí imbricados en la superposición de significados.

que la fuerza a variadas “piruetas” sexuales (Olson, 2007: 184); el verbo ἐμβάλλω incluso hace más vívida la metáfora fálica y coloca al personaje (tanto en su condición de arte como de mujer) en un rol de víctima de la ruptura de las reglas esperadas en los planos musical y carnal.

Todo es, sin embargo, peor cuando se describe al último de los “ejecutores” de la muchacha:

ὁ δὲ Τιμόθεος μ', ὦ φιλάτη, κατορώρυχε  
καὶ διακέκνακ' αἴσχιστα.

[ΔΙ.] ποῖος οὔτοσι

ὁ Τιμόθεος; [ΜΟ.] Μιλήσιός τις πυρρίας  
κακά μοι παρέσχεν οὔτος, ἅπαντας οὖς λέγω  
παρελήλυθεν, ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκίας.  
κὰν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη,  
ἀπέδυσσε κἀνέδυσσε χορδαῖς δώδεκα.  
ἔξαρμοῖους ὑπερβολαίους, τ' ἀνοσίους  
καὶ νηλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὄλην  
καμπῶν με κατεμέστωσε. νν. 21-28

Pero Timoteo, querida, me tiene enterrada y me ha deshecho del modo más vergonzoso. (Justicia) –¿Y cómo es este Timoteo? (Música) –Es un pelirrojo, milesio. Me proporcionó males y ha superado a todos los otros que menciono, conduciéndome a través de monstruosos hormigueros.<sup>24</sup> Y si me encuentra en algún lugar cuando estoy caminando sola, me desnuda y deshace con doce cuerdas... [sobre Filóxeno] discordantes y sobreagudos impíos y ruiditos, y como los repollos me llena toda de modulaciones/orugas.

24 “Cette métaphore était très claire pour un Grec: il pensait aussitôt aux allées et venues confuses des fourmis à la sortie de leur nid ou dans les galeries tortueuses de la fourmière” (Taillardat, 1962: 457, n. 784). En *Th.* v. 100, Aristófanes presenta los cantos de Agatón como “galeries de hormigas” (μύρμηκος ἀτραπούς).

Timoteo, el peor de todos ellos, deja a la pobre mujer desprotegida ante doce cuerdas, privándola de todo poder. No en vano este compositor es descrito por la *Suda* como el poeta que llevó la música (nuevamente en un comparativo) hacia lo más suave, lo más débil (μαλακότερον) (Csapo y Slater, 1994: 339, n° 271). El plano de lo monstruoso, signado otra vez por la hipérbole del número doce, aparece en la referencia final a los hormigueros y al juego de palabras que, mediante el genitivo final (καμπῶν), confunde voluntariamente en el pasaje las *kampai* (“modulaciones”) y las *kámpai* (“orugas”). La afectación musical que se describe ante la Justicia (*Dikaiosýne*), ya relacionada con el sexo forzado, es asimilada ahora al plano de lo animal, construyendo una plétora de intervenciones que transgreden en conjunto el plano de lo normativo.

En definitiva, el pasaje evidentemente traduce de principio a fin un doble sentido, en el que los términos referidos a las inflexiones o torceduras, propios de la manipulación musical, se ven resemantizados en clave erótica para dejar al descubierto las anomalías que acostumbran llevar a cabo las jóvenes generaciones. En efecto, las maniobras nuevas que se ejercen sobre las notas aparecen determinadas por el desfreno y la desmesura que representa la violación de *Mousiké*, solitaria, por parte de una sucesión de muchachos agresivos.

Un pasaje de la comedia *Nubes* de Aristófanes (vv. 961-976) puede ser útil para comprender de modo genérico los alcances de este juego de perversiones superpuestas y descontrol. Se trata de una serie de tetrámetros anapésticos que, como parte del *agón* entre los dos *Lógoi* que se enfrentan en la pieza,<sup>25</sup> expresan el inicio de la *rhêsis* del Argumento más Fuerte a favor de la antigua educación:

---

25 Los *Dissoi Lógoi* en la obra, seguramente inspirados en Protágoras, constituyen un elemento central para escenificar desde la *performance* el conflicto verbal (Revermann, 2006: 212). Sobre su importancia retórica, cfr. Gallego (2005-2006).

λέξω τοίνυν τὴν ἀρχαίαν παιδευσιν ὡς διέκειτο,  
 ὅτ' ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων ἦνθουν καὶ σωφροσύνη 'νενόμιστο.  
 πρῶτον μὲν ἔδει παιδὸς φωνὴν γρύξαντος μηδὲν ἀκούσαι  
 εἶτα βαδίζειν ἐν ταῖσιν ὁδοῖς εὐτάκτως ἐς κιθαριστοῦ  
 τοὺς κωμήτας γυμνοὺς ἀθρόους, κεῖ κριμινώδη καταναεῖφοι.  
 εἶτ' αὐτὸς προμαθεῖν ἄσμι' ἐδίδασκεν τῷ μηρῷ μὴ ξυνέχοντας,  
 ἢ 'Παλλάδα περσέπολιν δεινὰν' ἢ 'τῆλέπορόν τι βόαμα,'  
 ἐντειναμένους τὴν ἀρμονίαν ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν.  
 εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμψιέν τινα καμπήν,  
 οἷας οἱ νῦν, τὰς κατὰ Φρυγίαν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους,  
 ἐπετροίβετο τυπτόμενος πολλὰς ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων.  
 ἐν παιδοτριβῷ δὲ καθίζοντας τὸν μηρὸν ἔδει προβαλέσθαι  
 τοὺς παῖδας, ὅπως τοῖς ἔξωθεν μηδὲν δεΐξειαν ἀπηνέες  
 εἶτ' αὐτὸς πάλιν αὐθις ἀνισταμένους συμψησαὶ καὶ προνοεῖσθαι  
 εἰδῶλον τοῖσιν ἐρασταῖσιν τῆς ἥβης μὴ καταλείπειν.<sup>26</sup>

Voy a hablar entonces de la antigua educación, de cómo estaba establecida, cuando yo estaba floreciente, diciendo las cosas justas, y la prudencia era la costumbre. En primer lugar, no se debía escuchar ningún sonido de un niño que murmuraba; luego, era necesario que los compañeros de barrio marcharan bien ordenadamente por los caminos hacia lo del maestro de música, desnudos de capa, en un bloque cerrado, aunque nevaran copos gruesos como la harina. Después enseñaba a memorizar un canto sin apretar los muslos, o “terrible Palas destructora de ciudades” o “algún grito que llega de lejos”, ajustando la armonía de sonidos que los padres transmitieron. Y cada vez que alguno de ellos se hacía el payaso o torcía su voz en alguna inflexión, como las actuales, esas al estilo

26 La edición de Dover (1968), en la que nos basamos para el texto griego, elimina el v. 970 por considerarle una interpolación. Esto explica que no coincida la numeración de versos con su cantidad.

de Frinis, de modulaciones molestas, era molido con muchos golpes por hacer desaparecer a las Musas. Y en lo del maestro de gimnasia era necesario que, cuando estaban sentados, los niños se cubrieran los muslos, de modo de no mostrar nada cruel (indecente) a los de afuera. Y después, cuando se levantaban de nuevo, era necesario que alisaran el suelo y se cuidaran de no dejar una huella de su juventud viril a los amantes.

No es momento aquí de advertir la estricta organización argumentativa del pasaje y su profunda cohesión retórica.<sup>27</sup> Cabe destacar, sin embargo, que ese orden estructurado se replica en un contenido que procura abogar por el respeto de ciertas reglas de comportamiento. Las formas verbales que indican la fijación, institución, disposición u orden previsto en tiempos pasados, –como διέκειτο ο ἐνενόμιστο– se cierran con la consagración de la *sophrosýne*, un término sin duda esencial para describir las virtudes políticas deseables (pero poco frecuentes) a fines del siglo V a. C. (McGlew, 2002: 128-130).

En el plano del contenido, el orden está determinado por una serie de expresiones léxicas que apuntan al campo del discurso militar, como la marcha de los jóvenes en “orden” (εὐτάκτως) en términos de disciplina marcial;<sup>28</sup> del mismo modo, el adjetivo ἀθρόος, “en filas cerradas”, también proviene del vocabulario castrense.<sup>29</sup>

Este léxico marcial se acompaña de las melodías que los niños aprendían del *kitharistés* o maestro de música,

---

27 Aspectos ya analizados por Murphy (1938: 104), para quien el conjunto de versos (963-983) es parte de una “prueba” formal (*pístis*) en términos judiciales.

28 Este adverbio reproduce la imagen de Esquilo en *Persas*, v. 391, o de Tucídides en 2.89 y 7.72, por ejemplo.

29 Según Bailly (2000: 37, s.v.), aparece también con igual sentido en Heródoto 6.112 o en Jenofonte (*Cyr.* 8.1.46).

signadas por la gravedad pomposa de un tono épico o esquiléo (Riedinger, 1995: 77). Cantos como “Παλλάδα περσέπολιν δεινάν” o “τηλέπορόν τι βόαμα” introducen una referencia a los términos musicales.<sup>30</sup> De hecho, el pasaje de *Nubes* consagra una diferencia sustancial entre los verbos ἐντείνω (cuyo participio aparece en el v. 968) y κάμπτω (v. 969), antítesis que también se genera entre los sustantivos ἄρμονία (v. 968) y καμπτή (v. 969).

En este caso, la rigidez de la tensión de la armonía (heredada de los padres)<sup>31</sup> que implica que la voz debe acompañar la melodía sin forzarla, en el modo severo del ritmo tradicional, contrasta con las innovaciones modernas (Barker, 1984: 236-238) que representan las floridas modulaciones, fluctuaciones (Csapo y Slater, 1994: 333) y las *cou-rbes capricieuses* de las inflexiones de voz (Taillardat, 1962: 456, n° 784), comparadas con las de Frinis.<sup>32</sup> Estas “torceduras”, vistas negativamente en el pasaje (δυσκολοκάμπτους), y que pueden equivaler técnicamente a una μεταβολή (paso de una armonía a otra), son frecuentes en esta *avant-garde* musical (Zimmermann, 1993: 41) y encuentran eco en la voluntad que el protagonista Estrepsíades manifiesta a lo largo de la obra: *strepsodikêsai* (v. 434), “dar vuelta la justicia”.<sup>33</sup> En términos normativos –que son los que aquí interesan– recordemos además que la nueva educación sofística, precisamente, se va a alzar como aquella que subvierte las reglas

---

30 Csapo y Slater (1994: 339, n° 269, vv. 966-972). “(...) there was considerable interest in dithyrambic metre and music on the part of Old Comic poets such as Aristophanes and Pherecrates, an interest expressed in the level of analysis (Pherecrates fr. 155) and mimesis (*Thesmophoriazuseae* 101-29)” (Dobrov, 2002: 185-186). *Cfr. Ach. 16, Pax 829, Av. 1373-1409* (la escena de Cinesias).

31 “The phrase involves the idea of stretching out so as to keep the line straight and tight; the very reverse of κάμπτειν καμπτήν in the next line” (Rogers, 1924: 352-353).

32 Acerca de la referencia a Frinis en este pasaje de *Nubes*, *cfr. Andrisano* (1988-1989: 189-200).

33 Pseudo-Plutarco, *Moralia* 1138c, usa el participio κεκλασμένος para hablar de las inflexiones de una melodía. Sobre las implicancias de la acción de “dar vuelta la justicia” y su importancia en la pieza, *cfr. Fletcher* (2012: 158-176).

establecidas (καθεστῶτες νόμοι, v. 1000) (Zimmermann, 1998: 110).

De modo semejante a lo que se ha visto respecto del fragmento de *Quirón*, la criticable inversión de lo recto representa en *Nubes* una constante a la hora de describir las nuevas tendencias revolucionarias en la educación musical. No sorprende entonces que una comparación a primera vista de los versos aristofánicos con nuestro pasaje de Ferécates permita también dar cuenta de cómo la dimensión antigua propia del orden y el control, propio del léxico castrense y de la pretensión del mantenimiento de la armonía musical, se reproduce al mismo tiempo en el plano sexual, en un *codice di comportamento* que plantea el argumento del discurso (Guidorizzi, 2002: 301). Así, los versos dejan entrever que los niños no debían apretar los muslos para jugar con sus genitales (τὸ μῆρὸν μὴ ξυνέχοντας, v. 966) sino protegerlos (τὸν μῆρὸν ἔδει προβαλέσθαι, v. 973), cuidando de no dejar marcas en la arena al levantarse.<sup>34</sup> Los versos de *Nubes* muestran de qué modo la antigua *paideía* procuraba preservar el cuerpo como una institución cerrada, masculina, sin espacios abiertos ni orificios: por ello se promovía entre los jóvenes la voz contenida, la desnudez cuidada y el estómago controlado (aspectos descriptos a partir del v. 981).<sup>35</sup>

---

34 Respecto de la insistencia en la eliminación de los rastros, Hewitt (1935) ha creído ver una parodia de los *symbola* pitagóricos. Se ha reconocido en estos versos, que describen las consecuencias negativas de dejar marcas de los órganos sexuales, una suerte de morboso énfasis en los vicios que precisamente se pretende combatir (Whitman, 1964: 123). Sin embargo, coincidimos con Pappageorgiou (2004) cuando analiza estas supuestas ambigüedades y concluye que no parece haber contradicción entre el mensaje moral y las referencias homoeróticas, en la medida en que las alusiones al sexo son compatibles con la insistencia normativa en la autocontención. Cabe recuperar aquí el hecho de la existencia de claras claves de conducta simposiaca que regulaban –desde construcciones como la que opone *erastai* y *eromenoi*– esos espacios sociales.

35 Así, el sistema educativo añorado por el Argumento más Fuerte ha sido asimilado por Vickers (1997: 49-50) a la *agogé*, es decir, al régimen estricto y austero por el que pasaban los jóvenes espartanos.

El orden arcaico, que respetaba los *nómoi* musicales y la armonía, encuentra sin embargo límites en las nuevas costumbres torcidas: el respeto por los tonos tradicionales acompañaba la preservación del cuerpo, mientras que la sofisticada contemporánea de los *rhétores* (que defenderá el *Lógos* más débil) es capaz de destruir lo instituido y dar por tierra con la política del autocontrol. Se sabe que, ya a fines del siglo V a. C., los oradores carismáticos y los demagogos que querían ser amantes del pueblo se despojaban de toda mesura, procuraban abrir sus bocas (afectando su propia integridad física mediante la apertura de sus espacios) y emitir gritos desenfrenados promoviendo ideas injustas pero convincentes (Wohl, 2002: 82-85).

En definitiva, a la luz de las semejanzas con el testimonio aristofánico, el ejemplo de Ferécates parece dar cuenta de un *modus* cómico propio de la *arkhaía komoidía*: la protesta ante las nuevas modalidades artísticas, que reproduce otra serie de afectaciones normativas.<sup>36</sup> La presencia de un personaje femenino, que representa una manifestación artística ultrajada, deviene un dispositivo de considerable eficacia para explotar desde la violencia física los entretelones de una normatividad en decadencia.

## La comedia engañada: *Pytíne* de Cratino

Es conocido que el poeta Cratino puede haber integrado con Aristófanes y Éupolis la célebre tríada de la *arkhaía komoidía*. También sus triunfos se han consignado: las fuentes indican que fue victorioso en las Grandes Dionisias

---

36 Urios Aparisi (1996-1997: 75-86) ha demostrado que, a pesar de que en muchos casos la comediografía de Ferécates parece responder a ciertas características próximas a la comedia media, la cercanía con el corpus aristofánico no puede ser desdeñada.

unas seis veces, desde mediados o fines de la década del 450 a. C., y tres veces en las Leneas, aproximadamente desde comienzos de la década del 430 a. C.<sup>37</sup> Sus obras quizás más conocidas fueron *Dionisaléxandros*, representada en 430 o 429 a. C., cuya hipótesis se ha conservado gracias a algunos fragmentos contenidos en un Papiro de Oxirrinco,<sup>38</sup> y *Pytíne* (la obra en la que nos centraremos) que obtuvo el premio a la mejor comedia en las festividades en las que, sabemos, participó Aristófanes con sus *Nubes*.<sup>39</sup>

Una rápida revisión de la crítica, antigua y reciente, sobre la comediografía griega permite advertir con claridad hasta qué punto la dimensión jurídico-institucional en el corpus de Cratino ha sido mayormente ignorada. Los escasos trabajos que, de modo aislado, se centran en alguna problemática normativa se han focalizado en gran parte en

---

37 Cfr. Silva (1997). Los pasajes relevantes de *Caballeros* (vv. 400 y 526) muestran la avanzada edad que debía tener Cratino al momento de poner sobre el escenario sus últimas piezas. Sabemos por los testimonios que en 425 a. C. obtuvo el segundo puesto tras *Acarnienses*, y que fue también segundo en las Leneas de 424 a. C. con su comedia *Sátiros*, antes de obtener la victoria (como veremos) al año siguiente (cfr. Mastromarco, 2007: 254-255, n. 77). Un buen planteo cronológico –de carácter genérico– acerca de las obras de Cratino puede hallarse en Vintró (1975); es útil para advertir su relación con los otros comediógrafos de la época.

38 Se cree que, en la trama de esta obra, Dioniso asumía el papel de Paris y trasladaba a Helena a Troya. Según la hipótesis, se trataba de una velada acusación contra Pericles y su discurso sobre la guerra. Con respecto a la fecha, Vickers (1997: 193-195) ha sostenido que fue compuesta tras la muerte del político, aunque todavía subsisten los debates en torno de su datación (ya descriptos en su momento por Rutherford, 1904). Sobre la obra en general, pueden leerse los trabajos de Croiset (1904), Körte (1904), Méautis (1934), Luppe (1986), Tatti (1986), Bakola (2005) o Wright (2006), cuyas lecturas en gran medida se superponen en los puntos principales. En cuanto a las hipótesis referidas a la pieza, cfr. Luppe (1966, 1980) y Ebert (1978). En general la crítica suele focalizarse en el trasfondo mítico-legendario del argumento y su relación con los intertextos del ciclo troyano (como sucede con Wright, 2007), aunque también se ha intentado ofrecer algunas reflexiones preliminares sobre sus implicancias jurídicas, tal como se percibe en Revermann (1997). Un buen estudio acerca de la problemática política en Cratino puede leerse en el viejo pero siempre útil libro de Pieters (1946: 66-131), que le dedica una extensa sección al tema.

39 En efecto, es la síntesis de *Nubes* de Aristófanes la que menciona que *Pytíne* sacó el primer premio en ese año, durante el arcontado de Isarco (Arg. A 6 Ar. Nu.).

dos fenómenos que resultan evidentes en los fragmentos conservados: en primer lugar, en el profuso juego intertextual con el propio Aristófanes, a veces leído como enfrentamiento político a la vez que literario;<sup>40</sup> en segundo lugar, en la actualización de los temas míticos para criticar con agudeza a los generales y magistrados contemporáneos que, con exclusividad, traen a colación el caso de las numerosas alusiones contra Pericles y su régimen, que suelen permanecer sutilmente ocultas bajo alegorías y disfraces míticos.<sup>41</sup>

A pesar del llamativo desinterés en su producción (motivado seguramente por la falta de obras completas susceptibles de un análisis global), y partiendo de la base de que la comedia en tanto género está anclada en su propia actualidad, es posible descubrir en las piezas de Cratino –como hemos hecho con el fragmento de Ferécates– un trabajo elaborado y constante con el sustrato normativo del auditorio. Resulta frecuente la operación humorística que realiza la comediografía de Cratino sobre la llamada enciclopedia de los espectadores; esto no debe resultar extraño si tomamos en consideración la lógica de la puesta en escena cómica y el fuerte impacto social de la crítica que instaura.<sup>42</sup> Precisamente, creemos que en ello se justifica examinar el basamento contencioso que surge de las tramas de sus comedias, en especial a partir de la presencia de cierto vocabulario semitécnico del derecho que permite concebir un perfil preciso del *nómos* y su tratamiento escénico.

---

40 Es habitual en la crítica hallar trabajos que explotan en Cratino las posibles intertextualidades con ciertas referencias preservadas en el corpus aristofánico precedente y posterior; *cfr.* Sidwell (1995), Clavo (1996-1997), Biles (2002) y Ruffell (2002).

41 *Cfr.* Ameling (1981) y Melero (1997). También se refiere al tema Sifakis (2006).

42 El propio Aristófanes –lo sabemos bien– recurre constantemente a la intervención del público al que configura como un actor adicional en sus diálogos, generando una participación interactiva que dispara la risa en cuanto los asistentes al teatro consiguen decodificar en el fondo de todo resorte de burla un conocimiento compartido.

A pesar de ser una de las obras más conocidas de la producción de Cratino, apenas contamos con unos pocos versos de la comedia *Pytíne*, distribuidos en escasos fragmentos. No nos interesa tanto aquí centrarnos en esos exiguos pasajes preservados (cuyo interés es relativo por no brindar *a priori* suficiente material para el análisis) sino más bien en el *argumentum* de la pieza. En efecto, las ediciones críticas que incluyen los fragmentos de Cratino suelen iniciar los textos vinculados a la comedia *Pytíne* con un escolio a *Caballeros* de Aristófanes (Σ Eq. 400a, Test. ii [K.-A]) que incluye una síntesis de su contenido:

ἐκεῖνος, καίτοι τοῦ ἀγωνίζεσθαι ἀποστάς καὶ συγγράφειν, πάλιν γράφει δράμα, τὴν Πυτίνην, εἰς αὐτόν τε καὶ τὴν Μέθην, οἰκονομία τε κεκρημένον τοιαύτη. τὴν Κωμωδίαν ὁ Κρατίνος ἐπλάσατο αὐτοῦ εἶναι γυναῖκα καὶ ἀφίστασθαι τοῦ συνοικεσίου τοῦ σὺν αὐτῷ θέλειν, καὶ κακώσεως αὐτῷ δίκην λαχάνειν, φίλους δὲ παρατυχόντας τοῦ Κρατίνου δεῖσθαι μηδὲν προπετὲς ποιῆσαι καὶ τῆς ἔχθρας ἀνερωτᾶν τὴν αἰτίαν, τὴν δὲ μέμφεσθαι αὐτῷ ὅτι μὴ κωμωδοίη μηκέτι, σχολάζει δὲ τῇ Μέθῃ.

Y él, aunque había abandonado los certámenes y la escritura, escribe una nueva obra, *Pytíne* (“La petaca”), sobre él mismo y la Borrachera, que empleó el esquema siguiente. Cratino había hecho de la Comedia su esposa, y ella quería divorciarse de él e iniciarle una causa judicial por maltrato. Pero unos amigos de Cratino que pasaron de casualidad por ahí, pidiéndole que no hiciera nada apresurado, le preguntaron por la causa de la pelea, y ella dijo que le reprochaba que ya no escribiera comedias y que, en cambio, se dedicara a la Borrachera.<sup>43</sup>

43 Nos basamos para el texto griego en la edición de Kassel y Austin (1983), aunque hemos tenido en

Varios aspectos merecen una especial atención de acuerdo con nuestra lectura preocupada por consignar las aristas (anti-)normativas. En principio, resulta sugestivo relevar en el escolio las palabras iniciales, que dan cuenta de la situación del propio Cratino (ὁ Κρατινός) al momento de la puesta en escena de la comedia. En una aproximación entre la realidad extradramática y el contenido de la obra, se nos asegura que el comediógrafo había resuelto terminar su carrera de dramaturgo (τοῦ ἀγωνίζεσθαι ἀποστάς καὶ συγγράφειν) y que, sin embargo, optó por participar de nuevo (πάλιν) en los festivales para representar, aparentemente, la que se considera su última obra. El carácter autobiográfico de la pieza, en la que el propio Cratino se habría constituido como protagonista –desconocemos si él mismo se desempeñó como actor del papel o si tan solo aparecía su figura como personaje–,<sup>44</sup> constituía en gran medida una fuente destacada de comicidad al promover la consolidación de un verdadero mecanismo metapoético y autorreferencial.<sup>45</sup>

Si bien no se trata del único pasaje en comedia en el que se plantea la asimilación del vínculo entre autor y obra como una relación amorosa,<sup>46</sup> lo cierto es que en este caso

---

cuenta también para la revisión del escolio aquellas ediciones incluidas en la bibliografía primaria citada al final del capítulo. Sin embargo, como se explicará más adelante, hemos tomado distancia de dicho texto en la incorporación de una mayúscula inicial en el sustantivo Μέθη ("Borrachera") porque sostenemos en nuestra lectura que resulta conveniente postular una segunda personificación, a la par de Κωμῳδία ("Comedia").

44 En *Moralia* (Quaest. Conv.) 2.1.12 Plutarco asegura que muchos comediógrafos optaban por relativizar la crudeza de sus críticas mediante algunas burlas sobre ellos mismos, dando el ejemplo de Aristófanes y su calvicie, por un lado, y el de Cratino con su *Pytine*.

45 En su estudio reciente sobre este autor, Bakola (2010) subraya en esta autorreferencialidad un recurso privilegiado que puede rastrearse a lo largo de su producción. Al examinar los vv. 526-536 de *Caballeros*, en los que Aristófanes hace una extensa referencia a Cratino, su borrachera y su vejez, Clavo (1996-1997) propone pensar en un enfrentamiento poético entre ambos autores que involucraba, además de cuestiones literarias, un juego basado en aspectos biográficos.

46 Recordemos, por ejemplo, que en *Caballeros* (vv. 516-517), Aristófanes justifica no haber presentado obras bajo su propio nombre hasta ese momento por considerar que, a pesar de que

la metáfora conyugal se ve atravesada por una matriz legal que resulta interesante por sus particularidades. En efecto, el fragmento indica que, según su contenido, la Comedia –personificada– le iniciaba al propio autor una acción judicial (*dike*) por falta de cumplimiento de sus obligaciones maritales y por su excesivo consumo de alcohol. El único verso del fragmento 194 K.-A. parece complementar la hipótesis al descubrirse esta situación desde la primera persona: γυνή δ' ἐκείνου πρότερον ἦ, νῦν δ' οὐκέτι (“Yo era su mujer, pero ya no más”).

Mediante la referencia a la voluntad de interrumpir la cohabitación (ἀφίστασθαι τοῦ συνοικεσίου) por parte de la Comedia, el texto recurre a una imaginería del divorcio como institución jurídica.<sup>47</sup> Lo que se plantea es, precisamente, la voluntad de la mujer de solicitar la interrupción del vínculo, pero aquí el énfasis parece recaer no tanto en

---

muchos varones solicitan a la Musa Cómica, esta solamente responde y “concede favores” a pocos (πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χάρισσθαι, *Eq.* 517).

47 Para consumar un divorcio, la posibilidad más habitual en el derecho ático consistía en la llamada *apópepsis*: el marido directamente echaba a su esposa y la devolvía a su familia, quedándose disuelto el vínculo sin mayores formalidades. En ciertas ocasiones, era el padre de la cónyuge quien tenía derecho a apartarla de su esposo (*apháiresis*) bajo ciertas condiciones, aunque tal vez eso solo fuera permitido cuando no existían hijos del matrimonio. Por último, la mujer misma también estaba legitimada en ciertas circunstancias para divorciarse (lo que se conocía como *apóleipsis*), aunque las dificultades aquí eran mayores. Como corolario del principio general de que la mujer era incapaz de realizar por sí actos jurídicos, se requería que el divorcio fuera pedido ante un arconte y por escrito (respecto del varón, recordemos que bastaba con que se alejara del *oikos*). Esta acción femenina evidentemente requería la presencia de un hombre que la llevara a cabo, y se considera que –como el *kýrios* originario recuperaba la tutela inmediatamente tras la separación de los cónyuges– debía ser este el encargado de llevar adelante los trámites. No obstante, hay considerables dudas respecto del carácter constitutivo o declarativo de esa inscripción. Se duda también respecto de si esta tramitación constituía una simple formalidad o si en cambio daba lugar a una intervención del marido, quien podía oponerse al divorcio y exigir la continuación del matrimonio. Pareciera que en realidad el arconte debía citar al esposo y solo concedía el divorcio si este no presentaba objeciones a la petición de la mujer. Sobre el tema, además de los pasajes relevantes de los libros genéricos en materia de derecho ateniense, ver Borges Belchior da Fonseca (1987), Cohn-Haft (1995) y Buis (2003).

el hecho de la separación judicial y la ruptura en sí de la relación matrimonial sino, más bien, en la revelación de los motivos que justifican el accionar de la justicia.

La causa de la decisión de *Komoidía* es evidente, como ella declara ante los amigos de Cratino: el inicio de su tramitación judicial se explica en la frase κακώσεως αὐτῷ δίκην λαγχάνειν, que muestra con claridad que la imputación realizada en contra del comediógrafo es la de maltrato (*káko-sis*). En su estudio sobre la producción de Cratino, Bakola (2010: 276-277) ha señalado que, de las únicas tres categorías de *kakóseis* que describe Aristóteles en su *Constitución de los Atenienses* (el maltrato contra padres, contra huérfanos y contra *epíkleroi*),<sup>48</sup> solamente la tercera pareciera ser adecuada en este contexto. Si compartimos esta interpretación, se desprende de ello que la Comedia –personificada tal como ocurría con *Mousiké* en Ferécates– debía ser percibida en la obra como una heredera universal que estaba casada con el propio poeta. Se torna patente entonces la gran trascendencia del *gámos* conseguido por el autor, especialmente si tenemos en cuenta que en el contexto de la Atenas clásica las *epíkleroi* eran mujeres deseables por ser capaces de transmitir a sus maridos las riquezas familiares.<sup>49</sup>

Lo que la síntesis de la trama estaría sugiriendo es que, como razón para acudir a los tribunales, la Comedia alega haber sido víctima de una γραφή (o bien una εισαγγελία) κακώσεως ἐπικλήρων, acción por maltrato a una heredera bien documentada en las fuentes clásicas (*cf.* Harrison, 1968: 117-119). En ese caso (a menos que se trate, claro, de un empleo no técnico sino meramente genérico del término), no correspondería en el pasaje –desde un punto de vista jurídico estricto– la alusión a una δίκη (que indica una acción

---

48 Arist. *Ath. Pol.* 56.6.

49 Sobre la institución del epiclerado en Atenas, *cf.* Karabélias (2003).

privada) sino más bien a una γραφή, que es el procedimiento público que podía instruir cualquier interesado en beneficio de la víctima. Y sin embargo, a pesar de la imprecisión, se genera una comicidad fundada en la distorsión de un procedimiento judicial iniciado por la obra contra su creador. *Komoidía* es un personaje risible porque, siendo mujer, se queja del maltrato recibido, de la falta de “normas”, por parte de Cratino.

Pero, ¿en qué consistió la ofensa, entonces, de acuerdo con lo que planteaba *Pytine*? Por el tenor del pasaje, creemos posible traer a colación la legislación soloniana que determinaba que el hombre que recibía en matrimonio una *epikleros* debía tener relaciones sexuales con ella al menos tres veces por mes, tal como se infiere a partir de un pasaje de Plutarco: τρις ἐκάστου μηνὸς ἐντυγχάνειν πάντως τῇ ἐπικλήρῳ τὸν λαβόντα.<sup>50</sup> Sabemos que el incumplimiento de dicho deber marital podía acarrear una sanción<sup>51</sup> y el agravio habilitaba como consecuencia el reclamo del matrimonio por parte del pariente masculino varón más próximo de la heredera.

La presencia de la Borrachera (*Méthe*), como tercer personaje en discordia, permite generar una antinomia con la esposa rechazada<sup>52</sup> y entabla una oposición hacia el final del escolio entre las formas κωμωδοίη y σχολάζοι que instituye una diferencia irreconciliable entre la diversión que suministra *Méthe* y la actividad (que se puede concebir como más

---

50 Plu. *Sol.* 20.3.

51 Pollux (8.53); sobre los alcances de esta ley, *cfr.* MacDowell (1978: 96-97), quien sostiene que la finalidad de la norma era procurar que las herederas pudiesen contar con descendencia masculina para asegurar la transmisión de los bienes.

52 A pesar de los debates existentes al respecto, sería posible pensar en la personificación de la Borrachera en la obra, especialmente si tenemos en cuenta los fragmentos 193 (que hace referencia a “otra mujer”, πρὸς ἑτέραν γυναῖκα) y 195, así como las explicaciones al respecto de Luppe (2000: 17) y Ruffell (2002: 156).

seria) de escribir comedias. Creemos interesante revelar aquí un elemento central en la construcción metafórica de la relación matrimonial, que juega simultáneamente con el factor etario y con la condición jurídica de las *epikleroi*: tratándose de un anciano, la unión legal de Cratino con su mujer no permite asegurar la descendencia mediante el acto sexual, de modo que se pone en jaque la reproducción de nuevas obras. Según el fragmento 193 K.-A., quizás en boca de *Komoidía*, el personaje comenzó a prestar atención a otra mujer (πρὸς ἑτέραν γυναικ' ἔχων) transformándose en alguien diferente debido en parte a su vejez (ἄμα μὲν τὸ γῆρας [...] οὐδεποτ' αὐτοῦ πρότερον).

La comparación con otros textos proporciona un sustento adicional al contenido del pasaje. Aristófanes, por caso, nos aclara en un fragmento (fr. 616) que “un hombre anciano es vergonzoso para una joven esposa” (αἰσχρὸν νέᾳ γυναικὶ πρεσβύτης ἀνὴρ),<sup>53</sup> mientras que el orador Iseo (2.7-8) nos dará a conocer que el repudio de una mujer por parte de su marido anciano (Meneclés) encontraba justificación en la imposibilidad de procrear. Según el texto, el mismo esposo, reconociendo su esterilidad, se hace responsable de la falta de descendencia frente a su joven mujer y explica su voluntad de disolver el matrimonio –acordada con sus cuñados– en el deseo de que su cónyuge pueda contraer nuevas nupcias y hallar un lecho fértil.

En el caso del género cómico que nos ocupa, digamos que, en vez de un ejemplo de común acuerdo como el que plantea Iseo, Cratino opta por la configuración de un altercado y de una disputa conyugal, enfrentamiento apropiado para consolidar con la afectación del *nómos* familiar el carácter agonístico propio del espectáculo dramático. Por

---

53 Sobre la importancia de este testimonio en el contexto de los fragmentos cómicos referidos a las mujeres, ver Melero (2007: 194).

lo que podemos colegir, la polémica judicial debía constituir un eje central en la obra; sin embargo, el escolio nada dice respecto de la realización escénica del juicio o, si ese fue el caso, del resultado de la sentencia. Se ha supuesto, no obstante, que en el contexto de la controversia el propio comediógrafo tuvo que haber planteado un eficaz discurso de defensa ante las imputaciones de la Comedia, basado probablemente en los efectos positivos del vino (en cuanto obsequio de Dioniso, dios del teatro) a la hora de fomentar la creatividad poética (Beta, 2009: 243).

Es habitual en la *arkhaía komoidía* que el poeta utilice el espacio escénico para justificar su modo de producción literaria, defender su estilo y su obra frente al público y los jueces del certamen; en este sentido *Pytíne* podría haber seguido los patrones habituales. Algunos fragmentos preservados de la obra pueden resultar significativos desde esta perspectiva y, en nuestra opinión, bien podría sostenerse que han formado parte del alegato en favor del acusado.<sup>54</sup> Hallamos, por ejemplo, en el fragmento 200 K.-A. un primer reconocimiento en primera persona de los efectos negativos de la conducta realizada: ἀτὰρ ἐννοοῦμαι δήτα τὰς μοχθηρίας / τῆς ἡλιθιότητος τῆς ἐμῆς (“Pero ahora de verdad comprendo mis padecimientos a causa de mi estupidez”). Sin embargo, nada es tan lineal y, frente a esta limitación mental del propio hablante, otros dos pasajes logran en cambio demostrar la utilidad del consumo de vino. El fragmento 198 K.-A. deja en claro que la borrachera produce una inundación intelectual, como si fomentara un torrente de discursos y pensamientos (ἦν γὰρ μεθυσθῶ, πάντα ταυτὶ καταπάσω / βουλευματίων καὶ γνωμιδίων καὶ νοιδίων, vv. 99-100). Por su parte, en forma de máxima o *gnóme* (un recurso habitual en los tribunales para persuadir

---

54 Es recomendable la traducción de los fragmentos que realiza Beta (2009: 244-249); en castellano se destaca el texto que ofrecen Caballero, Frenkel *et al.* (2008: 335-337).

al jurado), el fragmento 203 K.-A. indica que “bebiendo agua no se podría dar a luz nada sabio” (ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἄν τέκοις σοφόν).<sup>55</sup> Poniendo en contacto esta afirmación retórica con el texto del escolio que examinamos, podríamos destacar el juego interesante que se formula, desde lo lingüístico, con los campos semánticos de la producción literaria y las relaciones familiares: en una obra centrada alrededor de la falta de efectividad sexual, el argumento en boca de Cratino para sustentar su postura se vincula con su capacidad plena para “parir” obras sabias. La metáfora de la paternidad de las obras (en un ámbito literario en el que son frecuentes las acusaciones de plagio entre los comediógrafos) es constante en el género, y se presenta en gran medida a partir de las apariciones del verbo *τίκτω*.<sup>56</sup>

Basta aquí recuperar una vez más el texto de *Nubes* (ahora con diferentes versos) a efectos nuevamente comparativos: en la primera parábasis de la obra –que, como dijimos, fue presentada en el mismo concurso teatral que *Pytine*–<sup>57</sup> Aristófanes hace una referencia a los personajes de su primera obra (*Comensales*) y alega que tuvo que exponer su comedia por ser él muy joven para darla a luz: *καὶ γὰρ, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν, κούκ ἐξῆν πῶ μοι τεκεῖν, / ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ'*

55 Dado que se trata de anapestos es muy posible que este verso haya formado parte de la parábasis, momento estructural de la pieza en que el coro quebraba la acción dramática para dirigirse al público en nombre del comediógrafo. Es posible hallar aquí la respuesta a la acusación que Aristófanes le hiciera el año anterior en *Caballeros* (526-536), donde lo describía como un borracho.

56 Acerca del juego en torno de la metáfora referida a la “birth-of-poetry”, *cfr.* Leitaο (2012: 127). Hemos explorado la plurivalencia de sentidos del verbo *τίκτω* (para indicar el parto biológico y la reproducción de los intereses) al referirnos a los pasajes cómicos vinculados con la madre de Hipérbolo en Buis (2011).

57 La primera versión corresponde al año 423 a. C. y fue presentada en el festival de las Grandes Dionisias. El texto que poseemos corresponde a una segunda versión de la obra, revisada posiblemente hacia 419 o 418 a. C. Kopff (1990: 318-329) propuso una datación posterior a 414 a. C., pero fue refutado por Storey (1993). Se debate acerca de la continuidad entre ambos textos, e incluso acerca de si la última versión fue efectivamente llevada a escena.

ἀνείλετο, / ὑμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως καὶ παιδεύσατε (“Y yo, pues todavía era virgen y no me era posible parir, la expuse y, tomándola, la recogió otra niña y ustedes la criaron y educaron noblemente”).<sup>58</sup> Cabe relevar la interesante asimilación del poeta a una joven doncella, incapaz de procrear, que resulta víctima de sus circunstancias y, como había dicho versos antes, de las acciones de “hombres vulgares” (ἀνδρῶν φορτικῶν, v. 524). Frente al auditorio, la apelación a la metáfora de la violencia sexual se convierte en un eficaz argumento, semejante al que los acusados formulaban en los tribunales haciendo referencia a su familia y a sus pequeños hijos para generar compasión entre los jueces.<sup>59</sup> En el caso de Cratino, pues, la referencia al parto mediante el verbo τίκτω puede ser leída, entonces, como una estrategia discursiva reiterada para referirse a la producción dramática, que se potencia en la pieza al ponerse en directa relación con el debate en torno de las dificultades sexuales del matrimonio con *Komoidía*.

No sería erróneo, para reforzar los nexos entre sexo y producción artística, traer aquí a colación el pasaje aristofánico de los vv. 93-95 de *Ranas*. Allí Dioniso, dios del teatro, afirma que los poetas “estropeadores del arte” (λωβηταὶ τέχνης), si llegan a conseguir un único coro, “después de mear una sola vez sobre Tragedia [...] desaparecen enseguida” (ἄ φροῦδα θᾶπτον [...] ἅπαξ προσουρήσαντα τῇ τραγωδίᾳ). En cambio, para él, no se hallaría ya un poeta fecundo (γόνιμιον [...] ποιητήν), aunque se lo buscara, que pudiera proferir un discurso noble (ῥῆμα γενναῖον). El fracaso de los autores modernos, que solo logran una relación esporádica con la poesía (descripta

---

58 Se ha interpretado esta imagen como referencia a la imposibilidad de que el propio poeta pudiera presentar la obra bajo su nombre debido a su excesiva juventud; se nos indica que fue aparentemente Calístrato quien la puso en escena como productor (*didaskalos*).

59 Un buen análisis retórico de esta intervención del coro en *Nubes*, que presta atención a la relación con la “compasión” judicial hacia los familiares de los denunciados (*cf.* Pl. *Ap.* 34c), puede hallarse en Rivers (1985: 175-177).

en términos de un *touch-and-go*) y están signados por una suerte de impotencia, se opone en el pasaje a lo que debería ser un dramaturgo “fértil”, capaz de reproducirse con la Tragedia, consolidando una relación duradera que permita engendrar obras de prosapia.<sup>60</sup>

En un género como la comedia *arkhaía*, que insiste con la puesta en escena pública de problemáticas muchas veces referidas al universo de lo privado, la traslación al plano jurídico de una disfunción amorosa y de un desencuentro intramatrimonial potencia el efecto burlesco de la comedia. En definitiva, desde una perspectiva normativa la representación en *Pytíne* de una pareja desavenida, mediante acusaciones y defensas judiciales que apuntan simultáneamente a problemas de promiscuidad y de impotencia,<sup>61</sup> recupera un nexo habitual en la comediografía, que es el referido a la familia y a las normas que han de regularla.<sup>62</sup>

## El triunfo (cómico) de *Dysnomía*

Los ejemplos señalados durante este trabajo dejan entrever que el arte, feminizado y maltratado por los modernos

---

60 Dover (1993: 202, s. v.). La identificación también se produce en Aristófanes respecto de la Comedia, que –como hemos visto– era considerada una suerte de *femme fatale* en Eq. 516-517.

61 Bakola (2010: 283-284) explica muy bien que ambas interpretaciones no se contraponen necesariamente.

62 Es interesante sumar al debate dos representaciones tardías que, como sostiene Marshall (2012), están inspiradas en el trío sexual de *Pytíne* y demuestran el conocimiento que de la pieza se tenía siglos después de su composición. Por un lado, la obra *Dos Veces Acusado* (Δις κατηγορούμενος) de Luciano (siglo II d. C.), en el que el personaje central –un compositor de discursos sirio, *alter ego* del propio autor– está casado con Retórica pero tiene relaciones con Diálogo, un varón barbudo; los *partenaires* le iniciarán sendas causas judiciales. En segundo lugar, el célebre Mosaico de la Casa de Menandro en Dafne (siglo III d. C.) en el que aparecen tres personajes en situación de banquete: el propio comediógrafo, a la derecha, su compañera Glicera en el medio y, a la izquierda, la figura femenina de *Komoidía*.

–como modo de crítica de una coyuntura decadente– constituyó un *tópos* literario de la comediografía política de fines del siglo V a. C.<sup>63</sup> Solo en este contexto, entonces, podría resolverse la posible interpretación del fragmento 466 K.-A. correspondiente a la comedia perdida *Poiesis* de Aristófanes, en el que una mujer pretendida por muchos varones (γυναῖκα δὴ ζητοῦντες ἐνθάδ' ἤ[κομεν, v. 4) –¿la Poesía del título?– parece haber sido injuriada (ἀδικουμ[, v. 14; ἀδικουμένη, v. 16) y se refugia junto al propio comediógrafo (ἦν φασιν εἶναι παρὰ σέ; “la que dicen que está junto a vos”, v. 5).<sup>64</sup>

Respecto de Ferécates, precisamente, es posible concluir que las palabras que *Mousiké* pronuncia frente a *Dikaiosýne* cobran una nueva dimensión que puede apreciarse desde la lógica de la normatividad. En efecto, el pasaje consigue mostrar que las modulaciones tónicas desavenidas, las piroetas sexuales y la comisión de actos viciados se vuelven, precisamente ante la Justicia personificada, ejemplos concretos de las sinuosas y aberrantes deformaciones político-jurídicas que el género denuncia. Se trata, por cierto, de infracciones o desvíos de aquellas prescripciones (cor)rectas que debían caracterizar –al mismo tiempo– el ámbito cívico de las normas familiares tradicionales, la adecuada contención de toda producción artística y los parámetros propios de un género como la comedia sujeto a *nómoi* estandarizados.

En cuanto a Cratino, el argumento reconstruido de *Pytine* contribuye también a dar cuenta de las sofisticadas

---

63 En su edición sobre Boecio, Relihan (2001: xiv, n. 11) analiza este recurso y señala que el ultraje del arte ha tenido incluso fortuna en su transmisión a autores posteriores, fundamentalmente a través de su paso por la sátira menipea.

64 Se toma aquí la edición de Henderson (2007: 331-332), quien interpreta al comentar el testimonio que “the ‘making of poetry’ was evidently personified as a female”. Es llamativa la insistencia en los participios del verbo ἀδικέω, de fuertes resonancias jurídicas, para describir el acto delictivo que sufre *Poiesis*.

modalidades de afirmación de una poética de lo normativo, en la medida en que los personajes –agentes propios de la dimensión poética (autor/obra)– son asimilados a verdaderos litigantes en un juicio público por maltrato. Mediante la consolidación de un plano performativo –como hemos querido sugerir– el escolio que describe la trama deja entrever un juicio en el que, frente a actos “anómalos” atribuidos al propio Cratino, tanto el autor-protagonista como su esposa *Komoidía* intervienen decididamente. La acusación de *kákosis* por parte de la Comedia permite mostrar la riqueza de la puesta dramática para la reflexión social sobre problemas familiares. Asimismo, los alegatos de defensa del anciano –que los fragmentos parecen incorporar– apelan a justificar en derecho la consumición de alcohol como recurso fructífero para el alumbramiento literario y, en ese sentido, descubren el constante anclaje metapoético del discurso cómico.

Si el mal autor es el mal esposo y los quiebres normativos abarcan al mismo tiempo (y con idéntica eficacia) la producción dramática y la institución matrimonial, la interacción sexual con la amante Borrachera en Cratino es signo de vitalidad poética, metáfora de la posibilidad de parir nuevas obras y nuevas ideas. Así como la falta de fertilidad y la ausencia de potencia literaria son vislumbradas como experiencias indeseables, el comediógrafo logra recuperar el orden literario en la ruptura del orden familiar. Es cuestión, en todo caso, de encontrar en la afectación de los *nómoi* (en la *dys-nomía*) el motor del propio esfuerzo literario, puesto que la reproducción de normas sociales dislocadas o de patrones resquebrajados refleja bien la crítica de las instituciones torcidas que pueblan Atenas.

Estamos ya muy lejos del momento de consolidación de la *pólis*, en que Solón colocaba a una *Eunomía* personificada como paradigma de salvación social, opuesta a una

*Dysnomía* que solo proporcionaba males.<sup>65</sup> Ahora la crisis política de la democracia ateniense de fines del siglo V a. C. ha dejado lugar a la voz de un género como la comedia que –precisamente– consigue invertir los fundamentos de la denuncia política mediante otro tipo de personificaciones.

A pesar de sus diferencias,<sup>66</sup> Ferécates y Cratino acompañan a Aristófanes en su estrategia compositiva y devienen ejemplos más que claros de una nueva actitud poética. Sustentan la nueva consagración de un orden a partir de la mostración del más completo desorden corporizado en los lamentos de *Mousiké* o *Komoidía*. Las piezas de arte, como esposas o heteras, se quejan de los hombres que las cortejan y acosan, violándolas o ignorándolas, tomando sus cuerpos o abandonándolos por otros más apetecibles. Y recurren en ambos casos a la Justicia para recuperar lo que les corresponde. En una coyuntura crítica, los comediógrafos se valen de estas mujeres-abstracciones para darles voz y legitimidad. Dando lugar a sus palabras de denuncia se abren espacios para comprender los vicios que afectan el orden erótico-familiar, jurídico y artístico. Los compositores no ignoran estas manipulaciones normativas. Todo lo contrario.

Mediante la subversión generalizada, entonces, se trata ni más ni menos que de recurrir poéticamente a la *dysnomía*, en todos sus niveles posibles, para dejar al descubierto los problemas inherentes a una sociedad cada vez menos comprometida con la integridad de sus viejos preceptos.

---

65 Sobre este concepto, *cfr.* Andrewes (1938: 89-102). Zecchin de Fassano (2010: 99-112) ha trabajado la importancia de esta personificación, símbolo del "buen gobierno", y su intertextualidad dialógica con el texto odiseico. Sobre la justicia en Solón, *cfr.* Vlastos (1946: 65-83) y, más recientemente, Almeida (2003).

66 Mostrando sus divergencias pero a la vez su naturaleza complementaria dentro de un género polivalente, Storey (2014: 110) sostiene: "A more representative triad for Old Comedy would perhaps have been Cratinus (myth + politics), Pherecrates (myth + domestic comedy), and Aristophanes (politics + tragedy)".

## Ediciones, traducciones y comentarios

- Austin, C. (1973). *Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta*. Berlín/Nueva York, De Gruyter.
- Bernardakis, G. N. (1895). *Plutarch. Moralia*. Leipzig, B. G. Teubner.
- Beta, S. (2009). *I comici greci, Testo greco a fronte*. Milán, BUR.
- Cavallero, P. A., Frenkel, D., Fernández, C., Coscolla, M. J., Buzón, R. (2008). *Nubes de Aristófanes*. Edición bilingüe con introducción, notas y apéndice. Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Coulon, V. (1923). *Aristophane: Les Acharniens. Les Cavaliers. Les Nuées*, tomo I. Coulon, V. (ed.), Van Daele, H. (trad.). Collection des Universités de France. Paris, Les Belles-Lettres.
- Dover, K. J. (1968). *Aristophanes. Clouds*. Dover, K. J. (ed., introd. y coment.). Oxford, Clarendon Press.
- . (1993). *Aristophanes. Frogs*. Dover, K. J. (ed., introd. y coment.). Oxford, Clarendon Press.
- Edmonds, J. M. (1957). *The Fragments of Attic Comedy after Meinecke, Bergk, and Kock*, augmented, newly edited with their Contexts, annotated and completely translated into English Verse. Leiden, E. J. Brill.
- Forster, E. S. (1962). *Isaeus*. Seymour Forster, E. (trad. al inglés). Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.
- Graves, C. E. (1898). *The Clouds of Aristophanes*. Graves, C. E. (ed., introd. y notas). Cambridge, University Press.
- Guidorizzi, G. (2002). *Aristofane. Le Nuvole*. Del Corno, D. (introd. y trad.). Milán, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori.
- Hall, F. W., Geldart, W. M. (1907). *Aristophanes. Comoediae* (Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis), tomo I: *Acharnenses Equites Nubes Vespas Pacem Aves continens*. Oxford, Clarendon Press.
- Henderson, J. (2007). *Aristophanes. Fragments*. Henderson, J. (ed. y trad.). Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.

- Kassel, R., Austin, C. (1983). *Poetae Comici Graeci*, vol. IV: "Aristophon-Crobylus". Berlín/Nueva York, De Gruyter.
- Kassel, R., Austin, C. (1989). *Poetae Comici Graeci*, vol. VII: "Menecrates-Xenophon". Berlín/Nueva York, De Gruyter.
- Kenyon, F. G. (1920). *Aristotle*. Athenaion Politeia. Oxford, Clarendon Press.
- Luppe, W. (1963). "Fragmente des Kratinos. Texte und Kommentar." Tesis Doctoral. Halle-Wittenberg, Martin-Luthers-Universität.
- Mastromarco, G. (2007). *Aristofane. Commedie*, vol. I. Turín, UTET.
- Olson, S. D. (2002). *Aristophanes' Acharnians*. Douglas Olson, S. (ed., introd. y coment.). Oxford, Clarendon Press.
- . (2007). *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*. Douglas Olson, S. (ed., introd. y coment.). Oxford, University Press.
- Page, D. L. (1962). *Poetae Melici Graeci*. Oxford, Clarendon Press.
- Perrin, B. (1916). *Plutarch's Lives*. Perrin, B. (trad. al inglés). Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.
- Relihan, J. C. (2001). *Boethius. Consolation of Philosophy*. Relihan, J. C. (trad., introd. y notas). Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing.
- Riedinger, J.-C. (1995). *Aristophane. Les Nuées, vers 476-986*. París, Hatier.
- Rogers, B. B. (1924). *Aristophanes. The Acharnians. The Clouds. The Knights. The Wasps*. Rogers, B. B. (trad. al inglés). Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.
- Runkel, M. M. (1827). *Cratini veteris comici Graeci fragmenta*. Leipzig, C. H. F. Hartmann.
- Sommerstein, A. H. (1991 [1982]). *The Comedies of Aristophanes*, vol. 3. Clouds. Sommerstein, A. H. (ed., trad. y notas). Warminster, Aris & Phillips.
- Storey, I. C. (2011). *Fragments of Old Comedy*, vol. II "Diopieithes to Pherecrates". Storey, I. C. (ed. y trad.). Cambridge (MA)/Londres, Harvard University Press/William Heinemann.

## Bibliografía

- Almeida, J. A. (2003). *Justice as an Aspect of the Polis Idea in Solon's Political Poems. A Reading of the Fragments in Light of the Researches of New Classical Archaeology* [Mnemosyne Suppl. 243]. Leiden/Boston, E. J. Brill.
- Ameling, W. (1981). "Komödie und Politik zwischen Kratinos und Aristophanes. Das Beispiel Perikles". En *QC* 3, 383-424.
- Andrewes, A. (1938). "Eunomia". En *CQ* 32 2, 89-102.
- Andrisano, A. (1988-1989). "Aristoph. *Nub.* 969 sgg. (Frinide e le Muse)". En *MCR* 23-24, 189-200.
- Bakola, E. (2005). "Old Comedy Disguised as Satyr Play: A New Reading of Cratinus' *Dionysalexandros* (P. Oxy. 663)". En *ZPE* 154, 46-58.
- . (2010). *Cratinus and the Art of Comedy*. Oxford/Nueva York, Oxford University Press.
- Barker, A. (1984). *Greek Musical Writings*, vol. I. Cambridge, University Press.
- Biles, Z. P. (2002). "Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes". En *AJPh* 123 2, 169-204.
- Borges Belchior da Fonseca, Í. (1987). "O divórcio no direito ático". En *Cultura Clássica em debate. Estudos de Arqueologia, História, Filosofia, Literatura e Lingüística greco-romana*, Belo Horizonte, 103-111.
- Borthwick, E. K. (1968). "Notes on the Plutarch *De musica* and the *Cheiron* of Pherecrates". En *Hermes* 96, 60-73.
- Brandom, R. (1994). *Making it Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Buis, E. J. (2003). "Matrimonios en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense". En *Faventia* 25 1, 9-29.
- . (2011). "Los partos monstruosos de Doco: maternidad, usura y demagogia en los testimonios cómicos de Aristófanes y sus rivales". En Domínguez, N., Caballero de Del Sastre, E., Martín, A. L., Palacios, J., Rodríguez Cidre, E., Suárez, M. (comps.). *Miradas y saberes de lo monstruoso*, pp. 125-148. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- . (2014). "Law and Greek Comedy". En Fontaine, M., Scafuro, A. C. (eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, pp. 321-339. Oxford, University Press.
- . (2015). *La súplica de Eris. Derecho internacional, discurso normativo y restricciones de la guerra en la antigua Grecia*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Clavo, M. (1996-1997). "Cratino y la comedia en la parábasis de los 'Caballeros'". En *Itaca* 12-13, 19-40.
- Cohn-Haft, L. (1995). "Divorce in Classical Athens". En *JHS* 115, 1-14.
- Croiset, M. (1904). "Le *Dionysalexandros* de Cratine". En *REG* 16, 297-310.
- Csapo, E., Slater, W. J. (1994). *The Context of Athenian Drama*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Cuneo, T. (2007). *The Normative Web. An Argument for Moral Realism*. Oxford, University Press.
- Darbo-Peschanski, C. (2010). "Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine". En *Mètis* 8, 7-20.
- Diller, H. (1978). "Zum Umgang des Aristophanes mit der Sprache-Erläutert an den 'Acharnern'". En *Hermes* 106, 509-518.
- Dobrov, G. W. (2002) "Μάγειρος ποιητής: Language and Character in Antiphanes". En Willi, A. (ed.). *The Language of Greek Comedy*, pp. 169-190. Oxford, University Press.
- Dobrov, G. W., Urios-Aparisi, E. (1995). "The Maculate Music: Gender, Genre and the *Chiron* of Pherecrates". En Dobrov, G. W. (ed.). *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, pp. 139-174. Atlanta, Scholars Press.
- Düring I. (1945). "Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature". En *Eranos* 43, 176-197.
- Ebert, J. (1978). "Das Parisurteil in der Hypothese zum *Dionysalexandros* des Kratinos". En *Philologus* 122, 177-182.
- Edmunds, L. (1980). "Aristophanes' *Akharnians*". En Henderson, J. (ed.). *Aristophanes. Essays in Interpretation* [Yale Classical Studies, 26], pp. 1-41. Cambridge, University Press.
- Ellickson, R. C. (1991). *Order Without Law: How Neighbors Settle Disputes*. Cambridge (MA), Harvard University Press.

- Ernst, W. (2006). "The Normal and the Abnormal. Reflections on norms and normativity". En Ernst, W. (ed.). *Histories of the Normal and the Abnormal. Social and Cultural Histories of Norms and Normativity*, pp. 1-25. Londres/Nueva York, Routledge.
- Esfeld, M. (2001). "La normativité sociale du contenu conceptuel". En *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen: La normativité* 37, 215-231.
- Farioli, M. (2000). "Mito e satira politica nei 'Chironi' di Cratino". En *RFIC* 128 4, 406-431.
- Fernández, C. N. (2013). "Transgresiones, delitos y castigos en el imaginario jurídico-social de la comedia griega antigua". En *Aletria* 23 1, 34-43.
- Fletcher, J. (2012). "Twisted justice in Aristophanes' *Clouds*". En *Performing Oaths in Classical Greek Drama*, pp. 158-176. Cambridge, University Press.
- Frisone, F. (2011). "Construction of Consensus: Norms and Change in Greek Funerary Rituals". En Chaniotis, A. (ed.). *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Reception*, pp. 179-201. Stuttgart, Franz Steiner.
- Gallego, J. (2005-2006). "Los *dissoi lógoi* en las *Nubes* de Aristófanes. Esquema formal y punto de detención de la proliferación discursiva". En *Circe* 10, 177-193.
- Garner, R. (1987). *Law and Society in Classical Athens*. Nueva York, St. Martin's Press.
- Griffith, M. (2007). "'Telling the Tale': A Performing Tradition from Homer to Pantomime". En McDonald, M., Walton, J. M. (eds.). *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, pp. 13-35. Cambridge, University Press.
- Hagel, S. (2010). *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge, University Press.
- Hall, E. (1995). "Lawcourt Dramas: the Power of Performance in Greek Forensic Oratory". En *BICS* 40, 39-58.
- (2000). "Female Figures and Metapoetry in Old Comedy". En Harvey, D., Wilkins, J. (eds.). *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, pp. 407-418. Londres, Duckworth/The Classical Press of Wales.
- Handley, E. W. (1982). "Aristophanes' Rivals". En *PCA* 79, 23-25.
- Harrison, A. R. W. (1968). *The Law of Athens*, vol. I: "The Family and Property". Londres/Indianapolis, Hackett Publishing.

- Harvey, D., Wilkins, J. (2000) (eds.). *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*. Londres, Duckworth/The Classical Press of Wales.
- Heath, M. (1990). "Aristophanes and his Rivals". En *G&R* 37, 143-158.
- Henderson, J. (1975). *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. Oxford, University Press.
- Hewitt, J. W. (1935). "The Image in the Sand". En *CPh* 30 1, 10-22.
- Hubbard, T. (1991). *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- Karabélias, E. (2003). *L'épiclérat attique. Recherches sur la condition juridique de la fille épiclère athénienne*. Atenas, Académie d'Athènes.
- Karayiannis, A., Hatzis, A. N. (2012). "Morality, Social Norms and the Rule of Law as Transaction Cost-Saving Devices: The Case of Ancient Athens". En *European Journal of Law and Economics* 33 3, 621-643.
- Keuls, E. (1985). *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*. Nueva York, Harper & Row.
- Komornicka, A. M. (1964). *Métaphores, personnifications et comparaisons dans l'oeuvre d'Aristophane*. Varsovia/Wroclaw, Zaklad Narodowy.
- (1981). "Sur le langage érotique de l'ancienne comédie attique". En *QUCCN*. S. 9, 55-83.
- Kopff, E. (1990). "The Date of Aristophanes *Nubes II*". En *AJPh* 111 3, 318-329.
- Korsgaard, Ch. (1996). *The Sources of Normativity*. Cambridge, University Press.
- Körte, A. (1904). "Die Hypothesis zu Kratinos *Dionysalexandros*". En *Hermes* 38, 481-498.
- Lanni, A. (2009). "Social Norms in the Courts of Ancient Athens". En *Journal of Legal Analysis* 1 2, 691-736.
- Leitao, D. D. (2012) *The Pregnant Male as Myth and Metaphor in Classical Greek Literature*. Cambridge, University Press.
- Lerza, P. (1982). "Alcune proposte per il *Dionysalexandros* di Cratino". En *SIFC* 54, 186-193.

- Luppe, W. (1966). "Die Hypothesis zu Kratinos *Dionysalexandros*". En *Philologus* 110, 169-193.
- . (1980). "Nochmal zum 'Paris-Urteil' bei Kratinos". En *Philologus* 124, 154-158.
- . (1986). "Zu drei Fragmenten aus Kratinos *Dionysalexandros*". En *Philologus* 130, 141-142.
- . (2000). "The Rivalry between Aristophanes and Kratinos". En Harvey, D., Wilkins, J. (eds.). *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, pp. 15-20. Londres, Duckworth/The Classical Press of Wales.
- MacDowell, D. M. (1978). *The Law in Classical Athens*. Ithaca, Cornell University Press.
- Marshall, C. W. (2012). "Cratinus, Menander and the Daphne Mosaic". En Marshall, C. W., Kovacs, G. (eds.). *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*. Bristol, Bristol Classical Press, 187-196.
- McGlew, J. F. (2002). *Citizens on Stage. Comedy and Political Culture in the Athenian Democracy*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Méautis G. (1934). "Le *Dionysalexandros* de Cratinos". En *REA* 36, 462-466.
- Melero, A. (1997). "Mito y Política en la comedia de Cratino". En López Eire, A. (ed.). *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua. Actas del I Congreso Internacional*, pp. 117-132. Salamanca, Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica.
- . (2007). "Aspectos de la mujer en los fragmentos cómicos". En Bañuls, J. V., De Martino, F., Morenilla, C. (eds.). *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, vol. II, pp. 173-198. (Universitat de València, 3-5 de mayo de 2006). Bari, Levante.
- Meyer, E. A. (2004). *Legitimacy and Law in the Roman World. Tabulae in Roman Belief and Practice*. Cambridge, University Press.
- Murphy, C. T. (1938). "Aristophanes and the Art of Rhetoric". En *HSCPh* 49, 52-67.
- Newiger, H.-J. (1957). *Metapher und Allegorie: Studien zu Aristophanes* [Zetemata, 16]. Munich, C. H. Beck.
- Noussia, M. (2003). "The Language of Tyranny in Cratinus, *PGC* 258". En *PCPhS* 49, 74-88.

- Ober, J., Strauss, B. (1990). "Drama, Political Rhetoric and the Discourse of Athenian Democracy". En Winkler, J. J., Zeitlin, F. I. (eds.). *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, pp. 237-270. Princeton (NJ), University Press.
- Olson, S. D. (2010). "The Comic Poet Pherecrates, a War-Casualty of the Late 410s BC". En *JHS* 130, 49-50.
- Papageorgiou, N. (2004). "Ambiguities in *Kreitton Logos*". En *Mnemosyne* 57/3, 284-294.
- Perdrizet, P. (1905). "Hypothèse sur la première partie de *Dionysalexandros*". En *REA* 6, 109-115.
- Pianko, G. (1963). "Un comico contributo alla storia della musica greca: *Chirone* di Ferecrate". En *Eos* 53, 56-62.
- Pieters, J. Th. M. F. (1946). *Cratinus. Bijdrage tot de geschiedenis der vroeg-attische comedie*. Leiden, E. J. Brill.
- Pöhlmann, E. (2011). "Twelve Chordai and the Strobilos of Phrynis in the *Chiron* of Pherecrates (PCG fr. 155)". En *QUCC* 99 3, 117-134.
- Restani, D. (1983). "Il *Chirone* di Ferecrate e la 'nuova' musica greca". En *Rivista italiana di musicologia* 18, 139-192.
- Revermann, M. (1997). "Cratinus' Διονυσιάλεξανδρος and the Head of Pericles". En *JHS* 117, 197-200.
- . (2006). *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford, University Press.
- Rivers, J. E. (1985). "Rhetoric and Irony in Aristophanes' *Clouds*, 518-562". En Calder, W. M., Goldsmith, U. K., Kenevan, Ph. B. (eds.). *Hypatia. Essays in Classics, Comparative Literature, and Philosophy Presented to Hazel E. Barnes on her Seventieth Birthday*, pp. 169-185. Boulder, Colorado Associated University Press.
- Ruffell, I. (2002). "A total write-off: Aristophanes, Cratinus, and the Rhetoric of Comic Competition". En *CQ* 1 N. S., 138-163.
- Rutherford, W. G. (1904). "The date of the *Dionysalexandros*". En *CR* 17, 440.
- Sells, D. (2013). "Slaves in the Fragments of Old Comedy". En Akrigg, B., Tordoff, R. (eds.). *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, pp. 91-110. Cambridge, University Press.

- Sidwell, K. (1995). "Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets: Cratinus' *Pytine* and Aristophanes' *Wasps*". En *BICS* 40, 56-80.
- Sifakis, G. M. (2006). "From Mythological Poetry to Political Satire: Some Stages in the Evolution of Old Comedy". En *C&M* 57, 19-48.
- Silva, M. de F. (1997). "Cratino: a sombra de um grande poeta". En *Humanitas* 49, 3-23.
- Sommerstein, A. H. (2005). "A Lover of his Art: The Art-Form as Wife and Mistress in Greek Poetic Imagery". En Stafford, E., Herrin, J. (eds.). *Personification in the Greek World*, pp. 161-171. Aldershot/Burlington, Ashgate.
- Souto Delibes, F. (2002). "El rol de la prostituta en la comedia: de Ferécates a Menandro". En *Cuadernos de Filología Clásica* 12, 173-191.
- Steup, M. (2001) (ed.). *Knowledge, Truth, and Duty*. Oxford, University Press.
- Stocker, M. (1990). *Plural and Conflicting Values*. Oxford, University Press.
- Storey, I. C. (1993). "The Dates of Aristophanes' *Clouds II* and Eupolis' *Baptaí*, a Reply to E. C. Kopff". En *AJPh* 114 (1), 71-84.
- . (2014). "The First Poets of Old Comedy". En Fontaine, M., Scafuro, A. C. (eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, pp. 95-112. Oxford, University Press.
- Süss, W. (1967). "Über den *Chiron* des Pherekrates". En *RhM* 110, 26-31.
- Taillardat, J. (1962). *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*. Paris, Les Belles Lettres.
- Tatti, A. (1986). "Le *Dionysalexandros* de Cratinos". En *Métis* 1, 325-332.
- Todd, S. C. (2005). "Law, Theatre, Rhetoric and Democracy in Classical Athens". En *European Review of History* 12 (1), 63-79.
- Urios Aparisi, E. (1996-1997). "Old Comedy Pherecrates Way". En *Itaca* 12-13, 75-86.
- Vickers, M. (1997). *Pericles on Stage: Political Comedy in Aristophanes' Early Plays*. Austin, University of Texas Press.
- Vintró, E. (1975). "Cratino. Comedia y política en el siglo V". En *BIEH* 9, 45-66.
- Vlastos, G. (1946). "Solonian Justice". En *CPh* 41 2, 65-83.

- West, M. L. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford, University Press.
- Whitman, C. H. (1964). *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Wiles, D. (2000). *Greek Theater Performance: An Introduction*. Cambridge, University Press.
- Wohl, V. (2002). *Love Among the Ruins: The Erotics of Democracy in Classical Athens*. Princeton, University Press.
- Wright, M. (2006). "POxy. 863: A Fragment of Cratinus' *Dionysalexandros*?" En *CQ* 56 2, 593-595.
- . (2007). "Comedy and the Trojan war". En *CQ* 57 2, 412-431.
- Yorke, E. (1929). "Aristophanes, *Clouds* ll. 994-995". En *CR* 43, 117-118.
- Zecchin de Fassano, G. C. (2010). "El concepto de *Eunomia*: ¿*Odisea* en *Solón*?". En *Synthesis* 17, 99-112.
- Zimmermann, B. (1993). "Comedy's Criticism of Music". En Slater, N. W., Zimmermann, B. (eds.). *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie* [Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, 2], pp. 39-50. Stuttgart, M&P.
- . (1998) "Aristofane e la crisi dell'educazione ateniese". En López Férrez, J. A. (ed.). *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, pp. 101-112. Madrid, Ediciones Clásicas.

## ***Instrumenta studiorum***

- Bailly, A. (2000 [1894]). *Dictionnaire Grec Français*. Rédigé avec le concours de Egger, E. Séchan. L., Chantraine, P. (revisión). París, Hachette.
- Liddell, H. G., Scott, R., Jones, H. S. (1996 [1843]). *A Greek-English Lexicon*. Liddell, H. G., Scott, R. (comps.). Revisado y aumentado por Jones, H. S. Oxford, Clarendon Press.

## Capítulo 12

### Los rituales de la boda: tradiciones, prácticas, normas

El testimonio de las pinturas en la cerámica<sup>1</sup>

*Cora Dukelsky*

Although there were formal rules governing some aspects of the marital relationship, such as the laws on the heiress, marriage itself was recognized and validated not by a specific legal ceremony or piece of papyrus, but by the communally witnessed rituals and household events which over time established its legitimacy as an Athenian marriage.

Patterson (1998: 108-109)

### El matrimonio y la *pólis*

El matrimonio, factor esencial en la vida social, económica y política de las ciudades griegas, no era un acto jurídico sino un acontecimiento privado y familiar proyectado hacia el ámbito público y celebrado siguiendo usos precisos y reconocidos (Gherchanoc, 2012: 23). No existían reglas legales explícitas que regularan la institución matrimonial, se trataba en realidad de un conjunto de normas sociales

---

1 Una primera aproximación al tema de este trabajo se originó en la conferencia dictada en las Primeras Jornadas de Estudios Grecolatinos de la Patagonia Austral. VIII Jornadas de Letras "Aike Clásico". Unidad Académica Río Gallegos, 16 abril de 2014. Con posterioridad, parte de la investigación fue leída en el VII Coloquio Internacional. "Una nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos". Universidad Nacional de La Plata, junio de 2015.

informales cuyo objetivo era conseguir la armonía social (Lanni, 2009: 694). Es desde esta perspectiva que resulta útil considerar la cuestión de la normatividad que permite identificar cómo las sociedades antiguas organizaban su sistema de valores en función de las prácticas y costumbres que se fueron adoptando a lo largo del tiempo (Darbo-Peschanski, 2010: 18). Las normas eran esenciales para regular las prácticas colectivas cuya repetición contribuía a generar la identidad y la idea de pertenencia a la comunidad (Frisone, 2011: 188). Los numerosos documentos arqueológicos y literarios que testimonian las diversas etapas del proceso nupcial expresan la importancia que el matrimonio tuvo para la *pólis* ateniense. La comunidad toda valoraba la trascendencia de un evento cuyas consecuencias resultaban esenciales para la preservación de una estructura que se fundamentaba en la legitimidad de los descendientes.

El núcleo fundacional de la *pólis* era el *oikos* y su punto de partida, el matrimonio. El jefe del hogar, el *kýrios*, entregaba a sus hijas a otros hogares con el propósito de procrear hijos legítimos para los *oikoi* y ciudadanos para la *pólis* (Just, 1994: 74). La boda significaba una profunda alteración en la vida de una mujer en tanto se mudaba de la casa de la infancia hacia la casa de su esposo donde enfrentaría las responsabilidades sociales y económicas de un nuevo hogar e iniciaría su vida sexual para cumplir con el cometido fundamental de procrear hijos legítimos. Era un momento particularmente crítico de su existencia, una transición vital, un rito de pasaje de la niñez a la vida adulta. Y si bien la ceremonia también era valorada por el novio, en su caso no constituía un rito de pasaje, en tanto él ya lo había cumplido varios años antes.<sup>2</sup> En la antigua Grecia el hombre se

---

2 Se calcula que los hombres se casaban alrededor de los treinta años mientras que las jóvenes lo hacían a los catorce o quince.

transformaba en adulto cumpliendo con ciertas pautas, ritos de iniciación que involucraban una demostración de su coraje en la caza o en la guerra. En ningún caso era necesaria la participación femenina. En cambio la niña únicamente podía acceder a la madurez a través de su esposo.

Con el matrimonio, la mujer inicia su rol como esposa de un ciudadano y es también a través del matrimonio que el hombre consigue los herederos que perpetuarán su estirpe. Las normas relativas al matrimonio son vitales en la propia definición de la *pólis* ateniense (Just, 1994: 55). Sin embargo, en los textos, las referencias a la boda son insuficientes en cuanto a los detalles involucrados pues los autores asumen que la audiencia conoce las costumbres a las cuales se alude (Oakley y Sinos, 1993: 5). Es la razón por la cual las imágenes pueden resultar eficaces instrumentos para introducirnos en las prácticas concretas que constituían el ritual matrimonial. La gran mayoría de los vasos provienen de Atenas y complementan la ideología expresada en las abundantes fuentes literarias, la mayoría de las cuales son también atenienses.

A partir del siglo VI<sup>o</sup> la pintura sobre cerámica presenta un rico repertorio simbólico que puede decodificarse como testimonio de las ceremonias matrimoniales. Los vasos pertenecían a las familias, formaban parte esencial de su vida cotidiana y, al mismo tiempo, perpetuaban los valores cívicos.

Las escenas de boda se pintaron en diferentes tipos de recipientes que irían variando según las épocas. El formato de los vasos es un aspecto importante a considerar ya que provee interesantes claves de comprensión: el análisis de su función proporciona la posibilidad de descubrir

---

3 Las fechas correspondientes al texto de este capítulo son todas a. C.

quiénes fueron los usuarios. En las cerámicas de Figuras Negras –estilo que se desarrolla durante el siglo VI– la mayor parte de los motivos nupciales se ubica en cráteras, ánforas e hidrias, recipientes utilizados en el simposio. El público que asistía a la reunión participaba de una atmósfera eminentemente masculina y disfrutaba con las escenas de héroes, dioses o aquellas vinculadas a los diferentes momentos del banquete.

En los vasos de Figuras Rojas –estilo utilizado desde fines del siglo VI hasta el final del Helenismo– los tipos predilectos para la iconografía nupcial fueron *píxides*, *lekanídes*, lutróforos y *lébetes gamikoí*. Los dos primeros formatos eran objetos del tocador femenino. Lutróforos y *lébetes* constituían tradicionales regalos de boda y se les otorgaba un lugar preferencial en los hogares como símbolo del trascendental momento. La recepción de las imágenes era muy diferente y también lo era su apreciación. Los vasos utilizados en el ámbito doméstico y por lo tanto destinados a las espectadoras femeninas involucran otros valores que responden a las transformaciones sociales que tendrán lugar a fines del período clásico.

## Desfile nupcial en las cerámicas de Figuras Negras

La procesión nupcial es el tema más popular de las escenas de boda en la cerámica de Figuras Negras (siglo VI). Conforman el noventa por ciento de lo conocido hasta ahora. Los compradores de las cerámicas eran conscientes de la trascendencia de esta etapa del proceso, uno de los momentos más significativos en la vida de los habitantes de la *pólis*. Homero, en su descripción del magnífico escudo de Aquiles, sintetiza la procesión matrimonial como una ocasión gozosa, expresión triunfal de la paz ciudadana.

Allí representó también dos hermosas ciudades de hombres dotados de palabra. En una se celebraban bodas y festines: las novias salían de sus habitaciones y eran acompañadas por la ciudad a la luz de las antorchas encendidas, oíanse repetidos cantos de himeneo, jóvenes danzantes formaban ruedas, dentro de los cuales sonaban flautas y cítaras, y las matronas admiraban el espectáculo desde los vestíbulos de las casas. *Il.*18.490-496.<sup>4</sup>

El magnífico desfile atraía la atención de toda la población con antorchas, canciones, danzas, lluvias de pétalos y frutos (precursores del arroz que se arroja hoy día a los novios y con el mismo significado de invocación a la fertilidad). En varios ejemplares<sup>5</sup> los esposos están identificados por las inscripciones: son Tetis y Peleo, paradigma de la pareja ideal. El matrimonio fue el resultado de un conflicto entre divinidades y mortales. Era sabido que el hijo de la diosa superaría a su padre, razón por la cual ningún dios quiso desposarla. El rey Peleo decidió cortejarla pero la nereida dio batalla. Utilizó su capacidad de transformarse, y el pretendiente debió desplegar todos sus esfuerzos para capturarla. La lucha fue comparable a la de un cazador cuya valentía le permite atrapar a la presa. La analogía entre caza, cortejo y sexualidad es habitual en una sociedad en la cual las jovencitas, consideradas impredecibles, violentas e irracionales, se identifican con animales salvajes y deben ser domesticadas. Tetis no solo se rinde ante Peleo sino que la ninfa del mar procreará un varón, ferviente anhelo de todas las parejas griegas. El

---

4 El texto pertenece a la traducción de Segalá y Estalella (2005).

5 Por ejemplo en la hidria de Figuras Negras conservada en Florencia. Manera del pintor de Lisipides. Museo Arqueológico 3790. 520 a. C. Beazley Archive n° 302262.

final feliz del episodio y la armonía lograda los convirtieron en el modelo de un matrimonio perfecto.

En la mayor parte de las piezas que ilustran el desfile nupcial la pareja central no está identificada, pueden ser Tetis y Peleo pero también es muy posible que sean matrimonios de seres humanos los que se exhiben, agasajados por la escolta divina.<sup>6</sup>

Los novios se ubican arriba del carruaje siguiendo el esquema de los desfiles olímpicos en una hidria del grupo Lisípides-Andocides.<sup>7</sup>



Figura 1. *Desfile nupcial. Hidria.* Walters Museum of Art. Foto del Museo.

Las deidades se distinguen por sus atributos. Deméter, estratégicamente ubicada frente a los novios –la fecundidad de la tierra y la fertilidad humana son las dos caras de la misma moneda– sostiene de modo bien visible espigas de trigo. Los racimos de uvas y la hiedra anuncian al dios de los excesos, de la fiesta, de la vitalidad: Dioniso. La tercera deidad tiene un tocado alto, un *pólos*, corona que a menudo

6 Por ejemplo: *Hidria*. Figuras Negras. Manera del pintor de Lisípides. Ashmolean 1965.119. Beazley Archive n° 302267 y *Ánfora*. Pintor de Berlín 1686. London B 197. Beazley Archive n° 320380.

7 *Hidria*. Figuras Negras. Grupo Lisípides-Andocides. 520 a. C. The Walters Art Museum. 48.33. Beazley Archive n° 9023365.

luce Hera.<sup>8</sup> El *pólos* no es exclusivo de la reina del Olimpo pero en este contexto resulta atinado vincularlo con una diinidad cuyo cometido esencial es proteger los matrimonios. En la extrema derecha apenas se distingue a Hermes, el mensajero divino, con su sombrero de viajero.

La confluencia entre mortales y dioses genera en el receptor una sensación de poder. Quienes utilizaban esta pieza de envergadura (tiene cuarenta y tres centímetros de altura), y ciertamente bastante costosa, eran los comensales del simposio, hombres que constituían el sector elevado de la sociedad. La boda de cualquiera de ellos debía celebrarse de modo ostentoso resaltando su estatus privilegiado. Las imágenes ofrecían al dueño de la pieza y a sus invitados la posibilidad de revivir el momento concreto en el cual la unión de la pareja había sido aclamada por toda la comunidad. Por otra parte, la identificación de los novios con dioses o héroes debía generar en los receptores la sensación de que sus protagonistas trascendían la esfera terrenal para ascender al universo olímpico. La fluctuación entre la esfera terrenal y la sagrada se convierte para los espectadores del vaso en una manera de enaltecer a los novios y, al mismo tiempo, lograr la aprobación divina. El carácter mítico de la figuración se enfatiza con el aristocrático vehículo tirado por elegantes caballos mientras que en la vida real era una carreta tirada por burros. La iconografía de los novios acompañados por los dioses se convierte en motivo favorito en esta época. Es un testimonio claro de la validez del casamiento declarado públicamente ante la comunidad además de contribuir a elevar la ceremonia matrimonial a categorías heroicas.

---

8 El *pólos* ha sido considerado símbolo de fertilidad y renacimiento, además está conectado con deidades de la muerte. Su simbolismo tiene puntos de contacto con el de la granada.

Similar interacción entre la vida cotidiana y el nivel mítico se percibe en una crátera conservada en el Vaticano.<sup>9</sup>



Figura 2. *Desfile nupcial* (detalle). *Crátera*. Vaticano. Foto de la autora.

La crátera es el recipiente por excelencia del banquete, sin ninguna duda expresa los valores de un grupo prestigioso que disfruta rememorando sus momentos de gloria. El desfile de dioses acompaña a los recién casados a los que se suman tres grupos de tres jovencitas, musas o posiblemente ninfas quienes comparten con Hera la esfera de influencia del matrimonio, la fertilidad y el parto (Larson, 2001: 113). El vaso del Vaticano fue fabricado en Corinto pero la fórmula iconográfica de la procesión divina en la boda proviene del Ática y fue creada a comienzos del siglo VI. El ejemplo más antiguo que conservamos es el de Sóphilos.<sup>10</sup> En la escena pintada por Sóphilos, las deidades acompañan el festejo nupcial de Tetis y Peleo. Acuden en parejas, guiando

9 *Crátera*. Figuras Negras. Corintio Medio. Pintor de la Cabalgata. Primer cuarto del siglo VI a. C. Vaticano. Museo Gregoriano Etrusco 126. Beazley Archive nº 9019291.

10 *Dinos* o *lébes*. Figuras Negras. Sóphilos. British Museum GR 1971.11-1.1. 580 a. C. Beazley Archive nº 350099. Además de ser el ejemplo más antiguo de una escena de boda, la pieza es un hito para la historia de la pintura sobre cerámica pues atesora la primera firma que conservamos de un pintor, clara indicación del orgullo por la tarea bien realizada.

carros y acompañadas por grupos de tres diosas menores que circulan a pie, de la misma manera que en la crátera del Vaticano.<sup>11</sup> Los artistas seguían modelos, fórmulas que permitían a los espectadores interpretar fácilmente los mensajes que se pretendía transmitir.

En la crátera del Vaticano así como en la hidria del Walters Museum y en muchos otros ejemplos de procesión nupcial, el artista comunica que la futura esposa está dispuesta a iniciar su vida matrimonial mediante otra fórmula iconográfica: la novia luce el velo sobre su cabeza mientras lo sujeta con una de sus manos. Es la expresión pictórica de una ceremonia, la *anakalyptéria*, el ritual de quitar el velo. Gherchanoc (2012: 111-113) supone que la ceremonia tenía lugar al finalizar el banquete y antes de la formación del cortejo. Además del desvelamiento existiría un intercambio de miradas, quizás de palabras y de regalos entre los esposos que sugerirían un consentimiento mutuo. Desvelar es hacer aparecer simbólicamente un rostro y darle un “nombre” a la joven esposa y por tanto reconocer en ella lo que está a punto de cumplirse, un pasaje y un cambio de estado. La ceremonia confiere a la mujer una nueva identidad, la de esposa legítima dentro del *oikos* de su cónyuge. A través de este acto, la unión se hace pública y legítima a los ojos de todos, de su esposo y de los invitados.

Durante el desfile por las calles de la ciudad seguramente la novia llevaría su rostro enteramente velado, señal de modestia y de protección, pero los pintores prefirieron mostrarla en actitud de *anakalýpsis*. El gesto puede ser interpretado como el momento de quitarse el velo o aquel en el cual la mujer se lo coloca. Seguramente involucra ambas acciones, no es una representación realista sino

---

11 De modo similar se distribuyen los dioses y los grupos de diosas menores en el Vaso François de 570 a. C. que igualmente reproduce el desfile de dioses que van a saludar a Tetis y Peleo. *Crátera*. Alfarero Ergotimos. Pintor Clitias. Florencia. Museo Archeologico Etrusco 4209. Beazley Archive nº 300000.

una construcción simbólica que transmite la condición de novia o de mujer casada.<sup>12</sup> La carga alusiva del motivo justifica la elección desde el punto de vista del imaginario social mientras que desde la perspectiva artística el ademán permitía a los ceramógrafos revelar el bello rostro de la desposada.

No sabemos exactamente cuándo la novia descubriría su rostro y si la práctica se realizaba más de una vez. Quizás tenía lugar al finalizar el banquete familiar en presencia de su padre, quien hasta ese momento dirigía su vida, y ante su marido, que será quien la tutele a partir de ahí. Es sensato inferir que volvería a colocárselo durante la procesión pública, mientras el cortejo se dirige a su nuevo hogar. Luego se lo quitaría en el lecho nupcial antes de consumar la unión (Deschodt, 2011: 2). Ferrari (2002: 186) interpreta la *anakalyptéria* como una metáfora del regalo que representa la novia para su futuro marido. La joven está cubierta por el velo cual precioso tesoro cuya tapa se abre en el momento en que se expone ante su esposo.

El gesto normativo de desvelar el rostro confirma ante familia, amigos y esposo el consentimiento de la novia al mismo tiempo que legitima el enlace ante la comunidad. Gherchanoc (2012: 105) afirma que el jefe de un *oikos* o su heredero potencial deben dar a conocer a su círculo más cercano y a la ciudad el nuevo estatus de la pareja. El ritual matrimonial y, en particular, la fiesta del desvelamiento

---

12 Es típico en escenas de boda pero también aparece en otras escenas. Los artistas lo utilizaron para sugerir la futura unión matrimonial de los protagonistas de una persecución violenta, como la de tantos mitos de héroes o dioses que raptan a sus consortes. Aparece en escenas con la partida del guerrero, momento en el cual la esposa se despidе de su marido o realiza una libación a los dioses para augurar un buen regreso. En estas la mujer ya está casada. Es un gesto que asumen algunas diosas, en ocasiones Afrodita y, en mayor medida, Hera, seguramente por su estrecha conexión con el matrimonio. Con el gesto de *anakalýpsis* la esculpió Fidias en el friso oriental del Partenón.

dan a la esposa y a sus futuros hijos la legalidad necesaria. De esta manera, parientes, amigos y vecinos se convierten en testigos y garantes de la unión dentro de la familia y dentro de la ciudad. Al hacer público y visible el matrimonio la legitimidad de la futura descendencia queda certificada ante la comunidad. La procesión de los novios a lo largo de las calles de la ciudad resulta esencial para proclamar su legalidad.

Las imágenes pintadas en las piezas de cerámica cumplen una misión similar en el contexto social, privado y elitista del simposio: funcionan como un recordatorio de la permanencia del vínculo y aseguran ante los espectadores de los vasos la legitimidad de la unión. La elección de un repertorio heroico o divino para las piezas de boda garantiza que la audiencia valore en toda su plenitud la importancia de un matrimonio celebrado en público como un aspecto vital en la estructura de la *pólis*.<sup>13</sup>

## La novia, protagonista en la cerámica de Figuras Rojas

La popularidad del desfile nupcial fue decreciendo paulatinamente en consonancia con las transformaciones políticas y sociales del período clásico. En la iconografía de la cerámica –a partir de la segunda mitad del siglo V– se produjo un incremento considerable de temas atractivos para las mujeres. Las piezas destinadas a la audiencia femenina se colman de joyas, vestidos lujosos, regalos amorosos. La

---

13 Sabetai (2014: 69) propone que este fenómeno es análogo a las representaciones en cerámica de fines del período geométrico que fueron creadas para una elite. En las tumbas de los soldados notables del cementerio de Atenas se ubicaron los llamados vasos del Dypilón. Las escenas pintadas resaltaban los valores bélicos y el honor del difunto pues ilustran los homenajes que la comunidad brindaba al prestigioso guerrero: planideras dolientes, compañeros del difunto en solemne procesión, desfile de carros y caballos.

consideración social de la mujer aumentó lenta e inexorablemente, entre otras razones, a causa de las guerras intestinas que comprometieron a las ciudades griegas. Consecuencia de las luchas fueron la inestabilidad política y los cambios demográficos, en tanto buena parte de la población masculina moría en los conflictos. Las mujeres, se vieron obligadas a asumir las responsabilidades de sus esposos tales como la adquisición de cerámicas. Los talleres respondieron con nuevos temas destinados a satisfacer el gusto femenino.

Otro factor que contribuyó a elevar el estatus de las mujeres fue la ley de ciudadanía que establecía la necesidad de tener padre y madre ateniense para que un hombre fuera considerado ciudadano. La consecuencia fue que el papel femenino en la sociedad se transformó en un asunto de vital importancia. Si bien continuaban estando sometidas a la autoridad masculina, el lugar que ocupaban en la familia adquirió un prestigio inusitado. Como afirma Just (1994: 55) el estatus familiar de las mujeres resulta esencial para el estatus político de los hombres. Seguramente la legislación no tuvo la intención de cambiar la condición social de la mujer ateniense, sin embargo es uno de los aspectos que explica que, a partir de la segunda mitad del siglo V, las mujeres se representaran de modo destacado en el arte de la época, tanto en las escenas de vida cotidiana como en la iconografía funeraria.

Al observar las figuras 1 y 2 comprobamos que los pintores del siglo VI eclipsaron parcialmente a la novia, ubicada en segundo plano detrás del novio. En la procesión de bodas la joven esposa resulta opacada por el esposo, los dioses, el carro y los caballos; en cambio, a partir de mediados del siglo V, las novias adquieren un protagonismo extraordinario.<sup>14</sup>

---

14 Osborne (1997: 11-12) afirma que pocas veces se representaban mujeres antes de la mitad del

Asimismo, la cantidad de recipientes decorados con escenas nupciales aumenta sensiblemente a partir de ese momento. Sutton (2004: 347) afirma que una de las consecuencias estéticas de la mayor apreciación de la familia en la *pólis* ateniense fue el aumento de la dimensión afectiva y erótica del casamiento.

Un lutróforo conservado en Berlín<sup>15</sup> muestra al novio alzando a su futura esposa para ubicarla, casi como si fuera un objeto inanimado, arriba del carruaje.<sup>16</sup>



Figura 3. Desfile nupcial. Lutróforo. Berlín Antikensammlung. Dibujo de la autora.

Rígida como una estatua, la joven se exhibe como una muñeca.<sup>17</sup> Podemos inferir que el receptor antiguo entendía la imagen como un rapto fingido, concepto a menudo vinculado a la boda en tanto establece claramente el poder del

---

siglo V en los monumentos funerarios, mientras que prevalecen a partir de ese momento tanto en las estelas como en los *lékythoi* que se depositaban en las tumbas.

15 Lutróforo. Figuras Rojas. Berlín F2372. 430 a. C. Beazley Archive nº 9603.

16 Lissarrague (1991: 194) vincula la postura con el gesto de sujetar firmemente el brazo de la novia (*cheir'epi karpō*) que abunda en las escenas de bodas. Ambos serían una expresión de la sumisión femenina y el momento de la toma de posesión por parte del marido.

17 Podría ser el recuerdo de la fabricación de Pandora a partir de barro dice Reeder (1995: 172).

hombre sobre la mujer.<sup>18</sup> En una sociedad en la cual el predominio masculino es absoluto resulta aceptable sojuzgar a las doncellas, criaturas salvajes que necesitan ser domesticadas, a través del matrimonio.<sup>19</sup> Sin embargo, la muchacha no se muestra reacia. Confirma que está dispuesta a casarse mediante el gesto de *anakalýpsis* y se deja transportar sin oponer resistencia, los pies colgando, inertes. La acción de colocar a la mujer en el carro formaría parte de la tradición, el comediógrafo Araros lo registra en esta frase: “para que, cuando sea el momento correcto, haciendo saltar a la novia en el aire la subas al carro”.<sup>20</sup>

Un niño observa la escena, probablemente el *país amphithalés* o sea un varón con ambos padres vivos, considerado de buen augurio para la fertilidad de la novia.<sup>21</sup> Atrás suyo se adivina (la pintura está muy deteriorada en este sector) la

---

18 La analogía del rapto vinculada a la boda se evidencia en varios mitos como en el de Tetis y Peleo o en el Hades y Perséfone, además de estar presente en las prácticas matrimoniales espartanas. En el ámbito ateniense se conecta con las leyendas fundacionales asociadas a la figura del héroe nacional Teseo, seductor de Helena y otras mujeres. Keuls (1993: 52-60) sostiene que en la versión ática de las aventuras de Teseo hasta la propia Ariadna fue conquistada por la fuerza. Afirma que algunas historias de violencia sexual que se transforman en matrimonios legítimos, como el rapto de Oritia por Boreas, contienen elementos patrióticos. Oritia era la hija del primer rey de Atenas, Erecteo, y su conquista, con el beneplácito de Atena si hemos de juzgar por las pinturas en cerámica, culmina con el nacimiento de hijos heroicos. Evidentemente era un tema popular, en el archivo Beazley se contabilizan nada menos que ochenta vasos con el rapto de Oritia. En las escenas de boda de la gente común, los ceramógrafos introducen la idea del sometimiento masculino recordando el rapto, por ejemplo en la *pyxís* del Marlay Painter. London 1920.12-21.1. El secuestro se sugiere a través de la actitud del novio que “coloca” a la novia arriba del carro como si fuera un fardo.

19 Según Mason (2006: 16-17) las vírgenes eran peligrosas porque sus cuerpos no estaban sexualmente controlados por un hombre y actuaban de modo irracional. Los tratados hipocráticos sostienen que eran vulnerables a alucinaciones porque el útero aún no había sido “fijado” por el sexo marital. Una mujer solo estaba física y moralmente sana si tenía sexo periódicamente y había parido hijos.

20 Citado en Oakley y Sinos (1993: 31).

21 Oakley y Sinos (1993: 30) dicen que puede ser uno de los *paides propémpontes*, niños varones que escoltaban la procesión.

silueta de una mujer que porta dos antorchas. Es la madre de la prometida que despide a su hija desde el espacio de su infancia. El auriga conduce el carro hasta el flamante hogar donde los novios son recibidos por los padres del novio.<sup>22</sup> La madre del novio también sostiene antorchas que eran parte indispensable de la ceremonia nupcial llevadas por las dos madres que las habían encendido en los respectivos fuegos de cada hogar (Sabetai, 1998: 327). El fuego del *oikos* paterno protege a la niña que lo está abandonando, mientras que el fuego de la casa que será la suya en el futuro ofrece la bienvenida ritual a la esposa. Oakley y Sinos (1993: 26) señalan el carácter apotropaico de las antorchas y su identificación con la ceremonia nupcial, al punto que la expresión griega para la unión ilegítima era “una boda sin antorchas”.



Figura 4. Detalle del lutróforo de la Figura 3. Foto de la autora.

La novia se presenta bella, deseable, adornada con una corona y cubierta parcialmente con el velo. El artista expresa la riqueza de su atuendo con refinadas líneas que recorren rítmicamente las curvas femeninas. De acuerdo con

---

22 El interior se sugiere tan solo con una columna, no es necesario nada más, pocos signos bastan para explicar a la audiencia que conoce cuáles son los espacios implicados en la ceremonia.

las fuentes, las novias usaban prendas teñidas de púrpura y azafrán (Cleland y Llewellyn-Jones, 2007: 2, 7, 37-38, 155-157, 162 y 215). El tono púrpura expresaba poder, riqueza y, muy oportuno para la ocasión, amor.<sup>23</sup> Es el color de Afrodita y se asociaba además al lecho nupcial (Cleland y Llewellyn-Jones, 2007: 37-38). Por su parte el azafrán tiene una larga tradición simbólica en el Egeo. En tiempos minoicos el azafrán fue considerado sagrado en función de su uso como calmante femenino. Varias pinturas murales conservan imágenes que describen los rituales de iniciación en los cuales las jovencitas recolectan sus flores.<sup>24</sup> En la Grecia posterior permaneció la asociación de la planta con el ciclo menstrual, la sexualidad y la procreación, de ahí su estrecha conexión con el velo nupcial.<sup>25</sup>

El velo nupcial griego tenía una calidad diferente del utilizado en la vida diaria; era más costoso, más adornado, teñido de color azafrán<sup>26</sup> e intensamente simbólico.<sup>27</sup> Transmitía la idea de la madurez sexual de la recién casada y su inminente transformación de doncella en esposa. Representa un estado de transición, un rito de pasaje, en el cual la novia debe protegerse y proteger a los que la rodean

---

23 La tintura utilizada provenía de un molusco y resultaba muy costosa y difícil de obtener. Es también un color heroico, muy usado en la tragedia, como sucede con la tela púrpura de Agamenón.

24 El ciclo completo está representado de modo extraordinario en la casa-santuario Xeste 3, Akrotiri, isla de Thera, actual Santorini pintado entre 1500 y 1600 a. C.

25 Es posible que muchas griegas usaran el velo cotidianamente al transitar por el espacio público, expresando así la separación entre el mundo privado de lo femenino y la esfera masculina y cívica de la sociedad. Se discute si la totalidad del rostro estaba cubierto en la vida real. En la pintura sobre cerámica así como en la escultura, los ejemplos son poquísimos.

26 El color azafranado también aparece cuando una mujer virgen está por ser sacrificada como sucede con Ifigenia.

27 Con la técnica de Figuras Negras el artista puede darle un tono rojo al velo, como en la cratera del Vaticano del ejemplo n° 2; no sucede lo mismo con las Figuras Rojas donde no resaltaría del resto de la imagen. Los artistas se conforman con dibujar sus pliegues o, en ocasiones, agregar algún detalle decorativo, por ejemplo estrellas tal como sucede en el lutróforo con procesión nupcial conservado en Boston de 425 a. C. Museum of Fine Arts Boston 03.802.

de eventuales peligros a través de la tela que cubre su rostro (Mason, 2006: 29). El velo señala también su modestia, su virtud y su belleza. Era un accesorio esencial para presentar a la novia como un objeto de deseo, como un regalo placentero para el esposo, así como la novia primigenia –Pandora– fue un regalo para Epimeteo.

El pintor nos muestra una pareja joven y bella. En este período, el marido suele representarse sin barba, práctica generalizada por parte de los artistas pero no entre los ciudadanos atenienses (Sutton, 2004: 329). Las costumbres no han cambiado: las novias eran muy jovencitas, los novios seguían siendo treintañeros y usaban barba; sin embargo el gusto femenino, ignorado con anterioridad, demandaba una imagen idealizada de juventud y belleza para su prometido, a diferencia de los hombres barbados de las Figuras Negras.

Una figurilla de Eros, ofreciendo una guirnalda a la novia, acentúa la atmósfera romántica. A fines del período clásico las emociones hacen su aparición y el erotismo es aludido por los pintores con sutileza, a diferencia de lo que sucede en escenas de épocas anteriores en las cuales los encuentros carnales, tanto heterosexuales como homosexuales, se presentan sin la intervención del amor. Por el contrario, los ceramógrafos de esta etapa plantean la intensidad afectiva con la inclusión de Eros ya sea individualmente o multiplicado en numerosos Eroles. Los motivos apuntan a la reciente clientela de mujeres que comienza a exigir que sus intereses se vean reflejados en las piezas que ellas –por primera vez– están adquiriendo. Los talleres de cerámica respondieron con habilidad comercial a la situación. Si consideramos que las novias debían comenzar una vida nueva con un desconocido es comprensible que ansiaran el romanticismo, la delicadeza, la perfección y aun la glorificación del proceso matrimonial. Este último concepto

está expresado mediante las dos guirnaldas que rodean a la novia. Expresión de sacralidad, de fiesta y de triunfo, los artistas adornan con guirnaldas a sacerdotes, simposiastas, dioses, héroes y atletas vencedores.

El formato de la cerámica la identifica sin lugar a dudas con la boda. El lutróforo era un vaso ritual cuya forma fue creada y utilizada solo para ceremonias nupciales y funerarias del Ática.<sup>28</sup> Su uso no está atestiguado en otros sitios si bien en toda Grecia existió la misma práctica de purificación. Estaba destinado a llevar el agua para el baño de la novia, esencial para la futura unión matrimonial pues se creía que mejoraba la fertilidad de la pareja. El baño nupcial era un ritual purificador que marcaba la transición a la vida matrimonial, el transporte ceremonioso del lutróforo constituía un evento social de excepcional trascendencia y el recipiente utilizado se convirtió en el símbolo de las nupcias (Sabetai, 2014: 52).

Luego de completar las prácticas sagradas y por tratarse de un objeto utilizado en un rito de pasaje, el lutróforo se dedicaba a las deidades protectoras del matrimonio. 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 realizar la consagración del recipiente utilizado para el baño prenupcial. El ochenta por ciento de los exvotos hallados en el santuario de *Nýmpe* son lutróforos.<sup>29</sup>

---

28 Sabetai (1998: 328) manifiesta que se trata de un vaso ceremonial que deriva de las ánforas e hidrias del tardío geométrico y fue paulatinamente haciéndose más alargado. Se origina a fines del siglo VIII. Se utilizó además en los rituales funerarios y se colocaba en las tumbas de las mujeres que morían antes de haberse casado pues en la otra vida celebrarían sus esponsales con Hades. Su función votiva está indicada por la existencia de ejemplos monumentales así como otros en miniatura, por ende imposibles de utilizar como vasos para transportar agua.

29 Asegura Sabetai (2014: 58) que la importancia de los descubrimientos de ofrendas dedicadas a *Nýmpe* es fundamental para el estudio de los lutróforos y de la institución ateniense del

Otro formato también indicador de la boda es el *lébes gamikós*. Sin embargo no existen testimonios ni iconografía que nos informen sobre su función precisa (Sabetai, 2014: 52). *Lébes* y lutróforo son típicamente atenienses, se crearon para usar en Atenas y no forman parte del comercio fuera del Ática. Son diferentes por su función y por su forma. El lutróforo es una cerámica de cuerpo alargado, con asas y cuello esbelto. El *lébes gamikós* es un cuenco profundo, de cuello corto, con asas dobles en los hombros. Su base redondeada exige un soporte que suele estar unido a la parte superior.<sup>30</sup> En la representación de los preparativos nupciales de la Figura 5 la novia se encuentra estratégicamente acompañada de los recipientes simbólicos: la pieza situada frente a ella es un lutróforo mientras que atrás de su silla está el *lébes gamikós*.<sup>31</sup> Los dos formatos aparecen a menudo en la imaginería nupcial como parte de los regalos.<sup>32</sup>

La asociación visual entre imágenes de novias, lutróforos y *lébetes* sugiere que pertenecían a la dote de la novia. Metáforas de la prosperidad del *oikos* y de las virtudes femeninas que permiten llevar adelante la economía del nuevo hogar, las escenas pintadas funcionan como un recordatorio de las ceremonias de incorporación dentro del estatus marital. Compositivamente las dos piezas de cerámica ocupan un sitio preferencial rodeando al personaje principal.

---

matrimonio. Asimismo sostiene que, cuando se publiquen completamente los resultados, se pondrá en evidencia que los vasos de gran calidad fueron creados para el público ateniense y que circulaban primariamente en el Ática.

30 Además de la pieza destinada a los ritos matrimoniales el formato se utilizó en simposio como recipiente para mezclar el vino con el agua. Se han conservado también *lébetes* en metal que se colocaban sobre trípodes. Asimismo hay abundantes referencias a *lébetes* como premios.

31 Procesión nupcial con carro. Tapa: Preparativos de boda. *Pyxís*. Figuras Rojas. 370-360 a. C. Atenas Museo Arqueológico Nacional n° 1630. Beazley Archive n° 431.

32 El *lébes* nupcial apareció más tarde que el lutróforo. Tienen formas diferentes y además el *lébes* tiene tapa, puede observarse en la Figura 6, mientras el lutróforo no la tiene. El primer *lébes* que conservamos es el de Sóphilos correspondiente a los años 580-570 a. C. Ver nota 8.

Sus formas alargadas y sus tamaños acentúan el carácter sagrado, son vasos cuyos formatos el espectador reconoce como culturales y son una confirmación de que los ritos han sido cumplidos.



Figura 5. Tapa de Pyxis. Museo Nacional de Atenas. Foto de la autora.

En la imaginería los *lébetes* se suelen presentar de a pares llevados en procesión con otros regalos, mientras solo se muestra un lutróforo. Aparentemente cada novia podía recibir un lutróforo para su baño y dos *lébetes gamikoí*. Por su parte, los hombres recibirían únicamente un lutróforo para su purificación prenupcial. Es posible que el par de *lébetes* refieran simbólicamente a la unión de carácter económico de los hogares de la novia y del novio en el nuevo *oikos*. Serían un símbolo de la prosperidad familiar anclada en el matrimonio, razón por la cual no se ofrendan en el santuario de *Nýmpe* sino que permanecen en la casa (Sabetai, 2014: 53).

## Iconografía nupcial en la tumba HS 89. Cementerio del Cerámico

Las ofrendas depositadas en la tumba HS 89 del Cementerio del Cerámico en Atenas componen un notable conjunto votivo.<sup>33</sup> La iconografía y los formatos de las piezas de cerámica indican que posiblemente se trate de una sepultura femenina en la cual se encontraron varias *pyxides*, una *lekanís*, vasos perfumeros, una hidria y dos magníficos *lébetes gamikoi*.<sup>34</sup>

El *lébes gamikós* señala la unión de la pareja y, a diferencia del lutróforo, permanece en el *oikos* completando el ajuar de la novia. Posiblemente se utilizaba en las reuniones familiares como lo indica su descubrimiento, producido mayormente en las casas. Quizás fueran contenedores de la comida y la bebida utilizadas en el banquete nupcial (Sabetai, 2014: 55). El hallazgo de los ejemplares en una tumba permite suponer que formaron parte de un hogar y, ante la muerte de su dueña, se enterraron con ella.<sup>35</sup>

Los *lébetes* del Cerámico fueron pintados por el Washing Painter posiblemente como parte de un encargo doble.<sup>36</sup> Sus

---

33 La tumba, ubicada en el extremo noroeste de la Vía Sagrada, fue excavada en la temporada de 1961-1962 por Klaus Vierneisel. Agradezco la información acerca de estos hallazgos al arqueólogo Leonidas Bournias del Museo del Cerámico (correo electrónico del 15-12-2014) y a la Dr. Jutta Stroszcek del Deutsches Archäologisches Institut in Athen (correo electrónico del 20-01-2015).

34 *Pyxis* es una caja redonda, pequeña, utilizada probablemente para guardar joyas, cosméticos o ungüentos. *Lekanís* es un recipiente de tamaño un poco mayor, tiene asas, quizás tenía la misma función que la *pyxis* o puede ser que se usara para contener comida o bebida. Ambos eran habituales regalos de boda y están decorados mayormente con escenas de gineceo. La hidria es el recipiente para llenar y transportar agua, asociada a lo femenino pues las mujeres fueron las encargadas de esta tarea. Los *lébetes gamikoi* son, como ya mencionamos, vasos directamente vinculados a la boda.

35 El *lébes* de Sóphilos, por ejemplo, fue desenterrado del fogón de una casa en Smyrna. Hay otros hallazgos de *lébetes* en los pisos de casas.

36 *Lébes gamikós. Escena de boda, novia con bebé.* Washing Painter. 430 a. C. Atenas Museo del Cerámico n° 2694. Beazley Archive n° 27610. *Lébes gamikós. Novia peinándose.* Washing Painter. 430 a. C. Atenas Museo del Cerámico n° 2695. Beazley Archive n° 27611.

diseños decorativos están cuidadosamente igualados tanto en el cuerpo del recipiente como en el pie y en los personajes secundarios. Este ceramógrafo no usa siempre los mismos diseños. Resulta significativo que la paridad aparezca tan solo en estas dos piezas y en otras dos –Atenas 14790<sup>37</sup> y Munich 7578<sup>38</sup>– que tienen similar decoración. Las dos parejas de recipientes nupciales expresan lo que la sociedad ateniense pretende de una mujer: matrimonio y maternidad. El *lébes gamikós* del Museo Nacional de Atenas n° 14790 presenta una escena con una novia peinándose prácticamente idéntica a la del Cerámico n° 2695 (ver Figuras 7 y 8). El *lébes* del museo de Munich se identifica con el ejemplar n° 2694 del Cerámico pues ambos muestran a la novia con un bebé.



Figura 6. Lébetes gamikoi. Museo del Cerámico.  
En primer plano cerámico n° 2695, novia  
peinándose; en segundo plano, cerámico  
n° 2694, novia con bebé. Foto de la autora..

37 *Lébes gamikós. Escena de boda con novia peinándose.* Washing Painter. 425-420 a. C. Museo Arqueológico Nacional. Atenas n° 14790. Beazley Archive n° 214884.

38 *Lébes gamikós. Escena de boda con bebé.* Washing Painter. Munich Antikensammlungen 7578. Beazley Archive n° 214883.

La Figura 6 brinda una vista lateral de los dos *lébetes* del Cerámico. Puede observarse la semejanza en la composición de las mujeres que llevan regalos en los soportes de los recipientes y, en el cuerpo de los *lébetes*, las imágenes de las *Nikai* volando hacia la novia.<sup>39</sup> La presencia de las divinidades de la victoria contribuye a la glorificación de los ritos matrimoniales. Sabetai (2008: 296) considera que la aparición de *Nikai* en escenas de boda implica la idea de una transición agradable y sencilla –como un suave vuelo– entre el estatus de la niña y el de la mujer casada.

Los obsequios que llevan las mujeres y las *Nikai* son también simbólicos: cofres y cestos para la lana, los *kálathoi*.<sup>40</sup> Los cofres y cajas se han interpretado como expresiones del confinamiento de las mujeres dentro del *oikos* (Keuls, 1993: 122-123; Lissarrague 1995: 93-94) o como metáfora de la futura maternidad (Reeder, 1995: 198). Bundrick (2008: 318-319) cuestiona la idea de la reclusión involucrada en la representación de los contenedores y considera que pueden tener connotaciones positivas aludiendo a la valiosa contribución económica de la mujer en el hogar tanto en su carácter de ama de casa como a través de la dote y los regalos nupciales. Las fuentes literarias nos informan que la dote incluía dinero, mobiliario y bienes transportables. Los obsequios representados en los vasos podrían entonces simbolizar el aporte económico de la mujer a su nuevo hogar.

El pasaje de la niña a mujer está marcado, entre otras cosas, por la entrega de regalos que sellan la alianza entre dos familias y son el reaseguro de una unión y de una descendencia legítima (Gherchanoc, 2012: 113). Al llevar los regalos a los esposos, los parientes reconocen la legitimidad de la

---

39 Del otro lado, no visible en la fotografía, también se representaron *Nikai*.

40 En la Figura 6 se pueden ver *kálathoi* debajo de las dos *Nikai*, en el cuerpo del recipiente. En el soporte, una joven trae el *kálathos* en su mano, la otra lleva un cofre y tiene un *kálathos* a sus pies.

unión. Los pintores de esta etapa agregan invariablemente el recuerdo de los presentes nupciales bajo la forma idealizada de cofres, joyas, espejos, vasos perfumeros.<sup>41</sup> Las imágenes son portadoras de la memoria social, proclaman la generosidad de las dos familias que ahora estarán unidas.

La presencia del *kálathos*, el cesto contenedor de la lana, evoca la tarea textil, intrínsecamente vinculada al hogar y a la familia, y es un símbolo de la contribución femenina a la economía del *oikos*. El trabajo textil es la actividad más frecuentemente representada en los vasos que pretenden ensalzar las virtudes de una mujer. Su representación en escenas de boda recuerda al espectador cuál es el lugar que ocupará la esposa en la casa. Bundrick (2008: 286) afirma que la fabricación de telas mantiene la armonía del *oikos*, favorece la prosperidad del hogar y, de esta manera, realiza un aporte esencial dentro de la estructura socioeconómica de la *pólis*. Por otra parte, el cesto de lana alude al poder de seducción de la doncella casadera: en las pinturas las mujeres se muestran jóvenes y hermosas para atraer al futuro esposo. Según Ferrari (2002: 57) el trabajo de la lana es la quintaesencia de la feminidad y de la belleza. Por su parte sostiene Lewis (2002: 62) que el trabajo de la lana, considerado un símbolo de la virtud femenina, sería el equivalente a las armas de guerra para el hombre.

Los dos *lébetes* del Museo del Cerámico son semejantes pero no idénticos: el n° 2695 (*novia peinándose*) mide 70,5 cm, mientras que el n° 2694 (*novia con bebé*) mide 69 cm.<sup>42</sup>

---

41 En el reverso de la panza de los dos *lébetes* de la tumba HS 89 se enfatiza la idea de los obsequios nupciales, las mujeres portan cintas, cofres y, en el ejemplar n° 2694, un alabastro, vaso perfumero asociado al universo femenino.

42 Sabetai (2014: 53) comenta que en ocasiones sucede que los dos *lébetes* encontrados en tumbas son de diferentes tamaños y se pregunta si es fortuito o simbólico sugiriendo que podría ser la representación de cada uno de los esposos.

Los motivos centrales también difieren aunque resultan complementarios y representativos de los valores ideales del matrimonio.



Figura 7. Novia peinándose. Lébes gamikós. Cerámico nº 2695. Foto de la autora.

En el sector principal del *lébes* del Cerámico nº 2695 vemos a la novia rodeada de asistentes y auxiliada por Eros. Los amorcillos incluidos en las escenas de boda legitiman el sexo dentro del matrimonio y celebran las manifestaciones de afecto en la pareja. Se trata de un sentimiento nuevo, orientado a una audiencia diferente. El erotismo en las imágenes estuvo anteriormente dirigido hacia el sector masculino de la población, fundamentalmente en el ámbito del simposio o del *kômos*, por lo tanto fuera del marco regulador de la familia. La creciente simpatía de los artistas por la esfera femenina se vincula, además, con la mayor apreciación de lo privado. Las escenas de boda van paulatinamente desarrollándose en el interior del gineceo y el dios del amor se convierte en accesorio indispensable de las escenas nupciales atenienses (Sutton, 1997-1998: 32).<sup>43</sup>

43 Los pintores de vasos introducen a Eros en las escenas de boda poco después de 450 a. C. Con anterioridad Eros aparecía en representaciones míticas o en escenas de cortejo predominantemente homosexual.

Eros está posado en la mano de una de las jóvenes auxiliares y ofrece una joya a la futura esposa. Detrás de ella, una de las amigas porta el lutróforo nupcial adornado con cintas y conteniendo ramas de mirto, la planta sagrada de Afrodita. A continuación otra joven porta las antorchas (en la Figura 7 se ve solo una), otro componente importante de la iconografía nupcial. Las herramientas de seducción están a disposición de la novia: hermosos vestidos, perfumes, joyas, elaborados peinados. La manera en que Hesíodo describe la creación de Pandora, la primera novia en el mito, deja bien en claro que el acicalamiento era esencial para cautivar al esposo (Hesíodo, *Teogonía* vv. 571-594; *Trabajos y Días* vv. 69-84).

El atavío de la novia indica su entrada en otra etapa de su vida. Las escenas de boda van describiendo el proceso como el de una paulatina transformación, desde la niña a la mujer. El sujetar la cabellera con cintas forma parte de dicho proceso. Los códigos artísticos griegos establecen que las jovencitas se representen con el cabello suelto, si bien prolijamente sujeto con guirnaldas o redecillas. Por el contrario, la melena despeinada encarna la voluptuosidad, el descontrol. Es mediante el libre movimiento de los cabellos que los artistas muestran a las mujeres marginales, las que quiebran las normas: amazonas, ménades y otros seres violentos y salvajes. La mujer casada debe tener su cabello recogido, peinado con un rodete, cubierto con una cofia o adornado con cintas y coronas. Es la acción que se desarrolla en el *lébes* del Cerámico. La fórmula compositiva debió complacer a la clientela del Washing Painter pues la repitió en el *lébes gamikós* de Atenas n° 14790, en la *pyxís* de Würzburg<sup>44</sup> y probablemente en varias otras piezas que no han llegado hasta nosotros.

---

44 *Pyxís*. Washing Painter. Würzburg, Universitat, Martin von Wagner Museum L541. Beazley Archive n° 215006.



Figura 8. Lébes gamikós. Washing Painter. Atenas 14790. Foto de la autora.



Figura 9. Pyxis. Washing Painter. Würzburg, L541. Foto de la autora.

El *lébes* del Cerámico 2694 muestra a la novia alzando a un bebé. Al visualizar el futuro fruto del matrimonio de un modo tan concreto el pintor expone ante la audiencia cuál es el deseo más ferviente de toda pareja ateniense ansiando cumplir con el condicionamiento normativo de la comunidad. Del mismo modo que en la otra pieza, dos jóvenes ayudantes traen regalos, un bonito cofre y un lutróforo adornado con cintas y ramas de mirto. Sobre la falda del personaje principal se observa el mismo canasto inclinado que en el *lébes* 2695; ¿podría ser un modo de comunicar al receptor que se trata de la misma novia, en un caso ataviándose para su matrimonio y en el otro, anhelando iniciar una familia?

El sexo del niño está oculto en esta imagen pero no sucede lo mismo con el *lébes gamikós* Munich 7578, también pintado por el Washing Painter, donde no hay duda de que el niño es un varón. En el arte griego hay pocas representaciones de niños en el ámbito cotidiano y, cuando aparecen son, en su gran mayoría, de sexo masculino.<sup>45</sup> El heredero

45 También son pocas las veces que se representan niños en las escenas mitológicas, solo cuando el tema lo exige como, por ejemplo, en los episodios de Heracles niño matando a las serpientes, Dioniso recién nacido llevado al Paposileno, o el Nacimiento de Erictonio.

varón es una de las exigencias de la sociedad patriarcal y en los rituales de boda los varones estaban presentes de modo destacado. El *país amphitalés* circulaba entre los invitados y otros niños varones, los *païdes propémportes*, formaban parte de la procesión. Además, es posible que una criatura de sexo masculino durmiera con la novia el día antes del casamiento, o la acompañara a su baño prenupcial para aumentar las posibilidades de engendrar un varón. Reeder (1995: 228) propone que la escena recuerda una costumbre aún en boga en la Creta moderna: la novia hace rebotar a un niño sobre sus rodillas o lo deja jugar en su cama con la esperanza de parir hijos varones. Ciertamente se trata de la esposa ideal, hermosa, bien vestida y dispuesta a engendrar el heredero que el *oïkos* y la *pólis* reclaman.



Figura 10. Novia con bebé. Lébes gamikós. Cerámico nº 2694.  
Foto de la autora.

Los pintores de vasos construyeron espacios ideales evocando conceptos a través de signos que exaltaron la trascendencia del matrimonio como vínculo social. Las imágenes son expresión de la ideología de una sociedad, consecuentemente se cargan de un carácter normativo. Resultan esenciales para que los espectadores logren distinguir

entre comportamientos correctos e incorrectos (Darbo-Peschanski, 2010: 13-14). La reiteración de desfiles nupciales en el período arcaico constituye un claro indicador de cuáles eran las prácticas a seguir para el reconocimiento social de la unión. Los artistas enfatizaron los aspectos públicos de la ceremonia, en particular la procesión. En las representaciones los esposos son comparables a dioses de modo tal que la unión mortal adquiere categoría sagrada. Se señalaba de esta manera la importancia de un acto público que precisaba ser avalado por el conjunto de la sociedad. A partir del período clásico, el paradigma se modificó y las escenas de boda se trasladaron a la esfera privada. Un mundo doméstico perfecto se manifiesta como el ámbito adecuado para aludir a un enlace en el cual comienza a intervenir Eros y donde la presencia femenina alcanza un protagonismo desconocido en etapas anteriores.

Los cambios en la iconografía nupcial revelan modificaciones en las costumbres, en la mentalidad y en el estatus de los miembros de la sociedad ateniense. Nos hablan de la vida pública y privada, de los rituales, de los preparativos y de los roles socialmente determinados de sus integrantes. Las piezas de cerámica estaban presentes en todos los hogares, aquellas que recordaban la boda ocupaban un sitio relevante funcionando como portadoras de los valores primordiales de la familia y de las normas exigidas por la comunidad. A través de las pinturas las ceremonias, las tradiciones y las prácticas nupciales se perpetuaron como testigos del matrimonio dentro de la *pólis*.

## Traducciones

Segalá y Estalella, L. (2005). *Homero. Iliada*. Buenos Aires, Losada.

## Bibliografía

- Bundrick, S. D. (2008). "The Fabric of the City: Imaging Textile Production in Classical Athens". En *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 77 2, 283-334.
- Cleland L, Davies G., Llewellyn-Jones, LL. (2007). *Greek and Roman dress from A to Z*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Darbo-Peschanski, C. (2010). "Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine". En *Mètis* 8, 7-20.
- Deschodt, G. (2011). "Images et mariage, une question de méthode: le geste d'*anakalypsis*". En *Cahiers "Mondes anciens"*. Disponible en: <http://mondesanciens.revues.org>
- Ferrari G. (2002). *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Frison, F. (2011). "Construction of Consensus: Norms and Change in Greek Funerary Rituals". En Chaniotis, A. (ed.). *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Reception*, pp. 179-201. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Gherchanoc, F. (2012). *L'oikos en fête. Célébrations familiales et sociabilité en Grèce ancienne*. París, Publications de la Sorbonne.
- Just, R. (1994). *Women in Athenian Law and Life*. Nueva York, Routledge.
- Keuls, E. (1993). *The reign of the Phallus. Sexual politics in Ancient Athens*. Berkeley/ Los Angeles/Oxford, University of California Press.
- Lanni, A. (2009). "Social Norms in the Courts of Ancient Athens". En *Journal of Legal Analysis* 1 2, 691-736.
- Larson, J. (2001). *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*. Nueva York, Oxford University Press.
- Lewis, S. (2002). *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Lissarrague, F. (1991). "Una mirada ateniense". En Duby, G., Perrot, M. (dirs.). *Historia de las Mujeres en Occidente. La Antigüedad*, pp. 183-245. Madrid, Taurus.

- . (1995). "Women, Boxes, Containers: Some Signs and Metaphors". En Reeder, E. D. (ed.). *Pandora: Women in Classical Greece*, pp. 91-101. Nueva Jersey, Princeton University Press.
- Mason, C. (2006). "The Nuptial Ceremony of Ancient Greece and the Articulation of Male Control Through Ritual". En *Classics Honors Projects*. Paper 5. Disponible en: [http://digitalcommons.macalester.edu/classics\\_honors/5](http://digitalcommons.macalester.edu/classics_honors/5).
- Oakley, J., Sinos, R. (1993). *The Wedding in Ancient Athens*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- Osborne, R. (1997). "Law, the Democratic Citizen and the Representation of Women in Classical Athens". En *Past and Present* 155, Oxford University Press, 3-33.
- Patterson, C. (1998). *The family in Greek History*. Cambridge, Harvard University Press.
- Reeder, E. D. (1995). "Containers and Textiles as Metaphors for Women". En Reeder, E. D. (ed.). *Pandora: Women in Classical Greece*, pp. 195-199. Nueva Jersey, Princeton University Press.
- Sabetai, V. (1998). "Marriage Boiotian Style". En *Hesperia, The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 67 3, 323-334.
- . (2008). "Birth, Childhood, and Marriage: Women's Ritual Roles in the Cycle of Life". En Kaltsas, N., Shapiro, A. (eds.). *Worshiping Women: Ritual and Reality in Classical Athens*, pp. 289-297. Nueva York, Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation.
- . (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)*. En *Mètis*, N.S. 12 2014/DOSSIER. Paris/Atenas, Éditions de l'ehess, Daedalus, 51-79.
- Sutton, R. F., Jr. (1997-1998). "Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens". En *Journal of the Walters Art Gallery*, 55-56, 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, 327-350.



## Capítulo 13

# Las normas sociales y el vínculo de *syngéneia*: la legitimación de Alejandría en *Argonáuticas*

Luciana Gallegos

Cuando las *póleis* que otrora fueran autónomas, independientes y democráticas son conquistadas por Alejandro Magno surgen cambios de muy diversa índole.<sup>1</sup> Las instituciones políticas y culturales de las que tanto se enorgullecían los griegos pasan a ser “ornamentales”<sup>2</sup> y ahora responden a decisiones de extranjeros.<sup>3</sup> A su vez, con la muerte del hijo de Filipo tienen lugar otros fenómenos

---

1 Shipley y Hansen (2006: 52) indican que una gran cantidad de *póleis* preexistentes de la “vieja Grecia” y del mar Egeo estuvieron dominadas (en mayor o menor grado) por gobernantes descendientes de macedonios; asimismo, aclaran que hubo ciudades que permanecieron fuera del imperio de Alejandro, por ejemplo, las ubicadas en el mar Negro, Sicilia o en el sur de Italia.

2 Green (2007: 56) las identifica de esta manera puesto que muchos de los edificios solo servían como “adornos”; los muros defensivos, el ágora que oficiaba como mercado y foro político, el consejo, la asamblea, el teatro y el gimnasio ya no desempeñaban las mismas funciones políticas y culturales que tuvieron durante la *pólis* clásica. Sobre la asamblea y la elección de Magistrados, Shipley y Hansen (2006: 58) exponen el debate entre los historiadores respecto de su capacidad fehaciente de deliberación y soberanía.

3 Fox (2010: 8) informa que los gobernantes helenísticos, aparte de fundar nuevas ciudades, tuvieron que controlar las existentes dentro de un marco de aparente “liberación” y “autonomía”. En efecto, los dirigentes tenían la capacidad de elaborar decisiones y juicios que anulaban leyes locales (Fox, 2010: 6).

adicionales, la lucha entre sus generales se extiende durante la primera etapa del período helenístico y, como consecuencia, se crean los diversos reinos de los que cada uno de los *diádokhoi* será soberano.<sup>4</sup> Entre estos reinos, el que floreció con mayor magnitud y más extensamente a lo largo del tiempo fue el de los Ptolomeos en Alejandría, dominio que persistió desde mediados del siglo IV a. C. hasta el advenimiento de los romanos en el siglo I a. C.

Una centuria antes de la fundación de la ciudad, durante el período clásico, Heródoto caracterizaba las leyes y costumbres de los egipcios como opuestas a todo lo conocido hasta el momento:

Αἰγύπτιοι ἄμα τῷ οὐρανῷ τῷ κατὰ σφέας ἐόντι ἕτεροίω καὶ τῷ ποταμῷ φύσιν ἀλλοίην παρεχομένω ἢ οἱ ἄλλοι ποταμοί, τὰ πολλὰ πάντα ἔμπαλιν τοῖσι ἄλλοισι ἀνθρώποισι ἐστήσαντο ἤθεά τε καὶ νόμους. *Hist.* 2.35.<sup>5</sup>

Los egipcios, de la misma manera que el cielo sobre ellos es distinto y el río se presenta de diferente naturaleza que los otros ríos, establecieron todos los aspectos en relación a sus leyes y costumbres de manera contraria a los otros hombres.

En el pasaje se puede observar que, mientras las características físicas de Egipto, como el cielo o el río, presentan divergencias respecto de lo conocido por el historiador, las leyes y costumbres de sus habitantes son sencillamente

---

4 Fox (2010: 4) reconoce en los reyes y sus cortes los verdaderos elementos decisivos de la edad helenística.

5 El texto griego del pasaje de Heródoto corresponde a la edición de Goold (1975) y la traducción me pertenece.

contrarias.<sup>6</sup> Resulta de utilidad destacar la doble dimensión normativa que esta apreciación supone. Por un lado, Darbo-Peschanski (2010: 10) reconoce que es la normatividad la que interviene como el fundamento mismo de los órdenes sociales, los principios de división o esquemas de clasificación. De esta manera, las categorías mediante las cuales Heródoto se vale para interpretar el territorio egipcio, sus ἤθεα y νόμοι en el siglo V a. C. son de naturaleza y sustento plenamente normativo. Por otro lado, a su vez, las costumbres y leyes constituyen una cristalización de este fundamento; en efecto, De Romilly (2004: 9) reconoce que la ley en Grecia nace de las convenciones y costumbres humanas y que los griegos tuvieron plena conciencia de ello, era el soporte y la garantía de su vida política. Así, gracias al fundamento normativo que consolida una forma de ver el mundo es posible para Heródoto distinguir una antítesis en el modo de concreción específico en Egipto y sus pobladores, ya que sus usos y normas eran opuestos a los griegos.

A pesar de que acontecen importantes cambios de naturaleza política, social y cultural durante el siglo IV a. C. que necesariamente repercuten en el modo de aprehender la realidad cotidiana, se puede observar un destacado interés por aparentar continuidad en las ciudades. Cada reino presentaba considerables diferencias entre sí, era muy diversa la realidad en el territorio ptolemaico o en el selúcida; no obstante, sus reyes buscaban mostrar uniformidad. Los habitantes compartían su lengua, mediante el desarrollo de la *koiné*, la lengua común,<sup>7</sup> y su modo de vida, con la

---

6 Gruen (2011: 78) considera que los egipcios constituyen el mayor ejemplo de alteridad para Heródoto dado que sus hábitos y creencias contrastaban de manera terminante con los de los griegos y gran parte de los pueblos conocidos por él.

7 Fox (2010: 10) informa que Alejandro fue el promotor de que 30.000 iraníes aprendieran griego sin base alguna en el idioma. A su vez, los Ptolomeos fomentaron la presencia de profesores helenos que enseñaran su lengua a través de una política de excepción de impuestos en Alejandría.

construcción de gimnasios y teatros.<sup>8</sup> Sin embargo, las funciones previas que desempeñaban las edificaciones se habían transformado: las *stoai*, que habían formado parte del paisaje urbano y religioso griego desde el siglo VII a. C., ya no tenían una función política y se habían vuelto edificaciones de tenor obligatorio en las nuevas ciudades (Shipley y Hansen, 2006: 56); asimismo, las *akropóleis* y *agorai* se habían convertido en espacios donde se manifestaba la competencia entre diferentes benefactores extranjeros por su lujo y exuberancia (Shipley y Hansen, 2006: 57).<sup>9</sup> De esa manera, durante este período se actualizan ciertos hitos tradicionales griegos que, aunque su uso cotidiano presentara un variable grado de alteración respecto del pasado, continúan detentando un destacado valor simbólico. Mediante ellos se valida la identidad helénica de las comunidades que habitan regiones de larga tradición griega y de reciente conquista.<sup>10</sup> Por ejemplo, la ciudad de Alejandría funda su estructura cívica sobre el modelo ateniense, con ciudadanía hereditaria, pertenencia a un *démos*, una asamblea, un consejo y magistrados electos (Shipley y Hansen, 2006: 65).

---

8 En efecto, la mitad de los teatros registrados mediante evidencia arqueológica o en las fuentes son erigidos durante el helenismo. Los gimnasios son trasladados de los suburbios hacia el centro de la ciudad, sus estructuras comienzan a ser monumentales y pasan a ser reglamentados, como así indica la inscripción SEG27.261 proveniente de Berea en Macedonia, fenómeno que da cuenta de su creciente importancia (Shipley y Hansen, 2006: 56).

9 Las *póleis* sufren modificaciones adicionales: las casas privadas se vuelven más ostentosas (55); el *bouleutérion* presenta un estilo de edificio específico por primera vez (56); la ciudad pierde la capacidad de organizar su ejército (60); se concentra la tenencia de tierras en las élites (60); disminuyen los asentamientos rurales (61); se registran mayores apariciones de mujeres ricas benefactoras (61), entre otros cambios.

10 Al respecto, Shipley y Hansen (2006: 54) destacan que lo diferente de las ciudades helenísticas es su contexto: las *póleis* tradicionales que idealmente eran libres y autónomas se convirtieron en comunidades sujetas a la decisión de un rey, cuando las urbes eran más dependientes que independientes la *autonomía* se había convertido en un ideal explícito y un objetivo (2006: 62). Este mismo fenómeno ocurría en las nuevas ciudades que establecieron grandes similitudes físicas e institucionales con las primeras (2006: 54).

La condición helénica de los nuevos emplazamientos, como la capital de Egipto que, según la clasificación del historiador, se situaría en un territorio geográfica y políticamente diferente, se sustenta también a partir de prácticas discursivas, mediante la creación y difusión de conexiones con el pasado griego, ya sea para vincular ciudades entre sí como personajes históricos con héroes y dioses helenos. El fenómeno a través del cual los recientes asentamientos se autodefinen como herederos y legítimos sucesores de las *póleis* clásicas se denomina *syngéneia* (cfr. Chaniotis, 2009; Patterson, 2010; Stavrianopoulou, 2013). Esta filiación se lograba mediante la divulgación, por parte de poetas e historiadores, de mitos de parentesco y camaradería entre las ciudades tradicionales griegas y las más jóvenes.<sup>11</sup> Chaniotis (2009: 253) resalta la movilidad cultural, textual, de imágenes y de *performances* del período helenístico. A través de los rituales, las representaciones de los poetas y las lecturas públicas de los historiadores y embajadores diplomáticos se consolida un marco común, supralocal, de homogeneidad entre las diversas ciudades (Stavrianopoulou, 2013: 199). De esta manera, a partir de un activo movimiento de

---

11 Un caso muy atestigüado de parentesco entre urbes es el envío de ochenta embajadas desde Magnesia del Meandro a diversas ciudades. Por medio de las visitas diplomáticas se buscaba conseguir dinero para mejorar el santuario de la diosa Artemisa Leucofríene, establecer allí un nuevo festival en su honor y obtener el reconocimiento de la ciudad como sagrada (Stavrianopoulou, 2013: 185). Para ello, en cada una de las *póleis* visitadas las comitivas leían un milagro de la diosa que, según el caso, se adaptaba a la localidad en la que se encontrarán (Chaniotis, 2009: 263). Scheer (2003: 219) describe cómo se realizaba la filiación de figuras históricas con personajes mitológicos griegos: se le asignaba un héroe epónimo a cada región desconocida y, luego, estos personajes se incorporaban a la genealogía mítica helena. Tal es el caso de Alejandro Magno que fue narrado como descendiente de Perseo, por la ascendencia egipcia del último (Gruen, 2006: 298), y, también, de Dioniso, con quien compartió haber llegado hasta el valle del Indo (Green, 2007: 69). A su vez, el hijo de Filipo fue representado en monedas y estatuas como heredero de Heracles, portando una piel de león o un garrote y, consecuentemente, de Zeus, llevando en la mano el rayo (Smith, 1991: 20-21).

eruditos y poetas se comienza a construir un mundo crecientemente interconectado a través de sus mitos.<sup>12</sup>

Asimismo, el parecido entre ciudades que conlleva la relación de *syngéneia* produce que el contraste entre griegos y bárbaros se vuelva difuso, puesto que lo que según la clasificación clásica de Heródoto era “contrario” o extranjero ahora no solo resulta heredero de la *pólis* griega, sino también su sucesor.<sup>13</sup> En efecto, Gruen (2006: 297) ya reconoce en el *Panegírico* de Isócrates, escrito entre los años 380-379 a. C. (Jebb, 2009: 150), un modo de concebir lo griego que se funda en la educación y el juicio para pensar y no en la raza.<sup>14</sup> Por consiguiente, la construcción del “otro” no se va a encontrar fundamentada ni en la nacionalidad ni en un elemento racial sino en la adscripción o rechazo a las normas sociales que sean retrospectivamente reconocidas como griegas. Estos usos y costumbres se podrían asociar con lo que De Romilly (2004: 34) define en el período clásico como

---

12 El vínculo de *syngéneia* también puede basarse en textos clásicos; Fox (2010: 12) retoma un testimonio del pueblo de Tiro, en Líbano, que en el siglo II a. C. convenció a los pobladores de Delfos de que eran parientes a partir de la tragedia *Fenicias* de Eurípides. En ella, el coro afirma: Τύριον οἶδμα λιπούσ' ἔβαν, “tras abandonar el mar de Tiro me marché” (202) y posteriormente en Delfos, donde transcurre la obra, manifiesta deseos de tener hijos: γενοίμεθ' ὦδε ματέρες / γενοίμεθ' εὐτεκνοί, “ojalá resultemos madres así, ojalá resultemos bendecidas con hijos” (1060-1061). De esta manera, este registro dramático legitimó el vínculo de parentesco entre los ciudadanos de Tiro y los de Delfos. El texto griego de *Fenicias* corresponde a la edición de Murray (1909) y la traducción me pertenece.

13 Scheer (2003: 231, n. 13) reconoce que la expansión del mundo en el presente helenístico dio como resultado una reordenación del pasado, muchas ciudades participantes de los mitos obtuvieron la integración a nuevos sistemas políticos que eran dominados por los griegos, como es el caso de los habitantes de Tiro.

14 En el discurso *Panegírico*, Isócrates afirma: καὶ τὸ τῶν Ἑλλήνων ὄνομα πεποιήκε μηκέτι τοῦ γένους ἀλλὰ τῆς διανοίας δοκεῖν εἶναι, καὶ μᾶλλον Ἑλλήνας καλεῖσθαι τοὺς τῆς παιδείας τῆς ἡμετέρας ἢ τοὺς τῆς κοινῆς φύσεως μετέχοντας, “y ha asegurado que el nombre de los griegos ya no sea más de raza, sino de juicio para pensar y que sean llamados los de nuestra educación y a los participantes de la clase común más que a los griegos” (50). El texto de *Panegírico* corresponde a la edición de Norlin (1928) y la traducción me pertenece.

leyes comunes de los griegos: un sistema de valores propio de un grupo determinado que se siente diferente y superior a los otros y que precisa un ideal común; a este ideal es al que van a aspirar las nuevas *póleis* con el fin de ser reconocidas como griegas.<sup>15</sup> Entonces, según cuál sea el registro helenístico que se tenga de las leyes y costumbres de los siglos precedentes, de sus normas sociales, se construye similitud y, por lo tanto, identidad.<sup>16</sup>

Las fuentes literarias desempeñan una función muy importante a la hora de delinear el modelo griego a reproducir.<sup>17</sup> En efecto, en Alejandría este aspecto se materializa de manera muy concreta con la fundación del Museo y la Biblioteca. En la última se coleccionan y clasifican todos los textos griegos y, por ello, Green (2007: 73) admite en este movimiento una apuesta a hacer de la capital de Egipto el centro de guarda y control de la herencia helénica.<sup>18</sup> El segundo director de la Biblioteca, Apolonio de Rodas, escribe *Argonáuticas*, el más importante poema épico de la literatura alejandrina. La elección del género no resulta casual si se tienen en cuenta las implicancias que él presume. Por un lado, Hunter (1993: 154) reconoce una naturaleza más

---

15 La noción de leyes comunes de los griegos es similar a lo expuesto por Karayiannis y Hatzis (2012: 624) como normas sociales. Las últimas consisten en conductas morales establecidas que eran fomentadas en Atenas por mecanismos de sanción social y educación moral.

16 Sobre este tema, Baldry (1965: 132) confirma que durante el período helenístico la antítesis griego/bárbaro es reemplazada por la de modo helénico y los otros modos.

17 En esta dirección, Montana (2015: 63) reconoce que la literatura helena había sido la manera natural de expresar incuestionables identidades griegas y que, en el helenismo, sentaba las bases para que las minorías gobernantes ganaran y perpetuaran el prestigio cultural y social en tierras extranjeras.

18 Esta labor supone necesariamente un aspecto prescriptivo puesto que, por un lado, se selecciona cuál será el canon, pero, a su vez, dentro de él se establecen qué lecturas y variantes serán las legítimas. Por ejemplo, Apolonio de Rodas, en su condición de segundo director, escribió un tratado discutiendo las lecturas de Zenódoto, predecesor en el cargo, sobre los poemas homéricos; el debate se centraba en qué lectura canónica establecer y fijar.

sociológica que literaria en la épica dado que la importancia de los textos homéricos era tal que cualquiera que los reescribiera iba a estar inexorablemente relacionado con los valores y cultura anteriores. De esta manera, la epopeya es consecuente con la construcción de un vínculo entre Alejandría y la tradición griega de la que abreva puesto que en la selección del género se anticipa qué conductas sociales se espera que exhiban los personajes. A su vez, la épica tiene la capacidad de actualizar, además de relacionar, la historia precedente en la contemporánea; Stephens (2003: 172) señala que sus funciones enaltecen la significación del presente dotándolo de un pasado heroico desde el cual el significado de la totalidad de los eventos subsecuentes es elevado y contra el que todos los hechos posteriores deben ser leídos. En consecuencia, el género permite traer al presente helenístico un modo de clasificación anterior, ya pasado, al que la representación literaria contemporánea se deberá atener.

Finalmente, Scheer (2003: 216) reconoce que durante el helenismo, de la misma manera que la *syngéneia* permite reformular la genealogía mítica griega mediante los nuevos vínculos discursivos establecidos entre las ciudades, sus héroes epónimos y los mitos, la poesía épica hace lo propio con el pasado.<sup>19</sup> En consecuencia, los dos resultan recursos fundamentales y solidarios para actualizar la identidad griega clásica en el presente. En este sentido se podría pensar, pues, que no es casual la reelaboración literaria del mito de los Argonautas, leyenda que cuenta el viaje de Yolco a la Cólquide y su regreso, en un período en que la movilidad geográfica es primordial para difundir las narraciones y vinculaciones míticas que ella pudiera suscitar.

---

19 *Eneida* constituye un ejemplo latino de este fenómeno ya que permitió que los romanos se erigieran como los custodios y herederos del legado helénico (Patterson, 2010: 3).

El objetivo del presente trabajo consistirá, por consiguiente, en distinguir cuáles son las prácticas representadas en *Argonáuticas* que permiten identificar el espacio de la nave *Argo* como griega y, por lo tanto, aquellos lugares donde se compartan sus normas sociales helénicas también. La hipótesis de la que se parte es que en el término de la obra se busca demostrar con insistencia la vigencia de determinadas leyes comunes griegas, prefiguradas en los poemas homéricos y en el período clásico. Sin embargo, a diferencia del modelo épico arcaico, y en consonancia con las prácticas discursivas vigentes, el modelo de héroe se verá modificado, su mayor recurso consistirá en la persuasión y no así en la fuerza física, será un líder racional y más preocupado por lo colectivo que por lo individual. De esta manera, conforme los varones transiten por los nuevos territorios griegos y se obedezcan allí de igual modo normas sociales, habrá confirmación de identidad helena y, al mismo tiempo, del vínculo de *syngéneia*. La garantía del éxito en el ámbito literario, histórico y político, por lo tanto, estará en la conducta de Jasón, quien encarnará un nuevo modelo de héroe, y de la observancia a las leyes de los griegos por parte de sus compañeros y los pueblos por donde transiten.

## Jasón y la actualización del héroe griego civilizador

En el primer libro del poema, luego del proemio, se enumera quiénes serán los varones que participarán en la empresa encargada a Jasón. Todos los héroes son helenos y provienen de la península griega: el catálogo (1.23-227) se inicia con Orfeo en Pieria y concluye en la misma zona con el personaje de Argos.<sup>20</sup> Los Argonautas en total son

---

20 Al respecto, Thalmann (2011: 55) reconoce que la nómina está ordenada bajo criterios geográficos dado que comienza y finaliza en Tesalia, luego de haber recorrido, en el término del catálogo,

cincuenta y cinco<sup>21</sup> y, dentro del grupo de notables héroes convocados, llama la atención una ausencia, la de Teseo. Es difícil imaginar cómo puede no estar un personaje de tal magnitud en el conjunto de estos hombres reconocidos; no obstante, aunque no se hace presente de manera física en la convocatoria, sí se informa dónde se encuentra:

Θησέα δ', ὅς περὶ πάντας Ἐρεχθεΐδας ἐκέκαστο,  
Ταιναρίην αἰδηλος ὑπὸ χθόνα δεσμός ἐρυκε,  
Πειρίθῳ ἐσπόμενον κοινήν ὁδόν· ἦ τέ κεν ἄμφω  
ῥήτερον καμάτοιο τέλος πάντεσσιν ἔθεντο. *Arg.*1.101-104.<sup>22</sup>

Y en cuanto a Teseo, el que se había distinguido entre todos los Erecteidas, un vínculo invisible lo retenía bajo la tierra de Ténaro, siguiendo a Pirítoo en un camino común: ambos podrían haber hecho para todos la tarea más sencilla de dificultad.

Por consiguiente, el gran héroe ateniense no puede colaborar con la tarea de Jasón, cuando, se aclara, su ayuda podría haber sido de enorme utilidad; por encima de esto, se encuentra vinculado a Pirítoo intentando raptar a la esposa de Hades, una conducta por demás reprochable. A pesar de su ausencia, esta no es la única alusión a Teseo que aparece en el poema: se lo vuelve a mencionar en un

---

la península griega. De esta manera, la enumeración, tanto por sus integrantes como por su disposición geográfica, reafirma la condición griega de la empresa.

21 Nishimura-Jensen (2009: 10) entiende que la cantidad de Argonautas se relaciona con la descripción de la nave *Argo*, al ser una nave pentecóntera, necesita cincuenta remeros. Asimismo, deberá disponer de un κυβερνήτης, el piloto, Tífis; un κελευστής, el jefe de los remeros, Orfeo; un líder y capitán, Jasón; un πρωράτης, Argos y, por último, un πεντηκόνταρχος, el segundo comandante, Acasto.

22 El texto griego de los pasajes de *Argonáuticas* corresponde a la edición de Frankel (1961) y la traducción me pertenece.

episodio muy particular, cuando Jasón trata de persuadir a Medea de ayudarlo a conseguir el vellocino y traicionar a su patria:

δή ποτε καὶ Θησῆα κακῶν ὑπελύσατ' ἀέθλων  
παρθενικῆ Μινωῖς εὐφρονέουσ' Ἀριάδνη,  
ἦν ῥά τε Πασιφάη κούρη τέκεν Ἡελίοιο.  
ἀλλ' ἤ μὲν καὶ νηὸς, ἐπεὶ χόλον εὐνασε Μίνως,  
οὐν τῷ ἐφεζομένη πάτρην λίπε· *Arg.* 3.997-1001.

Ya también a Teseo en otro momento Ariadna, doncella benévola hija de Minos, rescató de terribles trabajos, a quien en efecto engendró Pasífae, hija de Helios. Pero ella, cuando calmó la cólera de Minos, abandonó la patria sentada en la nave con Teseo.

Así, Jasón utiliza como referencia la experiencia de Ariadna y Teseo situándose a sí mismo en el lugar del héroe ausente y prefigurando también cuál va a ser el desenlace de su relación con Medea, el abandono. Sobre este tema conviene subrayar que *Argonáuticas* es el poema más antiguo que refiere este suceso, puesto que, aunque se registra la escena de la huida de Teseo en la cerámica ática de figuras rojas, no han llegado otras fuentes literarias previas al poema helenístico que lo informen (Jackson, 1999: 153). El abandono en la isla de Naxos se menciona en el momento de entregarle a Apsirto, hermano de Medea, el manto purpúreo, el mismo que Hipsípila le diera a Jasón:

οὐ μιν ἀφάσσω  
οὔτε κεν εἰσορόων γλυκὺν ἴμερον ἐμπλήσειας  
τοῦ δὲ καὶ ἀμβροσίη ὀδμῆ πέλεν ἐξέτι κείνου  
ἐξ οὐ ἄναξ αὐτὸς Νυσηῖος ἐγκατέλεκτο  
ἀκροχάλιξ οἴνω καὶ νέκταρι, καλὰ μεμαρπῶς

στήθεα παρθενικῆς Μινωίδος, ἦν ποτε Θησεύς  
Κνωσσόθεν ἔσπομένην Δίη ἔνι κάλλιπτε νήσῳ.  
*Arg.* 4.428-434.

No podrías saciar el dulce deseo acariciando ni admirando (el manto); permanecía la divina fragancia desde que el mismo soberano de Nisa se posó casi ebrio de vino y néctar, apoderándose del bello pecho de la doncella hija de Minos, a la que antes tras seguir desde Cnosos Teseo abandonó en la isla de Día.

De esta manera, aunque se conociera desde hace siglos el desenlace del viaje que Teseo y Ariadna emprenden con rumbo a Atenas, es de destacar que se eligiera dar cuenta de él. Al igual que en la presentación del hijo de Egeo acompañando a Pirítoo al Hades para raptar a Perséfone, se opta por contar la versión más cuestionable de las conductas del héroe ateniense, hechos que fundamentan de manera material y ética su ausencia y, por consiguiente, la necesidad de que otro tome su lugar.

Una vez justificada la ausencia de Teseo en el viaje que los Argonautas van a emprender hacia la Cólquide, Jasón propone elegir democráticamente al líder del conjunto de héroes de la siguiente manera:

ἀλλὰ φίλοι, ξυνός γὰρ ἐς Ἑλλάδα νόστος ὀπίσσω,  
ξυναὶ δ' ἄμμι πέλονται ἐς Αἰήταο κέλευθοι,  
τούνεκα νῦν τὸν ἄριστον ἀφειδήσαντες ἔλεσθε  
ὄρχαμον ἡμείων, ᾧ κεν τὰ ἕκαστα μέλοιτο,  
νείκεα συνθεσίας τε μετὰ ξείνοισι βαλέσθαι.  
*Arg.* 1.336-340.

Pues, amigos, antes del regreso común a la Hélade, y los comunes caminos que dirigen hacia la tierra de

Eetes, por este motivo, ahora elegid sin clemencia al mejor como nuestro líder, a quien le interese cada cosa, para decidir las disputas y los pactos con los extranjeros.

Por lo tanto, quien resulte electo de manera consensuada en esta asamblea, similar a las del período clásico, será el encargado de liderar al grupo de varones.<sup>23</sup> No obstante, el primero que es seleccionado como líder es Heracles, quien rechaza el cargo porque entiende que le corresponde a Jasón, que convocó a los héroes desde un principio. Cabe destacar en este episodio una inadecuación mítica, puesto que el hijo de Alcmena –como explica Stephens (2003: 187)– tuvo la labor de destruir monstruos cuando el mundo se encontraba plagado de ellos; su tarea fue la de remover todo lo incivilizado. Por lo tanto, ahora será tiempo de que Jasón, en el lugar del héroe arcaico (Heracles) y del clásico (Teseo) actualice la versión alejandrina de comunidad civilizada.

En este sentido, aunque en la cronología el mito de los Argonautas sea anterior al ciclo troyano,<sup>24</sup> los poemas homéricos prescribieron una modalidad heroica de ser y actuar a la que el poema del poeta rodio se deberá atener si se quieren actualizar allí esos valores. Sin embargo, Mori (2005: 227) reconoce una reformulación del modelo de

---

23 En el pasaje, asimismo, queda expuesto el cambio en el modo de clasificar a los pueblos, puesto que, aunque se reconozca a los extranjeros como distintos de los Argonautas (caracterizados por el uso reiterado de ξυμός y ξυναί, referencia a lo comunal, a las conductas y prácticas compartidas por el colectivo de los Argonautas), con los ξείνοι será admisible dialogar, su condición de foráneos no será motivo suficiente para que constituyan un "otro". La adhesión o no a las normas helenas definirá la igualdad, no así su raza.

24 En efecto, en la despedida de Peleo: σύν καί οἱ παράκοιτις, ἐπωλένιον φορέουσα / Πηλείδην Ἀχιλλῆα, φίλῳ δειδίσκετο πατρί, "y con la esposa que lleva sobre el brazo a Aquiles Peleida, (él) saludaba al querido padre" (*Arg.* 1.557-559).

héroe homérico colérico en Jasón, ya que el hijo de Esón privilegia el bienestar de la comunidad en lugar del suyo. Hacia el final del primer libro de *Argonáuticas*, tras haber dejado accidentalmente a Heracles en la tierra de los Misios, Telamón increpa a Jasón por continuar el viaje sin el hijo de Zeus, responsabilizándolo de este abandono:

"Ἡσ' αὐτῶς εὐκηλος, ἐπεὶ νύ τοι ἄρμενον ἦεν  
Ἡρακλῆα λιπεῖν· σέο δ' ἔκτοθι μήτις ὄρωρεν,  
ὄφρα τὸ κείνου κῦδος ἀν' Ἑλλάδα μὴ σε καλύψῃ,  
αἶ κε θεοὶ δώσωσιν ὑπὸ τροπον οἴκαδε νόστον.  
ἀλλὰ τί μύθων ἦδος; ἐπεὶ καὶ νόσφιν ἑταίρων  
εἴμι τεῶν οἱ τόνδε δόλον συνετεκτῆναντο." *Arg.* 1.1290-1295.

Estás así tranquilo, porque has tramado en tu favor hace poco abandonar a Heracles; y el plan surgió de ti, para que la fama de aquel no te opaque en la Hélade, en caso que los dioses (nos) concedan el viaje de regreso a la patria. Pero, ¿qué de mis palabras es provechoso?; dado que estoy también lejos de los compañeros, los que idearon este engaño.

Ante esta injuria, el líder de los Argonautas en lugar de reaccionar de manera iracunda, racionaliza la situación y reconoce que confrontar a Telamón no constituye una resolución al conflicto.<sup>25</sup> En efecto, aparece Glauco para explicar que es por designio de Zeus que Heracles debe dirigirse a Argos, para realizar las doce tareas. En consecuencia, Telamón se disculpa ante Jasón y el último le responde así:

---

25 En este aspecto, se podría observar un distanciamiento respecto del modelo homérico, donde la afrenta entre Agamenón y Aquiles se extiende a lo largo de *Iliada*.

“ὦ πέπον, ἦ μάλα δὴ με κακῶ̄ ἐκυδάσσαο μύθοι,  
φὰς ἐνὶ τοισὶδ' ἅπασιν ἐνήεος ἀνδρὸς ἀλείτην  
ἔμμεναι. ἀλλ' οὐ θῆν τοι ἀδευκέα μῆνιν ἀέξω,  
πρὶν περ ἀνηθείς· ἐπεὶ οὐ περὶ πῶεσι μῆλων  
οὐδὲ περὶ κτεάτεσσι χαλεψάμενος μενέηνας,  
ἀλλ' ἐτάρου περὶ φωτός, ἔολπα δὲ τῶς σε καὶ ἄλλω  
ἀμφ' ἐμεῦ, εἰ τοιόνδε πέλοι ποτέ, δηρίσασθαι.”  
*Arg.* 1.1337-1343.

Amigo mío, muy ciertamente me injuriaste con un dañino discurso, diciendo entre todos estos que era malvado contra un buen hombre. Pero no aumenta por cierto el amargo enojo, aunque antes me afligiera; puesto que enfurecido no por un rebaño de ganado ni por bienes fuiste violento, sino por un compañero, y espero que, si tal situación ocurriera alguna vez, así tú riñeras con otro acerca de mí.

De esta manera, el autocontrol y la racionalidad de Jasón confirman su idoneidad como líder de los Argonautas, pero asimismo dejan entrever el registro que hubo durante el helenismo de las críticas recibidas por los héroes homéricos en el pasado. La conducta de los últimos suscitó ataques por parte de la filosofía en el período clásico y, en respuesta, se consolida la regla de la racionalidad y la moralidad en la toma de decisiones como norma social (Karayiannis y Hatzis, 2012: 626). La respuesta de Jasón se atiene a este precepto y, a su vez, constituye un mecanismo de sanción moral puesto que marca la desmesura de Telamón, inhibe que esta actitud se repita en él,<sup>26</sup> por lo tanto, para el siglo IV a. C., ya se tiene plena conciencia de la condición moral

---

26 Karayiannis y Hatzis (2012: 626) afirman que los atenienses usaban la vergüenza, como la provocada por Jasón delante de todos sus compañeros a Telamón, en calidad de mecanismo de control.

del género épico (Mori, 2005: 233). En este sentido, con las cualidades de Jasón se comienza a prefigurar un modelo de líder cuya gran capacidad no será la fuerza, sino la persuasión y el entendimiento.<sup>27</sup> Esta preponderancia discursiva por sobre la física, se vislumbra cuando los Argonautas, tras atracar en la Cólquide, realizan una asamblea y, allí, el líder primero propone dialogar con Eetes para conseguir el vellocino:

μηδ' αὐτως ἀλκῆ, πρὶν ἔπεισέ γε πειρηθῆναι,  
τόνδ' ἀπαμείρωμεν σφέτερον κτέρας, ἀλλὰ πάροισθιν  
λωίτερον μύθῳ μιν ἀρέσασθαι μετιόντας. *Arg.* 3.185-187.

Y no arrebatemos este bien suyo inútilmente con la pelea, antes de probar con palabras, sino antes más ventajoso (es) resolverlo buscando un plan.<sup>28</sup>

Otro caso en que la asamblea y las prácticas que ella supone se constituyen como lugar privilegiado para la resolución de conflictos es el de los Argonautas perdidos en Libia que no saben por dónde regresar. Las diosas autóctonas se le presentan a Jasón para informarle con lenguaje profético por dónde emprender el camino de vuelta y él, por respeto, no las observa: αὐτὰρ ὄγ' εἰς ἑτέρωσε παλιμπετὲς ὄμματ' ἔνεικεν, / δαίμονας αἰδεσθεῖς, “entonces él mismo llevó los ojos hacia otro lado hacia atrás, por respeto a las diosas” (*Arg.* 4.1315-6). Sin embargo, puesto que

---

27 Shapiro (1980: 264) interpreta que, como en la *ékphrasis* más extensa del poema se describe un manto (1.730-764) y no un arma, como es el caso de *Ilíada*, en *Argonáuticas* se deposita mayor confianza en la palabra que en la lucha.

28 Cabe destacar que Alcínoo también propone (y logra) dirimir el conflicto entre Medea y Eetes a través de la palabra. El soberano resuelve “rectas sentencias” (ἰθείας θέμιστας, 4.1179) validando el casamiento entre Jasón y Medea y, por lo tanto, inhibiendo que el rey de los colcos se lleve consigo a su hija.

ignora cómo interpretar el mensaje, acude al conjunto de los héroes:

ἦ μὲν ἑταίρους  
εἰς ἔν ἀγειράμενος μυθήσομαι, εἴ νύ τι τέκμων  
δῶμεν κομιδῆς πολέων δέ τε μῆτις ἀρείων. *Arg.* 4.1334-36.

Ciertamente tras reunir a mis compañeros en un (grupo) declararé, si encontráramos pues algún indicio de retorno; mejor (es) el criterio de muchos.

De esta manera, el líder los convoca a todos para que formen parte de la interpretación y eventual toma de decisiones sobre cómo proseguir. El verbo utilizado, *μυθέομαι*, comparte la raíz del sustantivo *μῦθος*, sendos términos hacen referencia al discurso y, en este caso, a lo que se puede realizar con él. No se debe perder de vista que gracias a la capacidad discursiva los Argonautas resuelven diferentes instancias de la empresa: al llegar a la Cólquide planean qué hacer, convencer a Medea para que asista en la obtención del vellocino y, ahora, consensuar el camino de vuelta. Por consiguiente, en la determinación grupal radica un inmenso valor y orgullo para los griegos puesto que responden a reglas propias, consuetudinariamente establecidas, en lugar de doblegarse ante el arbitrio de un único hombre (De Romilly, 2004: 9). Como resultado, el espacio de la nave *Argo* se consolida como griego, distintivo por las relaciones sociales que ayuda a crear, presentando e idealizando una imagen clara de la sociedad helena, que confronta tierras no griegas y sus poblaciones con formas que sí lo son (Thalman, 2011: 67).

## La persistencia de las leyes comunes griegas en el viaje de los Argonautas

A lo largo de su travesía el conjunto de los Argonautas realiza actos en los que respeta las leyes comunes, aquellas que reglamentan diversos aspectos de la vida (De Romilly, 2004: 15). Estas prácticas pueden ser expresadas por diferentes términos: *θέμις*, *θεσμός* y *νόμος*.<sup>29</sup> Sin embargo, en *Argonáuticas* solamente aparecen los dos primeros lexemas, aquellos más antiguos que sí están atestiguados en los poemas homéricos, relacionados con las leyes de los griegos, las normas sociales que comprenden la inhumación de los cuerpos, la preservación de suplicantes o prisioneros que se han rendido, la fidelidad a los juramentos y el respeto a los huéspedes (De Romilly, 2004: 36). De esta manera, aquellas comunidades que, de modo conjunto con los héroes, respeten los preceptos helenos confirmarán en esa misma operación su propia identidad griega, sin importar dónde estén situadas ni a qué raza pertenezcan.

Aunque la tradición previa entendiera que la nave *Argo* había sido la primera en navegar los mares (Jackson, 1997: 249), en ningún momento se hace referencia a tal cualidad en el término de la obra. Inclusive, si se tiene en cuenta el ejemplo previamente mencionado sobre Teseo y Ariadna, no puede haber sido el primer barco puesto que el hijo de Egeo ya había ido y vuelto de Creta y, en efecto, se encontraba en el Hades. En cambio, sí se destaca en el poema que el barco es el primero en explorar un espacio que no fue colonizado ni civilizado por los griegos de la época clásica,

---

29 De Romilly (2004: 13) entiende que *θέμις* no tiene más existencia que la de la aceptación tácita de los que observan, no pretende ser válida para el conjunto de un Estado ni soberana en sí misma; el *θεσμός* posee un garante incierto, desconocido, pero confusamente admitido (2004: 41); por último, a partir de 450 a. C., con el advenimiento de la democracia, el término *νόμος* sustituye a los anteriores (2004: 18).

el mar Negro. Al respecto, Hunter (1996: 17) sostiene que la inmovilización de las Simplégades, las rocas hasta ese momento movedizas,<sup>30</sup> constituye un gran logro ya que marca la imposición de un orden y la creación de un espacio conocido donde antes solo había inestabilidad y desorden destructivo. Por lo tanto, la navegación de *Argo* conducida por su capitán no solo inaugura un proceso civilizatorio sino que posibilita su permanencia en el tiempo.

En el viaje de los Argonautas por el mar Negro se describen pueblos cuyos comportamientos resultan opuestos a los del narrador (v. 1021, πεπονήμεθα); las mujeres de los tibarenos cuidan a los hombres después del parto y los mosinecos realizan en el ámbito público prácticas privadas y viceversa:

ἐνθ' ἐπεὶ ἄρ κε τέκωνται ὑπ' ἀνδράσι τέκνα γυναῖκες,  
 αὐτοὶ μὲν στενάχουσιν ἐνὶ λεχέεσσι πεσόντες,  
 κράατα δησάμενοι· τὰ δ' εὖ κομέουσιν ἔδωδ' ἡ  
 ἀνέρας ἤδ' ἰοετρά· λεχώια τοῖσι πένονται.  
 Τερὸν αὐτ' ἐπὶ τοῖσιν ὄρος καὶ γαῖαν ἄμειβον 1015  
 ἢ ἐνὶ Μοσσύνοικοι ἀν' οὐρεα ναιετάουσιν. 1016  
 ἀλλοίη δὲ δίκη καὶ θέσμια τοῖσι τέτυκται· 1018  
 ὅσσα μὲν ἀμφαδίη ῥέζειν θέμις ἢ ἐνὶ δήμῳ  
 ἢ ἀγορῇ, τάδε πάντα δόμοις ἐνὶ μηχανόωνται· 1020  
 ὅσσα δ' ἐνὶ μεγάροισι πεπονήμεθα, κείνα θύραζε  
 ἀψηγέως μέσσησιν ἐνὶ ῥέζουσιν ἀγυαῖς. *Arg.* 2.1011-1022.

Allí cuando las mujeres paren a sus hijos junto a sus maridos, ellos mismos gimen caídos en los lechos, con sus cabezas vendadas; y ellas cuidan bien a los hombres con comida como preparan los baños del parto para

30 En la detención de las Simplégades prevalece la dimensión sonora: αὔε δὲ νόντος / σμερδαλέον, πάντη δὲ περὶ μέγας ἔβρεμεν αἰθήρ, "el mar resuena espantosamente, y por todos lados el gran cielo bramó" (*Arg.* 2.566-67).

ellos. Después de estos, pasaban por el Monte Sagrado y la tierra en la que habitan los mosinecos por los montes. Y una justicia y ritos diferentes tienen; cuanto (nuestra) costumbre era practicar en el demo o en el ágora pública, todas esas cosas hacen en sus casas; por el otro lado, cuanto nos ha ocupado en (nuestras) moradas, aquellas practican afuera en medio de las calles sin daño.

De este modo, la alteridad no queda sujeta a la nacionalidad ni a la ubicación geográfica de los pueblos, sino al respeto que ellos presenten a las leyes comunes. Una práctica específica griega que aparece de manera recurrente en la obra es la de la inhumación de los cuerpos y su adecuada sepultura. La realización de las exequias pertinentes constituye una marca de la condición griega; en efecto, Frisone (2011: 179) afirma que los rituales funerarios son contextos muy importantes que involucran diferentes niveles sociales, políticos y culturales.<sup>31</sup> En la travesía de los Argonautas son numerosos los ejemplos de este ritual, se realizan las exequias correspondientes en honor a Idmón (2.835-842), Tifis (2.857), Canto (4.1499-1501) y Mopso (4.1535-1536). La descripción más detallada de honras fúnebres es la perteneciente a los doliones, quienes son asesinados de manera equívoca por los Argonautas:

ἦματα δὲ τρία πάντα γόων τίλλοντό τε χαίτας  
αὐτοὶ ὁμῶς λαοὶ τε Δολίονες· αὐτὰρ ἔπειτα,  
τρὶς περὶ χαλκείοις σὺν τεύχεσι δινηθέντες,  
τύμβῳ ἐνεκτερέϊξαν, ἐπειρήσαντό τ' ἀέθλων,  
ἦ θέμις, ἄμ πεδίον Λειμώνιον· ἔνθ' ἔτι νῦν περὶ  
ἀγκέχεται τόδε σῆμα. *Arg.* 1.1057-1062.

31 Frisone (2011: 179) afirma que la parte esencial de un adecuado funeral griego consistía en elementos inmateriales que mantuvieron un doble registro, por un lado, sirvieron como una manifestación de comportamiento colectivo y, por el otro, presentaron un esquema mental en donde la sociedad reafirmó su continuidad más allá de la muerte.

Y por tres días todos lamentándose y tirándose de los cabellos ellos mismos conjuntamente con los pobladores doliones; y luego a continuación, tras dar tres vueltas alrededor con las armas bronceas, enterraron en la tumba, y realizaron las luchas, como (es) costumbre, junto a la llanura del Prado; allí ahora ciertamente todavía se posa este túmulo.

En este pasaje no solo se detalla en qué consisten las exequias sino que, para despejar cualquier duda al respecto, se aclara que se realizan de acuerdo con la costumbre (v. 1061, ἢ θέμις). Frisone (2011: 179) asevera que los antiguos griegos consideraban que las normas sobre los funerales eran muy propias de los helenos al punto que las reconocían como opuestas a las de otros pueblos; en efecto, al caracterizar al pueblo de los colcos se indica que sus ritos eran diferentes:

ἐνθα δὲ πολλοὶ  
ἐξεΐης πρόμαλοι τε καὶ ἰτέαι ἐκπεφύασιν,  
τῶν καὶ ἐπ' ἀκροτάτων νέκυες σειρήσι κρέμανται  
δέσμοι. εἰσέτι νῦν γὰρ ἄγος Κόλχοισιν ὄρωρεν  
ἀνέρας οἰχομένους πυρὶ καίμεν, οὐδ' ἐνὶ γαίῃ  
ἔστι θέμις στείλαντας ὕπερθ' ἐπὶ σῆμα χέεσθαι,  
ἀλλ' ἐν ἀδεψήτοισι κατειλύσαντε βοείαις  
δενδρέων ἐξάπτειν ἑκάς ἄστεος· ἠέρι δ' ἴσθην  
καὶ χθῶν ἔμμορεν αἴσαν, ἐπεὶ χθονὶ ταρχύουσιν  
θηλυτέρας· ἡ γὰρ σοφὶ δίκη θεομοῖο τέτυκται. *Arg.* 3.200-209.

Y allí nacen muchos árboles funerarios y sauces en fila, y entre sus ramas cuelgan cadáveres atados con sogas. Pues todavía ahora para los colcos quemar a los hombres que murieron con fuego es sacrilegio, y no es costumbre levantar un túmulo colocándolo desde arriba en la tierra, sino en pieles de bueyes no curtido

(los) envuelven para colgarlos de los árboles lejos de la ciudad; y la tierra igual que el aire participó del decreto; ya que entierran a las mujeres en la tierra; pues esta costumbre ritual se estableció para ellos.

Esta costumbre del pueblo de la Cólquide demuestra su alteridad. Sin embargo, aunque este hábito sea tan ajeno al rito griego de sepultura, no deja de ser denominado como θέμις (v.204) ni θεσμός (v. 209) dado que no se le niega entidad en tanto norma, sino que la presencia de esa práctica anticipa que esta comunidad no podrá ser identificada como helena.

Otra conducta cuya adhesión es garante de civilidad griega es el vínculo de *xenía*. Patterson (2010: 13) afirma que este valor se sostiene en la relación entre anfitrión y huésped y las obligaciones involucradas en ella: proveer comida, asilo, entretenimiento e intercambio de regalos. Hay numerosos ejemplos de reciprocidad de dones en el viaje de los Argonautas, con los doliones (1.961-963), los misios (1.1179-1181) y Fineo (2.528-530). No obstante, en la Cólquide las tradicionales costumbres de hospitalidad no son respetadas y Eetes tiene plena conciencia de ello:

Ἑλλάδι που τάδε καλά, συνημοσύνας ἀλεγύνειν·  
Αἰήτης δ' οὐ τοῖος ἐν ἀνδράσιν οἶον ἔειπας  
Μίνω Πασιφάης πόσιν ἔμμεναι, οὐδ' Ἀριάδνη  
ἰσοῦμαι τῷ μήτι φιλοξενίην ἀγόρευε. *Arg.* 3.1105-1108.

En la Hélade quizá eso (esté) bien, respetar los compromisos; pero Eetes no se encuentra entre tales hombres como dices, ni soy comparable con Minos, esposo de Pasífae, ni con Ariadna; nadie me hable de hospitalidad.

De esta manera, no solo se confirma la naturaleza no griega de los habitantes de la Cólquide, sino el mismo registro que ellos tienen de eso. En este pasaje el soberano admite a la vez no respetar las normas sociales de hospitalidad (v. 1108, φιλοξενία) y tampoco el cumplimiento de los acuerdos verbales (v. 1105, συνημοσύνη). Por consiguiente, el padre de Medea se sitúa en las antípodas de las leyes comunes griegas que conoce, pero se rehúsa a respetar. Su parlamento localiza geográficamente en la Hélade la obediencia a las costumbres helenas, sin embargo, no es así. Cuando los Argonautas necesitan encontrar el camino de regreso de la laguna Tritónide en Libia, luego de la reunión convocada por Jasón, realizan una ofrenda a los dioses locales:

αὐτίκα δ' Ὀρφεύς  
 κέκλετ' Ἀπόλλωνος τρίποδα μέγαν ἔκτοθι νηός  
 δαίμοσιν ἐγγενέταις νόστω ἔπι μείλια θέσθαι.  
 καὶ τοὶ μὲν Φοίβου κτέρας ἴδρου ἐν χθονὶ βάντες·  
 τοῖσιν δ' αἰζηῶ ἑναλίγκιος ἀντεβόλησε  
 Τρίτων εὐρυβίης· γαίης δ' ἀνὰ βῶλον αἰείρας  
 Ξεῖνι' ἀριστήεσσι προῖσχετο, φῶνησέν τε·  
 “Δέχθε φίλοι, ἐπεὶ οὐ περιώσιον ἐγγυαλίξαι  
 ἐνθάδε νῦν πάρ' ἐμοὶ Ξεινήιον ἀντομένοισιν.” *Arg.* 4.1547-1555.

Inmediatamente Orfeo exhortó que colocaran para su regreso el gran trípode de Apolo fuera de la nave como regalo para los dioses locales. Y ellos caminando en el suelo instalaron el obsequio de Febo y se les presentó a ellos, semejante a un varón, Tritón de amplia fuerza; y, tras levantar un terrón de tierra, lo ofreció a los héroes como regalo de hospitalidad y pronunció: “Aceptad, amigos, no puedo ahora otorgar en este caso un mayor regalo de hospitalidad de mi parte para los visitantes.”

La inmediata respuesta de Tritón demuestra que, a pesar de localizarse en una región remota, se pueden compartir normas sociales (v. 1553, ξείνια y v. 1555, ξεινήιον); en aquellos lugares donde se respeten las leyes comunes helenas, habrá griegos. La relación de *xenia*, al igual que el vínculo de *syngeneia*, no es exclusivo del momento presente sino que potencialmente se puede extender por generaciones (Patterson, 2010: 14); en efecto, al presentarse Citisoro, Frontis, Melas y Argos ante Jasón, el líder de los Argonautas reconoce un parentesco común que supone un compromiso:

“Ἡ ἄρα δὴ γνωτοὶ πατρώιοι ἄμμιν ἔόντες  
λίσσεσθ' εὐμενέοντας ἐπαρκέσσαι κακότητα.  
Κρηθεὺς γάρ ᾧ Ἀθάμας τε κασίγνητοι γεγάασιν,  
Κρηθῆος δ' υἱώνος ἐγὼ σὺν τοιοῖδ' ἑταίροις  
Ἑλλάδος ἔξ αὐτὴν νέομι' ἐς πόλιν Αἰήταο. *Arg.* 2.1160-4.

Verdaderamente ya siendo parientes de parte paterna suplican que los ayudemos (a ustedes) benévolo con su desgracia. Pues Creteo y Atamante eran hermanos, y yo (soy) nieto de Creteo y con estos compañeros vengo desde la Hélade hacia la misma ciudad de Eetes.

De esta manera, de la misma forma que la reciprocidad de dones es una marca crucial de civilización griega en la tradición épica (Hunter, 1993: 155), la narración de un linaje común también lo es.<sup>32</sup> Gracias a este parentesco entre los personajes, los descendientes de Atamante, que se encontraban varados en una isla, logran volver a su patria. La cooperación y el comportamiento altruista recíproco pueden conducir a arreglos beneficiosos a largo plazo (Karayiannis y Hatzis, 2012: 625); en esta oportunidad, la asistencia a los

---

32 Este fenómeno ocurre, por ejemplo, en el enfrentamiento entre Diomedes y Glauco en *Iliada*.

náufragos posibilita un ulterior auxilio en caso de necesidad. A Tritón, el dios de Libia, luego de haber intercambiado dones, se le realizan sacrificios y ofrendas apelando al respeto a esa ley común:

καί ῥά οἱ Αἰσονίδην μῆλων ὅ τι φέρετατον ἄλλων  
ἤνωγον ῥέξαι καί ἐπευφημησαί ἐλόντα.  
αἰψα δ' ὄγ' ἐσσυμένως ἐκρίνατο, καί μιν ἀείρας  
σφάξε κατά πρύμνης, ἐπί δ' ἔννεπεν εὐχολῆσιν·  
“Δαίμων ὅτις λίμνης ἐπὶ πείρασι τῆσδε φαάνθης,  
εἴτε σέγε Τρίτων', ἄλιον τέρας, εἴτε σε Φόρκυν  
ἢ Νηρηῆα θύγατρος ἐπικλείουσ' ἄλοσύδναι,  
ἴλαθι καί νόστοιο τέλος θυμηδὲς ὄπαζε.”  
Ἦ ῥ', ἅμα δ' εὐχολῆσιν ἐς ὕδατα λαίμοτομήσας  
ἦκε κατά πρύμνης, ὁ δὲ βένθεος ἐξεφαάνθη. *Arg.* 4.1593-1602.

Y entonces impulsaron al Esónida a que sacrificara la mejor de sus ovejas y lo convocara hiriéndola. Rápidamente él, de manera precipitada, la eligió y, tras levantarla, la degolló en lo alto de la popa y con plegarias dijo: “Divinidad, cualquiera que apareciste en el extremo de la laguna, ya si las hijas brotadas del mar te celebran como Tritón, el monstruo marino, ya si como Forcis o Nereo, sé propicio y concede una plácida realización de nuestro regreso.” Entonces, al mismo tiempo, y con plegarias se dirigió a lo alto de la popa con la sangre del cuello degollado y él apareció de la profundidad.

Por consiguiente, la asistencia de Tritón confirma la región africana de Libia como un espacio griego, donde se observan las normas sociales helenas, pero, a su vez, se sientan las bases para una relación de cooperación y solidaridad entre la Hélade y las poblaciones que eventualmente

habiten esta tierra. Tritón sale de las aguas y empuja la nave *Argo* para que ingrese al mar y tome el camino de regreso, él es el garante del *nóstos*. La reciprocidad es indispensable para la justicia social, la estabilidad política y la armonía social (Karayiannis y Hatzis, 2012: 626). Este episodio es de interés si se tiene en cuenta que, a los ojos de Heródoto o Eratóstenes, el término Libia bien podía comprender todo el norte de África, Alejandría incluida (Stephens, 2003: 181). De esta manera, *Argonáuticas* concluiría con el vínculo de parentesco de la ciudad egipcia: esa fue la tierra donde los Argonautas perdieron su rumbo, pero, gracias al respeto por las leyes, pudieron regresar.

Scheer (2003: 217) reconoce que la conexión entre la épica y la autodefinición a través de la herencia se puede establecer enfatizando el rol de un ancestro de una ciudad o de incidentes mitológicos específicos ocurridos en ella; los hechos narrados en el poema ciertamente pertenecen a la segunda categoría. En este sentido, el mito da forma a ideas que unen a una sociedad ya sea que involucre los orígenes de una comunidad y el sentido de su identidad, la justificación de una familia de elite de una *pólis* o una dinastía real en un territorio particular (Patterson, 2010: 10). Por consiguiente, los ciudadanos de Alejandría y la familia real de los Ptolomeos resultan identificados como helenos.

En suma, aunque muchos de los “adornos” definitorios de la democracia de la *pólis* persistieran durante el helenismo, se ha mostrado que su función dista de ser “ornamental”. Gracias a la continuidad de gimnasios, teatros y ágoras, entre otros, los griegos que se habían establecido en territorios extranjeros pudieron reconocerse como herederos y custodios de esa tradición. A su vez, estos espacios concretos se vieron complementados por intangibles prácticas discursivas donde se representaba la continuidad, ya fuera mediante la obediencia y respeto a normas sociales en un poema, a

través de la invención de un nuevo héroe epónimo o de un vínculo común entre ciudades.

Por lo tanto, la literatura, junto a la circulación de historiadores y oradores, permitió consolidar también múltiples vínculos de *syngéneia*. No se debe perder de vista que todos los lugares donde los Argonautas transitaron y compartieron leyes comunes fueron legitimados como griegos y obtuvieron, a su vez, nuevos relatos de parentesco. También conviene recordar cuál fue el último espacio que obtuvo su relato de filiación, Alejandría. La ciudad no solo se erigió como la sucesora de la *pólis* clásica por su mito de *syngéneia*, garantizado por el liderazgo de Jasón, sino que lo consiguió acabadamente también a través del control y acopio de la literatura griega. Para este momento, es indiscutible la condición helena de Alejandría, no ya solo por las narraciones que la fundamentan, sino por la identificación normativa que la sustenta.

## Ediciones, traducciones y comentarios

- Frankel, H. (1961). *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford Clarendon Press, Oxford.
- Goold, G. P. (1975). *Herodotus I*. Cambridge, Harvard University Press.
- Mooney, G. W. (1912). *The Argonautica of Apollonius Rhodius*. Dublín, Hodges, Figgis & Co.
- Murray, G. (1909). *Euripidis Fabulae III*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Norlin, G. (1928). *Isocrates I*. Londres, William Heinemann.
- Seaton, R. C. (1900). *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford, Oxford Clarendon Press.

## Bibliografía

- Baldry, H. C. (1965). *The Unity of Mankind in Greek Thought*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bulloch, A. (2006). "Jason's Cloak". En *Hermes* 134. Jahrg., H. 1, 44-68.
- Chaniotis, A. (2009). "Travelling Memories in the Hellenistic World". En Hunter, R., Rutherford, I. (eds.). *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Darbo-Peschanski, C. (2010). «Questions sur la normativité dans l'antiquité grecque et romaine». En *Mètis* 8, 7-20.
- De Romilly, J. (2004 [2002]). *La ley en la Grecia clásica*. Buenos Aires, Biblos.
- Fox, R. L. (2010). "The First Hellenistic Man". En Erskine, A., Llewellyn-Jones, L. (eds.). *Creating a Hellenistic World*. Swansea, The Classical Press of Wales.
- Frisone, F. (2011). "Construction of Consensus. Norms and Change in Greek Funerary Rituals". En Chaniotis, A. (ed.). *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Reception*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag.
- Green, P. (2007). *Alexander the Great and the Hellenistic Age*. Londres, Weidenfeld & Nicolson.
- Gruen, E. S. (2006). "Greeks and Non-Greeks". En Bugh, G. R. (ed.). *The Cambridge Companion to the Hellenistic World*. Nueva York, Cambridge University Press.
- . (2011). *Rethinking the Other in Antiquity*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Hunter, R. (1993). *The Argonautica of Apollonius*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . (1996). "The Divine and Human Map of the Argonautica". En *Syllecta Classica* 6, 13-27.
- Jackson, S. (1997). "Argo: the First Ship?". En *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 140. Bd., H. 3/4, 249-257.
- . (1999). "Apollonius' 'Argonautica': The Theseus / Ariadne Desertion". En *Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge*, 142. Bd., H. 2, 152-157.

- Jebb, R. C. (2009 [1876]). *The Attic Orators from Antiphon to Isaeos*, vol. II. Nueva York, Cambridge University Press.
- Karayiannis, A. D., Hatzis, A. N. (2012). "Morality, Social Norms and the Rule of Law as Transaction Cost-Saving Devices: the Case of Ancient Athens". En *European Journal of Law and Economics* 33 3, 621-643.
- Montana, F. (2015). "Hellenistic Scholarship". En Montanari, F., Matthaios, S., Rengakos, A. (eds.). *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship*, vol. 1. Leiden/Boston, Brill.
- Mori, A. (2005). "Jason's Reconciliation with Telamon: A Moral Exemplar in Apollonius'Argonautica'" (1.1286-1344)". En *The American Journal of Philology* 126 2, 209-236.
- Nishimura-Jensen, J. (2009). "The Chorus of Argonauts in Apollonius of Rhodes' *Argonautica*". En *Phoenix* 63, 1-23.
- Patterson, L. E. (2010). *Kinship Myth in Ancient Greece*. Austin, University of Texas Press.
- Scheer, T. S. (2003). "The Past in a Hellenistic Present: Myth and Local Tradition". En Erskine, A. (ed.). *A Companion to the Hellenistic World*. Malden, Blackwell Publishing.
- Shapiro, H. A. (1980). "Jason's Cloak". En *Transactions of the American Philological Association* 110, 263-286.
- Shiple, G. H., Hansen, M. H. (2006). "The *Polis* and Federalism". En Bugh, G. R. (ed.). *The Cambridge Companion to the Hellenistic World*. Nueva York, Cambridge University Press.
- Smith, R. R. R. (1991). *Hellenistic Sculpture*. Nueva York, Thames and Hudson.
- Stavrianopoulou, E. (2013). "Hellenistic World(s) and the Elusive Concept of 'Greekness'". En Stavrianopoulou, E. (ed.). *Shifting Social Imaginaries in the Hellenistic Period. Narrations, Practices, and Images*. Leiden/Boston, Brill.
- Stephens, S. (2003). *Seeing Double. Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- Thalmann, W. G. (2011). *Apollonius of Rhodes and the Spaces of Hellenism*. Nueva York, Oxford University Press.



### Alicia María Atienza

Profesora de la Maestría en Estudios Clásicos en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha sido Profesora Adjunta de Literatura Griega en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral y dirigió 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). Es autora de artículos y capítulos de libros en la especialidad y ha editado en colaboración *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

### Emiliano J. Buis

Abogado, Licenciado y Profesor en Letras (orientación en Letras Clásicas) por la UBA, Master en Historia y Derechos de la Antigüedad por la Universidad de París 1 Panthéon-Sorbonne, Doctor en Letras Clásicas por la UBA y Diploma de Posdoctorado en Derecho. Profesor Adjunto Regular de Lengua y Cultura Griegas en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesor Adjunto Regular de Derecho

Internacional en la Facultad de Derecho (UBA) y Profesor Asociado Regular de la misma asignatura en la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Investigador de Carrera del CONICET, actualmente dirige y co-dirige proyectos 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 y de la Fundación Alexander S. Onassis en Atenas. 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) en el Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho. Sus áreas de interés incluyen la comedia griega, el derecho ateniense y la historia del derecho internacional en el mundo antiguo.  
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 (Universidad de Morón). 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). Es autora de capítulos en obras colectivas y de artículos en revistas nacionales e internacionales de la especialidad. Profesora invitada anualmente por la UFRJ, la UERJ (Río de Janeiro), la UFMG y la UFOP (Minas Gerais) en calidad de conferencista o profesora de cursos de posgrado.  
ceciliacolombani@hotmail.com

## **Patricia Liria D'Andrea**

Profesora y Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Jefa de Trabajos Prácticos del área de Griego en esa institución. Profesora de las asignaturas Lengua y Cultura Griegas I y II en el IES n° 1 "A. M. de Justo". Ha presentado trabajos en encuentros de la especialidad. Tras obtener una beca, se encuentra finalizando su tesis de maestría en Estudios Clásicos.

patricia.l.dandrea@gmail.com

## **Cora Dukelsky**

Licenciada en Historia de las Artes por la UBA. Profesora Titular de Historia de las Artes Plásticas I (Antigüedad) y Profesora de la Maestría en Estudios Clásicos en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). 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

## **Luciana Gallegos**

Profesora de nivel medio y superior de Letras por la UBA, está finalizando la Maestría en Estudios Clásicos en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y ha integrado proyectos de investigación sobre literatura griega.

lucianagallegos1983@yahoo.com.ar

## **María Belén Landa**

Profesora en Letras por la Universidad Católica Argentina. Está finalizando la Maestría en Estudios Clásicos, orientación Filología clásica, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es directora de la carrera de Lengua y Literatura del Profesorado del Consudec "Septimio Walsh" y profesora auxiliar a cargo de las cátedras Latín I, II y III y Griego II en la Universidad del Salvador. Ha integrado diversos grupos de investigación sobre literatura griega y argentina y ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre la cultura clásica y la literatura argentina.  
belilanda@gmail.com

## **Eduardo Esteban Magoja**

Abogado por la UBA y Master en Filosofía del Derecho por la misma universidad. En la actualidad es becario de doctorado de la SECyT de la UBA. Auxiliar docente de Teoría General y Filosofía del Derecho en la Facultad de Derecho. Su campo de estudio es la filosofía del derecho, la filosofía antigua y la literatura clásica. 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 dictado conferencias y ponencias en eventos académicos nacionales e internacionales. También ha publicado artículos académicos y capítulos de libros relacionados con su especialidad.  
magojaeduardo@gmail.com

## **Victoria Maresca**

Licenciada en Letras (orientación en Letras Clásicas) por la UBA. Becaria de Doctorado por la misma Universidad con el proyecto "Representaciones literarias del filicidio y su tipología en la tragedia griega clásica". Ha integrado proyectos de investigación sobre literatura griega y ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre el mundo clásico.  
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 Asistente de Docencia del área lenguas clásicas. Está finalizando su tesis de la Maestría en Estudios Clásicos y es doctoranda en Letras Clásicas (UBA). Entre sus publicaciones más recientes se encuentra "El hogar campesino para la doncella de *Trabajos y días*" en Iriarte, A. y de Nazaré Ferreira, L. (eds.). *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga*, Coimbra, 2015. 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 las cuestiones de género.  
katiaobrist@hotmail.com

## Cecilia J. Perczyk

Licenciada en Psicología por la UBA y Magister en Estudios Clásicos (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Becaria de Doctorado (Letras Clásicas, UBA), se especializa actualmente en filología y tragedia griegas. Integra proyectos de investigación sobre literatura griega y ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre el mundo clásico. Entre sus publicaciones figuran capítulos de libros de la especialidad como "El diagnóstico del héroe en *Heracles* de Eurípides. Una aproximación desde la medicina hipocrática y la psiquiatría" en *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua* (2011); "Heracles y Hércules: una mirada clínica en Eurípides y en Séneca" en *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber* (2012) y artículos en revistas como "Teseo y Heracles, algo más que una amistad" en *Argos* 35 (2012) y "'El empuje a La mujer" en *Heracles de Eurípides: un abordaje psicoanalítico de la tragedia griega* en *Revista Universitaria de Psicoanálisis* 15 (2015).  
ceciliaperczyk@hotmail.com

## Elsa Rodríguez Cidre

Profesora Adjunta del Área de Griego de la Universidad de Buenos Aires y de la Maestría en Estudios Clásicos de la misma institución e Investigadora Adjunta del CONICET. Se ha especializado en el discurso femenino en la tragedia griega, en particular la obra de Eurípides. Entre sus publicaciones figuran *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides* (2010) y varios artículos y capítulos de libros de la especialidad. Ha editado en colaboración *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua* (2013), *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber* (2012), *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua* (2011), *Miradas y saberes de lo monstruoso* (2011), *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (2008), y ha traducido la *Medea* de Eurípides para la editorial Losada.

elsale@fibertel.com.ar

## Caterina Stripeikis

Estudiante de la carrera de Letras con orientación en Letras Clásicas (UBA). Ha desarrollado labores de iniciación a la investigación en el marco de la beca CIN de grado. A su vez, ha integrado diversos proyectos de investigación sobre literatura griega y ha participado en jornadas y simposios sobre el Mundo Clásico con varias producciones sobre la comedia *Lisístrata* de Aristófanes.

caterina.stripeikis@gmail.com



Este libro se terminó de imprimir en el mes  
de diciembre de 2016 en los talleres gráficos de la  
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.  
Puan 480, CABA.