



La pólis sexuada
Normas, disturbios y transgresiones
del género en la Grecia Antigua

Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano Jerónimo Buis (editores)



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

La *pólis* sexuada

Normas, disturbios y transgresiones del género
en la Grecia Antigua

La *pólis* sexuada
Normas, disturbios y transgresiones del género
en la Grecia Antigua

Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano Jerónimo Buis (editores)



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

Decano

Hugo Trincherio

Vicedecana

Ana María Zubieta

Secretaria

Académica

Graciela Morgade

Secretaria de Supervisión

Administrativa

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión

Universitaria y Bienestar

Estudiantil

Silvana Campanini

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación

Claudio Guevara

Secretario de Posgrado

Pablo Ciccolella

Subsecretaria

de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario

de Publicaciones

Rubén Mario Calmels

Prosecretario

de Publicaciones

Matías Cordo

Coordinadora

Editorial

Julia Zullo

Consejo Editor

Amanda Toubes

Lidia Nacuzzi

Susana Cella

Myriam Feldfeber

Silvia Delfino

Diego Villarroel

Germán Delgado

Sergio Castelo

Dirección

de Imprenta

Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Colección Saberes

Edición: Liliana Cometta

Diseño de tapa e interior: Pica y punto. Magali Canale-Fernando Lendoiro

Imagen de tapa: *Despedida del guerrero*, Pintor de Aquiles. Lékythos de fondo blanco, 450 a. C. (detalle). Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Foto: Cora Dukelsky, 2010.



La *pólis* sexualizada. Normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua / coordinado por Elsa Rodríguez Cidré y Emiliano Buis. - 1ª ed. - Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011. 398 p. ; 20x14 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-1785-06-3

1. Literatura Griega Clásica. I. Rodríguez Cidré, Elsa, coord. II. Buis, Emiliano, coord. CDD 880

ISBN 978-987-1785-06-3

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2011

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606, int. 167 - editor@filo.uba.ar

A Elena Huber

Introducción

Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano Jerónimo Buis

El presente libro es el resultado del proyecto de investigación UBACyT (F-459) que dirigimos entre los años 2008 y 2010 (“Género, familia y legalidad en la literatura griega antigua: manifestaciones textuales de los vínculos jurídico-institucionales del matrimonio y el parentesco”). Una buena parte de los investigadores de este proyecto ha integrado anteriormente proyectos UBACyT bajo la dirección de Elena Huber y se ha formado en ese marco. De hecho, nuestra labor vino a continuar esta línea luego de que Elena Huber falleciera en diciembre de 2007, cuando los proyectos de investigación se hallaban en pleno proceso de evaluación.

En cuanto a nuestro objeto de estudio, hemos partido de la suposición de que, en una sociedad signada por el enfrentamiento agonístico, la violencia institucionalizada y la importancia esencial de una dimensión cívica de la *pólis*, las relaciones de género pueden estudiarse de modo efectivo a partir de un examen de los institutos socio-jurídicos vigentes. Lejos de las normas legales abstractas, consideramos que la literatura griega permite escenificar dichas relaciones de hecho y de derecho que involucran a los personajes femeninos dentro de un universo cultural de hombres. De hecho, los

autores antiguos consiguen a menudo franquear las barreras impuestas por las regulaciones y ciertos géneros literarios, como el drama, develan un mundo ficcional en el que las mujeres adquieren voz y autoridad. Mediante la (re)presentación de las mujeres y sus tensiones con el mundo masculino, los textos que hemos estudiado en el proyecto parecen jugar, muchas veces de modo diferente, con la práctica de los comportamientos previstos como “tolerados” para ponerlos en duda, reafirmarlos o someterlos a crítica. El presente libro busca explorar estas estrategias desde el trabajo filológico con el corpus conservado, examinando el cruce mujer/parentesco/derecho desde una perspectiva interdisciplinaria y una pluralidad de aproximaciones que tienen en cuenta variables sociales y jurídicas vinculadas con el rol del género frente a los espacios privados y públicos y frente a las instituciones familiares y políticas de la comunidad.

En esta primera presentación de nuestras conclusiones hemos optado por estructurar el libro siguiendo criterios temáticos antes que cronológicos, convencidos de que la experiencia de cruzar autores y textos a partir de ciertos ejes de reflexión constituye un ejercicio productivo a la hora de construir un discurso sobre el rol de la mujer y del género en las representaciones culturales griegas de la ciudad. En las tres secciones en las que distribuimos los resultados del proyecto, abordamos primero la problemática de la visualización del rol femenino –en particular a partir de la construcción de una imagen de la mujer adecuada a la funcionalidad de cada tipo de discurso–; luego, la institucionalización del espacio de las mujeres –teniendo en cuenta cómo las palabras en boca de ellas generan un *lógos* propio que identifica sus pensamientos frente a los valores masculinos con una finalidad de disrupción–; y, por último, los territorios femeninos vistos desde la permeabilidad de los vínculos sociales que excluyen pero, sobre todo, definen lo “otro” desde el interior. Dentro de cada una de estas secciones, los autores han focalizado en

aspectos concretos que ilustran la riqueza del material disponible desde una lectura que atraviesa campos de estudios para potenciar una aproximación interdisciplinaria.

En la Parte I, referida a “Cuerpos de mujer”, el capítulo de Alicia Atienza se ocupa de plasmar en tiempos de consolidación de la *pólis* las tensiones de la materialidad física de hombres y mujeres en la épica. Mediante un estudio de las transformaciones literarias por las que circulan los personajes de *Odisea*, propone que la metamorfosis del cuerpo representa un recurso homérico privilegiado para construir la belleza como patrón social de integración o apartamiento. Avanzando ya hacia los modelos ideológicos propios de la Atenas clásica, por su parte, Jorge Caputo trabaja la instancia performativa del fenómeno teatral en *Agamenón*. Revela en su estudio de la tragedia cómo en el acontecimiento dramático la experiencia del cuerpo tiene un papel trascendente en tanto lenguaje e imagen constituyen estrategias complementarias de apropiación empírica de la representación por parte de los espectadores. Elsa Rodríguez Cidre se ocupa del corpus de Eurípides y explora las distintas referencias, explícitas y sugeridas, de los pechos femeninos con sus complejas valencias semánticas: entre lo oculto y lo visible del cuerpo de la mujer sobre el escenario, descubrir los senos se consolida en la tragedia como un acto que determina la condición particular de un grupo signado por la violencia física y la desarticulación familiar. Por último, Cora Dukelsky se adentra en el registro de la cerámica para complementar las lecturas de los textos clásicos: mediante el análisis iconográfico de la figura de Clitemnestra logra describir los rasgos de una antimujer caracterizada desde lo visual por una serie de particularidades que la distinguen de las trazas pictóricas generalmente percibidas como indicadores del universo de lo femenino.

En la Parte II, que se encarga de estudiar las “Palabras de mujer”, el capítulo inicial a cargo de Tomás Bartoletti procura interpretar de qué modo la voz femenina de Casandra

instala en *Agamenón* una instancia enunciativa concreta que se fija en términos temporales y que juega con las diversas construcciones de lo pasado, lo presente y lo futuro para fusionar la experiencia coyuntural de la puesta esquila con la creación interna de otra narración diferente pero complementaria del propio discurso teatral. También recorre los testimonios de Esquilo el trabajo de Juan Gatti, quien se centra en *Suplicantes* para interpretar la complejidad argumental que presupone el rechazo del matrimonio por parte de las Danaides. Con ese objetivo logra analizar los modos en que se instalan en la pieza las cuestiones vinculadas con la extranjería y la legalidad que impone el sistema democrático, tensiones que, a la luz de lo que sucede en la realidad política ateniense de mediados del siglo V, se reflejan en el diseño institucional de la comunidad de Argos que la obra consagra. Hernán Martignone también se ocupa de la condición del otro en la *pólis* al estudiar desde una perspectiva sociolegal la condición (i)llegítima del protagonista de la tragedia *Hípólito* y de los hijos de Fedra y Teseo. Entre lo privado y lo público, la bastardía se percibe como una institución central que, a partir de los conocimientos previos del auditorio acerca del estatus jurídico de los no ciudadanos, permite en Eurípides la consolidación discursiva de los propios personajes del drama no solo en su relación con el *oikos* sino fundamentalmente con la propia *pólis*. Recurriendo a un estudio que de modo análogo se posiciona en la interacción entre la representación teatral y la experiencia jurídica de los atenienses, Emiliano Buis aborda el discurso dramático de *Tesmoforiantes* para reflexionar sobre los mecanismos retóricos y estilísticos con los que Aristófanes potencia los discursos femeninos. A partir de la reproducción de esquemas propios de una oratoria judicial de los círculos masculinos, las mujeres cómicas devienen para el autor representantes de una práctica altamente transgresora que devela el carácter convencional y discutible del derecho positivo.

Mercedes Turco, por su parte, logra examinar los detalles de la construcción que hace Polibio del discurso histórico a la luz de los pasajes referidos a la poliandria en Esparta. Construyendo un *lógos* que se procura creíble y autorizado, los episodios de la *Locris Epicefíria* y de los hábitos comunitarios lacedemonios en materia de matrimonio denotan un manejo consciente del sustrato documental y una toma de posición particular respecto de la construcción social del rol femenino en el plano de la *pólis*.

La Parte III, “Espacios de mujer”, comienza con un trabajo de Katia Obrist en el que el teatro de Sófocles se presenta como ámbito privilegiado para delinear una imagen de mujer en crisis con la interioridad doméstica de un hogar amenazado. Irrumpiendo en espacios ajenos, la polaridad entre lo público y lo privado se torna difusa mediante la instauración literaria (y política) de lugares intermedios que, en su condición de umbral, facilitan las transiciones –materiales e inmateriales– por las que atraviesan trágicamente personajes masculinos y femeninos. Desde la interdisciplina que supone sumar al trabajo filológico las aportaciones de la psicología y la historia de las mentalidades, Cecilia Perczyk investiga la figura de Lyssa en *Heracles* de Eurípides para describir cómo lo femenino se entrelaza con lo violento en la consolidación de una locura frenética que daña irreversiblemente al héroe en su propia naturaleza y lo enfrenta, con una *manía* propia de lo ritual, a la muerte y a la destrucción. Por su parte, el capítulo de Mariel Vázquez se ocupa de examinar en *Lisístrata* las modalidades con las que se perfila el discurso público de los personajes femeninos sobre la base de una abundancia de metáforas domésticas referidas al hilado y al tejido. Construyendo una engañosa trama de alcances políticos, las barreras impuestas a los campos de acción asignados a cada género son cómicamente subvertidas y sus reglas –en boca de la protagonista– son textualmente socavadas a favor de intereses que resultan ser a su vez personales y colectivos. Finalmente,

volviendo sobre la imagen femenina que elabora la tradición poética del mundo griego arcaico, pero desde una lectura contextualizada en un mundo distinto, Federico Koll retoma la *Ilias Latina* con el objetivo de detenerse esencialmente en el tratamiento discursivo de las figuras femeninas como Helena y Andrómaca. Descubre allí hasta qué punto el carácter moralizante de la versión latina afecta con profundidad las particularidades inherentes a los personajes épicos.

Queremos agradecer aquí en primer lugar a la Universidad de Buenos Aires que nos brindó la financiación y el contexto institucional para llevar a cabo este proyecto. En segundo lugar, a todos los integrantes del equipo por la responsabilidad con la que encararon la investigación y la excelente disposición que siempre manifestaron. Cabe subrayar que cada uno de los trabajos ha pasado por una instancia de lectura y comentario colectivos, una interacción que sobrepasó con creces lo planeado y que además se enriqueció con la interdisciplinariedad que caracteriza al grupo.

Queremos destacar también el trabajo llevado a cabo por Hernán Martignone y Tomás Bartoletti, becarios de nuestro proyecto, quienes se encargaron de corregir, de acuerdo con las pautas que nos habíamos planteado, los textos que componen este volumen. Por último, agradecemos el asesoramiento editorial de Martín Pozzi y Julia Zullo, así como la elección de la imagen de tapa de Cora Dukelsky y Julián Cúneo.

Cuerpos de mujer

Representaciones visuales de lo femenino

CAPÍTULO 1

Veinte años no es nada: los avatares del cuerpo en la *Odisea*¹

Alicia M. Atienza

Las transformaciones del cuerpo, tan frecuentes en el repertorio de los mitos y textos literarios griegos, nos llevaron a interrogarnos, sin pretensiones de exhaustividad, sobre la naturaleza de este fenómeno en la *Odisea*, donde encontramos una gran variedad de escenas y procedimientos de cambio y metamorfosis corporales, muy difíciles de interpretar en función de una concepción unificada, ya que cada episodio resignifica el fenómeno en virtud del contexto particular.

En su libro sobre las figuras griegas de la metamorfosis, la helenista Frontisi-Ducroux (2006) propone una tipología de este hecho peculiar en la cual distingue dos modos fundamentales.² Un primer conjunto de metamorfosis implica la modificación voluntaria de una divinidad sobre

1 Una primera versión de este trabajo fue leída en las II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos *Ordia Prima: "Sexo, cuerpo, género y saber en la antigüedad grecolatina"*, agosto de 2009, organizadas con el aval de la Escuela de Letras y la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

2 El libro de Frontisi-Ducroux (2006) explora los mitos griegos de metamorfosis sobre el corpus de las historias míticas que han sido representadas figurativamente en el arte griego, para poder cotejar la manera en que tratan el mito los pintores y artistas plásticos. Considera todas las versiones escritas conservadas de cada relato y, por su valor intrínseco y su importancia fundamental en el proceso de transmisión, incluye las *Metamorfosis* de Ovidio que sirvieron de puente con la cultura europea puesto que registran numerosas historias desaparecidas en fuentes griegas.

su propia apariencia, muchas veces por medio de la adopción de la forma humana. Forman parte de este grupo las divinidades marinas que, por su naturaleza acuática, son esencialmente polimórficas (Tetis, Proteo) y el grupo de los dioses olímpicos cuyas metamorfosis son esporádicas y ocurren de modo deliberado para acercarse a los seres humanos (Atenea/Mentor).

Una segunda clase está integrada por las mutaciones terribles o beneficiosas que padecen otros seres por acción de los dioses. La intervención divina provoca modificaciones materiales de diferente orden y profundidad; algunas son estructurales, afectan y comprometen en diversos grados la naturaleza corporal del sujeto, como Odiseo/mendigo, hombres/cerdos de Circe, nave/promontorio de piedra.³ En cambio, otras alteraciones son superficiales y en ellas cambia solamente la apariencia física sin que se alteren las categorías, a modo de un *lifting* embellecedor (nada que no pueda lograrse con tiempo y paciencia en un gimnasio o en un instituto de estética integral).

Reflexionamos aquí sobre la naturaleza de este segundo tipo de transformaciones en la *Odisea*, donde Atenea embellece con frecuencia a sus protegidos por medio de retoques superficiales pero efectivos, con intención de mejorar su aspecto corporal o su rendimiento físico en situaciones particularmente comprometidas de interrelación social, ya sea en el espacio público o en el ámbito de la intimidad: ágora, *mégaron*, tálamo. Un rastreo del repertorio formulario (expresiones y guiones típicos) y de los factores del contexto revela la pertinencia de algunos aspectos del cuerpo que operan como variables del paradigma de belleza perseguido por la

3 Las categorías relacionadas con la metamorfosis permiten constatar la abundancia y variedad de formas que revisten las operaciones metamórficas en la *Odisea*, y la asociación del concepto con otras categorías como disfraz, embellecimiento, dolo, que ocupan un lugar preeminente en la temática del poema (Atienza, 2009: 51-64).

cosmética de la diosa para favorecer a sus protegidos, dado que, como señala Hawley (1998: 37), la hermosura, considerada un don de los dioses, puede funcionar en la épica como foco de integración o diferencia.

La antropometamorfosis al estilo griego: la *χάρις* en su versión masculina

La antropometamorfosis es un tópico de los estudios actuales sobre el cuerpo cuyo eje gira alrededor de las ideas de cambio, modificación y transición, nociones que abren un cauce productivo a la hora de considerar los cambios corporales que nos interesan en la *Odisea*, en cuanto resultan funcionales para el desarrollo de la acción. Esta perspectiva se apoya sobre la premisa de postular la condición del cuerpo como metáfora social y vehículo de transmisión de estatus, género y etnicidad.⁴

En la poesía épica los dioses son considerados los principales agentes de las metamorfosis y, dentro de la tradición odiseica, la práctica está a cargo de divinidades femeninas. Además de Atenea, solo Circe *polyphármakos* ejerce la técnica del embellecimiento corporal, hecho que se da como contrapartida de la anterior metamorfosis de los compañeros de Odiseo en cerdos. Jong (2001: 264) la define como *beautification scene*, ya que al devolverles su cuerpo humano, la diosa los hace “más jóvenes que antes, y mucho más bellos y más grandes de apariencia”,⁵

-
- 4 Monserrat (1998: 1) encuentra el antecedente temprano de esta postura en el sugestivo libro del físico del siglo XVII, John Bulwer, *Anthropometamorphosis* (1654), quien describe el cuerpo humano a través de un aspecto particular: los diferentes tipos de modificación o cambio artificial del cuerpo practicados por los distintos pueblos, culturas y épocas, tomando la noción de modificación en un sentido amplio; este abordaje está próximo a la problemática actual sobre el estatus del cuerpo humano, y es posible extenderlo al estudio del cuerpo en la Antigüedad como categoría historiográfica.
 - 5 Esta segunda metamorfosis se produce por la utilización de *phármaka* sin mencionar el *rhábdos* mágico que Circe había utilizado para transformar a los hombres en cerdos.

(...) νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν / καὶ πολὺ καλλίονες καὶ
μείζονες εἰσοράασθαι (10.395-396).⁶

Sin embargo, la especialista en estas prácticas es Atenea, y como deidad protectora del linaje beneficia con frecuencia a todos los miembros de la familia de Odiseo con el embellecimiento de la apariencia corporal, intervención reiterada que es una de las formas en que se expresa la predilección de la diosa por el *génos* de los Laertíadas y recuerda su permanente vigilancia y control sobre el desarrollo del programa narrativo del poema que ella contribuye a definir.⁷ La operación transformista se expresa a nivel lingüístico por fórmulas típicas flexibles a la necesidad poética de cada momento; la primera modificación ocurre en la *Telemaquía* y opera sobre Telémaco al inicio del canto 2.⁸ El narrador relata de manera sintética: θεσπεσίην δ' ἄρα τῷ γε χάριν κατέχευεν Ἀθήνη· / τὸν δ' ἄρα πάντες λαοὶ ἐπερχόμενον θεεῦντο. (2.12-13), “Entonces Atenea derramó sobre él una gracia divina y mientras se acercaba todo el pueblo lo contemplaba”.

En dos versos, aparecen los términos clave de este tipo de transformación: χάριν θεσπεσίην, κατέχευεν. La diosa derrama sobre el inseguro joven el don de la “maravillosa hermosura”, expresada por χάριν (gracia, brillo, belleza) calificada por el adjetivo θεσπεσίην; la pregnancia semántica del término traduce aquí la belleza y vitalidad extraordinarias que

6 Todas las citas del texto griego original han sido extraídas de la edición de Arnoldo Mondadori Editori citada en la bibliografía. La traducción pertenece a la autora.

7 En la *Ilíada*, los dioses infunden *ménos* y *áte* a los guerreros; en la *Odisea* son más frecuentes las moliciones infundidas por un dios. Dodds (1980: cap. I) describe estos fenómenos como intervenciones psíquicas. Las intervenciones corporales que proporcionan belleza y apostura constituyen una categoría equivalente en el plano de lo físico, y su abundancia en la *Odisea* deriva de la funcionalidad de estas cualidades para el tipo de intercambio social que predomina en el poema. También aparecen novedosas intervenciones en el plano psíquico, como infundir sueño a Odiseo y a Penélope.

8 Jong (2001: 47) considera el pasaje como escena típica de embellecimiento, el que en el caso de Telémaco se expande con otros elementos significativos (llega separadamente del resto, se sienta en el asiento del padre) cuya finalidad es dar peso a la primera actuación pública del joven.

lucen el cuerpo de Telémaco, cara visible del cambio interno e indicio de su nueva actitud. El verbo que designa la acción de Atenea es *κατέχευεν*, de *καταχέω*, “verter” o “derramar desde arriba”, ya que la belleza puede “vertirse” desde afuera sobre un individuo para transfigurar el cuerpo y liberarlo de todo cuanto suponga contaminación, fealdad o envejecimiento (Vernant, 2001a: 28). La adjudicación de rasgos de belleza a un personaje, ya sea masculino o femenino, forma parte de las convenciones del género épico.⁹

En la serie narrativa, el embellecimiento constituye un elemento proléptico que anticipa y prepara la *performance* del personaje en un marco más amplio, donde su aspecto espléndido y remozado produce la admiración sorprendida de todo el pueblo, expresada por *θηεῦντο*, del verbo *θηάομαι* (“ver”, “mirar”, “contemplar”), que señala el carácter fundamentalmente visual del fenómeno (igual en 18.191).¹⁰ Con la utilización de los verbos de percepción el narrador incorpora la focalización interna de los personajes para presentar el efecto de la *χάρις* sobre los testigos, concediéndoles incluso en algunas ocasiones la palabra como narradores secundarios.¹¹ Este plus de apostura y energía le da a Telémaco la oportunidad de presentar y defender la posición en el ágora de los itacences, su primera actuación pública que la propia Atenea había planificado y propiciado con su visita y sus consejos. En este contexto de carácter político, el cuerpo fuerte y hermoso del joven, figuración del cuerpo heroico, adquiere el valor de una metáfora del ejercicio del poder. Telémaco es favorecido con otro embellecimiento en 17.63-64, donde

9 Hawley (1998: 51) compara las referencias a la belleza femenina y masculina en el mundo de la épica y en otros géneros, para mostrar cómo en la épica resulta posible adjudicar sin problemas rasgos de belleza a los varones, mientras que marcas de este tipo resultan muy raras en la tragedia.

10 En otras escenas se utiliza *idésthai* (8.20, 18.195, 24.369 y 374), *eisidéin* (6.230), *theíto* (6.237), *eisoráasthai* (10.396), *theesaiato* (18.191).

11 Cfr. Jong (1996) sobre los conceptos operativos en el análisis narratológico.

el poeta utiliza exactamente la misma expresión formularia sintética. Su porte excepcional simboliza allí la seguridad y madurez que el joven ha recogido durante su viaje y la adquisición del estatus adulto se manifiesta en la proxémica de su actuación, ya que evita con firmeza el contacto con los pretendientes y ocupa un lugar entre los antiguos amigos de su padre.¹² En una sociedad necesitada de seguridad, provisión de bienes y poder militar, el cuerpo idealizado del héroe, asociado con el poder y la protección de la comunidad, representaba en la tierra la perfección del cuerpo divino, dado que la institución de la realeza se apoyaba sobre la preeminencia del más fuerte.¹³

Naturalmente, Odiseo es el cliente privilegiado, que recibe con más frecuencia y detalle el tratamiento estético; la protección de Atenea, suspendida durante largo tiempo, se reinicia en el canto 6, con uno de los *aggiornamentos* más glamorosos del poema, preparatorio del encuentro del héroe con Nausícaa cuando, luego del naufragio, alcanza la tierra de los feacios:

τὸν μὲν Ἀθηναίῃ θῆκεν, Διὸς ἐκγεγαυία,
 μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα, καὶ δὲ κάριτος
 οὔλας ἦκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίαις.¹⁴
 ὡς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ
 ἴδρις, ὃν Ἥφαιστος δέδαεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη

12 El cambio sufrido por el joven durante su viaje iniciático se hace patente por contraposición con la escena en el *mégaron* del canto 1, donde Telémaco aparece en silencio y rodeado por los pretendientes, sin contar con estrategia ni capacidad para resistirse.

13 La cosmología griega estaba basada sobre la preeminencia del más fuerte y el tema del gobierno del físicamente fuerte atraviesa también la literatura de los siglos V y IV a. C. (Vlahogiannis, 1998: 16).

14 Según Hainsworth (1991: 208-209) no se puede excluir que esta escena encierre una alusión al sofisticado peinado de bucles de los *koûroi* arcaicos; el término οὔλας que apunta tanto al aspecto como a la densidad del cabello, juega por oposición con el episodio de envejecimiento del canto 13, cuando Atenea hace calvo a Odiseo/méridgo. También señala en el símil la excepcional referencia al oficio, elemento poco frecuente en las comparaciones homéricas.

τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελείει,
ὥς ἄρα τῷ κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις.
ἔζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε κιῶν ἐπὶ θίνα θαλάσσης,
κάλλει καὶ χάρισι στίλβων· θηεῖτο δὲ κούρη. 6.229-237

Atenea, la hija de Zeus, lo hizo parecer más grande y fuerte, y suspendió de su cabeza espesos cabellos, semejantes a flores de jacinto. Como cuando un hombre experto, al que Hefesto y Palas Atenea enseñaron diversas artes, vierte el oro en torno a la plata, y realiza trabajos espléndidos, así derramó entonces gracia sobre su cabeza y sus hombros; él alejándose se sentó en la orilla del mar, resplandeciendo de belleza y gracia. Y la joven lo contemplaba.

El fragmento contiene sendas repeticiones y elementos significativos que hemos subrayado en la cita; los verbos de percepción, εἰσιδέειν y θηεῖτο implican el compromiso del sujeto que percibe, Nausícaa, ya que el destino de los hechos extraordinarios es darse siempre en espectáculo ante los ojos. Atenea hace al héroe más alto y robusto siguiendo la fórmula típica μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα (6.230) y acondiciona sus cabellos que se derraman como flores de jacinto. El relato de la transformación está expandido por ὥς ἄρα τῷ κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις (6.235) y ,aunque desde lo estrictamente descriptivo la representación sigue siendo muy general, se aumenta la talla corporal con mención de partes concretas del cuerpo: κάρητος, κεφαλῇ, κῶμας, ὤμοις, cabeza, cabellos, hombros. En una especie de símil inverso, Atenea, la diosa, en oposición a lo acostumbrado, es comparada con un hombre, un artífice que “recubre con oro la plata”, χρυσὸν περιχεύεται ἀργύρῳ ἀνήρ (6.232), analogía que otorga al cuerpo del héroe humano el lugar de la plata y a la χάρις divina el del oro. Un guiño irónico del texto presenta al habilidoso artista del símil como discípulo de Hefesto y de la propia Atenea, que ha recibido de ellos τέχνην παντοίην

y es capaz de realizar obras maravillosas, χαρίεντα δὲ ἔργα τελεῖει (6.229 y ss.). La duplicación narrativa y léxica incrementa la resonancia de los términos clave que se repiten en la narración del episodio (χάρις, κατέχευε, Ἄθηνη). Por otro lado, la analogía introduce una cierta morosidad que da tiempo a la audiencia para incorporar el cambio de apariencia del héroe y resalta la trascendencia del encuentro, crucial para el *nóstos* de Odiseo.¹⁵

La magistral *mêtis* de Atenea se complementa a nivel humano con la igualmente meditada *performance* discursiva y proxémica del héroe. El cuerpo hermoso y resplandeciente de Odiseo es un argumento viviente que despierta la adhesión inmediata de la joven y va aún más allá, porque la referencia que ella hace a su matrimonio con un hombre como él añade un condimento erótico, revelador de un aspecto marginal pero peligroso del episodio de Esqueria.¹⁶

Esta escena de embellecimiento de la apariencia de Odiseo se repite casi textualmente antes del demorado reconocimiento de los esposos en el pasaje del canto 23.156-163,¹⁷

15 Jong (2001: 164) considera que “In the present passage one can hardly say that Odysseus is about to make an important appearance; he has already reached his goal and Nausícaa has promised him what he wants. His beautification here seems inserted to increase the tension: his metamorphosis will have a stunning effect on the girl, who starts considering the possibility of marriage with him”. Sin embargo, la importancia de la escena radica principalmente en la incorporación del tema del matrimonio, que retomará Alcínoo, donde se pone a prueba la madurez del héroe ante la prueba, uno de los ejes más importantes del poema.

16 Según Skinner (2005: 39) Odiseo rechaza la propuesta de casamiento, entre otros motivos narrativos, porque Nausícaa no reúne las condiciones matrimoniales de Penélope, rasgo que la joven muestra en su extraña conducta de la escena de encuentro con Odiseo cargada de connotaciones sexuales, impropia de una joven discreta. También Arete, a pesar de su actitud cordial, tiene un poder excesivo y gobierna tras el trono aunque no se lo reconozca públicamente, sin responder a la discreción o sumisión del paradigma femenino.

17 La escena entera del canto 23 ha sido considerada por numerosos editores una interpolación de la similar del canto 6.230-235. Fernández-Galiano y Heubeck (1990: 301-302) consideran que el nexo sintáctico entre los versos 156 y 157 resulta poco sostenible y señalan otras dificultades que aparecen en los primeros versos del pasaje.

alcanzando entonces su proyección simbólica más completa y compleja a la vez.¹⁸ La misma escena formular aparece enmarcada por dos versos que presentan una sutil variación; en el primero, αὐτὰρ καὶ κεφαλῆς χεῦεν πολὺ κάλλος Ἀθήνη (23.156) se menciona la abundante belleza, πολὺ κάλλος, que Atenea vierte sobre su cabeza y en el último verso Odiseo aparece en el máximo esplendor que un mortal puede alcanzar, semejante a un dios: ἐκ δ' ἄσαμίνθου βῆ δέμας ἄθανάτοισιν ὁμοίος (23.163), “salió del baño con el cuerpo semejante a los inmortales”.

La figura del héroe se hace aquí “semejante a los dioses” por obra y arte de Atenea. Sin embargo, la apariencia, aunque sea hermosa, no basta; no resulta esperable que la sabia Penélope tenga la misma reacción que la joven Nausícaa. Aunque ella también desearía recuperar a Odiseo, lo somete a la prueba final de la historia, el famoso enigma del lecho nupcial que solo él conoce, símbolo de la fidelidad de Penélope pero también prueba concluyente y necesaria de la identidad del esposo tan largo tiempo ausente.

Resta mencionar las ocasiones en que la intervención de Atenea se relaciona con contextos específicamente masculinos y heroicos. La primera vez logra que el héroe cause una impresión positiva entre los feacios y participe con éxito en los *aéthloi*; la diosa lo cubre con χάριν (8.18-23) y luego nos hace testigos del éxito del procedimiento a través de las palabras admirativas de Laodamante, el hijo de Alcínoo que lo

18 Clayton (2004: 49-51) señala que en los dos símiles incorporados a las escenas de embellecimiento de Odiseo (6. 232-235 y 23. 159-162), aparece la primera de una serie de creaciones artísticas relacionadas con la *mêtis* de Hefesto, aquí conjugada con la de Atenea. El segundo objeto creado es el lecho de Odiseo donde también está presente la habilidad de Hefesto en el detalle del marfil y el oro. Por último la reunión de Penélope y Odiseo en su lecho, que alude a una creación de otro tipo: allí la red de Hefesto que aprisiona y retiene a los amantes Ares y Afrodita en el canto de Demódoco, reaparece encarnada en los relatos que Penélope y Odiseo intercambian, ese re-contarse mutuamente la *Odisea* que retiene a los esposos en el lecho conyugal recuperado. La reunión de Odiseo y Penélope reformula la historia de Ares y Afrodita, conjugando la *mêtis* del hacedor y la poesía.

reta a competir (8.134-137). El segundo episodio es la bufonesca lucha cuerpo a cuerpo con Iro, escena que muestra, según analiza Vlahogiannis (1998: 6), cómo la discapacidad vista en términos de vejez y pobreza conlleva la falta de poder y la marginación, y pone en juego el grado de integración posible según la regulación del sistema social, como en el caso de Iro, el mendigo “oficial” de Ítaca. A la vejez y la pobreza de Odiseo/mendigo, Iro (víctima también él de la violencia social) agrega una nota más de descalificación al compararlo con una miserable anciana: “el glotón habla igual que la viejita del fogón” –(...) ὡς ὁ μολοβὸς ἐπιτροχάδην ἀγορεύει, / γρηῖ καμινοὶ ἴσος (...), (18.26-27).¹⁹ El poder abusivo de los pretendientes se apoya en el grupo para “avergonzar” al mendigo, humillación que es un medio para fortalecer la autoridad que detentan en la casa. La escena Iro-Odiseo teatraliza de manera lúdica la dura competencia entre los miserables por la comida y el público –los pretendientes– pagan por la diversión recompensando al vencedor.²⁰

El registro humorístico neutraliza la gravedad de esta nueva prueba de fuerza física, donde Odiseo se juega la permanencia en el interior del palacio, pieza clave para el cumplimiento de su plan. Por lo tanto, requiere una vez más la asistencia de Atenea que le acrecienta los miembros: (...) αὐτὰρ Ἀθήνη / ἄγχι παρισταμένη μέλε' ἦλδανε ποιμένι λαῶν (18.69-70), “entonces Atenea colocándose al lado le vigorizó los miembros al pastor de hombres”. La fórmula incorpora la expresión habitual con el verbo de percepción, pero se

19 El significado de *μολοβὸς* sigue discutido (Jong, 2001: 439). Se trata de la misma palabra que utiliza Melantio para insultar a Odiseo en el canto 17. 219. La palabra *καμινοὶ* aparece solo en este pasaje en toda la literatura griega. Cfr. Russo (1991: 193).

20 Gaulejac (2008) trabaja desde la sociología clínica la manera en que la pobreza, la mendicidad y el maltrato producen vergüenza y alteran la identidad; explora las fuentes de la vergüenza y los componentes psíquicos y sociales del desarrollo de lo que llama el “meta-sentimiento” de vergüenza. Se podría sintetizar el efecto de lectura del libro citando una de sus lúcidas observaciones: “La vergüenza nos hace ‘recaer en el mundo’” y, como consecuencia, estimula a repensar el sentimiento de *aidós* en el mundo griego.

expande con la mención prolija de cada parte del cuerpo que se descubre, convirtiéndose en una escena ambigua que queda a medio camino de una verdadera metamorfosis: (...) φαίνε δὲ μηρῶν / καλοῦς τε μεγάλους τε, φάνεν δὲ οἱ εὐρέες ὦμοι / στήθεά τε στιβαροί τε βραχίονες (...) (18.67-69), “mostró los muslos hermosos y grandes, y aparecieron los anchos hombros, el pecho y los fuertes brazos”.²¹

A partir del canto 13 y hasta el baño del canto 22 los pasajes que se refieren a la apariencia de Odiseo presentan ambigüedades e incoherencias: la metamorfosis al fin del canto 13, la momentánea vuelta atrás en el 16 ante Telémaco, el retorno a la figura del pordiosero al final del mismo canto, la exhibición de un cuerpo fuerte contra Iro en el 18, la nueva intervención de Atenea en el baño del canto 23, que parece una nueva metamorfosis a la inversa más que una recuperación de su apariencia normal. Galhac (2004: 23) sostiene que el proceso de envejecimiento que está en juego en el canto 13 está presentado como totalmente exterior a la persona, como un vestido con que Atenea envuelve el cuerpo de Odiseo como si fuera una especie de segunda piel. Peigney (1985) sugiere que dos cuerpos de Odiseo coexisten entre los cantos 13 y 23 y que no es posible reducir la coexistencia de los cuerpos del héroe a un cuadro de categorías demasiado modernas que no manifiesten la verdadera coherencia profunda de la historia.²² El efecto inmediato de la *aúxesis* es doble: aterroriza a Iro aunque es más joven y sorprende a los pretendientes como antes había admirado a los feacios y, por supuesto, proporciona un fácil triunfo al falso mendigo.

Por último, también Laertes recibe finalmente en el canto 24 el benéfico favor que le restituye el vigor perdido y, con él, la

21 Russo (1991: 197) considera que el fortalecimiento del cuerpo de Odiseo/mendigo constituye un ejemplo de *hýsteron próteron* homérico, ya que invierte la operación de envejecimiento que la diosa realizó en el canto 13.

22 Citado en Galhac (2004: 17).

fuerza para la batalla contra los familiares de los pretendientes asesinados. El texto expresa la intervención de la diosa sobre el padre con la misma fórmula a la que recurrió para Odiseo/mendigo en el canto 18 citada antes –(...) αὐτὰρ Ἀθήνη / ἄγχι παρισταμένη μέλε' ἤλδανε ποιμένι λαῶν, / μείζονα δ' ἤε πάρος καὶ πάσσονα θῆκεν ιδέσθαι (24.367-369). El primer testigo de la revitalización súbita del anciano es Odiseo, quien reconoce y admira en lo extraordinario del hecho la acción de un dios que conoce en carne propia: ὦ πάτερ, ἦ μάλα τίς σε θεῶν αἰεγενετῶν / εἶδός τε μέγεθός τε ἀμείνονα θῆκεν ιδέσθαι. (24.373-374), “Oh, padre, seguramente alguno de los sempiternos dioses²³ ha hecho parecer tu figura más grande y mejor”. La fórmula resalta el aspecto apariencial propio de la transformación asociando al infinitivo determinativo, ιδέσθαι, el sustantivo εἶδος cuyo campo semántico se define en el ámbito de la apariencia: visión, aspecto, figura, forma, belleza.

Según hemos visto, las modificaciones corporales, siempre expuestas a la mirada de los otros, tejen a lo largo de la narración una retórica corporal de delicados y a veces ambiguos matices, que destaca la importancia central del cuerpo y los valores simbólicos que este asume en contextos narrativos diferentes dentro del mundo homérico.

***Leukóterai* son las mujeres: el *spa* en tiempos de Penélope**

Si el cuerpo funciona, según vimos antes, como metáfora material para la política, el poder y la lucha en el ámbito de la masculinidad, sobre él se inscriben también los valores culturales de la sexualidad y el género (Vlahogiannis, 1998: 20). Una escena rica y compleja para revisar este aspecto del tratamiento

23 Se cumple en este pasaje la “ley de Jorgensen” que afirma que al carecer de la omnisciencia del narrador los personajes adjudican con frecuencia la intervención divina a Zeus, a un dios indeterminado o a un dios equivocado. Citado en Jong (2001: XV y 572).

de lo corporal en la *Odisea* es la presentación de Penélope en el canto 18, cuando Atenea infunde en ella la peregrina idea de jugar el rol de prometida y mostrarse ante los pretendientes, *μνηστήρεσσι φανήναι* (18.160), fórmula que utiliza el verbo típico de las apariciones epifánicas, reforzando el carácter visual y la importancia de la apariencia en el peculiar encuentro. Hasta aquí el episodio entra holgadamente en el tipo de moniciones provocadas por la divinidad, descritas por Dodds (1980) en su libro sobre los aspectos irracionales de la conducta en la cultura griega. Atenea “pone en la mente” de Penélope (*ἐπι φρεσὶ θήκε θεὰ γλανκῶπις Ἀθήνη*, 18.158) una idea súbita, el impulso de mostrarse ante los importunos candidatos como nunca lo ha hecho, ya que sus apariciones anteriores ante ellos, en los cantos 1 y 16, responden a situaciones concretas con causas bien justificadas: el canto de Femio y la amenaza sobre la vida de Telémaco. Sin embargo, la inesperada y última aparición de la reina connota una ambivalencia imposible de comprender dentro de una lógica lineal. Cuando confiesa a Euriclea los motivos de su extraño deseo, la aclaración acrecienta la ambigüedad de sus intenciones: (...) *θυμός μοι ἐέλδεται, οὐ τι πάρος γε, / μνηστήρεσσι φανήναι, ἀπεχθομένοισι περ ἔμπτῆς* (18.164-165), “mi corazón desea algo que antes no, mostrarme a los pretendientes, aunque los detesto”. Luego aclara que su objetivo es, por un lado, provocar a los hombres y a la vez hacerse más valiosa, *τιμήεσσα*, ante su esposo e hijo. A pesar de que sabemos que Atenea está manejando los hilos, todo esto es bastante difícil de entender. Penélope manifiesta una sorprendente colaboración no consciente con los deseos divinos: es su *thymós*, nos dice, el que ahora la impulsa a acercarse a los pretendientes (18.164). Las sonrisas sin motivo,²⁴ la excusa poco consistente de hablar con Telémaco

24 Hesíodo atribuye a Afrodita el parloteo de una jovencita, sonrisas y astucias; las estrategias de seducción inspiradas por Afrodita hacen de Pandora la encarnación de la astucia, con sus mentiras y palabras engañosas. Los fingimientos de la seducción amorosa constituyen un preludio indefectible a la unión conyugal (Calame, 2002: 51).

justo en ese momento (de hecho, cuando habla con él no le dice lo que antes había anunciado) y la *mêtis* con que se dirige a los pretendientes hace precaria cualquier lectura unívoca de esta escena, obra maestra de la ambigüedad.²⁵

De esta manera, el tratamiento integral de belleza queda enmarcado por una serie de finos detalles que desarrollan una estrategia de seducción. Comienza con una cura de sueño (κατὰ γλυκὺν ὕπνον ἔχευεν, 18.188), con el verbo formulario καταχέω, cuyo objeto aquí no es la χάρις sino la dulzura del descanso, la más efectiva de las cosméticas.²⁶ De paso, y esto no es un detalle menor, Penélope queda liberada de cualquier acusación de intentar seducir premeditadamente a los pretendientes, seduce sin intención y actúa en interés del *oïkos*, con lo que el poeta se encarga de preservar su imagen de esposa casta y fiel.

Así dormida y con una minuciosidad extraordinaria le dedica una prolija *toilette* con productos de primera línea, los ἄμβροτα δῶρα (18.191), dones inmortales, una especie de “dos en uno”, exfoliante y reconstituyente a la vez. La escena incluye el acrecentamiento de la estatura que encontramos también en los tratamientos masculinos similares, ya que la estatura elevada es un rasgo unisex del canon de belleza (καί μιν μακροτέραν καὶ πάσσονα θῆκεν ιδέσθαι, 18.195).²⁷ Como

25 Winkler (1994: 154-155), desde una mirada feminista, otorga a Penélope un lugar más importante en la trama de la *Odisea* y una astucia y fortaleza mayores que las que usualmente le concede la crítica. Realiza un interesante y profundo análisis sobre la escena de presentación de Penélope ante los pretendientes. Otras lecturas interesantes de la escena del canto 18 y de la fidelidad de Penélope se encuentran, entre muchas otras, en Russo (1991: 204), Zeitlin (1995: 140-141), Lateiner (1995: 255-279), Schein (1995: 18; 1996: 29-31), Jong (2001: 444-451) y Cantarella (2002: 68-69).

26 Infundir sueño en los personajes puede incluirse entre las intervenciones psíquicas más frecuentes en la *Odisea*, donde sueños reparadores o nefastos colocan temporalmente a los personajes fuera de la acción en una especie de *deus ex machina* funcional.

27 En su comentario a *Il.* 1.115, Pulleyn (2000: 159) analiza la diferencia entre *démas* (apariciencia física externa, aspecto del conjunto del cuerpo) y *phyé* que se refiere más específicamente a la estatura. Cita a *Phyé*, una mujer demasiado alta mencionada en *Hdt.* 1. 60.4-5; las diosas son más altas que las mortales (*H. Afrodita.* 173-174) y Odiseo compara a Nausícaa con Ártemis por su estatura (*Od.* 6.151-152); por tal motivo la estatura elevada era apreciada también en las mujeres mortales.

variante de género se incorpora el tratamiento de cutis con ambrosía que lo adorna con una blancura más resplandeciente que el marfil (λευκοτέρην δ' ἄρα μιν θῆκε πριστοῦ ἐλέφαντος, 18.196).

La intervención divina recorre varios tópicos de la belleza femenina: el fresco cutis del rostro, la elegancia de la silueta, la blancura de la piel.²⁸ El símil que ilustra la calidad de los resultados del tratamiento no se refiere a Atenea y Hefesto, como el de Odiseo en el fragmento que consideramos antes, sino a la propia Afrodita, alusión que prepara y anticipa el tono erótico irresistible de la escena siguiente. El pasaje tiene casi la misma extensión que el dedicado a Odiseo (18.187-196) aunque, a diferencia de su marido, es la única aplicación que recibe Penélope ya que ella se las arregla para interactuar muy bien sin la cosmética de Atenea, como lo muestran sus intervenciones en el espacio masculino del *mégaron* en los cantos 1. 330-360 y 16. 409-450.²⁹

Sin embargo, la mayor virtud del tratamiento, quizá derivada de la ambrosía, es su perdurabilidad, ya que sin que medie otra sesión de belleza, se mantiene en forma para la velada nocturna del canto 19 y para el reencuentro íntimo con el esposo. A diferencia de otras escenas similares, está ausente toda referencia a la vestimenta y al adorno que suelen aparecer ligados a la seducción y al deseo amoroso desde

28 Schein (1995: 17) señala que aunque el poema da escasas descripciones del aspecto físico de las mujeres, ofrece lo que podría considerarse una fenomenología de la apariencia, que se presenta a través de los efectos sobre los demás personajes. Igualmente, cuando un dios realiza una modificación física, generalmente se consigna el impacto sobre los otros.

29 Cantarella (2002: 59-60) señala que Penélope se presenta “bellísima” ante los pretendientes en el canto 1. Sin embargo, es de destacar que sin el sueño reparador y el tratamiento de Atenea, su aparición no produce el mismo efecto inmediato en la concurrencia masculina que, a excepción de Odiseo, era casi la misma. Solo obtiene una respuesta novedosa de Telémaco, cuyo proceso es el que interesa al poeta en ese momento.

el advenimiento nupcial de la Pandora hesiódica.³⁰ Penélope desciende por la escalera (funcionalmente una especie de pasarela) y se detiene al lado de la columna flanqueada como de costumbre por sus dos esclavas, con el rostro cubierto por un espléndido velo³¹ que el texto no olvida mencionar en cada una de sus apariciones públicas. Es este hermoso velo (λιπαρὰ κρήδεμνα, 18.210) un símbolo polisémico del rol de novia deseada que le impone el contexto y de su pudor de esposa fiel, pero a la vez metáfora material de sus veladas intenciones indescifrables.³² La economía de recursos hace recaer el peso de la escena casi de modo exclusivo sobre el cuerpo de Penélope, restaurado por Atenea para la ocasión.³³

Resuena en este episodio el eco de la seducción de Zeus por Hera que provoca la pasión del dios en *Il.* 14.³⁴ La apariencia de belleza genérica, *eîdos*, concepto erótico esencial, es una belleza lograda por un *kósmos* donde intervienen los cuidados

30 El vestido y el adorno femenino van ligados en el imaginario griego arcaico a la seducción y al deseo amoroso. Sobre su función en el contexto erótico, cfr. Aguirre Castro (2002).

31 Escena formularia que se repite de manera textual en las presentaciones de Penélope de los cantos 1 y 16, donde la columna que sostiene el techo evoca el rol de pilar del *oikos* que cumple la esposa de Odiseo.

32 El κρήδεμνον puede ser velo o mantilla que cubre cabeza y rostro. El velo, bajo las denominaciones de καλύπτρα o κρήδεμνον, forma parte del atuendo femenino cotidiano o nupcial respectivamente. Adquiere valor erótico en la escena de seducción de Zeus por Hera en *Il.*14.184 y Andrómaca se arranca “el velo de Afrodita”, metáfora concreta de su reciente viudez (*Il.*22.470). También Calipso se coloca un velo sobre la cabeza cuando se acicala por última vez junto a Odiseo en el canto 5, pero allí se utiliza καλύπτειν, el mismo término que se percibe en *Il.* 22 cuando Hécuba se arranca el blanco velo como gesto de dolor por la muerte de Héctor.

33 Jong (2001: 446-447) analiza en profundidad la escena desde la significación de la estructura narratológica; señala la diferencia con otras ocasiones de embellecimiento, ya que es el único que recibe una mujer y esto sucede mientras está dormida; Penélope se refiere a su sueño con el término *kóma* (18.201) en lugar de *hýpnos* (18.188 y 199), que se utiliza para un sueño especialmente profundo que retira al durmiente de toda percepción de lo que sucede alrededor. La palabra solo se utiliza en *Il.* 14.359 para el sueño de Zeus.

34 El engaño resulta un ingrediente indispensable de la seducción. La escena reúne los términos que expresan en la épica la experiencia del amor: *éros, térpein, philótes, éramai, hímeros, thymós, emigásthén philóteti, eis eunén.*

de la piel, el peinado y el atuendo pero que resultaría ineficaz sin la presencia de *húmeros* y *philótes*, que pertenecen a Afrodita. El arreglo hechiza, *thélgei*, como la música y la palabra poética (Calame, 2002: 50). La estrategia logra un completo éxito y el efecto inmediato es esencialmente erótico:³⁵ τῶν δ' αὐτοῦ λῦτο γούνατ', ἔρω δ' ἄρα θυμὸν ἔθελχθεν, / πάντες δ' ἠρήσαντο παρὰ λεχέεσσι κλιθῆναι. (18.212-213), “sus rodillas desfallecieron, su corazón fue hechizado por el deseo y todos desearon yacer con ella en el lecho”.

Eros arrebató a los hombres de deseo, seduce su corazón³⁶ convirtiéndolos en sujetos de pasión, sus rodillas desfallecen y todos desean acostarse con ella.³⁷ En su lectura de los tópicos eróticos de la poesía griega Calame (2002: 50, n. 9) considera que “el empleo erótico más llamativo del verbo *thélgein* se encuentra en *Odisea*. 18.212 ss., donde designa el sentimiento de hechizo amoroso que domina el corazón de los pretendientes, cuyas rodillas flaquean al ver a Penélope engalanada con los dones de Afrodita (190 y ss.)”. Cabe aclarar que Penélope es la única mujer que recibe la cosmética de Atenea ya que sus rivales, por diversos motivos, no necesitan producirse para lucir hermosas: Nausícaa goza el divino tesoro de la juventud, Calipso y Circe el de la eterna y lozana belleza de los dioses.

De manera inesperada, Penélope reclama a sus adoradores regalos nupciales, gesto que de alguna manera significa un reconocimiento de su estatus como pretendientes y

35 En el pasaje del canto 18 los efectos de la aparición de Penélope se expresan en términos semejantes a los utilizados por la poesía arcaica, en especial en el segundo *Partenio* de Alcman (Calame, 2002: 40).

36 La actuación de Odiseo hechizó (κηληθμῶ, 11.334) a la audiencia feacia que admira también εἰδός τε μέγεθος τε (“su belleza y su estatura”) (11.337), fruto de la intervención de Atenea. Sin embargo, la performance narrativa, en cuanto oficio masculino, desplaza a la seducción de la palabra el deseo erótico, que cobra importancia central en la presentación ante los pretendientes y en el reencuentro entre Penélope y Odiseo. El verbo remite también al hechizo poético musical de las Sirenas.

37 Si bien la concepción del amor en la epopeya está muy próxima a la de los poetas arcaicos, la poesía épica, a diferencia de la lírica, hace referencia de manera explícita al lecho compartido (Calame, 2002: 46).

ellos no tardan en satisfacerla con dones espléndidos. Así es que, gracias a su remozada belleza y a una convincente actuación, Penélope consigue ἀγλαὰ δῶρα (18.279), y produce un gran placer en el esposo, que percibe el costado actoral de la situación y aprecia con el pragmatismo acostumbrado los bienes obtenidos en beneficio del *oikos*. El discurso de la belleza física es flexible y la alteración del cuerpo, como afirma Hawley (1998: 6-7) puede ser utilizada para indicar y monitorear los protocolos sexuales aceptables.

El embellecimiento corporal es una de las formas en que Atenea favorece a Odiseo, a su familia y, especialmente a su esposa, en situaciones que presentan una semejanza estructural y elaboran motivos semejantes: Odiseo ante los feacios y Penélope ante los pretendientes realizan una brillante *performance* discursiva y aprovechan el encanto físico incrementado para obtener regalos que engrosan el patrimonio familiar. Estas escenas constituyen un ejemplo no menor de la proverbial *homophrosýne* del matrimonio entre Penélope y Odiseo (Winkler, 1994: 154-155).

Retórica de la belleza: los cuerpos sin edad

Como bien observa Zeitlin (1995: 117), la *Odisea* tiene una extraordinaria capacidad para crear objetos visuales, signos y símbolos, elementos clave sobre los que se anudan los hilos de la compleja trama narrativa. Los personajes de la *Odisea* viven su historia prestando la voz y el cuerpo a los avatares de la acción heroica en un mundo inscripto en las formas culturales de la oralidad primaria, donde se impone la necesidad permanente de poner el cuerpo a las palabras y no resulta posible separar los dichos de los hechos.³⁸ En su aspecto material y concreto los cuerpos, como otros objetos del mundo

38 Sobre la concepción homérica del lenguaje y su relación con la acción, cfr. Roochink (1990).

homérico, aparecen vestidos con resonancias psicológicas y cognitivas que van más allá de la descripción para ejemplificar un modo típico de expresar la experiencia mental y social. Al buscar las huellas del cuerpo en el lenguaje, Bordelois (2009: 25) reconoce una difícil etimología a la palabra ‘cuerpo’ o sus correlatos, como si sobre ella pesara una especie de tabú, y conjetura que el griego *kéramos*, arcilla, barro de la tierra, vaso, ladrillo, de donde proviene ‘cerámica’, barro cocido a alta temperatura, podría estar asociada a la visión del cuerpo como una estatua de arcilla alimentada por el soplo divino. Esta metáfora sugiere la plasticidad cambiante de los cuerpos, cualidad que la *Odisea* incorpora entre sus sistemas significantes, según las reglas de un rico juego retórico donde los cuerpos son argumentos visuales que, expuestos a la mirada de los otros, ejercen sus poderes de encanto y seducción, tanto en el ámbito público como en la intimidad de las habitaciones familiares.

Lévi-Strauss observó que los hombres transforman su cuerpo en un producto de sus propias técnicas y representaciones, haciéndolo más cercano a la estética ideal³⁹ que prevalece en un grupo social; cada cambio o modificación sirve como un medio de comunicación, dando información simbólica sobre la personalidad del portador, la posición social, las relaciones y la autodefinition (Vlahogiannis, 1998: 16). Además de las metamorfosis estructurales que transforman la naturaleza de los seres, ocurren en la *Odisea* cambios súbitos de la apariencia externa de los personajes atribuidos a la intervención de la diosa Atenea, quien modifica con frecuencia la condición física de los miembros

39 El llamado “canon de Policleteo” que sirvió como modelo teórico y escultural para la idealización del cuerpo en el siglo V ateniense, codificaba los ideales de *symmetría* y *harmonía*, proporciones perfectas que eran un don de la naturaleza, mientras que la fealdad era una carencia de ese equilibrio. En oposición a la elevación del cuerpo hermoso existía un fuerte disgusto por el feo o desagradable: personalidad y apariencia física hacen de Tersites el personaje menos atractivo en Troya (Vlahogiannis, 1998: 21-22).

del *génos* de los Laertiadas, haciéndolos aparecer más hermosos y fuertes. A veces la modificación corporal está precedida por un sueño reparador y relajante, seguido de un buen baño y ricas vestiduras; luego la extraordinaria *χάρις* se derrama sobre el personaje y se consignan los efectos de la retórica del cuerpo sobre los receptores. El personaje imbuido de gracia y fortaleza lleva a cabo una *performance* discursiva o física según el contexto y la secuencia se cierra con una mención, a veces diferida, de los objetivos cumplidos. A nivel léxico gramatical el cambio se expresa como un fenómeno esencialmente visual (verbos de percepción visual) cuyo carácter superficial se hace patente en la fórmula *χάριν κατέχευεν*. La plasticidad de las escenas formularias permite descubrir las diferentes connotaciones del estereotipo femenino y masculino de belleza corporal, realizar los cambios corporales funcionales en el contexto de la acción, y establecer resonancias de afinidad entre Odiseo y los miembros de su familia.

La distribución de favores de la diosa es coherente con el principio de justicia distributiva que organiza el relato, son el *basileús* y sus *phíloi* quienes reciben en exclusividad la protección divina. Odiseo y Penélope, paradigma de la pareja conyugal armoniosa, y también su padre Laertes y su heredero Telémaco, integran una familia modélica sobre la cual Atenea derrama ese plus de fuerza y belleza que constituyen las virtudes canónicas que distinguen a los *áristoi* y son el fundamento de su poder. Nausícaa expresa con notable desparpajo el valor del cuerpo como factor de diferencia. Si antes había visto ante ella a un hombre miserable e indigno, *ἀεικέλιος* (6.242), después de la transformación del aspecto de Odiseo, la joven califica al héroe como un hombre *θεοῖσιν ἕοικε* (6.243) y, por lo tanto, deseable como esposo, *ἔμοι τοιόσδε πόσις* (6.244).

El ideal masculino de belleza incorpora una aptitud física más general; el énfasis está menos sobre una apariencia

agradable y más en atributos físicos constructivos y útiles en el contexto de lucha atlética o guerrera, o en la participación política, ocasiones en que el cuerpo alcanza el valor metafórico del ejercicio del poder. Atenea vierte sobre Odiseo, Telémaco y Laertes, los miembros masculinos del *génos*, una dosis extra de cualidades que los ayuda a enfrentar con éxito situaciones de prueba, ya sean los *aéthloi* en Esqueria, el ágora en Ítaca o el combate con los familiares de los pretendientes. Como indica la expresión griega *kalòs kagathòs*, belleza física y superioridad no son dissociables: la segunda puede valorarse al mirar la primera ya que, en palabras de Vernant (2001: 26), “el cuerpo reviste la forma de una especie de marco heráldico donde se inscribe y descifra el estatuto social y personal de cada uno”.

El paradigma femenino, asociado con el poder irresistible de Afrodita, enfatiza el aspecto erótico de la belleza en el marco de la institución matrimonial, cuyos valores la *Odisea* exalta como centro y fundamento del mundo humano. El tratamiento con ambrosía cumple con éxito la misión, tan deseada como imposible, de conjurar el paso del tiempo y mantener a Penélope a salvo del deterioro y de la vejez. El embellecimiento de Penélope, su deseable hermosura, seduce a los pretendientes en el contexto nupcial que se vive en Ítaca y, al mismo tiempo reafirma en el corazón de Odiseo el valor de la mujer reconquistada.

Odiseo y Penélope reciben de Atenea gracia y belleza, y tanto la identidad del héroe como la fidelidad de la esposa se juegan en el espacio del *thálamos*, el centro simbólico del *oïkos*, alrededor del lecho conyugal donde ambos se unen al fin con sus cuerpos rejuvenecidos y brillantes, unos cuerpos que la protección divina ha rescatado fugazmente del tiempo y la muerte, para otorgarles el don mayor de un efímero reencuentro.

CAPÍTULO 2

La tragedia como experiencia: lenguaje, cuerpo y objeto en *Agamenón* de Esquilo¹

Jorge Luis Caputo

I.

Todo teatro resulta de una frágil composición entre aquello que se ve y aquello que se oculta, lo que se muestra sin ambages y lo que se sustrae de la visión de los espectadores. Esta composición, que fluctúa a través de las épocas y que instala en definitiva el concepto de lo *obsceno*, no está menos desarrollada en la tragedia ateniense. Atravesada por una suerte de legalidad interna, religiosa, que regula (si bien con variaciones) aquello que puede ser mostrado, la tragedia griega de la época clásica resulta un objeto privilegiado al momento de estudiar esta relación, cuyo análisis revela que existen zonas dramáticas donde dicha relación se presenta bajo la forma de una tensión o un conflicto.

A menudo se ha afirmado que la tragedia griega es eminentemente discursiva, lingüística, esto es, que en ella lo que se dice es más importante que lo que se observa. El escaso

1 Una primera versión de este trabajo fue leída el 19 de junio de 2009 en el Quinto Coloquio Internacional: "Mito y Performance. De Grecia a la Modernidad.", organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

desarrollo del arte de la escenografía, las condiciones de visualización del espectáculo, la dificultad de fijar una poética de actuación, son elementos que redundan en una consideración de esta clase. La pervivencia de los textos dramáticos como testimonio casi exclusivo del acontecimiento teatral influye también sobre esta situación, y las posibilidades de consideración de la instancia performativa, como sucede en todo teatro del pasado (teatro perdido), disminuyen.

Amén de la presencia insustituible del discurso, lo esencial del acontecimiento escénico sigue siendo, y esto es válido también para la tragedia ateniense, un cuerpo que actúa. Incluso el lenguaje no tiene valor dramático sino en tanto es lenguaje efectivamente pronunciado: las palabras accionan y tienen toda la carnalidad de la voz que efectivamente las enuncia. No decimos aquí que la palabra “actúa” en el sentido en que puede entenderlo, siguiendo a Austin y a Searle, un crítico como Park Poe (2003: 424), esto es, considerando las palabras como actos de habla que, proferidas por un individuo, se dirigen a otro para provocar algún tipo de respuesta, ya sea verbal o física. Para nosotros, la palabra actúa no solo cuando dirige u orienta la acción de otros o cuando ella misma porta un significado que es en sí mismo acción: la palabra teatral es siempre performativa porque todo en teatro lo es.

El propósito de este capítulo consiste entonces en analizar las diferentes estrategias mediante las cuales Esquilo, en su *Agamenón*, logra hacer de la escena un lugar de experiencia, donde el peso de los cuerpos se impone como el material concreto con el que trabaja el teatro. Ciertamente, el lenguaje tendrá en este planteo una importancia fundamental pues, como veremos, es precisamente a través de las palabras que Esquilo a menudo logra esquivar los problemas de la representación y ofrece a su auditorio un acontecimiento. Pero este lenguaje estará a su vez acompañado de *objetos*: cuerpos y elementos escénicos mudos que funcionan como núcleos

de la vivencia teatral y que, cuidadosamente seleccionados, conforman otra modalidad posible de la experiencia.

II.

El problema de la voz, de la posibilidad de decir, se instala en la obra desde el mismo inicio:

οἶκος δ' αὐτός, εἰ φθογγὴν λάβοι,
σαφέστατ' ἂν λέξειεν· vv. 37-38²

La casa misma, si tuviera voz, lo diría con la mayor claridad.

Son palabras del *phylax*, el vigía que se halla en el techo del palacio de los Atridas, apenas comenzada la representación. ¿Decir qué? Obviamente, el adulterio de Clitemnestra con Egisto, acaso también la amenaza del homicidio o la maldición que sobrevuela la casa de los Atridas. Como sea, se ha instalado un enigma, un límite de relato, en suma, una dificultad del lenguaje.

Se produce entonces el ingreso del coro y también allí resulta problematizada la posibilidad de decir. En efecto, luego de pedir noticias a Clitemnestra sobre la destrucción de Troya, el coro se dispone a contar el acontecimiento que será uno de los núcleos de nuestras reflexiones: el asesinato de Ifigenia a manos de su padre. El relato se inicia con las siguientes, extrañas, palabras: κύριός εἰμι θροεῖν, “tengo el poder de contar” (v. 104). Se trata de tener autoridad, dominio, para “hacer oír”, “decir”, “contar”; pero también para “gritar”, “chillar”, “turbar”, “asustar”. Por contaminación semántica, se tiene entonces el poder de gritar: un

2 Para el texto griego seguimos la edición de Fraenkel (1950); todas las traducciones nos pertenecen.

poder que, como veremos inmediatamente, le es negado a Ifigenia.

“Tengo el poder de contar”: ¿por qué? ¿De dónde viene esa potestad? Ciertamente, no se trata de la autoridad que dimana, por ejemplo, de un mensajero. El coro no puede haber sido testigo presencial de aquello que narra, y por lo tanto su relato no es una simple recuperación de lo que ha acontecido en la extraescena. Acaso este poder sobre el relato deba oponerse al pedido de noticias que el coro realiza a Clitemnestra, un dominio sobre la narración que proviene del saber. Esto es cierto y, sin embargo, parece haber todavía más. Hay algo en esas palabras que las orienta hacia un particular y problemático estatuto ontológico. Pero afinemos nuestra mirada.

Aunque la autoridad del coro no provenga de la percepción visual típica del mensajero que trae a escena aquello que ha visto fuera de ella, ambas funciones mantienen cierta semejanza. El coro, al igual que el mensajero, introduce un elemento narrativo en el seno de un acontecimiento teatral, y este es el primero de los rasgos que tiende a complicar la ontología de la obra (en este caso, a nivel discursivo). Como dice Barrett (2002: XVI), la polifonía y la opacidad se instalan como características del lenguaje trágico desde el momento en que este pone en juego no solo un conjunto de voces particulares sino también diferentes tipos de discursos (poesía épica, elegíaca, pero también oráculos, lamentaciones, etc.). El mensajero (y nuestro coro) se cargaría así con una función eminentemente épica, una voz narrativa que, dada la cercanía de su discurso con el prestigioso modo homérico, le transmite además una profunda autoridad.

Pero, como dijimos, en nuestro pasaje el origen del poder es más específico. En efecto, este control del relato de lo pasado no se posee solo porque el sujeto que lo detenta es anciano y memorioso, sino que encuentra su raíz última en los dioses. Consideremos los versos del inicio:

κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν
ἐντελέων· ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνέει
πειθῶ μολπᾶν ἀλκᾶν σύμφυτος αἰών· vv. 104-106

Tengo el poder de contar el dominio de hombres vigorosos, comando auspicioso para la expedición, pues todavía, por el favor de los dioses, la ancianidad inspira persuasión a la fuerza de mis canciones.

Al analizar el pasaje, Ferrari (1997: 41) sostiene esta posición:

The Elders recur to the cryptic form of the riddle to allude to the killing of Iphigenia and the pollution that permeates the house of Atreus, while what they seem to describe are the origin of the Trojan war and the departure of the Atreidae. As Lebeck saw, the Chorus has “prophetic power”; it comes from the same source as Calchas’ and Cassandra’s: from the gods (...). No satisfactory understanding of the last line has been achieved, but the statement that the authority that enables them to make revelations (θροεῖν) about past events comes from a god or gods is explicit enough.

Ferrari resalta, por lo tanto, que existen afinidades entre el relato del coro y el delirio mántico de Casandra, siendo también θροεῖν el vocablo que denota los gritos de la profetisa (v. 1141). Como veremos luego, si ambas escenas resultan estructural y semánticamente especulares, es posible aventurar que comparten cierta naturaleza común: una presentificación de aquello que narran.

Parece evidente entonces que este relato difiere de las típicas intervenciones del elemento narrativo en el hecho teatral. Es en sí mismo grito, revelación, *experiencia* y no una mera información de algo escamoteado a la vista de los espectadores. Ocurre más bien como si la narración no fuera

solo (y simplemente) el recuento de sucesos pasados, sino un relato que se recuerda y se hace presente porque se ha vuelto ya mítico.

Más aún: el coro, además de recordar, se apropia y pone en su boca las palabras de otros. Los ancianos de Argos no solo evocan el vaticinio de Calcante: en realidad, repiten sus palabras, vuelven a pronunciarlas, como también vuelven a decir las de Agamenón. Al hacerlo, el coro *es*, en cierta forma, Calcante y Agamenón: los trae al presente, asume sus funciones, sus papeles, al tiempo que instala una nueva complicación en la naturaleza de su discurso.

Pues si en el coro hay, por decirlo así, un exceso de polifonía, existe un personaje que en este relato (al igual que la casa apostrofada por el vigía) carece de voz. Nos referimos, por supuesto, a Ifigenia. En el delicado pasaje que relata su muerte hay un elemento que se destaca y que es, precisamente, su enmudecimiento. La virgen puede implorar piedad, suscitar recuerdos, pero en el momento culminante de la narración se encuentra imposibilitada de hablar o *gritar*. El coro ciertamente evita ocupar la voz de Ifigenia: evoca y reproduce las palabras de Calcante, de Agamenón, pero no las del tercer (y central) sujeto implicado en la historia. Su discurso solo es referido indirectamente, con términos generales, casi abstractos:

λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρῴιους
παρ' οὐδὲν αἰῶ τε παρθένειον
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς. vv. 228-230

Ruegos y gritos de “padre”, y la edad virginal, los jefes amantes del combate los consideraron como nada.

Finalmente, enmudece. Y en ese preciso momento vuelve la voz de Ifigenia, pero una voz melancólica, del pasado, el fantasma de la voz que se pierde y muere:

κρόκου βαφὰς δ' ἔς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτωι,
πρέπουσα τὼς ἐν γραφαίς, προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
ἔμελπεν [...] vv. 239-244

Mientras dejaba caer al suelo vestiduras teñidas de azafrán, lanzaba a cada uno de los sacrificadores el lastimero dardo de su mirada, destacándose como en una pintura, queriendo llamarlos por sus nombres, pues muchas veces había cantado en el salón de los varones donde su padre celebraba los banquetes (...).

El grito de Ifigenia es, por lo tanto, un grito ausente, no escuchado. Sobresale (y el término no es casual, habida cuenta de la importancia que tiene la noción de *relieve* en la construcción de la escena) como vacío entre el conjunto de voces invocadas por el coro. En el grito mismo que es el relato del coro, la voz de Ifigenia aparece en tanto ausencia. Pero es a partir de este enmudecer que Esquilo puede avanzar un paso más en su relato y presentar a la joven como un puro objeto, una presencia que se impone sin necesidad de voz.

III.

Ifigenia es entonces, por estar silenciada, puro gesto de desesperación. Y si es cierto, como quiere Loraux (1990a: 13), que en la tragedia las palabras a menudo deben suplir la ausencia del cuerpo, recuperando mediante el lenguaje lo que acontece fuera de la escena, en el relato del sacrificio de la joven esta sustitución verbal adquiere verdadera fuerza de experiencia, lo cual ha sido preparado en parte por la particular naturaleza del pasaje.

Dejando de lado esa naturaleza, la disposición artística y el contenido de la narración conforman en sí mismos otra estrategia con la que Esquilo logra sortear la distancia entre las palabras y las cosas. ¿Cómo entender la morosa delectación con la que Esquilo construye verbalmente el evento? Una lectura posible haría hincapié en la exhibición del hecho como señalamiento y condena moral del sacrificio humano. El relato se correspondería así con una estructura de dispositivos de representación (pictóricos, por ejemplo) en la que, al tiempo que se oculta pudorosamente el sacrificio animal, el sacrificio humano es figurado con detalle para designarlo como un homicidio impiadoso.³ Esquilo lograría presentar, solo con el uso del lenguaje, la muerte de Ifigenia como un ultraje de Agamenón, un desvío moral que genera la semilla del horror que se desencadenará en el curso de la tragedia.

También Scodel (1996: 111-128) analiza el relato del sacrificio de Ifigenia desde un punto de vista ético e, incluso, económico. Así, la narración no solo subraya el aspecto perverso de todo sacrificio humano sino que además daría cuenta de la desmesura de Agamenón al destruir un bien (la doncella) cuyo verdadero fin es circular en la sociedad mediante la institución del matrimonio.

Es factible sin embargo realizar un cambio de perspectiva y ver el trabajo de Esquilo no tanto desde el prisma de la moral o la economía (que, sin duda, están también en juego) sino desde la atracción estética que la escena genera. En este sentido no podría escapárenos que en la descripción del sacrificio

3 Seguimos en este aspecto a Vernant (1981: 8) quien marca con precisión la paradoja (aparente) que supone el hecho de que el sacrificio humano (siempre un ritual desviado, monstruoso) sea representado artísticamente con un alto grado de detalle, mientras que la representación pictórica del legítimo sacrificio animal oculta siempre el momento en que se da muerte a la víctima. En la pintura, la exhibición sangrienta del sacrificio humano tendría como función señalar, precisamente, el carácter repulsivo e impiadoso del acto. Cfr. en este mismo libro el capítulo de Dukelsky para un análisis de las relaciones entre sacrificio animal y sacrificio humano.

de Ifigenia hay, en primera instancia, un elemento del orden de lo erótico. El relato no está allí solo (o principalmente) para generar el rechazo del espectador e imponer un juicio moral, sino para atraerlo, capturar su mirada (y su oído), de igual manera que la representación trágica en su totalidad juega, a un tiempo, con lo horroroso y lo fascinante.⁴

En este punto, un aspecto central del relato es el énfasis puesto en la desnudez de Ifigenia. Recordemos el episodio: los generales del ejército aqueo atan a Ifigenia, la amordazan y, en la lucha desesperada que la joven entabla para salvar su vida, sus vestidos caen al suelo. La discusión en torno a si el verso 239 (κρόκου βαφὰς δ' ἔς πέδον χέουσα) da cuenta de vestiduras que caen o si se trata en cambio de la sangre que se derrama es ociosa, y la mayor parte de la crítica se ha inclinado, con razón, por el primer sentido. Sin embargo, hay entre ambas posibilidades una relación inextricable, de continuidad y casi de igualdad.

En primer lugar, Esquilo elige utilizar el verbo χέω (en su forma participial χέουσα), cuya acepción principal (esto es, “verter”, “derramar”, “vaciar”) se vincula evidentemente con elementos líquidos.⁵ Los vestidos, entonces, no simplemente “caen”: se *derraman*, se *vierten* hacia el piso. La materialidad

4 Estaríamos, por ende, más cerca del análisis que Burkert (1998 [1990]: 3-33) dedica al sacrificio en tanto anulación de una vida como centro sagrado de la acción ritual, que lleva al sujeto a experimentar la muerte al mismo tiempo con horror y placer. Para este investigador, además, el sacrificio y la representación trágica se vinculan no solo desde una instancia de origen: la tragedia se acerca al sacrificio porque, como este, reproduce en su centro la situación básica propuesta por el ritual, esto es, el hombre enfrentado a la muerte, en una mixtura de terror y fascinación.

5 Ciertamente, los diccionarios presentan también un sentido referido a los elementos sólidos. No se trata de obviar ese uso, sino de comprender que la elección del término por parte del poeta ha sido deliberada, y que el sentido de la palabra poética está construido con todos los significados que ésta, razonablemente, pueda admitir: χέω no pierde su primer y principal valor, que resuena en él, lo atraviesa y funciona como un eco que le permite relacionarse con otras palabras e imágenes. Evidentemente, el uso específico de este verbo establece una constelación de relaciones con todos aquellos momentos (muy numerosos en esta obra y en la trilogía entera) en los que aparecen diferentes líquidos correspondientes al cuerpo, la naturaleza y la vida social (sangre, fluidos, lluvia, libaciones, etc.).

del vestido se disgrega así en lo líquido, como también una víctima sacrificial se disgrega en el acto que le da muerte. El vestido azafranado puede considerarse entonces como una anticipación, un símbolo de la sangre que se derrama luego. Hughes Fowler (1991: 90) avanza una hipótesis en el mismo sentido:

Iphigenia was held above the altar like a goat, face downward. This again indicates a σφάγιον, a sacrifice to the chthonic powers. Her garments fell round about her (232-234). She shed her saffron-dipped robes to the ground (κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα 239). Here, juxtaposed to the animal image, is an instance of underthought. The words denote garments falling to the ground, connote blood shed to the ground.

La caída de las vestimentas abre el cuerpo a las miradas de los guerreros, anticipando la apertura generada por la penetración del cuchillo del Atrida. Lo que queda es un cuerpo desnudo, rodeado de hombres *philómakhoi*, amantes del combate, que contemplan a la virgen, en una escena en la que lo sagrado, la violencia y el erotismo se funden.

Pero recorramos nuevamente el pasaje comprendido entre los versos 239 y 244 que ya hemos citado. Nuestra lectura debe fijarse ahora en la comparación que Esquilo realiza entre Ifigenia a punto de ser sacrificada y una pintura a la que se contempla. La traducción no hace totalmente justicia, quizás, a la imagen del original griego: *πρέπουσα τῶς ἐν γροφᾶϊς* (v. 242), donde el uso de *πρέπω* sugiere que Ifigenia *sobresale* de un grupo pictórico que compone junto a otros personajes. El comentario de Fraenkel (1950: 139) en torno a este pasaje se vuelve inevitable:

At this moment the great complex group of men, chieftains and ministrants at the sacrifice, is in the foreground; away behind them the mass of the army; both alike appear as a

mere foil against which stands out the central figure of Iphigenia. Her passionate movement (cf. on 239) makes her form conspicuous, sharply silhouetted.

Esta comparación puede ser entendida en términos de una objetivación de Ifigenia en tanto obra de arte, la virgen como bien suntuario que Agamenón desperdicia en el sacrificio y que se corresponderá, más adelante en la pieza, con el mal uso que el Atrida hace de otro objeto de lujo, la alfombra que pisa con sus pies (así interpreta, por ejemplo, Scodel). Sin embargo, creemos que esta escena puede entenderse también en otro sentido. En efecto, todo en ella funciona como si Esquilo quisiera detener el curso del relato y *volver presente* aquello de lo que se habla, abandonando el transcurrir de la acción y ofreciendo a los espectadores una imagen de lo que no puede ser mostrado en la escena. Nuestro autor parece ser consciente de las limitaciones y especificidades que hacen a la naturaleza de cada arte, porque es solo desde el momento en que Ifigenia está incapacitada para emitir palabra que puede, en rigor, ser comparada con una pintura muda.

En este punto, resulta útil dirigir nuestra atención a las consideraciones sobre el desnudo planteadas por un historiador del arte, Georges Didi-Huberman, continuando el camino abierto desde la filosofía por Georges Bataille. Debemos señalar que dichas observaciones, contenidas en su ensayo *Venus rajada* (2005), toman como caso de estudio *El nacimiento de Venus*, de Botticelli; no obstante, sorteando las dificultades del anacronismo, muchas de sus ideas resultan productivas al momento de entender esta escena, manifiestamente pictórica, del drama esquileo.⁶ El objetivo de Didi-Huberman es

6 “Nunca se insistirá lo suficiente sobre hasta qué punto el miedo al anacronismo es bloqueante (. . .). Importa menos sentirse a sí mismo culpable que tener la *audacia de ser historiador*, lo que quizás corresponda a asumir el riesgo del anacronismo (o, al menos, de cierta dosis de anacronismo) bajo la condición de que sea con conocimiento de causa y eligiendo las modalidades de la operación” (Loraux, 1993).

desandar el sendero de una crítica que tradicionalmente ha idealizado el desnudo renacentista y escamoteado lo que él llama la desnudez “impura” o “táctil”. El camino cuestionado por este crítico es de signo inverso al que estamos presenciando en esta escena de la tragedia: en efecto, la crítica tradicional ha querido ver, incluso apoyada en testimonios del propio Botticelli, a la *Venus* como una transposición pictórica de ideas y discursos literarios, eliminando de ella toda carnalidad, mientras que para nosotros se trata de entender, en el relato de los ancianos de Argos, un intento por trasponer en palabras toda la corporalidad de una imagen, de un desnudo que no puede ser visualizado en la escena.

Al referirse a dicho cuadro, Didi-Huberman destaca que *Venus* se encuentra en él como si estuviera dotada de profundidad, separada de su fondo, *como en un bajorrelieve*. La correspondencia entre estas palabras y la explicación del pasaje citado dada por Fraenkel puede resultar caprichosa; sin embargo se desprende de ella una idea reveladora: mediante la comparación pictórica, Esquilo sugiere a su auditorio la posibilidad de *tocar*, siquiera mentalmente, como deseo, la profundidad de ese cuerpo que no puede mostrar: como dice Didi-Huberman (2005: 103), el cuerpo desnudo en medio del mundo social *comparece* ante dicho mundo, surge y se destaca adquiriendo relieve. Si, como hemos señalado anteriormente, desnudez y sacrificio se igualan, entonces la imagen que estamos analizando se encuentra (al igual que todo desnudo, según Didi-Huberman) atravesada por una doble instancia de prohibición y placer, de forma tal que se reproduce, con la utilización de apenas unas pocas palabras, el esquema de ambigüedad, fascinación y horror que Burkert designaba como lo propiamente trágico.⁷ En resumen:

7 Cfr. Burkert ([1990] 1998: 25): “I riti sacrificali toccano le fondamenta dell’esistenza umana. Nell’ambivalenza fra ebbrezza del sangue e paura di uccidere, nella duplicità di vita e morte, essi contengono qualcosa di profondamente inquietante — possiamo dire forse: qualcosa di ‘tragico’?”. Asimismo,

la caída de los vestidos y la apertura del cuerpo virginal a través del cuchillo se comunican, el deseo de los participantes del sacrificio (deseo de la guerra –*philómakhoi*– y deseo del cuerpo) se continúa en el deseo de los espectadores que escuchan el relato de los ancianos.

Bataille, al pensar la desnudez, escribía:

La propia desnudez, una de cuyas convenciones es que emociona en la medida en que es bella, es también una de las formas suavizadas que anuncia sin desvelarlos los contenidos viscosos que nos horrorizan y nos seducen. Pero la desnudez se opone a la belleza de los rostros o de los cuerpos decentemente vestidos en el hecho de que linda con el foco repelente del erotismo.⁸

De nuevo, como hemos afirmado, la caída de las ropas implica el desgarramiento y la apertura de la carne; el cuerpo desnudo, al ofrecerse a las miradas, se abre. De esta forma, Esquilo ha puesto en escena, mediante un relato verbal, todo el espesor ontológico que subyace en la imagen de un cuerpo sin ropas.

IV.

El cuerpo de Ifigenia está allí, pues, sugerido y presentado como un objeto. Esquilo dirige la mirada de la imaginación hacia ese bajorrelieve: es un foco de atención, un momento

Bonfante (1989: 560) destaca la profunda mezcla de emociones que suscita la contemplación del cuerpo desnudo y que origina, al mismo tiempo, deseo y piedad, admiración y rechazo. La desnudez femenina en el arte griego no deja de connotar abandono y vulnerabilidad, aun cuando esté cargada de erotismo.

8 Citado en Didi-Huberman (2005: 114). Destaquemos la proximidad entre estas palabras de Bataille y la presencia constante en la trilogía esquilea de líquidos y fluidos, en especial la sangre, hacia la cual se dirige un doble movimiento de deseo y repulsión, atracción y rechazo.

de detención del relato. Como entidad artística genera una fascinación que es comparable con aquella despertada por el otro elemento suntuario de la obra: la tela púrpura sobre la que camina Agamenón. Taplin (2003: 58) percibió con gran claridad esta atracción generada por el objeto: “What is the point of the cloth itself, the fine fabric which spreads so fascinatingly from chariot to door and draws the eye irresistibly to it?”. Se trata de una atracción irresistible, la misma que obliga al “ojo de la mente” (para usar las palabras de Fraenkel) a posarse sobre la figura de Ifigenia. Y es que, de hecho, ambos elementos están inextricablemente vinculados y conforman otra estrategia con la que el dramaturgo presenta el peso del cuerpo material en la escena.

Sacrificar a Ifigenia y mancillar una costosa alfombra púrpura no son acciones similares solo en tanto constituyen un derroche antisocial de mercancías que marca la *hýbris* del héroe. La tela sobre la que camina Agamenón es, en la estructura simbólica de la pieza, la continuación de aquella otra que Ifigenia dejó caer en el altar. Como expresa Sider (1978: 14), existe una voluntad evidente de difuminar las diferencias entre el vestido y la alfombra desde el momento en que los tejidos que Clitemnestra deposita en el suelo son calificados como εἴματα, “vestiduras”, por el Atrida (v. 921). También Hughes Fowler (1991: 93) ha destacado la continuidad entre uno y otro motivo: “The ooze of purple, actually the color of congealed blood, in itself foretells blood. Ειμάτων βαφάς, close in sound to αϊμάτων βαφάς, recalls the shedding of Iphigenia’s robes (κρόκου βαφάς) (...)”.

Así, mediante la inclusión de un objeto escénico, Esquilo consigue que los vestidos caídos de la joven se materialicen, y ella misma, en cierta forma, se haga presente: como cuerpo vaciado, nuevamente enmudecido. La visibilidad que Ifigenia adquiriría en el relato se observa ahora como un vacío. Se trata de una nueva manifestación de la maestría específicamente teatral de Esquilo: si la esencia del acontecimiento escénico

puede definirse, de manera básica, como la presencia de un cuerpo que acciona, nos enfrentamos a la paradoja de identificar, en *Agamenón*, la presencia de un cuerpo ausente. El objeto, en la escena, no tiene solo la función de significar: invoca presencias, se rodea de fantasmas.

Al descalzarse, Agamenón entra en contacto directo con esa sangre que es el tejido, se mancha con ella, de igual modo que sus manos se habían manchado con la sangre de su hija inocente: el sacrificio se repite; a partir de allí, su destino, y su papel activo en la tragedia, se cumplen.

V.

Es evidente que la muerte del Atrida conforma un reverso especular del sacrificio de Ifigenia.⁹ Y, al igual que este, también es objeto de una estrategia dramática que permite trasladar a escena la experiencia del crimen que no puede mostrarse abiertamente.

Dicha estrategia, como ocurría con el relato de los ancianos de Argos, comienza a desplegarse a partir de la peculiar naturaleza del narrador que describe el hecho. Si el holocausto de la joven era presentado por un sujeto colectivo –el coro, cuyo poder de narración (proveniente, en última instancia, de los dioses) transformaba la totalidad del recuerdo en una instancia de acontecimiento– la condición de Casandra en tanto profetisa bajo el influjo de Apolo también dota a sus palabras de una profundidad ontológica que supera los límites de la simple información. En efecto, para presentar esta segunda muerte Esquilo no elige introducir un mensajero que, irrumpiendo desde fuera de la escena, pudiera dar cuenta de lo que ha sucedido puertas adentro del palacio,

9 El detalle de las conexiones entre ambos hechos (por lo demás, exhaustivamente estudiadas) escapa a los objetivos puntuales de este estudio.

sino a una joven que, a partir de su delirio mántico, reúne pasado, presente y futuro en el discurso.¹⁰

La relevancia absoluta que adquiere Casandra en la pieza, inmotivada por el trasfondo mítico, nos muestra que Esquilo está haciendo de ella un recurso dramático de primer orden, no tanto para solucionar “enigmas” (la audiencia conoce de antemano el verdadero sentido que se oculta, por ejemplo, tras la anfibología de las palabras de Clitemnestra, como conoce también el pasado y el destino de la casa de Atreo: no hay, en ese sentido, suspenso alguno), sino para ordenar los acontecimientos ocurridos y por venir y, más aún, para provocar un momento de identificación y experiencia de la muerte. El arrebató profético de Casandra constituye un momento de detención en el discurrir de la trama (también en el caso de Ifigenia podía hablarse, en cierto modo, de una interrupción) cuyo objetivo es, nuevamente, volver presente el poderoso instante en que un cuerpo es sacrificado.¹¹

La lengua de Casandra, plagada de oscuridades y velamientos, funciona en una doble orientación, dirigiéndose de manera simultánea al público, que es capaz de comprender sus alusiones, y al coro de ancianos, que alternativamente se acerca y se aleja del sentido correcto que debe darse a las palabras. En esta distancia que va del entendimiento del público al del coro, el espectador puede tener una *experiencia* de la realidad del discurso exasperado de la profetisa. Para decirlo más claramente: si Casandra habla en tanto posesa, con un discurso ambivalente e irracional, la capacidad

10 Para un estudio de la figura de Casandra en relación con la estructura temporal de la obra, cfr. en este mismo libro el capítulo de Bartoletti.

11 Schein (1982: 11) también coincide en otorgar a la escena en cuestión un propósito que excede el simple desarrollo de la trama y que posee por ende un valor teatral específico. Para este crítico, si nos atuviéramos a un punto de vista aristotélico, el largo pasaje del delirio mántico de Casandra carecería de motivación, desde el momento en que no hace avanzar la acción. Esto obliga a fijar su propósito dramático según otros parámetros: evidentemente, desvíos y torsiones pueden adquirir en la escena una importancia que excede la organización argumental de la pieza.

del espectador de referenciar aquello que oye, sumado a la fuerza poética de la expresión, logra transformar el discurso de la troyana en una verdadera actualización del sacrificio que se consumará luego. Esta capacidad de las palabras de Casandra es reconocida en su verdadera importancia por Fraenkel (1950: 516):

We picture the king, pitifully smitten down, long before the bath is actually shown to our eyes. (...) Even the desperate cry of the dying man cannot match the horror aroused by the vision of the seeress. What the Greek poet makes us see with our mind's eye is infinitely more forcible in its effect than anything actually shown on a stage could be.

Dicho de otro modo, esas palabras de la profetisa *realizan* el acto sacrificial ante nuestros ojos, y este poder viene dado por la naturaleza sobrenatural de la que están dotadas. De todas formas, amén del valor poético de la imaginería desplegada por Casandra, no debería olvidarse nunca que esas palabras están, de hecho, *mostradas* en la escena: como expresamos en el inicio, todo en teatro se muestra, todo está allí presente. Es por eso que las palabras del drama nunca deberían ser cercenadas de su instancia de emisión, que les prodiga la carnadura de una voz material. En este sentido, la visión mántica adquiere peso a partir de la *manera* con que se expresa.

El coro da cuenta en repetidas ocasiones de la importancia que la voz adquiere para la experiencia del arrebató profético, que no se encarna asépticamente en poesía sino que es *grito*:

φρενομανής τις εἰ θεοφόρητος, ἀμ-
φι δ'αὐτᾶς θεοεῖς
νόμον ἄνομον [...] vv. 1140-1142

Estás enloquecida, poseída por la deidad, y gritas cosas sobre ti misma con un canto inarmónico.

O bien este otro pasaje:

πόθεν ἐπισσύτους θεοφόρους [τ'] ἔχεις
ματαίους δῦας,
τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτῳι κλαγγᾶι
μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθίῳις ἐν νόμοις; vv. 1150-1153

¿De dónde sacas los violentos dolores de la inspiración divina, dolores insensatos? ¿Por qué cantas esas cosas temibles con horribles gritos y, al mismo tiempo, con agudos tonos?

Como ya hemos advertido, *θροεῖν* (v. 1141) es también el verbo empleado para indicar el relato del coro, con lo que ambas escenas de sacrificio quedan vinculadas a esta modalidad de la expresión, más cercana a la vivencia del acontecimiento que a la figuración desapasionada. En efecto, el asesinato de Agamenón no solo es relatado y recibido en tanto lenguaje: puede sentirse, físicamente, a través del modo en que Casandra grita y exclama. Además del “ojo de la mente” que intelectualiza la imagen que no puede ser mostrada (Fraenkel, 1950: 516), está en juego también la capacidad física, sensorial, muy concreta, del oído, que es utilizada para provocar un efecto en la audiencia. Para decirlo sucintamente: en teatro, la palabra no puede escindirse de la acción; toda palabra pronunciada en la escena reclama el estatuto de una acción física, y su dicción resulta tan importante como el contenido que sostiene. El grito y la naturaleza divina del lenguaje de la profetisa no cumplen tanto la misión de “comunicar” en el sentido restringido de una semiótica, sino más bien el de hacer del sacrificio del Atrida una auténtica experiencia.

Hay otros dos aspectos en los que puede decirse que las palabras de Casandra poseen un peso específico de corporalidad.

En primer lugar, el discurso mismo se despoja de las vestimentas de la imagen poética para aparecer en toda su desnuda verdad (de nuevo, aquí, una impactante desnudez que abre al coro la posibilidad de contemplar, ya sin ambigüedades, el horror):

καὶ μὴν ὁ χορησμός οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων
ἔσται δεδορκὼς νεογάμου νύμφης δίκην. vv. 1178-1179

Y bien, mi oráculo ya no será uno que mira oculto tras el velo, como una novia recién casada.

Debe considerarse también el hecho de que Casandra, en su éxtasis profético, es poseída físicamente por Apolo. Habiéndolo rechazado en un inicio, esta posesión adquiere prácticamente las características de una violación que tiene lugar allí, frente a los ojos mismos del espectador. De nuevo, un cuerpo que es invadido, abierto, aun cuando nada suceda visiblemente en él. Todavía más: como sostiene Iriarte (1990: 107), hay una analogía entre la función mántica de Casandra y la de una mujer que da a luz, motivada desde el momento en que el discurso proferido es producto de la posesión que la divinidad practica violentamente sobre ella.

Por último, otra forma de desnudez se manifiesta en su propio cuerpo cuando, luego de sufrir los dolores de la posesión de Apolo, la troyana renuncia a los ornamentos de la adivinación y se encamina hacia el palacio de los Atridas para ser, ella también, consumida en un sacrificio.

VI.

Pero no solo es Casandra la que grita: también Agamenón lo hace cuando es herido mortalmente por Clitemnestra. Los gemidos del héroe irrumpen en la escena, caen sobre los ancianos y los espectadores con la dureza material de

cualquier otro objeto. Sin embargo, los ancianos se resisten todavía a captar en el grito la presencia de una muerte que los espectadores ya pueden, por decirlo de algún modo, palpar (y aquí se abre nuevamente esa distancia radical que ha separado al coro de la audiencia en diferentes oportunidades a lo largo de la obra). Estos gritos, que son la venganza del silencio forzado de Ifigenia, realizan el acontecimiento en la escena. Con todo, un paso más se hace necesario para que los ancianos acepten y experimenten la presencia de esta corporalidad.

Se abren entonces las puertas del palacio, y el cadáver ensangrentado de Agamenón se muestra sin tapujos. Es el momento culminante de la fascinación por el cuerpo teatral, el clímax de esa atracción generada por el objeto escénico a la que se refería Taplin. Hacia este punto se ha dirigido, sin detención, toda la construcción de la obra.

Irónicamente, este cuerpo muerto cumple con el deseo inicial del *phylax*: la casa adquiere la capacidad de decir, y habla. Pero lo hace de una manera puramente teatral, mediante un artilugio de escenotecnia (el *enkyklema*) y la exhibición de un objeto mudo en su centro.

VII.

Todas las estrategias analizadas se dirigen, en suma, a poner en cuestión el problema del teatro considerado como comunicación de significados y a enfocarlo, en cambio, a partir del prisma de la experiencia. Aun cuando se trate de lenguaje, Esquilo logra en *Agamenón* dotar a las palabras de una fuerza teatral real, volviéndolas elementos de “presentación”, con una dimensión ontológica propia que supera los alcances de una simple comunicación. El lenguaje del coro y de Casandra adquiere así un estatuto performativo, volviéndose un componente adecuado para sustituir la experiencia

del acontecimiento y construir el cuerpo que no puede ser mostrado visualmente en la escena: y experiencia, en este caso, implica mucho más que un mero conocimiento. Como expresamos en el inicio, todo lenguaje en la escena tiene un carácter performativo, pero las dos instancias analizadas manifiestan esta condición con una claridad que las vuelve ejemplares y que revelan la condición íntima de cualquier discurso teatral.

A su vez, cada una de estas instancias del lenguaje se ve correspondida por objetos teatrales puros (el tejido púrpura y el cuerpo exánime del Atrida), que capturan la mirada del espectador con una fascinación que tampoco podría reducirse a su dimensión semiótica.

CAPÍTULO 3

Mostrar los pechos: la tragedia eurípidea y la problemática del cuerpo en escena¹

Elsa Rodríguez Cidre

The image of the female breast was too powerful to be represented lightly in art.

Bonfante (1989: 568)

En un género como la tragedia que en su *lógos* involucra el cuerpo femenino pero que a la vez proscribía su presencia real en escena, las menciones al pecho de las mujeres cobran una fuerte carga simbólica. Así aparece en discursos que remiten entre otras posibilidades a escenas de amamantamiento, al ritual del lamento fúnebre, a valencias eróticas.² En todo este conjunto, el cuerpo de la mujer cobra un protagonismo clave en su integridad; mas el pecho, específicamente hablando, viene a representar el punto de convergencia de muchas referencias corporales femeninas. Nuestro objetivo en este capítulo es relevar sus apariciones en la tragedia eurípidea y analizar la mostración del seno femenino para calibrar sus cargas sémicas y su función en la estructura general de las obras, teniendo en cuenta que la relación con lo

1 Una primera versión de este trabajo fue leída en las II Jornadas Internacionales y III Nacionales de Estudios Clásicos *Ordia Prima: "Sexo, cuerpo, género y saber en la antigüedad grecolatina"*, Universidad de Córdoba, 8 de agosto de 2009. El presente trabajo se enmarca además en un proyecto financiado por el MEC (HAR2008-00878/HIST), España (2009-2011).

2 Bonfante (1989: 568) compara la imagen del pecho femenino con la del falo, la del ojo y la de la cara frontal. Todas tienen un doble rol: signo de indefensión y al mismo tiempo una remarcable fuerza mágica.

corporal es intrínseca en el registro dramático, a diferencia de lo que sucede con otros géneros literarios.³

En cuanto al léxico, los términos que remiten al pecho femenino en Eurípides son *μαστός* y *στέρον*.⁴ Mientras que *μαστός* es usado con más frecuencia para el seno femenino, *στέρον* se emplea indistintamente (aunque en Homero siempre remite al masculino).⁵ La tragedia hace un uso poético de este segundo vocablo en tanto sede de las afecciones y de allí puede adquirir el valor de corazón.⁶

En el corpus euripideo los pechos femeninos pueden aparecer desde diversas variables. La situación de amamantamiento o la remisión a la tierna edad de los hijos conforman los ejemplos más claros de una valencia maternal que expresa casi de manera espontánea las referencias al seno.⁷ En *Hécuba*, Políxena, al despedirse de su madre, invoca el pecho y los senos que la alimentaron dulcemente, ὦ στέρνα μαστοῖ θ', οἳ μ' ἐθρέψαθ' ἠδέως (v. 424)⁸ y Antígona en *Fenicias* (vv. 1526-1527) también hará una mención a los pechos

3 Como señala Drew Griffith (1998: 230-231), deberíamos esperar en el drama un mayor uso de órganos corporales como objetos significantes, desde el momento en que el cuerpo es ingresado en escena de una manera en que no aparece en la épica ni en la lírica ya que es el instrumento del actor. Según el autor podríamos dirigir nuestra completa atención "to the wordless discourse of the actors' bodies". Por su parte, Stewart (1997: 11) recuerda que las mujeres eran vistas como "inferior males" caracterizadas por el exceso y la falta: seres con demasiada sangre, con demasiada emoción, con pechos y sin músculos ni pene.

4 La edición base para la tragedia euripidea es la de Diggle.

5 Hay otros dos vocablos que tienen la misma idea: *στήθος* y *θηλή*. El primero remite al pecho de ambos sexos y presenta el mismo uso metafórico que *στέρον* (es homérico y no aparece nunca en Eurípides). El segundo tampoco va a ser de nuestro interés aquí puesto que, si bien significa "pezón", los usos que hace Eurípides de este sustantivo o del adjetivo *εὐθηλος* remiten siempre al mundo animal (Gyc. 56, *IA* 579, *Ba.* 737). Cfr. Liddell y Scott (1968) y Chantraine (1999).

6 Los griegos clásicos ubicaban la emoción y el intelecto en el pecho y en el estómago, más que en la cabeza, cfr. Padel (1993: 10).

7 Si bien los pechos no llaman particularmente la atención de la ginecología de la Antigüedad, aparecen en los textos médicos hipocráticos como glándulas que se hinchan en las mujeres por la producción de leche, cfr. Dean-Jones (1994: 185). Bonfante (1989: 567; 2004: 174-175) resalta el hecho de que en el arte griego clásico de la Grecia continental la representación del amamantamiento es prácticamente inexistente.

8 Cfr. Mossman (1995: 57).

que la amamantaron, διδύμοις / ἀγάλακτος παρὰ μαστοῖς. En *Troyanas* será la misma Andrómaca la que recordará el pecho dado en vano a Astianacte en la despedida a su hijo, ἐν παργάνοις σε μαστὸς ἐξέθρεψ' ὄδε, / μάτην (vv. 757 y ss.) y, de igual manera, el mensajero en *Fenicias* describe una Yocasta que lamenta sobre los cuerpos de sus hijos los largos cuidados de su pecho materno, προσπίτνουσα δ' ἐν μέρει τέκνα / ἔκλαι', ἐθρήνει, τὸν πολὺν μαστῶν πόνον / στένουσ' (v. 1433-1435). En *Ifigenia entre los tauros*, la protagonista recordará a Orestes como un niño de lactancia reciente junto al pecho de Clitemnestra, ἐν χερσὶν ματρὸς πρὸς στέρονοις (vv. 230 y ss.). Es de notar que dentro del *tópos* de la crianza en vano, en *Medea* la protagonista no hace una referencia explícita a los senos pero alude a ellos en la alimentación y en los partos (vv. 1029-1031) y el coro también hará uso del *tópos* desde la imagen del parto, una vez conocida la decisión de Medea de matar a sus hijos (vv. 1261-1262).

Una situación distinta la da, por un lado, la privación del pecho (como en el caso deIÓN en la tragedia homónima a partir de la exposición del niño por su madre Creusa)⁹ o, por el otro y en sentido inverso, la expansión de la lactancia a otros niños que los propios hijos. En este punto, una de las referencias más significativas es la mención que en *Andrómaca* hace la protagonista, al desplegar sus virtudes conyugales, de su amamantamiento a los bastardos de Héctor frente a la rival Hermíone, καὶ μαστῶν ἤδη πολλακίς νόθοισι σοῖς / ἐπέσχον (vv. 224-225).¹⁰ Si bien, como marca Gregory (2000: 68), hay una imposibilidad biológica ya que Andrómaca dice

9 Las referencias al seno materno son una constante en la obra: vv. 319, 762, 962, 1372 y 1492. Por otra parte Ion (*Ion* 1372) y Edipo (*Ph.* 1603) se mostrarán anhelantes del pecho materno que no tuvieron.

10 Existe un pasaje de *Iliada* donde Teano amamanta a un bastardo de su esposo Antenor (5.70). Aunque la épica no hace mención de los *nóthoi* de Héctor, conocemos su existencia por Helánico de Lesbos y muy posiblemente esta versión haya sido conocida por Eurípides; cfr. Stevens ([1971] 1998: 121-122) y Gregory (2000: 69).

haber alimentado a los bastardos de Héctor y ella tuvo en Troya leche de un solo hijo, es de notar que aquí los pechos aluden a la fertilidad característica del personaje.¹¹

La referencia a la fertilidad representa en efecto una variante de la valencia maternal, aunque evoca también la juventud y el vigor, rozando el factor erótico. En los vv. 196 y ss. de *Andrómaca*, la concubina troyana ironiza frente a Hermíone sobre las razones por las cuales ella sería una mejor opción que la esposa legítima. En una primera pregunta retórica coloca a una potencial Troya superando a Esparta, y en una segunda se interroga si es que ella, enorgullecida por un cuerpo joven y floreciente, τῷ νέῳ τε καὶ σφοργῶντι σώματι, por el tamaño de su ciudad y por el peso de sus amigos, quiere ocupar el *oikos* en lugar de Hermíone. El contraste con su situación de mujer de mayor edad, esclava y proveniente de una ciudad arrasada genera claramente un efecto de sarcasmo. Y, sin embargo, el término que emplea para referirse a su propio cuerpo da pie a una segunda lectura. El vocablo en cuestión es σφοργῶντι (floreciente, vigoroso), participio del verbo σφοργάω que es usado especialmente para aludir a los pechos turgentes de leche de una mujer que ha parido. En una tragedia signada por la problemática del lecho y de la *apaidía*, esta referencia en boca de la concubina fértil de Neoptólemo hacia la esposa estéril no resulta en absoluto inocente.

Respecto de la imagen asociada a una tierna edad, podríamos pensar en *Troyanas* cuando el coro describe a Astianacte en el carro acompañando la palpitación del pecho de su madre, παρὰ δ' εἰρεσία μαστῶν ἔπεται / φίλος Ἀστύναξ, (vv. 570-571)¹² o el futuro funesto que imagina para ella y su hijo la misma Andrómaca en la obra homónima donde ve a este muerto sobre los senos de su propio cadáver, κείσῃ

11 Gregory realiza una descripción pormenorizada de cómo algunos críticos tomaron estos versos (2000: 67).

12 Para la metáfora de estos versos, cfr. Lee (1973-1976: 175) y Barlow (1997: 187).

δή, τέκνον ὦ φίλος,/ μαστοῖς ματέρος ἀμφὶ σᾶς / νεκρὸς ὑπὸ
χθονί, σὺν νεκρῶ <τε> (v. 511).

Los senos de una madre sustituta aparecen en *Fenicias*, cuando Yocasta menciona los de la esposa del rey Pólibo para Edipo, μαστοῖς ὑφείτο (v. 31) o en los vv. 986 y ss. donde en una innovación eurípidea la misma Yocasta deviene la madre sustituta de Meneceo, ἦς πρῶτα μαστὸν εἴλκυσ'.¹³ En esta línea, Admeto en *Alcestis* ironiza frente a su padre sobre la posibilidad de que, habiendo sido de sangre servil, hubiese sido confiado al pecho de la esposa de Feres, μήτηρ μ' ἔτικτε, δουλίου δ' ἀφ' αἵματος / μαστῶ γυναικὸς σῆς ὑπεβλήθην λάθρα (vv. 638-639).¹⁴ Un caso especial es *Bacantes* cuando el mensajero detalla cómo las ménades, habiendo dado a luz recientemente, habían abandonado a sus hijos y daban el pecho a cervatillos o lobeznos salvajes, ὄσαις νεοτόκοις μαστὸς ἦν παργῶν ἔτι / βρέφη λιπούσαις (vv. 699 y ss.). El gesto parece tener una significación ritual: amamantando al mundo animal, la bacante deviene, como observa Dodds, una nodriza de Dioniso.¹⁵

En algunas ocasiones el pecho y los senos conforman un *póthen* particular desde el cual los victimarios arrancan a las víctimas para su muerte. En *Hécuba* Políxena aparece así como la potrilla arrancada de los pechos de su madre, πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν (v. 142),¹⁶ pero quizás sea en *Ifigenia en Áulide* donde Eurípides despliega al máximo la violencia de esta imagen cuando Clitemnestra recrimina

13 Cfr. Mastrorarde (1999: 426).

14 Para ver este pasaje como una interpolación del *Edipo* eurípideo (parte del discurso de Edipo a Pólibo) o como una *reductio ad absurdum*, cfr. Dale (1954: 103-104).

15 Cfr. Dodds (1960: 163), quien además señala que las ménades aparecen jugando con cachorros de criaturas salvajes en pintura de vasos pero no amamantando como aquí. Cfr. También Roux (1972: 465). Respecto de las nodrizas, es de notar la ausencia de referencias a sus pechos en la tragedia eurípidea, aunque por su función social y por la etimología misma del nombre sería esperable lo contrario.

16 Cfr. Rabinowitz (2008: 140). En este punto es sugerente que como contrapartida Ifigenia en IA, utilice un *poí* para referirse al pecho de su victimario Agamenón (v. 632).

a Agamenón haber matado al hijo que tuvo con su anterior esposo Tántalo tras haberlo arrancado brutalmente de sus pechos y haberlo estrellado contra el suelo, βρέφος τε τοῦμόν ἴσῳ προσουδίσας πάλω†, / μαστῶν βιαίως τῶν ἐμῶν ἀποσπάσας (vv. 1150 y ss.).¹⁷

En sentido contrario, la referencia a los pechos puede aludir al abrazo, como en *Fenicias* 306-307, ἀμφίβαλλε μα-/ στὸν ὠλέναισι ματέρος (Yocasta a Polinices), *Electra* 1321-1322, περὶ μοι στέρνοις στέρνα πρόσαιπον, / σύγγονε φίλτατε (Electra a Orestes), *Helena* 657, ἀδόκητον ἔχω σε πρὸς στέρνοις (Helena a Menelao), *Orestes* 1049, [ὦ στέρν' ἀδελφῆς, ὦ φίλον πρόσπτυγμ' ἐμόν...] (Orestes a Electra). El abrazo en un contexto fúnebre tendrá su lugar en *Heracles* cuando Mégara no sabe a cuál de los cadáveres de sus hijos estrechar primero contra su pecho, ὦμοι, τίν' ὑμῶν πρῶτον ἦ τίν' ὕστατον / πρὸς στέρνα θῶμαι; (vv. 485-486).¹⁸

Una valencia distinta de la maternal (aunque siempre conjugable con ella) es la que se da en el contexto del ritual fúnebre. Golpear el o los pechos conforma un *tópos* en el registro gestual del *thrénos*. *Troyanas* es un buen ejemplo de ello: Andrómaca referirá a Hécuba que ella cubrió con los peplos el cadáver de Políxena y se dio golpes en el pecho, ἔκρυσσα πέπλοις κάπεκουάμην νεκρὸν (v. 627). En el momento en que Taltibio se está llevando a Astianacte para su despeñamiento, su abuela le ofrece lo único sobre lo que aún ejerce algún poder: golpes de cabeza y de pecho, τάδε σοι δίδομεν / πλήγματα κρατὸς στέρνων τε κόπους (vv. 792 y ss.).¹⁹ En *Suplicantes* Teseo se pregunta qué lamentos y golpes de pecho oye por los muertos, τίνων γόους ἤκουσα καὶ

17 Cfr. Rabinowitz (2008: 111).

18 Bond (1999: 190) señala aquí que, si bien Eurípides tiene una debilidad por los abrazos parentales largos (Aristófanes juega con ello en *Ra*. 1322), este pasaje es marcadamente corto.

19 Esta aseveración de la anciana abona la idea de Easterling (1993: 19) acerca del lamento como la única fuerza con que cuentan las mujeres y que nadie puede arrancarles.

στέρωνων κτύπον / νεκρῶν τε θρήγους (vv. 87-88) y el coro en los vv. 978-979 moja con lágrimas constantes el húmedo pliegue del peplo contra el pecho, δάκρυσι νοτερόν ἀϊ πέπλων / πρὸς στέρων πτύχα τέγξω. Un caso especial lo conforma en la misma tragedia el coro de suplicantes cuando se refiere al seno como el lugar bajo el cual guardarán la querida ceniza de sus hijos, φέρον, ἀμφὶ μαστὸν ὑποβάλλω σποδόν < > (v. 1159).

También, como dijimos, el pecho (*stérnon*) puede ser la sede de algún sentimiento o malestar. En *Ion* aloja la opresión de Creusa, ὁ στέρωνων / ἀπονησαμένη ῥάων ἔσομαι (vv. 874-75) y en *Troyanas* el terror se dispara sobre los pechos de las cautivas, διὰ δὲ στέρωνων φόβος αἰσσει / Τρωάσιν (v. 156-57).

Por último, estas referencias pueden cobrar un tinte erótico (como en parte es el caso de Helena en *Andrómaca*, que luego veremos) e incluso procaz como en el drama satírico *El cíclope*, cuando Sileno hace alusión a la erección del miembro viril al acariciar un seno y palpar con ambas manos un prado dispuesto, μαστοῦ τε δραγμὸς καὶ ἴπαρσεκνεασμένου† (vv. 169 y ss.).

Ahora bien, después de este paneo de la presencia de los senos femeninos en la tragedia eurípidea, quisiéramos detenernos en el análisis de aquellas situaciones donde los pechos son mostrados, unas más directas, otras más ambiguas, unas en escena, otras a partir del discurso de algún personaje.

Desde la *performance* teatral en la Atenas clásica los senos desnudos en escena son motivo de controversia para la crítica. En su artículo sobre la Clitemnestra esquilea, Deforest (1993: 129) señala que, si bien varios estudiosos niegan que el actor que interpreta a Clitemnestra revele un pecho en ese momento crucial, él considera que lo mostrado por el actor habría resultado no menos artificial que su máscara (el torso del actor es tan irrelevante para su rol como su rostro).

Si no hay duda de que los actores mostraban sus pechos en las obras de Aristófanes (*Avispas* 1374, *Lisístrata* 83, *Tesmofo-riantes*, 683 y ss.)²⁰ y los atenienses tenían la tecnología que permitía a un actor masculino mostrar un seno femenino, podemos presumir, dice Deforest, que Esquilo compuso sus versos con la intención de que el pecho de Clitemnestra fuera efectivamente mostrado. De lo contrario, habría diseñado la escena de forma diferente y de todos modos la audiencia habría estado bastante lejos del escenario como para que la artificialidad del seno femenino fuera apenas notada (1993: 143). Recordemos también que, según Cohen (2004: 66), durante el s. V a. C. el desvestir un pecho era un motivo presente en el arte griego y no así la total desnudez.²¹

El antecedente homérico de la mostración de senos euripi-dea es bien conocido por todos: ante el fracaso de Príamo y en plena angustia, Hécuba descubre su pecho para conmovier a Héctor a fin de convencerlo de regresar a Troya huyendo de Aquiles. Le recuerda al héroe que cuando él lloraba, ella le daba su seno apaciguante, *λαθηκηδέα μαζόν*. Esta rememoración funciona como una contrapartida pues si Héctor consintiera el pedido de sus padres apaciguaría el llanto de la desesperada madre (*Iliada* 22.79-83).²²

En el registro trágico hay un antecedente evidente en *Coé-fo-ras* (vv. 896-897). Esquilo hace aparecer en escena a Clitem-nestra como una madre que muestra también el seno a su hijo, aunque esta vez es para intentar salvarse de la propia muerte y a manos de ese mismo hijo, *ἐπίσχεξ, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσσα, τέκνον, / μαστόν*. Recordemos que unos versos antes (524 y ss.) el corifeo detalla a Orestes el sueño de la reina en el cual pare una serpiente, la envuelve en mantillas como a un hijo y le acer-ca el pecho, *αὐτὴ προσέσχε μαστόν ἐν τῶνεῖρατι* (v. 531). En ese

20 Sobre la desnudez en Aristófanes, cfr. Sommerstein (2009).

21 Cfr. también Stewart (1997: 24-42).

22 Cfr. Loraux (1995: 62 y ss.) y Richardson (2000: 114-115).

mismo momento la alimaña le hiere el seno y con la leche saca un coágulo de sangre. Orestes concluye que, tras haber compartido el pecho con la alimaña, él, convertido en serpiente, debe matar a su madre (vv. 540-550). Es decir, la interpretación del sueño con los símbolos del pecho, la leche, la sangre y la serpiente legitima el futuro matricidio y Clitemnestra no hace más que decretar su muerte al escenificar con su seno el sueño tan temido.²³ Resaltemos además las palabras con las que acompaña el gesto: le pide a Orestes que respete el pecho en el cual se adormecía mientras mamaba su leche nutricia, εὐτραφέξ γάλα. Pero el efecto persuasivo de este gesto y este *lógos* se ve neutralizado por el discurso previo de una nodriza que pone en duda las palabras de la viuda de Agamenón. En los vv. 748-765, la *trophós* de Orestes explica detalladamente todos los cuidados que tuvo hacia él de bebé a pedido de su padre. Como señala Rabinowitz (2008: 103), el estatus de Clitemnestra como madre muta. No solo Electra fue deshonrada en palacio (vv. 445-446) y Orestes fue enviado lejos (v. 913), sino que su rol maternal en la etapa inicial también se ve desvirtuado por las declaraciones de la nodriza. Clitemnestra apela mostrando el seno a una imagen de maternidad en la que nunca ha encajado. Según Drew Griffith (1998: 230-231), los pechos de Clitemnestra funcionan como un símbolo anatómico polivalente y encuentra también en esta escena de la reina y su hijo una variable erótica.²⁴ Conecta para ello con el episodio de Helena con Menelao en *Ilias Parua*, del cual haremos mención más adelante, en función de la obra eurípidea. No resulta convincente esta lectura de Drew Griffith, pero sin embargo cabe notar que ambas hermanas, frente a sus victimarios, “muestran” sus senos.

El juego de Clitemnestra con la Hécuba homérica es de un claro paralelismo: ambos personajes presentan un

23 Cfr. O'Neill (1998).

24 Para este crítico (1998: 249) los pechos de Clitemnestra solo son comparables “in terms of plurisignation” con la cabeza de Penteo (*Ba.* 1136).

mismo gesto, una misma apelación a la maternidad, una misma ineficacia. Pero el contexto esquileo, principalmente con ese sueño que contamina la escena, quiebra el paralelismo planteando más bien una relación de antítesis entre ambas situaciones.²⁵

Pasemos ahora a las escenas de mostración de senos o referencias a ella en las obras de Eurípides. Debemos detenernos en cinco personajes trágicos: Helena y Hermíone en *Andrómaca*, Políxena en *Hécuba*, Yocasta en *Fenicias* y Clitemnestra en *Electra* y *Orestes*.

En el caso de *Andrómaca* son sugerentes las palabras de Peleo a Menelao cuando le reprocha del siguiente modo:

οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβών,
ἀλλ', ὡς ἐσείδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος
φίλημί' ἐδέξω, προδοτὶν αἰκάλλων κύνα,
ἦσσων πεφυκὼς Κύπριδος, ὃ κάκιστε σύ. vv. 628-631

No mataste a tu mujer una vez que la tomaste en tus manos, sino que, en cuanto viste su pecho, tras tirar la espada, recibiste sus besos, moviendo la cola servilmente a una perra traidora, habiendo nacido más débil que Cipris, tú, el peor.

Unos versos antes (vv. 590 y ss.) Peleo habla de los muslos desnudos y los peplos sueltos de las espartanas, γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνειμένοις.²⁶ El discurso del anciano no indica de manera inequívoca que Helena efectivamente descubriese su pecho ante el marido abandonado y eventual verdugo. Pero la imagen de Menelao desarmado ante la vista de la belleza desnuda de Helena nos remite a una tradición

25 Para una comparación entre Hécuba y Clitemnestra, cfr. Lefkowitz (1990: 121) y Deforest (1993: 130).

26 Cfr. McClure (1999: 188-189) e Iriarte (2003: 285-286). Cfr. También Bonfante (1989: 559). Aristófanes retomará esta escena en *Lys.* 155 donde Lámpito habla de los *mála* (membrillos o manzanas) de una Helena desnuda.

presente en la *Ilias Parua* (fr. 19), Estesícoro (fr. 201 PMG) e Íbico (fr. 296 PMG).²⁷ Para Lloyd la escena no tiene ambigüedades: la desnudez del seno de Helena es un hecho y llega a considerarla más efectiva que la de Clitemnestra (1994: 138).²⁸ Denniston (1960: 199) la incluye en los casos de “showing of the breast *ad misericordiam*”, clasificación que critica Di Benedetto (1965: 110) ya que para este último Helena no busca despertar la piedad de Menelao sino su deseo.²⁹ Recordemos también que Electra en *Orestes* 1287 teme que el plan de su hermano de matar a Helena fracase por la misma razón.³⁰

El otro ejemplo en esta obra atiene a la hija de Helena en el presente teatral. En su momento de mayor desamparo (el plan de matar a Andrómaca y Moloso ha fracasado y Menelao la ha abandonado a su suerte), Hermíone muestra sus pechos en el v. 832 como parte de un conjunto de gestos que escenifican su desesperación: soltar el velo, arañarse, arrancarse los cabellos. Esta gestualidad, que puede ser leída en clave trenética, será interrumpida luego por la aparición de Orestes. Pero en su desarrollo, el diálogo con la nodriza recalca la semidesnudez de Hermíone pues esta se niega explícitamente a seguir la indicación de la *trophós* de cubrirse con el peplo.³¹ Nos hallamos ante una situación de senos “descubiertos” más que “mostrados” pero, aun así, la negativa de Hermíone aporta un elemento voluntario:

ΕΡ. ἰὼ μοί μοι
σπάραγμα κόμας ὀνύχων τε

27 Cfr. Stevens ([1971] 1998: 172) y Bettini y Brillante (2008: 89 y ss.).

28 En la misma línea cfr. Worman (1997: 161-162, n. 38).

29 Resulta sugerente en este punto recordar que Michael Cacoyiannis en *Troyanas* (1971) hace aparecer a una Helena totalmente desnuda en la piel de Irene Papas al incluir una escena de baño previa al encuentro con Menelao.

30 Cfr. Bettini y Brillante (2008: 109-110).

31 Para una comparación con la relación entre Fedra y su nodriza, cfr. Karydas (1998: 88) y Gambon (2009: 210).

δαί' ἀμύγματα θήσομαι.

TP. ὦ παῖ, τί δράσεις; σῶμα σὸν καταικιῆ;

EP. αἰαῖ αἰαῖ

ἔρρ' αἰθέριον πλοκάμων ἐ-

μῶν ἄπο, λεπτόμιτον φάρος.

TP. τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησον πέπλους.

vv. 825-832

Hermíone: “¡Ay de mí, ay de mí! Me daré tirones de mi cabello y me haré crueles heridas, obra de mis uñas”.

Nodrizas: “¡Oh hija! ¿Qué vas a hacer? ¿Vas a maltratar tu cuerpo?”.

Hermíone: “¡Ay, ay, ay, ay! Vete por el aire lejos de mis trenzas, velo ligero”.

Nodrizas: “Hija, cúbrete el pecho, átate el peplo”.

Como sostiene Gambon (2009: 209-211), esta semidesnudez prueba la afirmación previa de Peleo sobre las conductas inapropiadas de las laconias³² e incorpora un factor de seducción en el marco de un cuerpo maltratado, por todo lo cual la escena refuerza la asimilación de Hermíone con la figura de su madre.³³ Notemos que el discurso de Hermíone ofrece una explicación personal de esta semidesnudez mantenida en el tiempo y en un espacio público; la visibilidad de sus pechos homologa el carácter manifiesto de sus crímenes por los cuales pagará una vez regresado Neoptólemo:

τί δὲ στέρνα δεῖ καλύπτειν πέπλοις;
δῆλα καὶ ἀμφιφανῆ καὶ ἄκρυπτα δε-
δράκαμεν πόσιν. vv. 833-835

32 Cfr. McClure (1999: 189) y Kovacs (1980: 71-72).

33 Los pechos de Helena aparecen en Orestes en una situación también de desesperación ante una muerte inminente, pero es de notar que la esposa de Menelao no los muestra en este caso (vv. 1465 y ss.).

¿Por qué es necesario que cubra mi pecho con los peplos? He hecho contra mi esposo cosas evidentes, visibles y no ocultas.

Al negarse a cubrir sus senos y plantear cierta dosis de control en el marco de una situación que se desmorona, hallamos un elemento inusual. Pues si los pechos en escena son poco frecuentes en la tragedia, más raro es encontrar un discurso que se refiera particularmente a la acción de descubrirlos y a sus efectos posibles.

Pasemos ahora a analizar el caso de Políxena en *Hécuba*, hecho singular que el espectador no ve en escena pero que es gráficamente descrito en el discurso de Taltibio:

κάπεϊ τόδ' εἰσήκουσε δεσποτῶν ἔπος,
λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος
ἔρρηξε λαγόνας ἐς μέσας παρ' ὀμφαλόν
μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος
κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαίαν γόνυ
ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον.
Ἴδού, τόδ', εἰ μὲν στέρνον, ὦ νεανία,
παίειν προθυμῆ, παίσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα
χοῆζεις, πάρεσσι λαίμοδς εὐτρεπῆς ὄδε.
ὃ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων οἴκτω κόρης
τέμνει σιδήρῳ πνεύματος διαρροάς, vv. 557-567

Y cuando ella escuchó esta orden de mi amo, tras tomar los peplos desde lo alto del hombro los desgarró hasta la mitad del costado junto al ombligo, mostró los senos y el pecho hermosísimo, como de estatua, y tras poner la rodilla en tierra dijo el discurso más valiente de todos: “Mira, si por un lado deseas golpear, oh joven, mi pecho, empieza a golpear, y si quieres en el cuello, preparada está esta garganta”. Y él, no queriendo y queriendo por compasión a la muchacha corta con el hierro los pasos del aire.

Un punto clave aquí es el carácter voluntario de la desnudez de Políxena puesto que en el contexto sacrificial la víctima doncella no procede de forma voluntaria a desvestirse y mostrar los senos.³⁴ El descubrimiento de los pechos de Políxena aparece claramente como parte de su intento de controlar el modo en que ha de ser ejecutada.³⁵ La mostración de sus senos, inextricablemente ligada a su discurso, funciona como un polo magnético que dirige (en el sentido más activo del verbo) la mirada del verdugo, la de los guerreros asistentes al sacrificio y la de los espectadores que imaginan la situación a partir de las palabras del mensajero. Como observa Scodel, Políxena controla su propia exposición convirtiendo su desnudez en el centro del espectáculo y completando en sus términos el proceso del sacrificio humano: exposición del cuerpo virginal, voyeurismo y estetización.³⁶

Otro elemento a tomar en cuenta en este pasaje es la combinación lexical *μαστός/στέρον* que el poeta pone en boca de Taltibio: “mostró los senos y el pecho hermosísimo”, *μαστούς τ' ἔδειξε στέρονα θ' [...] κάλλιστα*, (vv. 560-561). Loraux (1989: 81) sostiene que esta duplicación no funciona como un pleonasma puesto que los dos términos remiten a valores muy diferentes: la nutrición materna y el erotismo en el caso de *μαστός*; el heroísmo bélico en el de *στέρον* ya que una espada clavada en el pecho representa un ideal de muerte gloriosa. Mossman (1995: 158) desestima esta interpretación de Loraux y considera, en cambio, que al emplear Políxena la misma y rara combinación lexical en el v. 424 (despedida de

34 Para la reactualización del sacrificio en el discurso de Taltibio, cfr. Pucci (2003: 144 y ss.).

35 Existe en la tragedia otro desnudarse ante la muerte y es el caso de Deyanira en *Traquinias* (vv. 925 y ss.), quien se quita el peplo en la privacidad de su tálamo para suicidarse; cfr. Michelini (1987: 161).

36 Cfr. Scodel (1996: 121-122). Cfr. también Rabinowitz (1993: 60) sobre el modo en que Eurípides hace aparecer a Políxena como el agente de su propio desvestir. Rabinowitz sugiere allí que el comportamiento “masculino” de la doncella refuerza y recuerda en un punto el hecho de que se trata de un actor varón y por ello detecta en esta escena un potencial homoerótico.

la doncella a los senos maternos), se estaría identificando los destinos de la joven y su madre a través del símil de la estatua: la referencia al pecho hermosísimo “como de estatua”, ὡς ἀγάλματος, se vincularía con la litificación de la reina vaticinada al final de la obra. Asimismo Michellini (1987: 161) remarca que no hay otro lugar en la tragedia donde se relacione directamente a los senos con su belleza.

Precisamente esta comparación con la estatuaria es el tercer elemento que queremos rescatar de esta mostración de pechos en *Hécuba*. La comparación del cuerpo femenino con una obra de arte es un *tópos* en el registro trágico.³⁷ Collard (1991: 160) marca que esta es la comparación trágica más temprana con la estatuaria, si bien las que se efectúan con pinturas son más frecuentes.³⁸

Sin duda, la comparación con una obra de arte remite a la descripción de Ifigenia en *Agamenón*, v. 242: “destacándose como en las pinturas”, πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαίς.³⁹ La exposición desnuda de ambas vírgenes sacrificiales tiene también como común denominador la identificación con obras artísticas. Scodel (1996: 111 y 126) plantea que, si bien el carácter voluntario en el caso de Políxena representa una diferencia clave, ambas doncellas aparecen como objetos preciosos cuya belleza, en lugar de ser preservada (en principio para el matrimonio), es gastada o desperdiciada por medio de una mala exposición que los arruina y destruye.

Mossman (1995: 159), por su parte, rescata en su análisis el efecto de *páthos* que produce la comparación con una estatua y recuerda el importante rol que los *agálmata* tenían

37 Mossman (1995:159) señala que en los vv. 807-808 Hécuba le pide a Agamenón que se compadezca de ella y situándose a distancia, como un pintor, la mire y considere qué desdichas tiene (Agamenón como responsable del cuadro de miseria).

38 Cfr. A.A. 242, E. *Io.*, 271, E. *Hel.* 262. Cfr. Barlow (1986: 15).

39 Cfr. Gregory (1999: 113), Rehm (1996: 50-51) y en este mismo libro el capítulo de Caputo. Gregory (1999: 113) marca que en *Andrómeda* (fr. 125) también tenemos una comparación entre una víctima sacrificial y una estatua. Cfr. Además Mossman (1995: 159).

en contexto funerario.⁴⁰ De este modo, las valencias eróticas que podría sugerir el símil de una estatua semidesnuda son desplazadas a un segundo plano. Mossman toma de Osborne la idea de que las estatuas conllevan una narrativa y que antes del s. IV a. C. estas nunca son eróticas aunque refieran a mitos con un marco sexual más obvio que el sacrificio de Políxena. Para Bonfante (2004: 190), en cambio, Eurípides anticipa el período helenístico ya que en estos versos parece describir la estatua de la desnuda Afrodita. Segal (1993: 178), por su parte, considera que la comparación con la estatua busca realzar la corporeidad de Políxena como en la subsiguiente descripción plena de referencias corporales: cuello, garganta, pasos del aire y sangre.

Pensamos con Rabinowitz (2008: 142) que no hay por qué optar entre una posición que realza el elemento sexual (Loroux) y otra que encuadra el análisis en el *páthos* y el contexto mortuorio (Mossman). En efecto, el examen del tratamiento eurípideo del degollar presenta todos los rasgos de perversión ritual que caracterizan la producción de este poeta (y el registro trágico en general) y desde esta perspectiva la desnudez de Políxena conjuga claramente elementos sexuales, sacrificiales y funerarios. Como ya hemos dicho en otro lugar,⁴¹ la centralidad del pecho y los senos en la ejecución de Políxena viene a cuento de la yuxtaposición de planos (erótico-matrimonial, trenético-funerario, etc.) que Eurípides despliega magistralmente en esta obra. El valor funerario de la referencia a un *ágalma* es evidente, pero también se llama *agálmata* a los bienes de prestigio que se intercambiaban en las bodas y que homologaban a las vírgenes que circulaban de un *oikos* a otro a

40 *Ágalma* es la imagen reservada a los dioses para las ofrendas. Desde Heródoto representa la estatua como elemento de adoración (Chantraine, 1999: 6-7); cfr. Campese (1983: 73 y ss.) y Scodel (1996: 114-115) y para otros valores del término, cfr. Wohl (1998: 61 y ss.).

41 Cfr. Rodríguez Cidre (2009: 247-250).

través del ritual matrimonial.⁴² La calificación del pecho como κάλλιστα, hermosísimo, evoca una valencia erótica que refuerza la identificación entre la sangre sacrificial y la que las vírgenes emiten al ser desfloradas. Y este valor erótico no elimina el elemento nutricional y maternal desde el momento en que la muerte en sacrificio se equipara a un matrimonio con Hades que suplanta los sangrados de eventuales partos; con Hades y, de alguna manera, con Aquiles ya que es su espectro el que pide tal muerte.⁴³

Pasemos a Yocasta en *Fenicias*. Recordemos que el mensajero describe ante Creonte a esta mujer lamentándose sobre los cuerpos de sus hijos los largos cuidados de su pecho materno (v. 1434). Por el otro, Antígona en los versos 1567 y ss. narra a Edipo cómo esa madre con lágrimas y lamentos corre a ofrecer como suplicante el seno a sus hijos, τέκεσι μαστὸν ἔφερον ἔφερον / ἰκέτις ἰκέτιν ὀρομένα.⁴⁴ Los encuentra en común combate pero inmediatamente mueren y ella se suicida con una de las broncíneas espadas de los muertos, χαλκόχροτον δὲ λαβοῦσα νεκρῶν πάρα φάσανον (v. 1577). Para Gregory (1999: 112-113), Yocasta podría exponer los pechos como recuerdo de su bondad maternal y en este punto es interesante recordar la diferencia que establece Loraux (1989: 38-39) entre el personaje sofocleo y el eurípideo a partir de la forma de morir. La primera se ahorca tan pronto como averigua quién es Edipo; la segunda sobrevive al incesto y es el asesinato de sus hijos lo que la lleva a suicidarse con una espada: muerte viril de una mujer que ya no es, como en Sófocles, esposa por encima de todo, sino exclusivamente madre. El ahorcamiento va asociado

42 Cfr. Vernant (1987: 64) así como también Vernant (1985: 168-169) y Bermejo Barrera, González García y Reboreda Morillo (1996: 211 y ss.).

43 Michélini (1987: 163) nos recuerda que en otras versiones de la historia de Polixena la relación con Aquiles era sexual (*Cypria*, 5.105.12 Allen) y desarrollada frecuentemente en pintura de vasos.

44 Para Denniston (1960: 110) conforma un trato demasiado estereotipado.

al matrimonio; el suicidio cruento a la maternidad. La originalidad de Yocasta, continúa la autora, “estriba en *morir con* quienes ella misma trajo al mundo, matándose sobre sus cuerpos, en el mismo lugar en que acontece la muerte guerrera de los hijos”.⁴⁵ Y con la misma espada, podríamos agregar. En este punto es altamente significativo que el texto no aclare a cuál de los dos hijos pertenece, fusionándose, una vez muertos, en el hecho de ser los poseedores del arma asesina de esos pechos. Yocasta se suicida ante la inutilidad de sus intentos: unir a sus hijos y conmoverlos con la mostración de senos.

Y, por supuesto, no podía faltar una Clitemnestra euripídea. Nuestro tragediógrafo retoma la mostración de pechos del personaje esquivo en *Electra* y *Orestes* en un total de cuatro oportunidades (número sorprendente de referencias). En la primera obra es Orestes quien le pregunta a su hermana si había visto cómo la desdichada sacó su seno de los peplos y lo mostró en el momento de morir, κατείδες, οἶον ἂ τάλαιν' ἔξω πέπλων / ἔβαλεν, ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναίσιβ (vv. 1206-07). A continuación, el hijo la describe pidiendo a los gritos piedad y colgando de su cuello hasta quedar sin vida.⁴⁶ Cropp (1988: 180) relaciona esta imagen con una *kylix* ática donde aparece Casandra, desnuda en el pecho, arrodillada y tratando de tocar la barbilla de Clitemnestra (quien porta el hacha) y se pregunta si Eurípides recuerda esta iconografía para transmitir su *páthos* a Clitemnestra mientras recordamos sus asesinatos.⁴⁷ No sabemos a ciencia cierta si la vasija fue anterior a la tragedia, pero la comparación y el devenir entre víctimas que desnudan su seno en actitud suplicante y victimarios que portan su filosa arma no

45 Cfr. Loraux (1989: 50).

46 Cfr. Denniston (1960: 199).

47 La *kylix* se halla en Ferrara, Museo Nazionale di Spina T264, 450-400 a. C. Para un estudio sobre esta imagen y la iconografía de Clitemnestra en la cerámica griega, cfr. en este mismo libro el capítulo de Dukelsky.

deja de ser sugerente. La imagen de un pecho al descubierto que rememora la leche nutricia de la madre al hijo en el momento de nacer deviene un símbolo muy potente cuando es ese mismo hijo quien ahora da muerte a la madre.

En *Orestes* las referencias a la mostración de senos de Clitemnestra aparecen en tres oportunidades. En primer lugar, Tindáreo le pregunta a Orestes qué ánimo tuvo cuando su madre suplicándole descubrió su pecho, ἐπεὶ τίν' εἶχες, ὦ τάλας, ψυχὴν τότε, / ὅτ' ἐξέβαλλε μαστὸν ἰκετεύουσά σε / μήτηρ; (vv. 526-528). El rey agrega que él, que no vio aquella terrible escena, de todas maneras derrite desdichado en lágrimas sus viejos ojos, ἐγὼ μὲν οὐκ ἰδὼν τάκει κακά / δακρῦοις γέροντ' ὀφθαλμὸν ἐκτήκω τάλας (vv. 528-529). Eurípides reúne en esta escena al padre de la víctima con el victimario, quien es a su vez hijo de aquella. La respuesta de Orestes a su abuelo no se hace esperar. A continuación le explica que si las conyugicidas tuvieran la audacia de pedir el perdón de sus vidas mostrándoles a sus hijos el pecho, μαστοῖς τὸν ἔλεον θηρώμεναι (v. 568) y lo logaran, en ese caso darían muerte a sus maridos con cualquier pretexto. Y así, al matar a la primera, acabó con tal costumbre. La justificación vuelve de alguna manera a *Euménides* y la *rhêsis* de Apolo: los hijos pertenecen al padre. En la misma línea el coro será el último personaje en hacer mención del semá cuando se compadece de Orestes que, aun viendo asomar el seno de su madre sobre el manto tejido de oro, χρυσεοπηγήτων φαρέων / μαστὸν ὑπερτέλλοντ' ἐσιδὼν (vv. 840-841), ejecutó el sacrificio de ésta, en pago de los sufrimientos de su padre.⁴⁸ Como dice Mirón Pérez (2009: 79) el *mariticidio* es un crimen más grave que el matricidio y este último es el punto de inflexión para la reafirmación del orden patriarcal.⁴⁹ Es sugerente notar además que el coro de

48 Di Benedetto (1965: 168) remarca la *pittoricità* de la descripción. Cfr. también West (1990: 241).

49 Cfr. Mirón Pérez (2009: 77 y ss.) y Cantarella (2007: 37 y ss.).

mujeres argivas considere el asesinato de Clitemnestra como un sacrificio, σφάγιον.⁵⁰

Para concluir, comparemos a estas cinco mujeres de modo de calibrar la función de la mostración de senos en cada caso. El único personaje trágico eurípideo que muestra sus pechos efectivamente en escena es Hermíone, audacia que comparte nada menos que con la Clitemnestra esquilea (la Hécuba homérica pertenece a otro género literario). Los demás son descubiertos a partir de la palabra: Peleo es quien “muestra” los senos de Helena en *Andrómaca*; Taltibio los de Políxena en *Hécuba*; Antígona los de su madre en *Fenicias*; Orestes los de su madre en *Electra*; Tindáreo, Orestes y el coro de mujeres los de Clitemnestra en *Orestes*. En todas estas ocasiones, es el relato el que desnuda, no el actor en escena.

Todas las situaciones tienen un evidente denominador común, la presencia real o eventual de una violencia física que se cierne sobre ellas. Este factor tendría un correlato en el registro de la representación plástica de los senos desnudos. En efecto, Cohen (2004: 72) señala que, significativamente, antes de la multiplicación de este motivo en la estatuaria del último cuarto del s. V y del IV a. C., el contexto mayor para desvestir el pecho femenino en el arte griego lo daba la intención de presentar a las mujeres como víctimas de una violencia física. Las cinco mujeres de nuestro corpus aparecen vinculadas a dichas situaciones, incluso la Yocasta de *Fenicias* en quien la relación es más indirecta. Pero si a todas las aúna la amenaza de una violencia, lo cierto es que la diferencia de estatus que ostenta cada, una así como también la diversidad de receptores de sus gestos, derivan en situaciones bien distintas que hacen a un mayor o menor control de la desnudez y a un despliegue diferenciado de la corporeidad.

50 Cfr. Di Benedetto (1965: 168). Recordemos que en *Electra* ya aparecían referencias sacrificiales en torno del asesinato de Clitemnestra (vv. 281, 485-6, 1221); cfr. Cropp (1988).

En el caso de Helena, la mostración de sus senos (si la tomamos como efectivamente realizada) es absolutamente crucial porque se produce en el momento clave de una transición desde la situación de adúltera condenada a muerte a la de esposa legítima que se reinserta en su *oikos*. Y es precisamente mostrar el pecho el mecanismo que habilita esa transición de acuerdo con el discurso de Peleo. En este sentido, ella parece ser la que mayor control tiene de la situación de desnudez que se produce en el *éxo* pero para un receptor particularizado, Menelao. Podría pensarse que Helena emplea su cuerpo como un instrumento, un arma de seducción en manos de alguien que se sabe todavía joven y eficaz, que puede y logra evitar su muerte apelando al atractivo físico.⁵¹ Uno adivina en esta escena a una mujer de fuerte corporeidad, no solo por su rol determinante de ser la más hermosa del mundo, sino también por plantarse como una *gyné* consumada en virtud de su paso por la maternidad y por distintos lechos.

El estatus de Hermíone es distinto. Es una esposa legítima pero a punto de dejar de serlo por el eventual repudio que teme de parte de Neoptólemo (siempre que este no la ejecute en lugar de repudiarla). Su condición de *gyné* es discutible por su esterilidad y la posible vuelta en malos términos a la etapa de circulación. Su cuerpo, de acuerdo con lo postulado por la medicina antigua, replica en parte esta circulación por no haber sido fijado su útero a través de un parto. Y esta inestabilidad corporal podría reflejarse en la situación de desmadre que da pie a su semidesnudez. Como dijimos, se trata de pechos menos mostrados que mantenidos al descubierto tras una serie de gestos ligados a la desesperación. La corporeidad de Hermíone parece más bien el escenario de un desorden y trasluce una situación de mucho menor

51 Sobre el valor estético y sexual de la desnudez de Helena, cfr. Scodel (1996: 124).

control de su desnudez que la que presentaba Helena ante Menelao. Y, sin embargo, como hemos visto, al negarse a cubrir sus senos, Hermíone plantea cierta dosis de decisión y emite un discurso donde se refiere al hecho de descubrirlos y a sus efectos. El argumento de Hermíone de la futilidad del cubrir sus pechos (por cuanto su visibilidad homologa lo manifiesto de sus crímenes), reproduce en parte el discurso de Orestes en la obra homónima cuando decreta como inútil la mostración del seno por parte de una homicida de su marido a efectos de salvarse. En ambos casos, hallamos una reflexión sobre los senos desnudos, aunque en uno se refiere a la inutilidad de desnudarlos y en el otro a la de cubrirlos. De todos modos, el valor instrumental del gesto de Hermíone se diluye, pues su salvación a manos del Orestes de *Andrómaca* corre por otra cuerda y porque la identidad del receptor de su mostración, la nodriza, no incide en su destino, aunque sí sirva para marcar su aislamiento. En efecto, con la *trophós* nos mantenemos en el mundo femenino y doméstico, a diferencia de los otros casos, y en ese sentido la mostración de Hermíone revela una esencial vacuidad de sentido. No seduce como en el caso de Helena, no inspira piedad como en el *tópos* de la madre suplicante (Hécuba, Yocasta); ni siquiera, pensando en el ámbito doméstico, son descubiertos esos senos para amamantar a unos hijos, inexistentes. Desde todo punto de vista, la desnudez de Hermíone parece desubicada y carente de efectos, aunque recordemos que es la única efectivamente realizada sobre el escenario.

La mostración del seno por la Yocasta de *Fenicias* en un punto se asemeja a la de Hermíone y en otros, al contrario, presenta una gran divergencia. Al igual que con la espartana, el descubrimiento del pecho de Yocasta revela una gran inutilidad: es un gesto a destiempo, tardío respecto de unos hijos que inmediatamente serán cadáveres y que se ejecuta corriendo hacia los combatientes malheridos. La intención es clara (detener el enfrentamiento) pero el gesto no se inscribe

en una operación de *peithó* montada sobre un *lógos*, sino que parece en este sentido más un síntoma de desesperación.

Si estos rasgos emparentan el episodio de Yocasta con el de la hija de Helena, hay otro que definitivamente distancia ambos casos y es el papel que juega la maternidad en la muerte de la tebana. Mientras el personaje de Hermíone se define en gran medida en función de su *apaidía*, en el caso de *Fenicias* nos encontramos con una suerte de maternidad exponencial en virtud de la doble condición de hijos y nietos de los destinatarios de la mostración de pecho. Hemos visto el peso determinante que tiene en Eurípides la valencia maternal de Yocasta respecto del precedente esquileo en el que se privilegiaba la condición de esposa. En este sentido, la imagen que construye el relato de Antígona es muy gráfica (incluso para un receptor que es ciego): una mujer con los senos descubiertos sobre los cadáveres de sus hijos y atravesándose la carne con una de las espadas asesinas. La homologación entre la muerte de los hijos y la propia se hace con el pecho a la vista.

En la Clitemnestra de *Electra* y *Orestes*, hallamos también el *tópos* de la madre suplicante pero las diferencias son sustanciales respecto del caso de Yocasta. De por sí, porque el hijo receptor de la mostración de senos no está malherido ni es cadáver. Pero, obviamente, es la cualidad de victimario de Orestes la que tiñe de una tonalidad completamente diferente el episodio en cuestión. La variable maternal también es central pero de alguna manera está planteada en clave de perversión al involucrar la posibilidad cierta de un matricidio.

Sin embargo, la situación de la Clitemnestra eurípidea se asemeja a la de Yocasta (y también a la de Hermíone en este punto) en función de su ineficacia. Todas las referencias a los senos descubiertos de la viuda de Agamenón se hacen, jugando con la escena eurípidea, para remarcar su carencia de efectos. Incluso habilitan un discurso sobre el carácter

injustificado de un gesto tal si su intención es la de evadir el debido castigo por homicidio del marido. Desde este punto de vista, el fracaso de la Clitemnestra eurípidea es aún mayor que el de su antecesora esquilea.

Por su parte, la situación de Políxena es radicalmente distinta de la de las otras cuatro. Nos hallamos ante una *parthénos* que morirá sin conocer hombre y cuya esclavitud proscribía precisamente un matrimonio. Por su situación de cautiva condenada a muerte, todo da a entender que el margen de acción de la hija de Hécuba será tanto menor que el de las otras mujeres. Y, sin embargo, el desarrollo de su sacrificio y la autonomía que revela al decidir y manejar su desnudez nos muestran a una doncella que, si bien no podrá evitar la ejecución de un rito que la matará, sí intentará subvertir sus reglas y torcer su sentido. Políxena se enfrenta a un público también distinto. No se trata de otra mujer como la nodriza ni de un hombre individual al cual disuadir (Menelao u Orestes), ni de cadáveres desperdigados en el campo de batalla (Yocasta), sino de una armada de vencedores devenidos en verdugos (Neoptólemo es el ejecutor de una decisión general de los griegos). Yaún así el discurso de Taltibio nos muestra un público fascinado por la visión de su cuerpo (y la audición de sus palabras), hechizo que llega incluso a desorientar al ejecutante. La desnudez de Políxena se diferencia de otras que articulan los senos descubiertos con el despliegue relativo de una *peithó*, pero eso no le resta nada a la potencia de su retórica corporal que le permite devenir un *ágalma*. En el caso de la joven troyana, la corporeidad se despliega a la manera de un espectáculo, de una obra de arte, en el curso de un ritual que, paradójicamente, al mismo tiempo en que dota a una *parthénos* hasta entonces incorpórea de una corporeidad con valor sexual, la priva de aire y sangre para convertir ese mismo cuerpo resplandeciente en cadáver.

Para finalizar digamos que, teniendo en cuenta la función esencialmente procreadora que la antigua Grecia reservaba

a las mujeres (de hijos varones preferentemente y en el marco del matrimonio legítimo), las mujeres de nuestro corpus comparten otro denominador común además de la amenaza de violencia física. Todas manifiestan una relación cuanto menos fallada respecto del matrimonio: Helena es madre pero adúltera; Hermíone es estéril, con una perspectiva cada vez más segura de repudio y finalmente abandona a su marido de la mano de otro hombre; Políxena es *parthénos* y su experiencia nupcial se fundirá con su funeral en un “matrimonio con Hades”; Clitemnestra es adúltera, conyugicida y víctima de un matricidio; Yocasta, por último, es esposa y madre pero de manera indistinta, dando pie a una procreación que deja a su grupo de parentesco en una situación de caos clasificatorio.

Para encontrar una mujer que muestre sus senos y responda a la condición íntegra de *gyné*, hay que salirse no solo de nuestro corpus sino del registro trágico mismo. Es la Hécuba homérica, el arquetipo de la suplicante con el seno a la vista, la que representa a la *gyné* completa: esposa fiel, de fertilidad indiscutible que incluye gran número de hijos varones. Esta radical diferencia con las mujeres trágicas que hemos analizado nos permite ligar el tratamiento eurípideo del *tópos* de la mostración de senos con la tradicional perversión ritual en la que se demora el tragediógrafo.

Y, sin embargo, la Hécuba épica tampoco logra su cometido mientras que Helena, que simboliza como ninguna la violación de la fe matrimonial, es la que, recurriendo a sus pechos, sale exitosa.

CAPÍTULO 4

Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder. Una interpretación de su iconografía en la cerámica griega

Cora Dukelsky

En verdad que no hay nada más fiero ni más miserable que mujer que tamañas acciones prepara en su pecho, como el crimen inicuo que aquella ideó de dar muerte al esposo, señor de su hogar.

Odisea 11.427-430

Clitemnestra y el arte

Clitemnestra, un nombre que evoca ideas de odio y venganza. Una historia que desemboca en violenta ruptura del orden familiar y social. Un personaje que encarna lo más negativo de la condición femenina. Mujer poderosa, madre atormentada, esposa culpable. ¿Cómo representar en una imagen la intensidad de las pasiones que acompañaron su vida?

Los artistas plásticos nos han dejado variados testimonios que complementan los literarios y que permiten aproximarnos a la manera en que la imaginación del hombre antiguo percibía a la esposa de Agamenón. A partir de las obras de arte descubrimos que, en ocasiones, ella es la asesina, la traidora, la mujer despreciable; en otras, es solo una frágil mujer seducida por su amante. En una sociedad que se transforma a lo largo de los siglos no sorprenden los cambios de apreciación de un personaje mítico en diferentes épocas. Los mitos tampoco permanecieron fijos, si alguna vez lo fueron, se modificaron a través del tiempo; es esta una de las razones por las cuales interpretar las imágenes resulta complicado. La

historia del regreso de Agamenón y sus consecuencias nos ha llegado a través de los textos de Homero y de los trágicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides. En cada uno de ellos el mismo argumento tiene variantes de acuerdo con el enfoque y la intención del mensaje a transmitir.

Algo similar ocurre con las artes plásticas que, por otra parte, tienen un lenguaje propio, diferente del literario. El artista dispone de un repertorio de signos, de gestos, de convenciones que se combinan de modo tal que el espectador reconoce la historia. A lo largo del tiempo los esquemas se repiten porque los artistas copian a sus predecesores si la fórmula elaborada es exitosa. Asimismo, pueden agregar ingredientes pintorescos, emotivos, que atraen la atención del público. Conocemos varios ejemplos que prueban que los artistas recreaban las historias introduciendo imágenes impactantes o personajes que no formaban parte del relato original. El artista griego tiene una gran ventaja frente a su colega cristiano: los mitos clásicos no conformaron un dogma inamovible, se fueron transformando en consonancia con los cambios de la sociedad o por la intervención de la fértil imaginación de los creadores, y no había ningún inconveniente en aceptar contradicciones, superposiciones o agregados.

Los griegos pintaron sus mitos en los muros de los espacios públicos; lamentablemente han desaparecido en su totalidad.¹ En cambio nos quedan cientos de miles de piezas de cerámica pintada que logran suplir, al menos en parte, la carencia mencionada.² El soporte es totalmente diferente, el

1 En el arte griego la pintura mural tuvo un desarrollo extraordinario, con excelentes artistas que crearon vastas composiciones en espacios públicos, ágoras, santuarios y pórticos (*stoa*). Ningún ejemplo ha llegado hasta nosotros y solo contamos con las fuentes escritas que describen las pinturas y elogian a los artistas.

2 Al menos una mínima proporción se ha conservado. Se calcula que se conserva alrededor del 1% de las cerámicas producidas en la Antigua Grecia. Woodford (2002: 254).

pintor de muros puede desplegar sus composiciones en vastas superficies; el pintor de cerámica³ se enfrenta al desafío de ubicar a sus personajes en un espacio reducido, incómodo, condicionado por el formato utilitario de la vajija.⁴ Los resultados no son siempre óptimos: algunas piezas son de altísima calidad, otras no tanto. Sin embargo no es difícil deleitarse frente a la armonía de las composiciones, el encanto y belleza de sus figuras. Los inconvenientes surgen al intentar descifrar los contenidos. Han transcurrido muchos siglos y la mentalidad contemporánea distorsiona una lectura que para el espectador antiguo era simple y directa.

La ventaja de la imagen frente a la obra literaria es su inmediatez, captamos instantáneamente un concepto que el aedo debió cantar durante horas o los actores interpretaron en el escenario con prolongado esfuerzo.⁵ Consideremos también que –a diferencia de la *performance* antigua, irremediablemente perdida– podemos estar seguros de que la cerámica es idéntica, es exactamente la misma que usaron, tocaron y apreciaron los griegos de la Antigüedad. El objeto es el mismo y el impacto que produce la imagen, al menos a nivel emotivo, no ya a nivel simbólico, puede ser igual.

3 Los talleres de producción de cerámica estaban organizados a partir de un dueño, que era el alfarero, y un empleado, o varios, que eran los pintores. De acuerdo con lo establecido en las fuentes sabemos que podían ser hombres libres o esclavos y que en ningún caso gozaron de la consideración social elevada que tuvieron los pintores de muros.

4 La cerámica era el material predilecto para la vajilla, la mayor parte de las piezas elaboradas fue utilizada en la vida cotidiana para almacenar alimentos, para comer, beber, contener perfumes o ungüentos. Los mismos formatos –y quizás las mismas piezas que se habían usado diariamente– constituyeron las ofrendas funerarias y rituales.

5 Señalemos, sin embargo, que a medida que analicemos la obra, con todos sus detalles estilísticos y los posibles significados, iremos agregando el componente temporal también en la lectura pormenorizada de la narración pictórica.

La cratera de Boston

El propósito del presente trabajo es profundizar la comprensión de los valores de una sociedad a partir de los mitos y de las imágenes. Nuestro punto de partida es una cratera de gran tamaño decorada por el Pintor de Dokimasia, que se encuentra actualmente en el Museo de Boston,⁶ fechada entre 480 y 470 a. C.



Crátera de Boston. Lado A: Asesinato de Agamenón.

Al considerar la cerámica nos planteamos no solo el análisis de los temas pictóricos; la pieza también nos brinda valiosa información acerca de los momentos y el lugar en que se

6 Crátera del pintor de Dokimasia. Museum of Fine Arts. Boston 63.1246. 480-470 a. C. Medidas: 51 cm de altura, 51 cm de diámetro en la zona de la boca. Lado A: Muerte de Agamenón. Lado B: Muerte de Egisto. Beazley Archive nº 275233.

usa. Una cratera es un vaso destinado al simposio, se utiliza para mezclar el vino con el agua. En la habitación donde se desarrolla el banquete ocupa un lugar de privilegio en tanto la bebida es un componente esencial. Imaginemos que compartimos ese espacio eminentemente masculino, aristocrático, en el cual los invitados, además de beber y entretenerse con variados pasatiempos, podrían eventualmente conversar sobre las pinturas. Si en el vaso central del banquete aparece pintada Clitemnestra, los comensales hablarán despectivamente de las mujeres, consideradas criaturas peligrosas, semisalvajes, irracionales. La mujer sumisa y contenida que exige el mundo griego es totalmente opuesta a la figura de la reina, un ser masculinizado, de gestos violentos, más apropiados para guerreros o bestias que para una pudorosa mujer. Clitemnestra ha desafiado la autoridad masculina, ha matado a su esposo y ha elegido a un amante en contra de todas las reglas de la sociedad. Mujer rebelde, mujer monstruosa, mujer infiel, Clitemnestra se convierte en impresionante advertencia para los hombres presentes en la reunión. Todos ellos saben que, tarde o temprano, tendrán que partir a la guerra y que resulta riesgoso dejar a la mujer sola en el hogar. Han escuchado muchas veces los versos de la *Odisea* en los cuales Agamenón, ya en el Hades, se lamenta amargamente acerca del comportamiento de su mujer.

La cratera de Boston es el único ejemplo que conocemos con la representación de la muerte de Agamenón perteneciente a la cerámica ática del siglo V a. C. La narración continúa en el reverso con la muerte de Egisto. El pintor de Dokimasia no nos ha dejado escritos los nombres de los personajes,⁷ como a veces sucede en la cerámica, por lo tanto se ha descifrado quiénes son a partir de sus gestos, de sus acciones y realizando comparaciones con otras piezas en las cuales sí existen los

7 Las únicas inscripciones son *ee*, posible onomatopeya de un grito, en el lado correspondiente a la muerte de Agamenón y, del otro lado, letras sin sentido.

nombres o hay seguridad de atribución. Existe un consenso entre los estudiosos con respecto a los nombres asignados por Vermeule en su valioso y exhaustivo estudio (1966: 1-22). Las fotos y las primeras informaciones sobre esta crátera fueron publicadas por primera vez en 1963.

En el lado A, de izquierda a derecha, nos encontramos con Crisótemis, Clitemnestra, Egisto, Agamenón, Electra y Casandra.⁸ En el lado B, Clitemnestra, Orestes, Egisto y Electra.



Crátera de Boston. Lado A: Asesinato de Agamenón. Lado B: Muerte de Egisto.

Las dos escenas aparecen enmarcadas por columnas, clara referencia al palacio donde transcurre la acción y, por otra parte, eficiente recurso para establecer una cesura temporal. Si bien buena parte de los personajes son los mismos, el espectador debe recordar que han pasado siete años entre los dos asesinatos. Es posible que el artista haya querido, además, enfatizar la conexión emocional entre ambas escenas o acentuar las consecuencias inevitables que desata el homicidio inicial.

8 Vermeule (1966: 3) identifica el último personaje de la derecha con Casandra porque su figura es de menor tamaño que la de las otras mujeres, tiene otro tipo de vestimenta y además lleva el pelo corto, indicio de su condición de esclava.



Crátera de Boston. Lado A: Asesinato de Agamenón.

La composición con la muerte de Agamenón está cuidadosamente planteada ubicando a los personajes secundarios de modo equilibrado. La simetría ejerce un cierto control sobre los gestos violentos que se reiteran en Crisótemis y Cassandra, así como en Clitemnestra y Electra. En el centro, los ejes oblicuos de las figuras indican la fuerza del golpe de la espada traidora y la irremediabilidad de la caída del soberano. Egisto acaba de herir a Agamenón que se resbala, ya sin fuerzas, frágil y enredado en la tela que impide sus movimientos. Por el contrario, el asesino luce seguro y confiado en el momento de asestar la estocada final. El artista ha destacado con claridad a Egisto, mientras su cómplice femenina es tan solo una figura secundaria y, si no fuera por el hacha —que por otro lado no es tan fácil de visualizar— podría confundirse fácilmente con cualquiera de los otros personajes.

¿Quién mató a Agamenón?

Es evidente que, para la época en que el pintor de Dokimasia recibe este encargo, la sociedad griega otorga a Egisto

el rol principal en la matanza. Faltan aún más de diez años para que Esquilo escriba su trilogía y cambie radicalmente el enfoque ubicando a Clitemnestra como protagonista de la muerte de su marido.⁹ La pintura representa un valioso testimonio de la popularidad que tenía esta versión de la historia previa a la *Orestía* en la Atenas de comienzos del siglo V. En la trilogía no hay ninguna duda de que la reina es quien da el golpe fatal a su marido, como ella misma declara en escena junto a los cadáveres de Agamenón y Casandra. Egisto queda relegado a una posición subsidiaria en tanto Clitemnestra se erige como una figura política, culpable de un conflicto de poder que desafía las bases de la sociedad patriarcal.

La versión anterior a Esquilo que ha llegado hasta nosotros es la homérica, salvo un breve fragmento de la *Orestía* de Estesícoro. En la *Odisea* se menciona la historia de los Atridas en múltiples ocasiones, si bien la intención de Homero es muy diferente de la de Esquilo; utiliza los personajes para establecer un parangón entre Orestes y Telémaco, los pretendientes y Egisto o una contraposición entre esposa modelo (Penélope) y esposa traidora (Clitemnestra). Cuando Homero pretende incentivar a Telémaco enfatiza las acciones de Orestes; en cambio al mencionar a Penélope su contrapartida infiel, violenta y peligrosa es Clitemnestra.

En la *Odisea* los motivos de Clitemnestra para ser cómplice en el asesinato de Agamenón son relativamente simples: es una esposa que ha sucumbido a la seducción. Los hombres que están mucho tiempo fuera de sus hogares temen el adulterio y desean una mujer fiel como Penélope. El hecho de que Agamenón haya sido asesinado por el amante de Clitemnestra a su vuelta de la guerra genera una gran preocupación en los hombres que no podían ofrecer

9 Vermeule (1966: 6-8) considera que la cratera es posterior a la *Orestía*, fundamentalmente porque ha logrado captar de un modo tan eficaz la relación entre ambos asesinatos; pero la mayoría de los expertos en cerámica griega no acepta una datación posterior a 470 a. C. para la pieza.

adecuada protección a sus esposas. Una esposa adúltera no solo crea ansiedad acerca de la paternidad de los hijos, también puede involucrarse en confabulaciones para matarlo (McHardy, 2008: 105). En Homero el foco está en Egisto, el asesino, el usurpador, el adúltero, el cobarde que, en el marco del banquete, necesita el respaldo de otros hombres para animarse a matar. El rol femenino en la ejecución de la conspiración es secundario y sencillo, Clitemnestra se encarga de matar a Casandra que es también una mujer. Lo fundamental está en manos de los hombres, es un conflicto entre hombres. Y para los hombres está diseñada la crátera que seguimos analizando.



Crátera de Boston. Lado A: Asesinato de Agamenón, detalle.

Egisto aparece confiado, consciente de que no encontrará obstáculos en el cumplimiento de su crimen. Detenta el dominio de la situación y el artista lo hace notar a partir de la diferencia de tamaño entre el traidor y su víctima. Agamenón no ofrece resistencia, el héroe valiente y fornido se desvanece ante nuestros ojos así como se debilitan las líneas que marcan los pliegues de la tela. El traidor aprovecha que el rey ha salido del baño, aún húmedos sus cabellos y enredado en su ropa; desprevenido, resulta una víctima

fácil.¹⁰ Humillado, empequeñecido, débil, inclina su cabeza en señal de sometimiento. De su torso brota la sangre. No logra ofrecer resistencia pues se encuentra trabado en la red de la conspiración y en el precioso manto bordado. La diáfana túnica que lo envuelve parece no tener orificios, las manos y la cabeza están dentro de la trama del tejido. No hay escapatoria, está atrapado como un animal. No existe otra vestimenta como esta en todo el arte griego ni tampoco en la literatura hasta Esquilo (Vermeule, 1966: 4).

Como ya mencionamos, para la época en que se elabora la crátera de Boston aún Esquilo no ha escrito la *Orestía*. El juego semántico de la tela que apresa a Agamenón debe provenir de algún otro autor, aunque no necesariamente tiene que ser un texto en particular. La simbología de lo textil forma parte del imaginario griego. Transmite nociones de hogar, de parentesco, de familia. Eran las mujeres quienes se encargaban de las labores del hilado.¹¹ El tejido, sinónimo de la virtud femenina, podía tener también connotaciones negativas. En la escena de la muerte de Agamenón se transforma en una red siniestra. El paño que cubre el cuerpo de Agamenón se asocia con la enmarañada trama preparada por su propia mujer que los griegos conocían bien. La tela mantiene prisionero al héroe y genera en el espectador la condena respecto de la mujer que ha confabulado en contra de su marido. La acusación contra Clitemnestra podría parecer un tanto sutil; sin embargo, allí está ella pintada en

10 Vermeule propone que el origen del recurso de la muerte en la bañadera podría tener una explicación arqueológica. Según la autora habría un malentendido a partir del *lárnax* que poseía Agamenón (*Od.*, 4.128, *ll.*, 24.795). Los *lárnakes*, sarcófagos de terracota con forma de bañadera, se usaron en el período cretomicénico que finaliza alrededor de 1200 a. C. y que incluye el florecimiento de la civilización micénica. Buena parte del relato troyano que proviene de la época micénica fue conservada a través de tradiciones orales pues la cultura sufrió una brusca ruptura a causa de las invasiones indoeuropeas de 1200 y sus costumbres y rituales fueron olvidados. Con posterioridad, los ladrones de tumbas habrían encontrado los *lárnakes* con los cuerpos retorcidos en su interior y, desconociendo su uso, habrían imaginado asesinatos y torturas dentro de bañaderas (Vermeule, 1966: 11).

11 Sobre el tema, ver en este libro el capítulo de Vázquez.

la cratera junto a su amante, respaldándolo, dispuesta a matar con un hacha a su marido si el asesino llegara a fallar. Egisto es solo el instrumento para las ambiciones de una mujer sedienta de poder. El público, conocedor de la historia, identifica a Clitemnestra como componente esencial de la intriga. Si bien ella está mencionada en la literatura anterior a la pieza que analizamos, la carga emotiva y el rol en la conspiración es mucho mayor en los antecedentes artísticos del tema.

Se han conservado escasísimas representaciones del asesinato de Agamenón.¹² Resulta significativo que uno de los momentos fundamentales del mito no haya contado con el favor de los artistas. Una posible explicación es el deslucido papel del héroe de la *Iliada*: vencido por un cobarde y por una mujer, no es el momento más admirable de la vida de Agamenón. Por otra parte podría ser que la idea del regicidio resultara intolerable para la sociedad. La obra de arte griega suele proponer modelos a seguir, comportamientos ejemplares; siguiendo este razonamiento, el asesinato del legítimo gobernante podía resultar desestabilizador y lo mismo podría decirse del adulterio femenino, otro motivo que deshonra el episodio. La infidelidad femenina quiebra irremediablemente el equilibrio en la relación hombre-mujer, esposo-esposa.¹³

12 Posiblemente había otras que no han llegado hasta nosotros. ¿Cómo saber si la falta de ejemplos es significativa o una cuestión del azar de la conservación después de tantos siglos? Se han realizado intentos por calcular la proporción total de la cerámica sobre la base de las ánforas panatenaicas que se elaboraban como premio para los ganadores en los festivales que tenían lugar en Atenas cada cuatro años en un período conocido, entre 560 y 310 a. C. En este estudio en particular la conclusión es que poseemos entre el 0,5 y el 1% del total de las ánforas panatenaicas que se hicieron. (Lewis, 2002: 5). Puesto que nos han llegado tan pocos ejemplares, podríamos inferir que la muerte de Agamenón no ha sido un tema atractivo o conveniente para ser pintado.

13 "Similar themes are apparent in the tale of Clitemnestra who not only elects to commit adultery with Aegisthus, but is also implicated in the plot to kill her husband. Here the loss of the man's reproductive future through the adultery of the wife is manifested in a mythic form by the wife killing her husband." (Mc Hardy, 2008: 49).

La más antigua representación que tenemos de la muerte de Agamenón corresponde a los años 630-620 a. C. Es un relieve de terracota proveniente del depósito votivo del templo de Atenea en Gortina.¹⁴ A pesar de las reducidas dimensiones –8 cm de lado– el drama es sugerido con sorprendente eficacia. El Atrida, en su trono, aparece inmobilizado por la pareja traidora. Egisto se encuentra atrás del rey y Clitemnestra se inclina para clavar un puñal en su pecho.¹⁵ El asesinato se muestra como una confabulación de ambos, pero quien mata efectivamente a Agamenón es Clitemnestra.¹⁶

En el siguiente ejemplo, un relieve de bronce¹⁷ proveniente de Olimpia, perteneciente a una abrazadura de escudo, de 560 a. C., también Clitemnestra es la asesina. Egisto sujeta a Agamenón, que intenta en vano alcanzar su lanza mientras su esposa le clava el puñal por la espalda.



Dibujo de un relieve de bronce de Olimpia:
Muerte de Agamenón.

14 *Pinax* de Gortina. Museo Heraklion. 11512. ca. 630-610 a. C. 8 cm. Ilustración en Shapiro (1994: 127).

15 Resulta curiosa la presentación frontal de los rostros en una época en la cual solo se mostraban de esa manera seres marginales o monstruosos, en particular la figura de la Gorgona. Una posible interpretación sería que el asesinato, el regicidio, el adulterio son acciones monstruosas.

16 Muchos han visto en la cabeza de Agamenón la red que lo atrapa, sin embargo Prag (1996: 194-195) afirma que es un problema causado por la técnica, sería un molde desfasado, una "doble exposición", que genera la ilusión de una tela. Por lo tanto no vale como antecedente del recurso.

17 Olimpia. Panel de abrazadura de escudo. Hacia 560 a. C. 7,2 cm. Ilustración en Shapiro (1994: 128).

Salvo un fragmento de otro relieve de bronce¹⁸ que pareciera ser una copia del de Olimpia, no hay ningún otro ejemplo seguro de la muerte de Agamenón hasta la cratera de Boston, cien años más tarde.

Los ejemplos más arcaicos, entonces, hacen de Clitemnestra la autora material del crimen. Literatura y artes plásticas no concuerdan. El artista debió resumir complejos conceptos con un par de trazos y quizás le resultó más sencillo señalar a la mujer como rotundamente culpable. Los destinatarios de las imágenes que acabamos de citar, al igual que en el caso de la cratera, son hombres. En los dos últimos ejemplos mencionados, las representaciones provienen de guerreros que usan sus escudos para defender los ideales de una sociedad viril que no tiene en muy alta estima a la mujer y que desaprueba la agresividad y la rebeldía de la reina.

La muerte de Egisto

La fuerte personalidad de Clitemnestra fascinó a los ceramistas. En la cratera de Boston aparece dos veces, en el momento de la muerte de su esposo y, más realizada, en el episodio de la muerte de Egisto. En el anverso del recipiente el número de los personajes se ha reducido: en lugar de los seis del lado principal tenemos cuatro, lo cual favorece la lectura del drama.

18 Egina. Panel de embrasadura de escudo. 560 a. C. Muerte de Agamenón (?). Ilustración en Vermeule (1966: plate 7. fig 20 b).



Crátera de Boston. Lado B: Muerte de Egisto.

El diseño del centro de la composición es similar al de la muerte de Agamenón, solo que se invierte la actitud de los personajes. Ahora es Egisto el débil; tan asustado ante el ataque de Orestes que, a pesar de estar sentado, parece necesitar más apoyo. Su mano dejará caer el instrumento musical para intentar sostenerse en el suelo; las piernas se deslizan, la otra mano se extiende pidiendo clemencia. Su aspecto ha cambiado, los años han pasado, la molicie de la vida palaciega ha tenido consecuencias y el hombre decidido, elegantemente vestido y peinado, se ha transformado en un tirano de aspecto disoluto. El agregado del *bárbitos*, instrumento de cuerda asociado a los placeres del simposio o a los sátiros del séquito dionisiaco, complementa la idea.¹⁹

Orestes, a diferencia del victimario en el anverso, luce un atuendo guerrero. Para el espectador antiguo el cambio en la vestimenta es significativo, convierte al matador en justiciero.

¹⁹ El *bárbitos* o *bárbiton* es un cordófono de sonido grave, un tipo de lira con brazos más largos y curvados con su caja de resonancia realizada con caparazón de tortuga. A menudo aparece representado en las pinturas de vasos en contextos de simposio, bailes y juergas dionisiacas. Vermeule (1966: 5) menciona que el instrumento musical se ha interpretado también como una confusión o contaminación con otros mitos, el de Orfeo o el de Linos.

El hijo de la víctima está recuperando el honor de la familia a través de la venganza de sangre.²⁰ El artista ha colocado estratégicamente el cuerpo del héroe siguiendo una línea oblicua que parte de su pie extendido y culmina en el yelmo. Con una mano sujeta a su enemigo por la cabeza y con la otra empuña la espada que también dibuja una oblicua contrapuesta a la anterior. Es una postura similar a la de Egisto asesinando a Agamenón. Observemos, sin embargo, que la mayor inclinación del cuerpo de Orestes demuestra la energía concentrada en su cuerpo juvenil, el vigor y la furia con las cuales está ejecutando su venganza.

La composición, entonces, reitera la de la muerte de Agamenón aunque en realidad es a la inversa: el episodio del asesinato de Egisto es el prototipo iconográfico para el de Agamenón. Las representaciones anteriores de la muerte de Agamenón, como hemos visto, difieren claramente de la que presenta la crátera de Boston. El pintor de Dokimasia elaboró su escena a partir del esquema compositivo de la muerte de Egisto que había tenido una amplia difusión desde hacía varias décadas.

Así como la muerte de Agamenón se trató rara vez, la de Egisto tiene su momento de esplendor a partir de 510 a. C. en la cerámica de figuras rojas.²¹ En los vasos que han llegado hasta nosotros el tema de la muerte de Egisto es el episodio

20 McHardy (2008: 103-117) analiza las motivaciones de Orestes y menciona que tanto ella como otros autores han dejado de interpretar la trama de la *Orestía* como el caso clásico de la venganza de sangre en el cual el hijo venga la muerte de su padre tan pronto llega a la madurez. Aparentemente los hombres griegos parecen haber preferido métodos más pacíficos para resolver los temas de muertes de sus parientes. La autora concluye que no es simplemente la venganza por la muerte del padre lo que motiva a Orestes, sino que su violenta respuesta obedece en mayor medida al adulterio y la deshonra que implica tanto para su padre como para él mismo. A todo lo anterior se agrega el reclamo de su herencia y de su reino. De todos modos la interpretación de McHardy no contradice la idea de un Orestes que mata para recuperar el honor familiar.

21 Existen antecedentes en otros materiales en los siglos VII y VIII a. C.: relieves de bronce para escudos, metopas en templos. (Vermeule, 1966: 13-16).

más popular del ciclo de la *Orestía* (Vermeule, 1966: 2). La cerámica tenía valor comercial, por lo tanto los talleres elegían temáticas que resultaran atractivas para los compradores. Numerosas piezas muestran la escena que quizás gozara de mayor simpatía por parte del público, ya que se está dando su castigo a un personaje despreciable. La fuente para la historia es aún Homero, quien ubica el peso mayor de la culpa en Egisto. También podría explicarse a partir de circunstancias históricas: algunos estudiosos (Shapiro, 1994: 136) han sugerido que podría estar vinculado con el episodio de los tiranicidas. Harmodio y Aristogitón asesinaron al tirano Hiparco, hijo de Pisístrato, en 514 a. C. Fueron considerados héroes de la democracia, exponentes de la lucha por la libertad. Tal fue la popularidad de los tiranicidas que en el Ágora de Atenas se erigió un famoso grupo escultórico realizado por Critias y Nesiotes –hoy conocido a través de copias– que conmemoraba el hecho. Es posible, entonces, que así como el escultor manifiesta el ideal de la *pólis* en el espacio público, los pintores de vasos, con su específico lenguaje iconográfico, defiendan también los valores de la democracia. Orestes, al eliminar al tirano Egisto, deviene protector de la democracia.

El prototipo en la cerámica,²² al parecer, corresponde al pintor de Berlín. En una *pelike* de 480 a. C.,²³ el artista generó un modelo que fue imitado por un vasto número de pintores.²⁴ Egisto se desliza de su trono, herido por la espada de

22 En una abrazadura de escudo realizada en bronce correspondiente al siglo VI proveniente de Olimpia, puede verse un esquema similar. Los protagonistas son solo Egisto, sentado en su trono, y Orestes a punto de clavarle su lanza. Sería la cabeza de serie del tema, es la primera representación conocida de la muerte de Egisto. (Vermeule, 1966: 13-16).

23 *Pelike* atribuida al pintor de Berlín. 480 a. C. Kunsthistorisches Museum. Viena 3725. Beazley Archive nº 201917.

24 Es posible que una pintura mural haya sido la inspiración para el joven pintor de Berlín. En 480 a. C. era solo un aprendiz en el círculo de Eútímidas, demasiado joven e inexperto para generar un esquema compositivo tan influyente. La única pintura mural de Atenas de la cual nos han llegado noticias con el tema de la muerte de Egisto estaba colgada en la galería de pinturas de los Propileos en época de

Orestes mientras Crisótemis huye despavorida. En el anverso de la pieza aparece Clitemnestra con el hacha y Taltibio esforzándose por detenerla. Todos los personajes están con sus nombres. Salvo una intrigante figura, casi una sombra desdibujada que se encuentra a los pies de Clitemnestra y que repite buena parte de sus rasgos. Su carácter incorpóreo y las supuestas patas de un animal ubicado delante de ella permiten suponer que está realizando un sacrificio. ¿Alusión al sacrificio de Ifigenia? ¿Representación del fantasma de Clitemnestra que recuerda el sacrificio de su hija y exige el de Orestes? Es una obra realizada antes de Esquilo, y por lo tanto, quizás sea arriesgada esta interpretación o bien el recurso del fantasma de Clitemnestra proviene de otra fuente.



Pelike del pintor de Berlín. Lado A: Muerte de Egisto. Lado B: Clitemnestra con el hacha, Taltibio intenta detenerla.

Muchos artistas siguieron el esquema compositivo del pintor de Berlín. En ocasiones, en lugar de Taltibio, es Pílates quien intenta detener a Clitemnestra; en otros ejemplos la escena se

Pausanias. Vermeule (1966: 15) cree que es muy probable que existiera un modelo pictórico para las escenas de Egisto en figura roja y no que el estímulo surgiera de Estesícoro, cuya *Orestía* se cantaba de modo estático pero no se interpretaba con actores. Quizás las dos famosas comparaciones pictóricas que hace Esquilo en el *Agamenón* refuercen la teoría de una perdida pintura mural.

complica con el agregado de diferentes personajes. A menudo Egisto está sentado en una silla ricamente decorada como símbolo de la usurpación del trono. Hacia mediados del siglo V cesan las representaciones del tema y a partir de este momento se genera un interés sin precedentes en la representación de Electra y Orestes en la tumba de Agamenón que permanece hasta bien entrado el siglo IV. El encuentro de los hermanos, tan poderosamente dramatizado por Esquilo,²⁵ se pone de moda poco después de la producción de la tragedia, lo cual sugiere que la obra de teatro proveyó la inspiración para los artistas (Woodford, 2002: 106-107).

La versión de la muerte de Egisto en la cratera de Boston sería una más de una larga serie de ejemplos si no fuera por el hecho extraordinario de que se encuentra acompañada por el motivo de la muerte de Agamenón. En la escena del regicidio la figura de Clitemnestra está parcialmente eclipsada: en cambio, en el reverso, se destaca con una pose abiertamente agresiva; las piernas separadas para indicar que avanza con energía, el hacha en alto en actitud belicosa. Los tres actores principales tienen un objeto en sus manos. Orestes, sinónimo de héroe virtuoso, cuenta con el arma más honorable, la espada. Egisto tiene el *bárbitos*, alusión a la lujuria, a la indolencia, a una debilidad de carácter que lo feminiza, estableciendo un deliberado contraste con la brutalidad masculina del hacha en manos de una mujer. El artista necesita que el espectador reconozca a los personajes y sus acciones de inmediato, por lo tanto, debe recurrir a claves que ayuden a comprender la personalidad de cada uno.

25 La elección de determinadas escenas teatrales para decorar la cerámica resulta difícil de entender. El tema de Orestes y las Erinias, popular en los vasos de la segunda mitad del siglo V y durante el IV, se explica a partir de *Euménides* y el pintoresquismo del episodio. Sin embargo, así como el encuentro de Orestes y Electra en la tumba de Agamenón inspiró a los artistas por su gran dramatismo, no sucede lo mismo con la muerte de Clitemnestra. Al parecer, pocos se atrevieron a mostrar la aterradora escena del matricidio.

Iconografía de Clitemnestra

Clitemnestra es una mujer excepcional, belicosa y masculina en muchos aspectos. Cuando debieron representarla en acción, los artistas asociaron su iconografía a la de la diosa guerrera por excelencia: Atenea. La deidad es femenina, si bien cuenta con virtudes viriles tales como la inteligencia, la prudencia, la estrategia guerrera. Lo mismo puede decirse de su activa intervención en la política –tarea totalmente ajena al universo femenino–, ya que como Atenea *Poliás* era protectora de varias ciudades. En estrecha conexión con su padre protege el orden patriarcal. Ampara también ciertas artes e industrias femeninas como las labores del tejido y, gracias a ello, era sumamente venerada por las mujeres helenas. Bella, deseable pero indefectiblemente virgen, Atenea reúne aspectos singulares y contradictorios. Las tensiones subyacentes en la cultura griega entre lo masculino y lo femenino parecen integrarse en la diosa.

Existen varios puntos en común con la personalidad de Clitemnestra.²⁶ La reina es políticamente activa, es ella la que gobierna y no Egisto y, cuando la situación se hace insostenible por la llegada del legítimo rey, empuña las armas en su contra o confabula contra él. Ambas reniegan de su feminidad, en especial en lo referido a la maternidad. Atenea es una diosa virgen y además ha sido “parida” por un varón y no por una mujer. Clitemnestra, una vez perdida su hija Ifigenia, antepone sus ambiciones, su ira y su deseo de venganza al interés por sus hijos. Las dos son inteligentes, astutas y poderosas. A la diosa, en tanto figura sagrada, se le permitió compartir lo femenino y lo masculino; a la mujer mortal el inusitado agregado de las virtudes varoniles le costará la

26 Los dioses griegos son antropomorfos, con virtudes y defectos muy humanos; por lo tanto, no parece desatinado comparar una mortal con una diosa.

vida. La diferencia sustancial reside en que Clitemnestra usa su inteligencia para amenazar las instituciones, en tanto que Atenea las respalda.

Esquilo concibe a Clitemnestra acentuando su aspecto despótico y contraponiéndola a la democracia ateniense. Su crimen constituye la señal de la tiranía que prepara para la ciudad, típico del tirano es su lenguaje críptico que la convierte en la más terrible de las representaciones del despotismo, un tirano femenino (Iriarte Goñi, 2002: 91). Atenea, en cambio, es un símbolo de la democracia. Su condición virginal propicia la máxima intensidad de su carácter guerrero y masculino, de esta manera los valores militares influyen sobre el conjunto de la sociedad (Iriarte Goñi, 2002: 148-149).

Atenea, a diferencia de otras diosas que pueden confundirse entre sí,²⁷ tiene una iconografía bien concreta y distinguible. Viste un peplo dórico y porta sus armas, escudo, yelmo y lanza. Cuando se manifiesta como protectora de las artes de la guerra, la Atenea *Prómakhos* toma su lanza y avanza dando una zancada para dar a entender su enérgico accionar. Así la vemos en numerosas ánforas panatenaicas²⁸ y también en el momento de su nacimiento, cuando surge, completamente armada, lista para la lucha, de la cabeza de su padre Zeus. La iconografía de la diosa guerrera se transmite a la de la mujer combativa. A Clitemnestra se la representa sin el escudo o el yelmo; pero así como Atenea empuña su lanza, la reina blande su hacha e imita el vigoroso paso de la diosa.

27 Por ejemplo Hera y Afrodita se representan como hermosas mujeres, graciosamente ataviadas, con corona o tiara y con una flor en la mano. Si no están ubicadas junto a sus consortes o en relación con algún mito en particular son indistinguibles.

28 Recipientes que contenían el aceite sagrado de los olivos de Atenea y que se obsequiaban a los ganadores de las distintas competencias que se ofrecían en honor a la diosa. En uno de los lados siempre se representaba una Atenea *Prómakhos*, mientras en el otro se ilustraba la actividad gimnástica en la cual el atleta había vencido.



Comparación entre Atenea y Clitemnestra. De izquierda a derecha: Atenea Prómakhos del Atenea *Prómakhos* de 525 a. C.,²⁹ crátera de Boston. Detalle del lado B y Atenea *Prómakhos* de 323 a. C.³⁰

La cuestión del hacha

El hacha, indicación de violencia pero también de sacrificio, es un instrumento utilizado desde tiempos inmemoriales en las ceremonias para matar animales en honor a los dioses. Ya en la civilización minoica el hacha es en sí misma un objeto ritual. La acción que está a punto de llevar a cabo Clitemnestra puede ser, simbólicamente, el sacrificio de su esposo, una purificación del crimen cometido contra la hija de ambos.³¹ En la *Orestía*, Esquilo la menciona cuando Clitemnestra advierte que están a punto de matar a Egisto y grita pidiendo por un hacha,³² pero concretamente el arma nunca aparece. Tampoco Homero señala el hacha como arma. Cuando Agamenón habla con Odiseo en el Hades y le

29 Atenea *Prómakhos*. Ánfora Panatenaica. Metropolitan Museum of Art. Pintor de Kleofrades. 525 a. C.

30 Atenea *Prómakhos*. Ánfora Panatenaica. Museo del Louvre. 323 a. C.

31 En *Odisea* XI, 411 cuando Agamenón cuenta su propia muerte sugiere quizás la idea del hacha de sacrificio diciendo que Egisto lo mató como a un buey.

32 *Coéforas* v. 889.

cuenta que Clitemnestra ha matado a Casandra, nombra el cuchillo, el puñal o la espada (según las traducciones), pero nunca el hacha.³³

El arma de Clitemnestra ha sido objeto de prolongado debate. Fraenkel³⁴ había dejado el problema definitivamente solucionado a favor de la teoría de la espada, hasta que Davies reabrió la cuestión (1987: 65-75) pronunciándose por el hacha. Prag responde a Davies, aún convencido de que el arma fue la espada (Prag, 1991: 242-246).

La evidencia iconográfica confirma que, efectivamente, ha sido la espada la primera en aparecer como arma homicida, en las más antiguas representaciones artísticas. Una placa de bronce³⁵ de mediados del siglo VII, proveniente del templo de Hera en Argos,³⁶ muestra a la reina tomando de los pelos a Casandra y clavándole la espada. El primer ejemplo que conocemos con Clitemnestra y el hacha está en una metopa del *Heraïon* II de Foce del Sele, de 540 a. C. El uso del hacha sería una invención literaria. Probablemente Estésicoro introdujo el concepto en su obra perdida, su *Orestía* es contemporánea con esta primera aparición del arma (Vermeule, 1966: 6). Argumento a favor de esta teoría es la proximidad geográfica: la localidad de Foce del Sele está ubicada en la Magna Grecia, cerca de Paestum, y el poeta era vecino de Sicilia.

Desde entonces el hacha se convirtió en atributo de Clitemnestra. Entre los ceramistas este cambio en el arma fue de gran ayuda para exaltar el carácter de hembra poderosa, cruel y salvaje. En el lado B de la crátera de Boston, la reina

33 *Odisea* XI 405-439.

34 Prag (1991: 242) cita el texto de Fraenkel (1950: 806 y ss.): "On the weapon with which, according to the *Oresteia*, Agamemnon was murdered".

35 Placa de bronce del templo de Hera en Argos, quizás de un trípode. Medios del siglo VII a. C. Museo Nacional de Atenas. 46 cm. Ilustración en Bianchi Bandinelli y Paribeni (1998: fig. 120).

36 Es significativo el lugar geográfico que coincide con la ciudad del mito según algunas versiones; en otras la ciudad donde se desarrolla el drama es Micenas.

está ubicada siguiendo un eje vertical próximo a la figura de su hijo. Las piernas se abren indicando su movimiento impetuoso que se encuentra subrayado por el gesto decidido de su brazo extendido. Está dispuesta a cometer un crimen atroz: el filicidio. Su mano derecha enarbola el hacha con firmeza, transmitiendo una determinación que contrasta con la postura en que el mismo pintor la ha representado en el lado A. En el episodio de la muerte de Agamenón su actitud es similar a la de las otras mujeres, extiende su brazo en un gesto de horror y el otro se encuentra caído y sosteniendo el hacha que casi pasa desapercibida al mezclarse con el diseño de los pliegues de la túnica. En cambio, en el lado B, la imagen nos habla de una mujer resuelta a defender a su amante aunque deba matar al hijo para lograrlo.

Para el espectador, el hacha es clave, es el punto de atención, la declaración de la naturaleza indomable, de la actitud guerrera, de una agresividad totalmente ajena al ideal femenino de sosiego y reclusión. El hacha es el vehículo que exhibe la masculinización de Clitemnestra.

La ejecución de la venganza es masculina. Son los ciudadanos, los guerreros, quienes empuñan las armas para lavar las ofensas. Las mujeres, consideradas demasiado débiles para matar, no son capaces de vengarse por sus propios medios y deben solicitar el auxilio de los padres o maridos, tanto para ir a la corte como para aniquilar al culpable. Nadie imagina que una mujer tomará la venganza por sus propios medios, solo puede engañar, maldecir, persuadir con sus palabras enrevesadas. No obstante, la evidencia literaria griega las muestra más sedientas de sangre que sus contrapartidas masculinas (Mc Hardy, 2008: 13). En el caso de Clitemnestra, realiza acciones típicas del varón que culminarán en el asesinato de su esposo. Luego de la muerte de Ifigenia, contradice sus instintos femeninos y desaparece el amor maternal por los hijos que aún le quedan, a tal punto que piensa en matar a Orestes. Abandona el espacio del hogar, el espacio privado que le

corresponde por su género e invade el universo masculino. Asume roles de varón, pretende gobernar, se resiste al orden de una sociedad que la ha privado de su hija.

Al matar a su esposo y elegir su propio compañero sexual destruye las normas y lleva el funcionamiento social a un momento de interrupción. Andrógino monstruoso, ella exige y usurpa las prerrogativas y el poder masculino (Zeitlin, 1984: 160). Los artistas debieron ingeniarse para expresar la confluencia de aspectos masculinos y femeninos en la figura de Clitemnestra. En la escena de la muerte de Egisto de la crátera de Boston la reina viste un precioso atuendo, una túnica bordada que trasluce el delicado contorno de sus piernas y un elegante manto sobre uno de los hombros. El peinado, recogido, prolijo, como corresponde a una señora de alcurnia; adornado con una primorosa tiara sujeta con cintas; su bello rostro realzado con pendientes. Todo apuntaría a la encantadora figura de una aristocrática dama si no fuera por el hacha.

Cuando discute el tema del arma de Clitemnestra, Prag (1991: 244) sostiene que el hacha fue el primer objeto que la reina encontró, colgando de alguna pared del palacio, y lo tomó para defender a su amante. Sin embargo, la elección de la herramienta no parece obra del azar. En las artes plásticas se encuentra imbuida de una carga simbólica reveladora.

Con el propósito de comprender cuáles son los conceptos asociados al hacha en la cerámica griega hemos realizado una estadística a partir del Beazley Archive.³⁷ En su base de datos hay ciento veintiséis registros de cerámicas con imágenes que contienen representaciones de hachas. De ellos el mayor porcentaje, un 29,4%, corresponde a Amazonas; le siguen las imágenes de guerreros orientales con un 15%; negros, 10,3%;

37 Sir John Beazley fue un estudioso inglés que a comienzos del siglo XX revolucionó la clasificación de la cerámica griega y la identificación de sus pintores en base a los diferentes rasgos estilísticos. Sus archivos, con agregados de sus seguidores, pueden consultarse en www.beazley.ox.ac.uk/index.htm

Hefesto, 8,7%; Clitemnestra, 5,6%; arimaspes, 5,6%; mujeres tracias, 4,8%. El resto son temas variados, entre los que se incluyen luchas de héroes como Heracles y Teseo, sátiros, la historia de Licurgo. Al sumar los porcentajes advertimos que casi el 80% de las pinturas que incluyen hachas involucra seres marginales, inaceptables para el mundo griego.

La herramienta constituye un complemento perfecto para todos aquellos que se alejan del paradigma griego. Quienes la portan se encuentran en un estado de exaltación, de violenta locura o pertenecen a mundos de costumbres aberrantes. Las amazonas son mujeres que se comportan como hombres y que reniegan de los valores esenciales de la *pólis*: al decir de Iriarte constituyen una inversión total del orden patriarcal (Iriarte Goñi, 2002: 151). Los guerreros orientales y los negros conforman también una clara oposición respecto del ideal, son los extranjeros, los bárbaros. Similar valoración negativa tienen los otros temas citados, como la violencia homicida de las mujeres tracias que ultimamente a Orfeo; los arimaspes³⁸ son monstruos y están, además, asociados a pueblos orientales; Licurgo en su locura está a punto de matar a su hijo.

Mujeres despreciables, hombres violentos o desequilibrados, bárbaros, monstruos, los portadores de hachas conforman un universo de alteridad, de marginalidad indigna. La única excepción podría ser la representación de Hefesto, una deidad, y sin embargo el atributo por el cual se lo reconoce está relacionado con la brutalidad del golpe sobre la cabeza de Zeus que permitió el nacimiento de Atenea.

La conclusión que podemos extraer de la evidencia gráfica es que quienes utilizan el hacha se vinculan a la ruptura del orden y las normas de la civilización. Son criaturas irracionales, monstruosas, sanguinarias. Los artistas que colocaron el

38 Los arimaspes son un pueblo legendario de seres con un solo ojo, asociado a los escitas y que entra en conflicto con los grifos al tratar de robar su oro.

arma en manos de Clitemnestra lo hicieron premeditadamente, no fue obra de la casualidad.

Salvajismo, crueldad ciega reaparecen junto con el hacha en la decoración de un *kýlix* que ilustra la muerte de Casandra.³⁹



Interior de un *kýlix*. Muerte de Casandra.

La brutalidad se impone gráficamente a partir del desorden. Clitemnestra, a punto de asestar el golpe mortal, ha provocado la caída del trípode. El hacha la identifica, no podemos ver el rostro oculto tras el gesto furioso. Aquí el hacha cumple la doble función de recordar la violencia y también el sacrificio. Casandra es una sacerdotisa de Apolo –trípode, laurel, altar son los medios iconográficos para el reconocimiento– y Clitemnestra está cumpliendo el rol de un sacerdote, tiene puesto incluso el delantal que los oficiantes usan en los sacrificios de animales. La pintura es posterior a Esquilo y posiblemente esté recordando la confrontación entre Clitemnestra y Apolo desarrollada en la trilogía. El dios ha sido

³⁹ *Kýlix*. Ferrara, Museo Nazionale di Spina T264. Pintor de Marlay. 450–400 a. C. Exterior. A: Áyax y Casandra. B: joven persigue a mujer, hombre, mujer. Interior: Muerte de Casandra. Beazley Archive nº 216252.

insultado, han matado a su sacerdotisa que pide clemencia y se ha refugiado en su altar. La reina sacrificó a la doncella en un sitio sagrado como si fuera un animal, ha cometido un acto sacrílego. Señalemos que cuando los artistas representan los sacrificios de animales no hay brutalidad ni sangre, solo las bestias encaminándose mansamente hacia el altar⁴⁰ como si consintieran en tomar parte en un acto sagrado que contribuirá al orden del universo, no al desorden. Clitemnestra –además de alterar el orden político– ha subvertido el orden de lo sagrado.

Y en este sentido reaparece la masculinización del personaje en tanto que asume el rol y los atributos del sacerdote. El sacrificio estaba reservado antiguamente al jefe del *oikos* y luego fue transferido a los sacerdotes. En ningún momento fue conferido a una mujer; aun en los sacrificios femeninos – en los cuales la participación masculina estaba excluida– era siempre el hombre el que mataba a la bestia (Viret Bernal, 1997: 99).

El atributo del hacha está tan conectado con Clitemnestra que, en ausencia de otros elementos, una asociación entre mujer y doble hacha conduce automáticamente a su identificación. Así sucede con la imagen del interior de un *kylix* del pintor de Brigos.⁴¹ Tanto este ejemplo como el anterior son vasos destinados al simposio, a un público masculino – del mismo modo que la cratera de Boston– por lo tanto las connotaciones negativas frente a la imagen femenina se reiteran. La zancada enérgica y el hacha en la mano nos hablan de la reprobación ante la violencia de esta mujer.

40 Tableta de madera proveniente de Pitsa. 540-530 a. C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas y numerosos ejemplos en cerámica.

41 *Kylix* ahora perdido, antes Berlin F 2301 Berlin. Antikensammlung. 500-450 a. C. Pintor de Brigos. Exterior sin decorar. Interior: Clitemnestra. Beazley Archive nº 204027.



Interior de un *kylix*. Clitemnestra.

La escena podría representar el asesinato de Agamenón, de Casandra o el momento en que la reina corre para auxiliar a Egisto amenazado por Orestes. La puerta, que permanece cerrada frente a ella, puede ayudarnos en la interpretación. Podría ser el recuerdo de uno de los accesos en el escenario del teatro o un símbolo del gineceo. Nos inclinamos por la última interpretación, en tanto la puerta es un motivo iconográfico habitual en esta época para aludir al apartado espacio del universo femenino que señala la reclusión doméstica apropiada para una esposa.⁴² El artista debió pintar la puerta para indicar la acción que Clitemnestra está a punto de ejecutar: la muerte de Casandra, quien, como esclava y como mujer, pertenece al mundo del gineceo.

A través de nuestro recorrido artístico, hemos percibido a Clitemnestra como una antimujer. Inteligente y decidida como Atenea; masculina, rebelde y agresiva, empuñando su atributo favorito, el hacha; adúltera –cuando aparece acompañada de Egisto–; perversa e implacable en su conflicto

⁴² Sobre los espacios femeninos, ver en este libro el capítulo de Obrist.

con Orestes. Las imágenes nos han permitido dialogar con el pasado, percibir el suspenso, compartir la emoción, revivir la experiencia del espectador de la Antigüedad en su particular apreciación de la narración dramática. Ante nuestros ojos, Clitemnestra conspiró contra Agamenón, asesinó a Casandra, defendió a su amante. Las cerámicas dejaron de ser meros objetos utilitarios o bellas piezas de museo; se han transformado, a partir de la interacción espectador antiguo-espectador moderno, en puertas abiertas a un complejo mundo de hombres y mujeres que continúan comunicándose con nosotros.

Palabras de mujer

Discurso e institucionalización de lo femenino

CAPÍTULO 5

πὼς φράσω τέλος; Casandra narradora: la travesía del *lógos* por el tiempo¹

Tomás Bartoletti

μαντείας, ἦν δ' ἐγώ,
δεῖται ὅτι ποτε λέγεις,
καὶ οὐ μανθάνω

Πλάτων, *Banquete*

En el verso 1109 de *Agamenón*,² Casandra se pregunta: πὼς φράσω τέλος; (¿Cómo explicaré el fin/final?).³ Hace unos instantes, Agamenón acaba de entrar al palacio por pedido de Clitemnestra, quien también se lo sugiere a la profetisa. Aún su voz troyana no se hizo presente, guardando uno de los silencios más largos del corpus trágico conservado. Pero luego de la evocación de Apolo y el posterior rapto interpretado por el coro (vv. 1082-1106), Casandra se pregunta por el fin, el *télos* (la muerte de Agamenón, su propia muerte, el final de la tragedia, el de la trilogía, el nuevo orden, la justicia), y también

1 El presente capítulo se basa en dos ponencias previas: “Los tiempos y los narradores en *Agamenón*”, IV Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. *Diálogos culturales*, Universidad Nacional de La Plata, noviembre de 2009 y “*πὼς φράσω τέλος*; (A.A. 1109). De instancia filosófica a recurso dramático en la profecía de Casandra”, II Jornadas Internacionales *Ordía Prima*, Universidad Nacional de Córdoba, agosto de 2009.

2 Los versos citados en este capítulo, a menos que se indique lo contrario, refieren a esta obra. Se ha tomado como fuente Denniston, J. D. y Page, D. (eds.). (1957). La traducción es propia.

3 *φράσω* también puede traducirse como subjuntivo, lo que reforzaría el sentido: “¿Cómo debería explicar el fin/final?”. Como se analizará a continuación, el verbo *φράζω* admite otras acepciones. Se ha elegido esta por ser general y abarcar las otras. Algo similar ocurre con *τέλος*, de cuya múltiple referencialidad se intentará dar cuenta en este escrito.

por el modo de anunciarlo. Casandra vuelve la mirada del espectáculo hacia el lenguaje y la construcción de la trama, es decir, la narración. Con ello marca un corte en las acciones de los personajes y convierte a la enunciación en parte de la trama. Escinde la obra en pasado (Troya, la llegada de Agamenón), presente (Casandra relatando el asesinato de Agamenón, mientras fuera de escena lo están ejecutando) y futuro (ese que existe por el mero devenir, pero que se corporiza al ser enunciado y que incluso trasciende la obra al referirse a la llegada de Orestes y su absolución). Esta escisión es el efecto de sentido de la pregunta, al distanciarse del pasado y del futuro. Abre, entonces, el juego a la experiencia del tiempo, al esfuerzo cognitivo de ordenar lo heterogéneo, de maquinarse una concordancia discordante. Se trata del esfuerzo de elegir un suceso dentro de otros sucesos; en términos de Aristóteles, de disponer los hechos en sistema (*Poet.* 1450a 5).⁴

Esta apelación a la construcción de la trama también se dirige hacia otros aspectos de *Orestía*. Pues, si bien se plantea una interpretación de la narración trágica, las palabras de Casandra (y de Esquilo) remiten a una narración histórica, política y filosófica. De esta manera, cualquier conclusión de πῶς φράσω τέλος, en relación con el *mýthos* en *Agamenón*, debe alcanzar otros sentidos que resuenan en la *Weltanschauung* de Esquilo y su tiempo. En el conjunto de *Orestía*, el lenguaje oracular, la adivinación y Delfos tienen marcada presencia a través de distintas menciones, como el episodio de Calcante referido por el coro (vv. 123-159), la propia Casandra (vv. 1068-1330), el vínculo entre Orestes y Apolo (*Euménides*). El discurso profético y el imaginario delfico adquieren valor en oposición a la instauración de un nuevo orden, tal como lo exigen la *pólis* de Atenas y la ley, que lo superan. *Orestía* representaría la preferencia de

4 Ricoeur expone los motivos de la traducción de "disposición de los hechos en sistema" basándose en un acto creativo de la trama y no uno establecido en forma cerrada (2004: 82).

la lógica de Atenas en lugar de aquella de Delfos para la resolución de problemas. Es decir, muestra cómo se priorizan los procedimientos atenienses respecto de los délficos, y la ley, tal como es representada en Atenas, respecto de la profecía délfica (Bowie, 2007: 353).

En relación con un nuevo orden, con un nuevo cosmos, el *télos* en boca de Casandra admite una ambivalencia: la venganza o la justicia de *Dike*. Ante el espectador, *télos* está significando el término de la obra tanto como de las acciones de los personajes y, por consiguiente, un punto conclusivo de *su* mundo. Aceptar un *télos*, preverlo, implica entender el recorrido, el orden y la sucesión; es entender *la* narración, ya que es el final lo que da sentido a un relato, a una obra. Si el *télos* de Casandra en *Orestía* concluye sobre *Dike* y sobre el nuevo cosmos, la narración de Casandra ya no es solo una pregunta por la composición trágica, sino por una situación histórica. Casandra sabe de *los tiempos y los hechos* y cómo se rigen, cómo deberían sucederse en cierta concepción de cosmos, que es deseable. En esta concepción de cosmos-*Dike*,⁵ el *télos* llega con el paso de una justicia de la sangre, de retribuciones, de la victoria sobre el otro (*δίκη-νίκη*) a una justicia *con perspectiva de futuro*. Al final de *Orestía*, el modelo social basado en esta justicia no retributiva se impone en la sociedad ateniense en pos de establecer cada institución, cada delito y cada pena “como un aporte para la continuidad de la *pólis* en el futuro” (De Santis, 2003: 335).

En este capítulo, la propuesta es entrelazar, por medio de las palabras de Casandra, la narración trágica y la narración histórico-política. Ello nos revelaría las ideas de cambio de la *pólis* ateniense en un contexto de cosmos-*Dike* y, por ende, qué concepción de tiempo acompaña tales narraciones en

5 Tal como señala De Santis (2003: 325), “*Dike* y Cosmos, temas centrales en *Orestía*, son términos dependientes el uno del otro. Existe un orden del cosmos en tanto haya un aval de justicia, un concepto de justicia acordado y respetado por todos que permita pensar en un orden”.

la actualidad de Esquilo, lo que nos aproximaría, al fin de cuentas, a un elemento central de toda *Weltanschauung*.

Una hipótesis del tiempo en la *Poética* de Aristóteles

En la *Poética* no hay ninguna idea de tiempo. No obstante, en *Tiempo y narración*, al articular la teoría de Aristóteles con las meditaciones que San Agustín realiza en las *Confesiones*, Ricoeur plantea que, aunque no declarada, existe una idea de tiempo detrás de la narración. Específicamente, atribuye a *hólos* ser el único acercamiento (por lo menos transversal) de Aristóteles a la idea de tiempo en la *Poética*. ¿Cómo justifica tal afirmación? Ricoeur considera fundamental que en la trama, de acuerdo con los principios de Aristóteles, prevalece un orden lógico sobre uno cronológico. Else (1957: 321) avala esta distinción, aunque no de manera radical, al considerar el papel que Aristóteles otorga a lo verosímil y lo necesario como norma estructurante en la *Poética*. A su vez, lo verosímil y lo necesario derivan de una distinción previa de Aristóteles respecto de la concordancia, en tanto aspecto de la definición de *mýthos* como disposición de hechos. Dicha concordancia se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad (*hólos*) y extensión apropiada. Aquí aparece el *hólos* que esbozaría una idea de tiempo en la *Poética*, pese a que implicaría, a su vez, una distancia del tiempo “del mundo”: “Un todo –se dice– es lo que tiene principio, medio y fin” (*Poet.* 1450b 26). Ahora bien, Ricoeur (2004: 93) señala que “si la sucesión puede subordinarse de este modo a alguna conexión lógica, es porque las ideas de comienzo, de medio y de fin no se toman de la experiencia: no son rasgos de la acción efectiva, sino efectos de la ordenación del poema”. Es decir, dado que la obra se cierra en su configuración narrativa, construirá, de acuerdo con el orden que se haga de lo heterogéneo, una estructura temporal propia que no es la

del exterior. Pero, pese a la mera sucesión de acciones, ¿qué vuelve cronológica la disposición organizada de los hechos? ¿Cuál es el eje configurador de la trama que hace posible la idea de comienzo, medio y fin? Según Ricoeur (2004: 99) la *metabolé*, el cambio, que Aristóteles indica como el paso de la felicidad a la desgracia y de la desgracia a la felicidad (*Poet.* 1452a-1452b), adquiere temporalidad y regula la extensión de la obra. Allí reside el arte de componer: en mostrar concordante la discordancia. Prevalece “el uno a causa del otro” sobre “el uno después del otro” (*Poet.* 1452a 18-22). El cambio es lo discordante dentro de la concordancia, puesto que esta *metabolé* responde a la percepción de las acciones, en tanto hecho sorprendente o monstruoso y no a una cualidad propia de la acción. En términos de Ricoeur (2004: 99), “es en la vida donde lo discordante destruye la concordancia, no en el arte trágico”.

Brevemente se expuso una hipótesis del “tiempo” en la *Poética* de Aristóteles. Empero, es necesario explicar los motivos por los que Ricoeur asocia la temporalidad de la obra con aquella creada, a partir de su experiencia, por el *narrador*. El punto de partida es la aporía respecto a la mediación del tiempo que formula San Agustín en las *Confesiones*. ¿Por qué llega a una aporía San Agustín luego de indagar el ser y el no-ser del tiempo? ¿El tiempo *es*? Si el tiempo *es*, ¿cómo medirlo? Si se mide, ¿qué medimos? ¿El pasado, el presente o el futuro? ¿Es el movimiento de los astros un parámetro para medir el tiempo? ¿Cómo se valen el tiempo humano y el tiempo eterno de Dios, el tiempo cosmológico ya pensado por Plotino? ¿Cuál sería el eje de comparación a partir del cual podría medirse el tiempo? Con esta *reductio ad absurdum*, San Agustín arriba a una conclusión momentánea que es la introducción del *animus* para medir el tiempo. ¿Por qué el *animus*? Según San Agustín, medimos el tiempo cuando pasa, no el futuro que no existe ni el presente que no tiene extensión. Lo que medimos son “los tiempos que pasan”. Que el tiempo pase

significa que atraviesa al hombre y afecta su *animus*. Deja una huella-imagen y, por eso, Ricoeur destaca todos los verbos intelectivos que utiliza San Agustín para describir la forma en que se conoce y se habla del tiempo. Dicha huella-imagen, un *vestigium*, es producto de la *affectio*, es lo que queda en el espíritu de los acontecimientos que suceden, no las cosas que pasan en sí. El pasado es la presencia de algo pasado en el acto de recordar y en el momento del recuerdo. Algo semejante ocurre con el futuro. La imagen-signo (indicio) es definida por San Agustín como “*iam sunt*”. Ese “ya” da la pauta de que no se trata del futuro, sino del presente. Pero también marca una anticipación de lo que va a ser y, de ahí, su sentido de futuro (Ricoeur, 2004: 51).

Por eso, el tiempo sería un triple presente: el presente-pasado, el presente-futuro y el presente-presente. Esto implica una *distentio* del presente en su sentido pleno, el triple (o sea, *el tiempo*) que ocurre en virtud del *animus*. ¿Cuál es, entonces, el ejercicio por el cual el espíritu mide el tiempo? ¿Qué es la *distentio animi*? San Agustín la explica con el ejemplo de la recitación de un poema (previamente expuso la progresión temporal que implica hablar y, en segunda instancia, recitar un verso). Cabe señalar que San Agustín enfatiza, a diferencia del habla cotidiana, la recitación, puesto que el poema siempre se constituye como tal en función de un fin que cierra la obra y da la idea de totalidad, es decir, necesita de un *télos*. Cuando la obra se cierra, culmina, es cuando puede ser entendida como un todo y el hecho de saber que hay un final genera una expectativa tal que hace a la sensación de futuro. Según San Agustín, hay una tensión entre la memoria (la huella del pasado) y la expectación (la huella del futuro) que, en la medida en que avanza la recitación del poema, “se extiende”. Es decir, al comienzo de la recitación la tensión de la expectativa es total, mientras que el tránsito activo del recitado, que es la atención al presente (*intentio*), convierte el futuro en pasado, convierte la espera

en recuerdo; hasta que llega el fin de la obra y se ha vuelto todo memoria.⁶

La *distentio*, entonces, no es más que el desfasaje (Ricoeur, 2004: 66), la no coincidencia de las tres acciones del *ánimus* cuando recita: esperar, atender y recordar. De este manera, según Ricoeur, reducir la extensión del tiempo a la distensión del espíritu (*distentio animi*) es entender que se produce una discordancia de la propia concordancia de cada uno de los objetivos de la expectación, la atención y la memoria.

A modo de resumen, la siguiente cita de la primera página del primer volumen de *Tiempo y narración* explica la empresa de Ricoeur (2004: 39):

Lo que está últimamente en juego, tanto en la identidad estructural de la función narrativa como en la exigencia de verdad de cualquier obra de este género, es el carácter *temporal* de la experiencia humana. El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. (...) el tiempo se hace humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal.

Si bien esta teoría está ejemplificada a partir de textos literarios contemporáneos y no para la tragedia o la épica, Ricoeur no descarta su aplicación. Por supuesto, esto traerá otros problemas relacionados con la dimensión del texto

6 San Agustín, *Confesiones*, 28, 38. "Cuando deseo cantar una canción conocida, antes de comenzar, mi expectación abarca [*tenditur*] su totalidad, pero apenas comienzo, todo lo que voy recordando de ella relacionado con el pasado se amplía [*tenditur*] en mi memoria. Y la vitalidad de esta acción [*actionis*] mía se dilata [*distenditur*] en ella por lo que ya he recitado y en expectación por lo que aún recitaré. Pero mi atención [*attentio*] sigue estando presente, y por ella pasa [*transitur*] lo que era futuro para convertirse en pasado. Y a medida que esto se va realizando [*agitur et agitur*], disminuye la expectación y se prolonga la memoria. Al fin disminuye la expectación, al acabarse toda acción y pasar enteramente a la memoria."

teatral, como la puesta en escena o la transferencia lector/espectador. No obstante, el discurso de la tragedia contempla la posibilidad de ser analizado como arquetipo arcaico de la novela, siempre tras la huella de la trama aristotélica. De hecho, antes de recorrer toda la tradición de la metamorfosis de los géneros literarios, Ricoeur empieza su estudio con el *mýthos* de la *Poética* de Aristóteles. Por eso, no es descabellado seguir la lógica de *Tiempo y narración* en la tragedia, siempre y cuando se respeten los límites de tal aplicación. Cabe aclarar, además, que la propuesta de Ricoeur toma como material el lenguaje, por lo que habilita una lectura estrictamente discursiva. Pero esto no quiere decir que el quehacer hermenéutico y sus conclusiones no iluminen otros aspectos del texto teatral, dado que siempre debe entenderse esta materialidad discursiva en su dimensión performativa. En la tragedia cada palabra tiene su *tempo*, su antes y su después, y eso, precisamente, hace también a su significación.

Λαμπάδος τό σύμβολον **Sobre el tiempo y algunos narradores antes** **de las profecías de Casandra**

Con el fin de introducir los conceptos de Ricoeur recién expuestos, además de darle un marco a las palabras de Casandra, es conveniente señalar algunas disposiciones de esta obra de Esquilo respecto de sus narradores y del “tiempo griego”. En cuanto a este último, no se espera, naturalmente, encontrar una definición. Su tratamiento estará limitado a cuestiones generales que sirvan para complementar la lectura de *Agamenón*. Por su parte, aquellos narradores que serán analizados a continuación permitirán comprender la cohesión en la que emergerá Casandra, es decir, cuál sería su lugar en la armonía de esta obra trágica.

El “tiempo griego” puede tratarse desde dos ámbitos: el natural⁷ y el cosmológico. Por supuesto, el segundo depende del primero, así como el primero adquiere valor una vez que se inserta culturalmente en la *Weltanschauung*. Respecto del tiempo cosmológico, Vidal-Naquet postula una distinción entre *el tiempo de los dioses* y *el tiempo de los hombres*. Sin referirse al pensamiento de Ricoeur (por lo menos no lo explicita), su estudio del tiempo parte de figuras narradoras, puesto que recurre a la *Ilíada* y la invocación de la Musa, a la cual se le pide que cuente la historia de la disputa desde el comienzo (*tà prôta*, *Il.*, 1,6).

En términos de Vidal-Naquet (1981: 64), “las musas son hijas de Memoria, pero ya en Homero son las que permiten al poeta dominar, a la manera de los dioses, la confusión del tiempo y del espacio entre los hombres”. En otras invocaciones (*Il.* 2.484-487 y 14.508-510) también se ve el rol de las musas como mediadoras del tiempo divino y el tiempo humano: “y ahora decidme, musas (...), cuál fue el *primero* de los aqueos que alzó del suelo cruentos despojos, en el momento en que (ἐπεὶ) el ilustre dios que estremece la tierra inclinó el combate a su favor”. Por medio de este pasaje, se introduce una perspectiva cosmológica, en la cual queda patente una concepción dual del tiempo: el divino y el humano. Mientras que el primero supondría el conocimiento de una *totalidad*, una eternidad que contempla *todos* los sucesos habidos, el segundo, el humano, sería producto de un orden regido por la voluntad divina que lo configura: “la voluntad de Zeus” (*Il.* 1.5-6). En este punto, vale considerar algunas similitudes

7 El “tiempo natural”, tal como lo señala el físico Vucetich (2007: 287-290) en la *Teogonía* de Hesíodo, estaba ligado primariamente a la astronomía y era percibido como el curso del día a la noche y de la noche al día. Ya en *Los trabajos y los días*, con la agricultura, los griegos concibieron ciclos más largos relacionados con las estaciones, también vinculados con la astronomía. Con esta repetición regular y estable, propia de las estaciones, la concepción del tiempo era cíclica hasta que apareció la filosofía de Heráclito e introdujo la noción de cambio.

con la *Poética*, puesto que Aristóteles también concibe una totalidad de hechos heterogéneos y el poeta trágico elige uno monstruoso o sorprendente a partir del cual compone su *mýthos*. En ello, precisamente, reside la *poíesis* del poeta y del dios (en la cita anterior, Vidal-Naquet también se refiere al poeta que “domina” el tiempo). Pero, evidentemente, es en la mimesis donde se diferencian las concepciones. A diferencia del relato homérico que responde a una cosmovisión en la que el tiempo divino ordena el humano, en la tragedia, en Esquilo, ya aparece un sujeto que hace de (y es) demiurgo y que, desde su actualidad, intenta (re)ordenar la eternidad de lo heterogéneo y configura una narración *acorde con su tiempo*. Cabe aclarar, no obstante, que en *Orestía* no se omite la voluntad divina de las acciones, pero sí se encuentra intervenida (podría decirse que es utilizada como material simbólico, que lo divino es un instrumento de la obra) por las necesidades de la *pólis*: una nueva justicia, un nuevo cosmos-*Dike*. Precisamente, con la aparición del teatro y, por consiguiente, del poeta trágico, de una pseudofigura de narrador, el *mýthos* de la tragedia tratará de las decisiones humanas, a diferencia del mito en el que todo ocurre “automáticamente”. Esto, como se deja entrever en la conclusión de Gallego (2003: 417), reconfigura la noción de tiempo:

Mientras que en el universo mítico, el futuro de los hombres estaba detrás suyo –porque era a través del pasado mítico que se podía prever el futuro–, en el terreno trágico, en cambio, el héroe que toma decisiones comienza a experimentar-se a sí mismo como agente. (...) El héroe mítico actúa en un escenario pautado de antemano, vacío de toma de responsabilidad. El trágico, en cambio, está dividido y decide sin garantías: transcurre simultáneamente entre dos órdenes, el humano y el divino, sin saber a ciencia cierta en qué serie se inscriben realmente sus actos.

De estos órdenes, el humano y el divino, nace la situación trágica: el individuo se divide entre dos leyes, la tradicional y la nueva, la divina y la humana. Casandra, al no tomar decisiones sobre su destino, se vuelve espectadora dentro del propio espectáculo, porque no participa desiderativamente en él. Pero conoce la historia, el pasado y el futuro, y con ello es capaz de organizar el relato, de entender las causas de su construcción, lo que no sería otra cosa que una máscara de Esquilo. Por este camino, se entiende la inserción trágica de Casandra en la mimesis de *Orestía*. Sus interlocutores no son los héroes y antihéroes. A ella apenas le preocupa la comprensión del coro. Tampoco se dirige a Clitemnestra ni Agamenón. Ella repite la palabra divina, le habla a gente ausente, le habla al auditorio, dialoga con la historia.

Es preciso, también, señalar que el interlocutor de la tragedia, el ciudadano democrático, es un sujeto con capacidad de elección en la Asamblea. Y, como tal, su función ciudadana gira en torno al problema de la decisión, siempre en conflicto, entre ley divina y ley humana, la estatal y la política activa. Algo similar ocurre con el coro que representa la comunidad cívica en la tragedia política. Así como el espectador se refleja en el héroe, la comunidad se identifica con el coro en dilema constante. Esta dimensión del mensaje trágico será de ayuda para comprender la narración histórica dentro de la ficcional (Gallego, 2003: 418-419).

Antes de que Casandra haga presente su voz, tanto el coro como el vigía y el heraldo expresan en sus discursos una dualidad temporal por medio de la luz, sea esta aquella provocada por el sol, sea esta producto de la llama de la antorcha que viaja *como mensaje* de Troya a Argos. *A priori*, podría decirse que ambas configuran un cruce y una complementación entre una temporalidad cósmica y una humana, los cuales también podría ser interpretados como una dualidad entre naturaleza y cultura. En el parlamento del vigía esto es evidente cuando habla, por un lado, de las constelaciones de

las estrellas y, por el otro, de la señal de la antorcha que trae las noticias de Troya.

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων
φρουρᾶς ἐτείαις μήκος, ἦν κοιμώμενος
στέγαις Ἀτρείδων ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην,
ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγουριν,
καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς
λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι
ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν, ἀντολαῖς τε τῶν.
καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τό σύμβολον,
αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν
άλώσιμόν τε βᾶξιν· νν. 1-10

Pido a los dioses que me liberen de este trabajo agotador: una vigilancia que se extiende todo un año, durante el cual, como un perro que se apoya con sus codos, estuve echado sobre la terraza del palacio de los Atridas, aprendí las constelaciones de las estrellas, aquellas que se ven de noche y las principales por su fulgor, las que traen a los mortales en invierno y verano los luceros que más brillan en el cielo, con sus ocasos y sus mañanas. Ahora advierto la señal de una antorcha (λαμπάδος τό σύμβολον), resplandor del fuego que trae noticias de Troya y el anuncio (βᾶξιν) de su conquista.

Algo similar ocurre con el heraldo, cuya llegada a Argos une ambas representaciones de la luz, la del amanecer y la de la antorcha. Cuando llega y trae la luz, emplea el término φέγγος, el cual se vincula con el amanecer, δεκάτου σε φέγγει τῷδ' ἀφικόμενῃ ἔτους, v. 504, y, al mismo tiempo, saluda al sol y a la patria, νῦν χαίρε μὲν χθών, χαίρε δ' ἡλίου φάος, v. 508.

En estos pasajes, no se menciona al tiempo, pero se lo presenta en sus múltiples dimensiones y en el complejo entramado dialéctico cosmos/humanidad, naturaleza/cultura, dioses/

hombres, espacio/tiempo. Esta configuración del tiempo, a su vez, adquiere otra medida: la de la experiencia. Tanto el vigía como el heraldo sufren, a su modo, la guerra de Troya, en Argos o en el fragor de la batalla, y la forma de medir el dolor es cuantificando el tiempo. O, a la inversa, se toma conciencia del paso del tiempo, se mide el tiempo, a través del propio dolor. De esta manera, se esboza un elemento de la teoría de Ricoeur: la búsqueda de la experiencia temporal en la narración. Frente a las palabras del vigía (vv. 1-10), el heraldo dice: “Pues si les contara los trabajos, las enfermedades, el lecho incómodo, la duración de la enfermedad... ¿en qué momento del día no gemimos?” (μόχθους γὰρ εἰ λέγοιμι καὶ δυσσαυλίας, / σπαρνὰς παρήξεις καὶ κακοστροφῶτους, τί δ' οὐ / στένοντες, οὐ λαχόντες ἤματος μέρος; vv. 555-557).

Este tejido entre luz y antorcha es aún más complejo, tal como lo desarrolla Ferrari (1997: 5-24). Al ocuparse del imaginario de la tragedia esquilea, principalmente, mediante lo que denomina “la exploración de la dimensión visual de la metáfora”. Esta hermenéutica, que intenta recuperar el volumen escénico de ciertas metáforas, toma los ejes de *aidós*, de *áte*, de los *ainígmata* y, también, de la antorcha (*λαμπάς*). Aunque con otro fin, no antagónico al propuesto por este capítulo, Ferrari indaga el mismo material recién analizado. Rescata del imaginario la relevancia de la antorcha e interpreta que en *Agamenón* ella remite también a la llegada de las Erinias y a las cuentas pendientes de Troya. Mientras el sol refiere a la esperanza, a la vida, la antorcha es un símbolo de venganza, muerte y destrucción. La antorcha y su recorrido desde Troya resuenan en el *mýthos* de la tragedia a través de otro elemento: el sacrificio.

Ferrari entiende que el sacrificio de Clitemnestra antes de la llegada de Agamenón, en tanto punto culminante de dicha carrera metafórica, está dando la pauta al espectador de cuál es el final. Asimismo, el fuego de la antorcha y de la pira sacrificial llega más lejos, como señala Ferrari, en la armazón

discursiva de la tragedia. El humo que se produce con el sacrificio es descrito por el coro como una fragancia extraordinaria: “sube al cielo la llama que avivan los suaves estímulos de engaño del sagrado aceite (χρῆμα) y la ofrenda sacada del fondo del palacio real” (πελάνω μυχόθεν βασιλείω, v. 96). Clitemnestra también hace referencia a ello: “en los templos de las deidades consumían la llama olorosa de las víctimas ofrecidas” (θηφάγον κοιμώντες εὐώδη φλόγα, v. 597). Por su parte, Casandra lo indica en su lenguaje oracular: “es claro que ese humo es semejante al de un funeral” (ὄμοιος ἀτμός ὥσπερ ἐκ τάφου πρόπει, v. 1311). El humo forma parte de este imaginario del fuego y sus transformaciones materiales, discursivas y simbólicas. En sus distintas formas y en boca de diferentes voceros, el fuego es un elemento de cohesión en el texto trágico y, por ende, en su puesta en escena. Por su condición de símbolo, pero no de uno cristalizado materialmente, sino de uno en devenir, de uno que debe ser entendido, tal como lo leyó Ferrari, a partir de cada uno de sus estados y en cada una de sus metamorfosis, el fuego plantea una *narración* (la luz, la antorcha, la pira, el humo, el olor).

Dicha narración inherente a la materialidad del fuego descrito y escénico implica, en términos de Ricoeur, una temporalidad. Pues no hay narración sin tiempo. Y dicho tiempo ígneo también configura, al igual que Casandra –como veremos–, un pasado, un presente y un futuro. El fuego de la antorcha nos remite al pasado troyano, al evento sacrificial de la muerte de Ifigenia, pero también nos adelanta el presente de la tragedia *Agamenón* por medio de los olores y del humo, así como de la llegada metafórica de las Erinias. El tiempo configurado por el fuego y sus metamorfosis complementa el discurso de los personajes. El fuego lo configura gracias a que ellos lo mencionan y orientan la interpretación del espectador. Su propio imaginario –si es que la lectura de Ferrari es acertada– que trasciende la obra, que es independiente de ella, le plantea un nivel *discursivo-simbólico* al espectador de la

tragedia distinto del discurso meramente lingüístico. Dicho nivel discursivo-simbólico se compone de ese imaginario desentrañado por Ferrari y por el uso que hace Esquilo de la materialidad del fuego y sus transformaciones. Pues al tomar el “significado” fuego lo encadena “sintácticamente” en la obra conformando una narración. Se trata de la misma narración por otros medios.

Esta interpretación sobre el fuego y su carácter simbólico-narrativo en *Agamenón* puede percibirse también en otras analogías. El fuego, casi instintivamente, sirvió de indicio en otro tiempo. Con la evolución del hombre, el fuego continuó siendo indicio, pero compuso un código. Por ello, ya no se trataría de una intuición, sino de comunicación. Así lo expresa el vigía, que asocia la noticia, el mensaje, con el fuego (βάξις, v. 10; πυρός δ' ὑπ' εὐαγγέλου, “por medio del fuego que trae buenos mensajes”, v. 475). Más adelante, Clitemnestra también emplea para la antorcha el verbo “σημαίνω” que, como es sabido, sirve para referir acciones que ocurren fuera de escena.⁸

ὥς οὐτ' ἀναυδος οὔτε σοι δαίμων φλόγα
ύλης ὀρείας σημανεῖ καπνῶ πυρός·
ἀλλ' ἢ τὸ χαίρειν μάλλον ἐκβάξει λέγων, vv. 496-498

8 Iriarte (1990: 43-49) señala que el verbo a partir del cual se define la actividad mántica es *phrázo* y se diferencia de *semaíno*, dado que el significado lato de ambos sería *dar a conocer*, *dar a entender*. En la pesquisa histórica de ambos términos, indica que en Homero y Heródoto no hay diferencias significativas (ambos son aptos para referir la comunicación tanto por signos como por lenguaje hablado). Sin embargo, en el período poshomérico, principalmente en la tragedia, *semaíno* es utilizado para transmitir una palabra-correo, algo que se percibió visualmente y es necesario traer a escena. Esto implica otra reflexión, cuyo fin es evidenciar un suceso. Por el contrario, *phrázo* es también la transmisión de imágenes, pero de sentido figurado. En consecuencia, implica otro tipo de comprensión, una reflexión interior. Por lo tanto, la función de dar a conocer tiene otro sentido de la mera transmisión. Esta sería la de explicar. Dado que el objetivo de Iriarte era el recorrido filológico de *phrázo*, no se detuvo en el uso dramático del verbo. Tal uso podría definir el valor de *phrázo* como decir mántico.

(...) ni sin voz ni haciendo humo de fuego con una antorcha en la montaña te informará, sino que, al hablar, nos dará una noticia mejor.

De este modo, desde otro plano, también se manifiesta el carácter narrativo del fuego. El fuego, al igual que el vigía, el heraldo y el coro, relata lo que no está en escena. Y relata en forma figurada, como Casandra, aquello que estos personajes no pueden, no quieren o no *saben* contar, tal como lo evidencian el silencio del coro al narrar el sacrificio de Ifigenia o la negación del coro ante los vaticinios de Casandra sobre la muerte de Agamenón.

A partir de la tríada de Ricoeur cognición-narración-tiempo, podría articularse el siguiente razonamiento. Si el fuego, en tanto indicio, en tanto mensaje, es decir, en tanto narración, comunica algo, debe preverse qué comunica (el destino de Troya y el de Argos) y, en la trama de *Agamenón*, debe contemplarse si aquello que comunica es verdad. Para decidir si algo es verdadero o falso, hay que aceptar que *este* fuego enuncia, que compone un sujeto y un predicado, que forma una sintaxis. Es decir, que cuenta algo. En *Agamenón* la verdad se conoce de dos formas: con los hechos y con anterioridad. La anterioridad, como la vivencia Casandra, supone el entendimiento de los sucesos, un entendimiento que trasciende lo humano, pero que también se basa en el reconocimiento de las huellas, de los indicios del futuro en el presente y encuentra su origen en lo divino. En este punto, aparecería la misma dualidad mencionada *supra*: el mensaje humano, el mensaje divino. Con el descubrimiento de la verdad, también regresa el nexo entre tiempo y dolor. En el épodo, antes de que tome la palabra Clitemnestra, el coro dice:

πυρὸς δ' ὑπ' εὐαγγέλου
πόλιν διήκει θεὸς
βάξις· εἰ δ' ἐτήτυμος,

τίς οἶδεν; ἤ τι θεῖόν ἐστίν ἢ ψύθος.
τίς ὧδε παιδνός ἢ φρενῶν κεκομμένος,
φλογὸς παραγγέλμασιν
νέοις πυρωθέντα καρδίαν ἔπειτ'
ἀλλαγᾷ λόγου καμεῖν; vv. 475-482

A causa de ese fuego que trae buenas noticias, un rumor recorre veloz la ciudad. Pero si es cierto, ¿quién lo sabe? ¿O se trata solo de una mentira de los dioses? ¿Quién es tan infantil o tiene pensamiento tan viciado, que se prenda fuego su corazón con los mensajes recientes de una llama, para después sentirse peor si cambia el relato?

Se asocia el fuego con el mensaje, pero se cuestiona su grado de verdad. Este mensaje *afecta* a la *pólis*, a quien lo recibe, a quien *expecta*. Su certeza depende de la evolución de los hechos. O, como lo plantea el coro, depende de si el *lógos*, que recorre la ciudad a partir de la señal de fuego, con el paso del tiempo (ἔπειτ') es verdadero o no. Unos trescientos versos después, antes de la llegada de Agamenón, la verdad y el tiempo constituyen una comunión inescindible: γνώση δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος / τόν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως / πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν, “indagando, llegarás a conocer con el tiempo al ciudadano que con justicia o de forma inconveniente custodia la ciudad”, vv. 808-809. No solo la referencia instrumental o causal del dativo de χρόνος, sino también ese futuro medio del verbo γινώσκω están marcando el proceso que motiva la temporalidad en el conocimiento. Que, en otra dimensión, no es más que una teoría de la trama aristotélica.

Por su parte, antes de esta comunión, Clitemnestra continúa con la duda del coro, el cual se pregunta por la verdad del mensaje de la antorcha. Ella también lo hace. Pero, al mismo tiempo, inaugura en la obra la metamorfosis del plano discursivo-simbólico al discursivo-lingüístico, al pasar del

σημαίνω (*supra* v. 497) de la antorcha al λέγω (vv. 499) del heraldo. En ese instante, la narración con su metáfora de la antorcha le deja el lugar a lo escénico, a los parlamentos, a los agones. Y allí quien toma la posta de lo simbólico, de la verdad, de lo divino, de la narración total del pasado, presente y futuro, es Casandra y su arte profético.

Ὄρθομαντείας y ἀληθόμαντιν: una Casandra presocrática

Tal como se expuso en el apartado anterior, la tensión del espectador se sostiene con el anuncio simbólico y discursivo de los hechos por venir y su posterior *presentificación* sobre el escenario. En otras palabras, se trata de la realización efectiva, *verdadera*, de aquello que se dio a entender previamente. También se mencionó que, una vez arribada la comitiva de Agamenón, el discurso de la antorcha, en su plano de σημαίνω (*supra* v. 497), cede su lugar de narrador al λόγος cuando Clitemnestra pide al heraldo que diga (λέγων, *supra* v. 499).

En este contexto, emerge la figura de Casandra que, además de *decir*, accede al *lógos verdadero*. Se vuelve ineludible entonces referirse a cierta noción de verdad o, en su sentido pleno, a cierta noción de *lógos*. En este caso, se pretende indicar no la influencia consciente de Heráclito y Parménides en Esquilo, sino solo la coincidencia conceptual con relación a cierta verdad. Lo que convierte a Casandra en una profetisa verdadera no son solo las correspondencias con los hechos sucedidos y por suceder, con la realidad escénica, sino también con el dispositivo de enunciación que se configura a partir de la relación dialógica que ella establece con el coro. Además de que ambos *lóγοι* pertenecen a una tradición oracular, en el diálogo entre Casandra y el coro pueden rastrearse ciertos elementos comunes que utilizan

Heráclito y Parménides para desarrollar (describir) su pensamiento. Cabe aclarar también que, en el momento histórico de Esquilo (siglo V a. C.), el lenguaje devino el objeto de una explosión intelectual, cuyo correlato fue el desarrollo de distintas disciplinas, desde la filosofía del lenguaje hasta la lingüística (Goldhill, 2004: 49). En este sentido, podría emplearse la expresión “metáfora social” de Turner.⁹ Bajo esta operación del lenguaje social puede rastrearse la reciprocidad conceptual de algunos pasajes heraclíteos y parmenídeos que encuentran su teatralización en *Agamenón*.

Prima facie, surge la asociación de la presencia oracular en la construcción de verdad de Heráclito. Del conocido fragmento 22 B 93 “el señor de quien hay en Delfos oráculo, no dice ni oculta, sino que da signos” (ὁ ἀναξ, οὐ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει) Iriarte señala que este “dar signos” es el *semaíno* anterior a la tragedia, cuyo sentido es igual a *phrázo*.¹⁰ Por lo tanto, tal como la propia Casandra divide sus discursos en aquellos que están influenciados por Apolo y los que son enunciados sin velo, la semejanza entre el *lógos* de la profetisa y el de Heráclito se debe a su carácter enigmático. Solo la muerte de Agamenón es dicha sin rodeos, pero apenas unos versos antes de que él grite su muerte, *Αγαμέμνονος σέ φημ’ ἐπόψεσθαι μόνον*, v. 1246. No obstante, es preciso destacar que la progresión dramática del coro continúa con las metáforas de las que se sirve Heráclito para desarrollar su pensamiento. Al igual que en 22 B 34 “incapaces de comprender habiendo oído, a sordos se asemejan; de ellos da testimonio el proverbio: aunque presentes, están ausentes” (ἀξύνετοι ἀκούσαντες κωφοῖσιν εἰόκασι. φάτις

9 La idea de “metáfora social” de Turner (1974: 23-59) implicaría un discurso simbólico del que se sirven la ciencia y la filosofía para invadir los modos de pensar y construir realidad. Parte de una “metáfora raíz” que alcanza todo el pensar hasta allanar su sentido metafórico y volverlo un modo de operación.

10 Cfr. Iriarte (1990: 43-49).

αὐτοῖσι μαρτυρεῖ παρεόντας απείναι), en *Agamenón* la verdad se construye en función de la incomprensión del coro, sea esta genuina o voluntaria. Esta incomprensión se revierte con el paso del rechazo que manifestaba el coro contra la profetisa a su reivindicación. De esta manera, el juego dramático revela un aspecto del dispositivo de enunciación. En los versos 1099 y 1105, en que el coro interpela a Casandra, ella es una profetisa no buscada, προφήτας δ' οὔτινας ματένομεν, y sus discursos son incomprensibles para el coro, τούτων ἄιδρις εἰμι τῶν μαντευμάτων. En cambio, en los versos 1215 y 1241, al matiz divino del vaticinio se le adjudica el de verdadero o adecuado a la realidad. Tal salto de un vaticinio hipotético o dudoso a uno certero se explicita en la composición de las palabras ὀρθομαντείας y ἀληθόμαντιν. Estas palabras usadas por Casandra confrontan con una pregunta anterior: “¿Soy una falsa adivina charlatana que llama a la puerta?” (ἢ ψευδόμαντις εἰμι θυροκόπος φλέδων; v. 1195). Son posibles el vaticinio falso y el verdadero. El discurso de Casandra se abre camino entre ambas atribuciones.

En cuanto al acceso a la verdad, se asemeja a Parménides. En 28 B 6 Parménides juzga “a los mortales que nada saben, deambulan, bicéfalos” (ἦν δὴ βροτοὶ εἰδότες οὐδὲν / πλάττονται, δίκερανοι). A pesar de las diferencias con Heráclito, ambos emplean la oposición entre sabiduría e incomprensión que es una característica de la profecía de Casandra. En otro fragmento, “no escuchándome a mí sino al discurso, es sabio convenir que todas las cosas son una” (οὐκ ἔμοῦ ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἐστιν ἐν πάντα εἶναι, 22 B 50), se vislumbra un énfasis sobre la cuestión de la comprensión y un sentido profundo, primero, que debe ser alcanzado. En términos anacrónicos, se trataría de una revelación que debe trascender la materia significativa del enunciado. La aproximación a ese sentido primero también se piensa, al igual que en Parménides, como un camino divino, como un progreso.

En la recepción del coro se manifiesta una progresión hacia el discurso verdadero. Sin embargo, el coro solo comprenderá una vez que Casandra entre al palacio y se escuche el grito de Agamenón (ὦ τλήμων, οἰκτίρω σε θεσφάτου μόρου; “¡Oh desdichada, te compadezco por esa, tu muerte profetizada!”, v. 1322). El coro necesita ver, presenciar el hecho antes vaticinado. En el verso 1243 (καί φόβος μ' ἔχει / κλυόντ' ἀληθῶς οὐδεν ἔξηκασμένα, “tengo miedo al escuchar verdades sin representarlas con imágenes”), los ancianos toman como verdaderas las palabras de Casandra. No obstante, sienten temor por no poder constatarlo, por no poder verlo. El *télos* trágico, su verdad, produce angustia en el coro al saber y no entender. Esta verdad no entendida y su padecimiento son el último punto de la progresión. El punto de partida, como fue mencionado, es la incomprensión absoluta y la calificación de Casandra como “demente” (φρενομανής, v. 1140). De este modo, el camino de un vaticinio hacia la verdad, su realización, es acompañado dialógicamente por el juicio que realiza el coro. Tal giro dramático es construido desde su enunciación, desde el decir enigmático, la profecía.

¿Cómo emerge en este contexto mántico, de un *lógos* verdadero, de un conocimiento certero de los hechos, la puesta en abismo de Casandra πῶς φράσω τέλος;? Surge luego de que Casandra relatara el pasado del palacio de Atreo. Estos sucesos son dichos de forma más figurada que enigmática. Por tal motivo, el coro los entiende (τούτων ἀϊδρίς εἰμι τῶν μαντευμάτων, / ἔκεινα δ' ἔγνων· πᾶσα γὰρ πόλις βῶα.; “Soy incapaz de comprender los vaticinios; entendí, en cambio, los anteriores: es lo que rumorea toda la ciudad”, v. 1105-1106). Sin embargo, al momento de vaticinar el futuro (de la tragedia y de la historia), el verdadero decir enigmático se pregunta cómo expresarlo y entonces autodefine su enunciación como

φράσω. La presencia de τέλος, además del manto trágico, otorga al discurso una idea de orden que se actualiza como verdadero al llegar su muerte y la de Agamenón. Precisamente, antes de su muerte repite una puesta en abismo en futuro, pero más certera y por eso no usa *phrázo*: “Te lo voy a contar sin enigmas” (φρενώσω δ’ οὔκετ’ ἐξ αἰωιγμάτων, v. 1183). Entonces, distinto de *semaíno*, que llega desde el pasado, *phrázo* consiste en ir hacia el futuro desde el presente, en poder explicar un final por medio de signos. “Pronto ocurrirá esto” (τάχος γὰρ τόδ’ ἔσται, v. 1110) es la frase que le sigue a la primera puesta en abismo. Casandra dirige su discurso hacia el futuro y, por tal motivo, su efecto escénico es el de narrar una verdad dentro de la narración, un hecho por sucederse que sirva como eje configurador de la trama, como *metabolé*.

Οὐκ ἔστ’ ἄλυξις, οὐ, ξένοι, χρόνον πλέω: navegar el tiempo

El verso 1109 πῶς φράσω τέλος; indaga por el modo de contar el final, lo que implica una noción de tiempo, de futuro. Plantea una pregunta en el corazón de la tragedia sobre el texto teatral, sobre la trama. Si Casandra se pregunta por el *mýthos* aristotélico, por la narración, ¿qué tiempo está meditando? ¿En qué temporalidad inscribe su relato? En una de sus últimas palabras, Casandra dice: οὐκ ἔστ’ ἄλυξις, οὐ, ξένοι, χρόνον πλέω, v. 1299. Este verso bien podría traducirse como “No hay salida, extraños, ya no hay más tiempo”, bien como “no hay salida, extraños, no navego ya (por) el tiempo”. Fraenkel (1950: 604-605), luego de describir las distintas soluciones que fueron propuestas, se resigna y admite que no encuentra una resolución para este pasaje; solo

que existe una corrupción en χρόνον πλέω.¹¹ Generalmente, siguiendo los comentarios de Fraenkel y Denniston (1957: 188), πλέω modificaría a *tiempo*, de acuerdo con la primera traducción aquí propuesta. No obstante, πλέω también puede ser verbo. En esta dirección, aunque sin afirmarlo, valdría justificar por qué la segunda traducción también es posible o, mejor dicho, cómo repercutiría en el texto tal versión. Si πλέω fuera verbo, ¿debería interpretarse que Casandra refiere a la navegación, es decir, a la ida de los aqueos y a su regreso? ¿Y ese navegar por el tiempo no remite, acaso, a unas voluntades divinas que, en la ida y en la vuelta, interfirieron en el destino tanto de argivos como de troyanos? Por tal motivo, no debería desestimarse la referencia a la navegación.¹²

Tal es el caso del heraldo, que remite a ese imaginario cuando revela la desgracia de Menelao a causa de la tormenta que separó la escuadra griega. El término utilizado en general por el heraldo es ναῦς, más común que πλοῖον, que, sin embargo, es la primera referencia a una nave en la obra (ἀνήρ ἄφαντος ἐξ Ἀχαιϊκοῦ στρατοῦ, / αὐτός τε καὶ τὸ πλοῖον; “el hombre del ejército aqueo está fuera de nuestra vista, él y su nave”, vv. 624-625). En ese *racconto* sobre el destino de Menelao y la tormenta que sufrieron en el mar, el heraldo relata cómo los dioses eligen salvar a unos y castigar a otros; cómo en la noche los dioses con la ayuda del mar y el fuego destruyen la armada griega y cómo al amanecer (en una descripción densa) el mar Egeo y el resplandor del sol ofrecen los cadáveres y los restos de las naves (vv. 650-667). En este pasaje, el tiempo cósmico y la luz se complementan para marcar la distancia entre lo humano y lo divino. Si bien no es argumento suficiente para determinar qué es πλέω, cualquiera de las dos formas modifica, a su manera,

11 Asimismo, en la edición de Gredos, el traductor Perea Morales señala en nota al pie que algunas versiones españolas optan por no traducir este verso.

12 Sobre la nave en Esquilo ver Crespo (2004: 343-354).

a χρόνον y en un sentido similar. Ante su muerte, Casandra asume, junto con la finitud del tiempo, una distancia entre la temporalidad cósmica-divina y la humana. Y, con su no escapatoria, se sabe inserta en un tiempo de retribuciones, enclavada en un ciclo de venganzas, que solo terminará, llegará al *télos* mayor, una vez que se establezca la *Dike* de la *pólis*.

¿Cómo se vinculan χρόνος y *Dike*? El coro le dice al espectador: “llegarás a conocer con el tiempo”, vv. 808-809. En estos versos, el coro muestra la *mekhané* entre tiempo cósmico-divino y tiempo humano, entre tiempo y conocimiento, entre tiempo y experiencia temporal, entre tiempo y experiencia teatral; esta última no es otra cosa que la relación entre tiempo y narración. En los versos 250-252, el coro expone la comunión entre tiempo y conocimiento y agrega la variable sufrimiento.

Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦ-
σιν μαθεῖν ἐπιρρέπει· τὸ μέλλον <δ’>
ἐπεὶ γένοιτ’ ἂν κλύοις· πρὸ χαιρέτω·
ἴσον δὲ τῷ προστένειν·
τορὸν γὰρ ἤξει σύνορθρον ἀυγαῖς· vv. 249-254

Dike empuja a saber a aquellos que sufren: el futuro, cuando suceda, tú lo podrás oír.

Da igual lamentarse por ello, pues llegará con los primeros rayos del amanecer.

En este punto, cabe señalar, como De Santis (2003: 335-338), que en *Orestía* se enuncian dos leyes: παθεῖν τὸν ἔρχαντα y πάθει μάθος. Dado que los agentes de justicia son las Erinias y *Dike*, la diferencia entre ellas se debe a la interpretación que hacen del castigo. Como se mencionó *supra*, la justicia de las Erinias consiste en una justicia-victoria (δίκη-νίκη) y se basa en la eliminación del otro: su finalidad es la muerte del criminal. En cambio, el sentido de παθεῖν, en relación con Zeus,

contempla una instancia de dolor *equivalente* al crimen cometido. La diferencia reside en esa idea de equivalencia, sobre la que se construirán los argumentos en el juicio de Orestes. En el ámbito de Zeus, ese “πάθος es un camino al μάθος” (vv. 176-178) (De Santis, 2003: 337). Agrega De Santis que el único personaje en el que se explicita la relación πάθει μάθος es en las Erinias (*Eum.*, vv. 143-146). Pues, luego de la absolución de Orestes, el dolor de las Erinias se renueva y Atenea inicia su incorporación a la *pólis* y al cosmos de Zeus. En este futuro de *pólis* nueva, de Atenas, el discurso político se inaugura con esta ley, πάθει μάθος, y rige el nuevo cosmos-*Dike*. Al establecer equivalencias en el παθεῖν, el castigo, *Dike* busca el equilibrio y no la cadena infinita de retribuciones. En los versos recién citados, y en el contexto de puesta narrativa y puesta en escena, el tiempo en relación con el πάθει μάθος se vuelve no solo un elemento configurador de la trama, sino también un elemento más en el nuevo orden y acarrea un aspecto temporal que escinde la historia de la *pólis* en un pasado y un futuro. ¿Cuál es el tiempo presente? Al igual que πῶς φράσω τέλος; que detiene la narración, vuelve la mirada del espectador sobre la propia escena, lo estimula para lo que advenga y, de esta manera, (re)inicia el relato, el presente de *Orestía*, aquel que marca una historia de los sucesos, no ya en el *mýthos*, sino en el carácter ideológico de la obra, es el “tiempo del acontecimiento”, en el cual Atenea cede el tribunal de los dioses a los hombres.

Como lee Gallego (2003: 466) a partir de los tiempos verbales empleados por Atenea en el momento del juicio (*Eum.*, vv. 487-8), “el devenir presente de lo que se ha anunciado primero en futuro terminará trazando un desplazamiento del poder para juzgar desde la diosa al pueblo”. Ambos episodios, el de Casandra y el de Atenea, detienen el tiempo del relato, el mitológico-ficcional y el histórico-mitológico, respectivamente, y, con ello, incitan a la reflexión del espectador.

De los versos 250-252 se podría concluir que *Dike* es el eje a partir del cual se ensamblan el tiempo y sus derivados, tanto en un plano narrativo como en uno ideológico. *Dike* enseña a quienes sufren hoy lo que sucederá mañana. El conocimiento y el dolor precisan del tiempo. El dolor, que es una forma de medir el tiempo, da conocimiento y, a partir de él, se accede a lo divino. Pues el paso del tiempo es regido por algo superior, por lo divino, por *Dike*. *Dike* restablece el orden de las cosas.¹³ Este *télos* adelantado (“el futuro, cuando suceda”) es lo que escuchará el coro de boca de Casandra. Mientras que la antorcha se asimila con el *lógos* del vigía y el heraldo, el fuego remite a la justicia de retribuciones de las Erinias y el futuro dispuesto por *Dike* llega con los rayos del amanecer, τορὸν γὰρ ἤξει σύνορθρον ἀνγαίς, v. 254. Nuevamente, se entrelazan el tiempo y el *lógos* en relación con sus manifestaciones humanas y divino-cósmicas.

¿Por qué el sufrimiento es, entonces, solo una experiencia humana, ajena a los dioses? De ser así, ¿plantearía una supratemporalidad donde no existe el padecimiento? ¿Cómo se puede separar el tiempo entre uno humano y uno cósmico por la medida de la experiencia que, en esta tragedia, es el *páthos*? Lo dice el heraldo: “¿Quién, excepto los dioses, no tiene sufrimientos todo el tiempo a lo largo de su (tiempo de) vida?” (τίς δὲ πλὴν θεῶν / ἅπαντ’ ἀπήμων τὸν δι’ αἰῶνος χρόνον; vv. 553-554). Aquí aparecen dos tiempos o dos temporalidades: *χρόνος* y *αἰών*. *Χρόνος* plantea una totalidad, con o sin límites, sería *tiempo* en general, mientras que *αἰών* supondría extensión, es decir, principio y fin, puesto que dentro de sus acepciones comprende generación, época, año, y en este caso su sentido es *tiempo de vida*. Se trataría, entonces, de una distinción entre lo divino y lo humano.

¹³ En un contexto en que *Dike* se hace presente en los hogares humildes o en los palacios, ella dirige todo a su culminación (vv. 773-781).

¿Es la muerte de Casandra el fin del χρόνος del último rezago del αἰών troyano? ¿No se termina con la muerte de Agamenón, que ella acompaña, el fin de una época? ¿No comienza una nueva con la llegada de Orestes, llegada que ella misma profetiza? Y, con la muerte de Casandra, ¿no se clausura el discurso mántico, délfico, y cede ante el λόγος político, basado en un “tiempo ahora” regido por *Dike*, con el fin de que no haya cuentas pendientes? ¿No valdría la hipótesis de que Casandra sería una narradora de la tragedia, al conocer *todo* todo el tiempo? Sería narradora por conocer, pero no por transitar un tiempo superior, uno cósmico, sino por acceder a él mánticamente. Lo sería por sufrir, como lo expresan sus gritos, por deshilar el tiempo a través de su experiencia *patética*, por narrar su tragedia.

Como señala Ricoeur, San Agustín descartó la medida del tiempo cósmico. Sostiene que el *animus* no puede medir aquello que le es ajeno, como el tiempo cósmico, sino que puede medir el tiempo tal cual este lo afecta y, en tanto esta afección se narra, puede ser medida. En esta tragedia, el día, la noche, los años, son medidos por la espera y el dolor y no por su existencia en sí. La angustia, provocada por la distancia entre la infinitud del tiempo cósmico/divino y la finitud del tiempo humano, ¿no es la angustia ante la muerte? Y si es por la muerte que Casandra rompe el silencio, ¿no es, entonces, por el fin por lo que narra Casandra?

Πώς φράσω τέλος;: **por una arqueología de la experiencia temporal**

Si la *metabolé* es, según Aristóteles, el eje a partir del cual se cronologiza la lógica de la trama, en esta tragedia ese hecho sería el asesinato de Agamenón. ¿Cómo lo narra Casandra, puesto que no sucede (no puede suceder) en escena? Entre los versos 1100-1129 la profetisa relata paso a paso la

muerte de Agamenón. Pero lo interesante de estos versos es la progresión cognitiva e intuitiva de este personaje. Lo monstruoso de la *metabolé* repercute en ella de modo tal que niega el suceso, pero lo niega desde la incertidumbre, hasta que, una vez llevado a cabo, lo afirma. En sucesivas oportunidades se pregunta si ocurrirá lo que intuye, si lo que está viendo es realmente lo que sucede:

τί ποτε μήδεται;
τί τόδε νέον ἄχος; vv. 1100-1101

¿Qué se está tramando? ¿Qué nuevo dolor es este?

ὦ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς; v. 1107

¡Oh miserable! ¿Vas a llevar eso a su término?

ἔ ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται;
ἦ δίκτυόν τί γ' Ἄιδου; vv. 1114-1115

¡Ay! ¡Ay! ¿Qué se está revelando? ¿Es una red, acaso, del Hades?

Luego de estas preguntas mediadas por la descripción del asesinato y la intervención del coro, Cassandra se refiere al hecho y a la enunciación del hecho con el verbo en presente λέγω (δολοφόνου λέβητος τύχαν σοι λέγω; “te digo la fortuna/ el destino de un baño en que se mata a traición”, v. 1129). Este es uno de los *téle* que anuncia Cassandra en el verso 1109, el mismo referido al principio de este capítulo. Esa pregunta por el modo de narrar el fin, el final, también debería incluirse en las preguntas recién señaladas que conformaron la descripción del asesinato. Asimismo, es menester destacar la construcción dramática de las palabras de la profetisa, puesto que en aquella pregunta por el final

utiliza, como se señaló, un verbo en futuro: φράσω. Una vez que sucede aquello que esperaba que sucediera, Casandra no solo cambia el verbo φράζω por λέγω, cuyo matiz es más concreto en el sentido de un paso directo realidad-mente-enunciación, sino que también usa el presente con su efecto afirmativo, enfatizado por la referencia al σοι, al coro. En la pregunta por el *télos* del verso 1109, la ausencia de una referencia a un otro resuena como una pregunta interior, una pregunta de la mente. En este punto, el paradigma de la recitación de San Agustín parecería encontrar un semejante en la tragedia de Esquilo. El texto teatral habilita, de igual modo que el poema recitado, una actualización entre lo que se dice y lo que ocurre en escena, lo que equivaldría a un presente. Se trataría de una actualización, más aún, si sobre el escenario existe una Casandra que sirve de voz narrativa de la acción representada.

Es conocida la tradicional oposición entre Casandra y Clitemnestra. A raíz de este análisis sobre la construcción de la trama, preocupan no tanto dos personajes antagónicos, sino una continuidad que se basa en la voz narrativa, es decir, en el dispositivo de enunciación que configura narrativamente los hechos. Desde el punto de vista de la estructura, semejantes son los diálogos que cada una de ellas tiene con el coro. Antes de la llegada de Agamenón, Clitemnestra desarrolla un extenso *lógos* frente al coro. Algo similar ocurre con Casandra, una vez que Agamenón entra al palacio. Ciertamente es que los términos φράζω y τέλος analizados anteriormente también son utilizados por Clitemnestra en contextos parecidos. Respecto del τέλος, pese a estar matizado por el deseo, sirve de nexo entre lo pedido por Clitemnestra a Zeus y lo anunciado por Casandra. Una vez que Agamenón entró al palacio, Clitemnestra invoca a Zeus: “¡Zeus, Zeus que todo lo llevas a término (τέλειε), haz que se cumplan (τέλει) mis plegarias! ¡Ojalá te ocupes de todo aquello a que pondrás fin (τελείν)!” (Ζεῦ, Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει / μέλοι δέ τοι σοὶ τῶν περ ἄν μέλλῃς τελείν,

vv. 973-974). A pesar del grado insatisfactorio recurrente en las traducciones, debe destacarse la multiplicidad de referencias al τέλος, puesto que en este caso existe cierta noción de tiempo del texto, principalmente, aquella que remite al vínculo de la historia con la voluntad divina. También es evidente que la repetición de τέλος no puede pasar inadvertida al espectador, por más que tenga diferentes intenciones. Esta repetición, a su vez, tendrá mayor repercusión cuando aparezca en boca de Casandra y se pregunte por el cómo, que es, en el acto de representar y ante el hecho representado (“el qué”), la pregunta por la narración.

Mientras que en su puesta en abismo Casandra utiliza φράζω en futuro y, de algún modo, lo entiende desde el lenguaje, en el sentido de que tiene la intención de narrar y narra, Clitemnestra previamente le otorga a φράζω un valor no lingüístico. Antes de entrar al palacio, Clitemnestra invita a Casandra para que acompañe a Agamenón. Casandra desiste con ese silencio que aparenta desconocimiento de la lengua griega. Clitemnestra le dice que, si no entiende por no hablar griego, se explique (φράζε) no con la voz, sino con señas de su mano extranjera, εἰ δ' ἄξιυνήμων οὐσα μὴ δέχη λόγον, / σὺ δ' ἀντὶ φωνῆς φράζε καρβάνω χερί, vv. 1060-1061. Estas palabras de Clitemnestra sufren un revés cuando el coro reivindica a Casandra por sus vaticinios cumplidos. Existe una progresión que va del rechazo a la aceptación de la profetisa. El φράζω de Clitemnestra guarda un carácter limitado para el entendimiento y la comunicación. Pese a ello, el uso del imperativo φράζε parece indicar el momento en que Clitemnestra cede a Casandra el relato de la tragedia, al mismo tiempo en el que la esposa de Agamenón deja el escenario y hace que todas las miradas del espectador se centren en la profetisa. Casandra retoma posteriormente ese φράζε e invierte su aspecto peyorativo por medio de ciertos términos que muestran algunos cambios en la enunciación. Pese a ser una profetisa no buscada e incomprensible para el

coro, ella se asocia a los *háραx* ὀρθομαντείας y ἀληθόμαντιν. Este último término aparece en un contexto en el que Casandra revierte la captación de la realidad por parte del coro: “El futuro llegará. Y tú, presente en él, pronto dirás de mí, lleno de compasión, que soy una adivina demasiado verídica” (τό μέλλον ἤξει· καί σύ μ' ἐν τάχει παρών / ἄγαν γ' ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς;., vv. 1241-1242). De este modo, Casandra suma una variable temporal al conocimiento y, así, une la experiencia temporal de la cognición con la experiencia temporal de la narración. Y, si la *metabolé* era el eje a partir del cual se cronologizaba la disposición lógica de los hechos narrados, la transformación de los vaticinios dudosos a la verdad irrefutable de los hechos nos remite a esa *attentio* agustiniana que convierte la expectativa en memoria en el instante en que sucede el presente. Retomemos el ejemplo de la recitación de San Agustín: la imagen-signo (el indicio del futuro) se vuelve huella-imagen (del pasado) una vez que ocurre el hecho presente. Si aplicáramos esta definición, por medio de la *metabolé* de Aristóteles, al teatro y ya no a la recitación de un poema, diríamos que el futuro de la obra se va convirtiendo en pasado en la medida en que se hacen presentes las acciones ante el espectador, el coro, los personajes. Y, de la misma manera, los vaticinios de Casandra se vuelven reales, verdaderos.

¿Por qué se enfatiza el poder de la palabra de Casandra? ¿Existe en su narración, en su dispositivo de enunciación, algo distinto, por ejemplo, a los hechos narrados por el coro antes de la llegada de Agamenón? En esta dirección, la composición de Casandra podría inaugurar, a través de la óptica de Ricoeur, una *arqueología de la experiencia temporal*. En Casandra, como recurso dramático, se condensan y despliegan al mismo tiempo dos elementos que, según Ricoeur, constituyen al narrador: el punto de vista y la voz narrativa (Ricoeur, 2004: 501-532). Pese al anacronismo de estos términos y la extrapolación del género novela a la tragedia griega, el

punto de vista es la mirada que un personaje echa a las acciones narradas. Se trataría, en esta oportunidad, del *páthos* de Casandra ante su muerte inminente, sus respuestas al coro, su silencio ante Clitemnestra. La voz narrativa (aquella que no forma parte del enunciado, sino que conforma otra temporalidad que es la de la enunciación y profundiza otra dimensión distinta de la de los personajes, la del receptor/espectador) podría ser entendida a través de la omnisciencia y de la omnitemporalidad de la sacerdotisa. Los verbos de decir y explicar tienen, además de un aspecto narrativo, una influencia ontológica y cognitiva. Su conocimiento del *télos*, incluso aquel que trasciende la tragedia *Agamenón* y repercute en la narración histórica de la *pólis* de Esquilo, le permite ordenar los acontecimientos de modo tal que exista una discordancia concordante. Aunque ella no esté dentro del palacio en el momento de la muerte de Agamenón, ni lo haya estado en el asesinato de los hijos de Tiestes (vv. 1090-1093, 1095-1097 y 1178-1196), ni tampoco lo vaya a estar cuando llegue Orestes (vv. 1279-1281), conoce la disposición de los hechos. Toma una acción de una serie de sucesos en virtud de su universalidad y se preocupa por articularla causalmente, lógicamente, es decir: *dikaia*-mente. ¿Dónde se inscribe la experiencia temporal de Casandra, además de en sus giros verbales y lexicales? Unos versos antes de entrar al palacio dice: οὐκ ἔστ' ἄλλοξίς, οὐ, ξένοι, χρόνον πλέω (“No hay salida, extraños, no navego ya por el tiempo”, v. 1299). Hay un *télos* en la vida de los personajes, un *télos* para la obra y un *télos* para la *pólis*. Casandra, como recurso dramático, experimenta el tiempo de lo narrado y el de la narración. Podríamos decir que es un protonarrador. Detrás de Casandra y luego de ella, descubriríamos a Esquilo y la experiencia temporal que le presenta al espectador.

CAPÍTULO 6

Palomas y halcones: violencia y persuasión en *Suplicantes* de Esquilo

Juan Gatti

Es una cuestión debatida hasta la actualidad por qué las cincuenta hijas de Dánao rehúsan casarse con sus primos, los cincuenta hijos de Egipto. En el transcurso de la obra *Suplicantes* de Esquilo no se establece con claridad cuál es la razón de tan vehemente rechazo, que las lleva a huir a la tierra de Argos en donde pueden reclamar asilo basándose en el parentesco, puesto que de allí es originaria Ío, quien diera a luz a Épafo, hijo de Zeus y bisabuelo de Dánao. El motivo del rechazo al matrimonio, del cual se han dado variadas interpretaciones, a su vez se liga con la justificación que puedan (o no) tener para el pedido de asilo. Como se ve, es difícil que se pueda brindar una interpretación de la obra (y de la trilogía *Danaides*) sin analizar esta cuestión central.

Teniendo en cuenta estos factores, nos parece que el único camino posible para proveer una respuesta a este interrogante consiste en considerar el drama en su totalidad. Es decir, en la intersección de los distintos temas (el matrimonio es solo uno, pero además hay una interrogación por el poder, el respeto al suplicante, la contraposición griego/bárbaro, leyes humanas/leyes divinas, y más) debe encontrarse una explicación en consonancia. Si no, como señalan

algunos estudiosos, lo único que encontramos es una serie de cuestiones sin unidad aparente.

Una revisión de la obra en su totalidad está más allá de nuestro alcance en el presente capítulo, pero nuestro objetivo es analizar una serie de pasajes del drama a fin de proponer una interpretación al rechazo de los pretendientes que integre algunos de los temas mencionados. Antes de comenzar con ello, queremos señalar ciertas dificultades que hay que tener en cuenta a la hora de analizar *Suplicantes*.

La trilogía

Como ha demostrado la crítica textual, el texto de esta tragedia se halla corrupto en varios pasajes y contiene varias lagunas.¹ Además de las dificultades mencionadas, se añade la de que se conserva una sola obra de la trilogía. Las tragedias que la integraban eran *Suplicantes*, *Egipcios* y *Danaides* (hay consenso en que este sería el orden), acompañadas por el drama satírico *Amimone*. Nada se sabe del argumento de las obras no conservadas. Sin embargo, es dable suponer dos elementos básicos del mito que figurarían en el desarrollo hecho por Esquilo: 1) las bodas entre las Danaides y sus primos (después de la derrota de los argivos por los egipcios); 2) el asesinato de los esposos en la noche de bodas (excepto Linceo, que logra eludir su destino a manos de Hipermestra).

El único fragmento de cierta extensión que se conserva pertenece a la última pieza de la trilogía, un parlamento de Afrodita en el cual habla sobre el *éros* en términos cósmicos. A partir de esta aparición de la diosa se ha supuesto que existía

1 La edición recomendada para *Suplicantes*, que nosotros utilizamos, es la de Friis Johansen, H. y Whittle, E. (1980) (en adelante: FJ-W), en tres volúmenes, comentada. El texto clásico sobre la obra continúa siendo el de Garvie (1969), al cual FJ-W refieren en su introducción para un tratamiento más detallado de las cuestiones allí planteadas.

un juicio en el cual Afrodita intervenía como defensora de Hipermestra, de una manera similar a como Atenea aboga por Orestes en *Euménides*. Sin embargo, no hay otra base para esta especulación que el ejemplo de la *Orestía*.

Otra posible fuente para la reconstrucción de la trilogía es, naturalmente, el *Prometeo encadenado*.² En los versos 844-877 Prometeo narra a Ío el destino de las Danaides en términos que recuerdan a *Suplicantes*: por ejemplo, la huida de la boda consaguínea, la mente ofuscada por el deseo de los egipcios, el símil de los halcones que persiguen palomas. Más importante aún, allí se dice por qué Hipermestra le perdona la vida a Linceo: μίαν δὲ παίδων ἕμερος θέλξει (“Pero a una de las niñas la ablandará el deseo”, vv. 865-866). Sin embargo, hay un problema: παίδων puede modificar a μίαν o a ἕμερος, es decir, lo que hace cambiar de parecer a la doncella puede ser el deseo a secas, o el deseo de hijos. Un derivado del verbo θέλω volverá a aparecer más adelante.

El artículo clásico sobre la reconstrucción de la trilogía es el de Winington-Ingram (1961). Además de pasar revista a todos los elementos que se conocen, como hemos hecho sucintamente, sugiere una posible reconstrucción. Utiliza para ello el siguiente método: en la *Orestía*, hay temas del *Agamenón* que reaparecen en *Coéforas* y tienen un cierre en *Euménides*. Se puede suponer entonces que en *Danaides* se utiliza un procedimiento similar. De este modo, si vemos un elemento que parece extraño o recibe un énfasis desproporcionado en *Suplicantes*, el mismo podría apuntar a un tema que reaparecería o sería desarrollado más adelante en la trilogía.

Aquí haremos mención solamente de un pasaje que se refiere al futuro de las Danaides. En el éxodo, el semicoro enfrentado al de las doncellas las amonesta con estas palabras: φυγάδεσιν δ' ἑπιπνοῖα† κακά τ' ἄλη / πολέμους

2 Ello depende, claro está, de que se acepte la autenticidad de la obra.

θ' αἱματόεντας προφοβοῦμαι (“para las fugitivas temo malos dolores y sangrientas guerras”, vv. 1043-1044).³ Se podría pensar que se hace una alusión al castigo de los jóvenes después del asesinato de los pretendientes; pero las “guerras” parecen apuntar al combate entre egipcios y pelagosos que sucedería en la segunda pieza. O quizá la alusión sea al asesinato en la noche de bodas, lo cual concuerda con la presentación que hacen las doncellas de un combate entre lo femenino y lo masculino.

Por último, hay que considerar la cuestión de la fecha. En 1952 se publicó el fragmento de una didascalía que indicaba que la trilogía *Danaides* ganó el primer premio en un año en el cual Sófocles fue segundo; y este comenzó a competir en 470, 469 o 468 a. C. La fecha en la didascalía está mutilada, pero según la reconstrucción más factible, el año exacto sería 463 o 464 a. C. Anteriormente a la publicación de este texto, existía consenso en que *Suplicantes* era la obra más antigua conservada de Esquilo, dado que se consideraba que exhibía rasgos arcaicos: el más notorio de ellos, el papel prominente del coro.⁴

De esta manera, *Danaides* se encuentra junto a las otras grandes trilogías, *Orestía* y *Prometía*. El dato se vuelve más relevante si consideramos, como hace Herington (2001), que existe un “segundo” Esquilo. Según este estudioso, estas trilogías no son solo una innovación formal (la ligazón de las tragedias individuales), sino que además tienen que ver con un cambio en su pensamiento. A diferencia de las otras obras, las trilogías terminarían en una reconciliación (al menos es posible interpretar así la *Orestía*). Sea lo que fuere que uno opine al respecto, si postula un cambio o

3 Las traducciones de *Suplicantes* en todos los casos son personales.

4 Varios estudiosos siguieron manteniendo, sin embargo, la datación temprana; para una discusión extensa de los argumentos a favor y en contra, véase Garvie (1969), o para una discusión más resumida el artículo de Lloyd-Jones (1964).

evolución en el pensamiento del tragediógrafo, o si busca afinidades en el corpus esquiileo, la nueva datación de *Suplicantes* es de interés.

Consideramos necesario este resumen de los hechos que se conocen de la trilogía, para poder fundamentar un particular acceso a *Suplicantes*. Algunos artículos que trabajan sobre la obra suelen hipotetizar un posible desarrollo de la trilogía y, a partir de allí, confirmar cierta lectura de la tragedia. Sin embargo, como se notará, es escaso lo que se conoce a ciencia cierta sobre ella. Si consideramos además la libertad con que los tragediógrafos alteran elementos claves de los mitos, ello reduce aún más el margen de certeza que podamos tener. La evidencia del *Prometeo encadenado* ofrece mayor seguridad; hemos señalado que hay cierta continuidad entre una obra y otra. Sin embargo, no se puede excluir que el tratamiento de la misma historia sea diferente en esta pieza y en *Danaides*.

Es nuestro parecer, por lo tanto, que la búsqueda de la respuesta a por qué rechazan las Danaides a sus primos debe encontrarse en el propio texto de *Suplicantes*; y si bien es interesante y necesario proyectar a partir de lo que se encuentre en la obra una posible reconstrucción de la trilogía, ello no puede validar la interpretación que se haga del drama. A continuación resumimos las interpretaciones más comunes acerca del rechazo antes de pasar al análisis de los pasajes seleccionados.

Las interpretaciones

Las explicaciones que se han dado acerca del rechazo del matrimonio se pueden agrupar en cuatro clases. Una, que podríamos denominar “hipótesis oracular”, sostiene que Dánao es el que resuelve la huida a Argos, dado que un oráculo le había vaticinado que moriría a manos de uno de

sus yernos. En segundo lugar, se puede pensar en la endogamia. En tercer lugar, lo que podríamos llamar el carácter “amazónico” o misandria de las doncellas, que implica un odio a los hombres en general. Por último, se puede postular una oposición a las bodas con los primos en particular, y dentro de este grupo se pueden dar distintas razones acerca de qué rasgo particular de los pretendientes es el que produce el rechazo.

Comencemos por la segunda, la teoría propuesta por Thomson ([1940] 1972), según la cual lo que se rechaza es el matrimonio consanguíneo. Sin embargo, este tipo de enlaces estaba permitido en Atenas y también en Egipto. Los pasajes que aduce este autor a favor de la hipótesis no son convincentes y críticas a la misma ya se pueden encontrar en Macurdy (1944); es una teoría que no ha tenido seguidores.

La “hipótesis oracular” surge de un escolio a la obra. El problema con esta interpretación es que prácticamente no tiene apoyo en el texto. El caso más claro lo proporciona el verso 1008, donde Dánao les dice a sus hijas, tras haber evitado el rapto por parte de sus primos, que se comporten y no causen αἰσχος ἡμῖν, ἡδονὴν δ' ἐχθροῖς ἐμοῖς (“vergüenza para nosotros, y placer para mis enemigos”).⁵ Con “enemigos” Dánao parece tener en mente a Egipto y sus hijos.

La primera interpretación que se ofreció acerca de la razón de la huida de las Danaides fue que las doncellas rechazaban el matrimonio en general: se las equiparaba de esta manera a las Amazonas del mito, con el agravante de que estas aceptaban tener relaciones con hombres a fin de procrear. El primer filólogo en sostener esta interpretación fue Wilamowitz, en 1914, y es una postura que cuenta con

5 Para esta teoría cfr. Sicherl (1986). Un comentario de esta interpretación puede hallarse en Rosler (1992). También adhiere a esta hipótesis Gallego (2003: 519-520).

muchos seguidores.⁶ Por un lado, el texto presenta varias expresiones por parte de las doncellas que podrían interpretarse como una aversión al sexo opuesto en general. Esta lectura permite además una interpretación de la trilogía: la mujer, cuando transgrede el mandato de casarse y generar descendencia, provoca muerte y destrucción (los pretendientes, Argos a manos de los mismos, posiblemente Pelasgo también). Y por ello son castigadas al final. La interpretación mejor sustentada filológicamente y tomando en cuenta la totalidad de la obra es, nos parece, la de Zeitlin (1996).

Por último, ciertos estudiosos consideran que el rechazo no es al hombre en general, sino a estos pretendientes en particular. En cuanto a la razón (o razones) específica, hay divergencias. Por ejemplo, FJ-W (1980) y Cuniberti (2001) sostienen que el motivo es la libertad de elección, lo cual parece a primera vista anacrónico. Ferrari (1977) mantiene que la razón es la violencia de los pretendientes. Iriarte y González (2008) concuerdan, recalcando además que la situación se ve agravada por darse dentro de un mismo *génos*. Belfiore (2000) articula también este aspecto vinculándolo con la contraposición griego/bárbaro y la figura del suplicante.

Es nuestro objetivo ahora analizar ciertos pasajes de la obra, que incluyan a todos los personajes del drama, a fin de defender también por nuestra parte el rechazo de estos pretendientes en particular, dado el carácter violento de los mismos, valor que se opone al de la persuasión.

Las Danaides

Las doncellas, tras huir de sus primos, arriban a Argos, tierra en la cual esperan conseguir auxilio en virtud del

6 Un resumen breve de posiciones y autores como el que estamos presentando se encuentra en Cuniberti (2001: 49).

parentesco que las une con la región. La obra se inicia con una súplica del coro:

Ζεὺς μὲν ἀφίκτωρ ἐπίδοι προφρόνως
στόλον ἡμέτερον νάιον ἄρθέντ'
ἀπὸ προστομίων λεπτοψαμάθων
Νείλου· Δίαν δὲ λιπούσαι
χθόνα σύγχροτον Συρία φεύγομεν,
οὔτιν' ἐφ' αἵματι δημηλασίαν,
ψήφῳ πόλεως γνωσθείσαι,
ἀλλ' αὐτογενῆ φυξανορίαν,
γάμον Αἰγύπτου παίδων ἀσεβῆ τ'
ὀνοταζόμενα <-->. vv. 1-10

Ojalá Zeus protector de los suplicantes vea con benevolencia nuestra expedición marítima que partió de las bocas con fina arena del Nilo. Y tras abandonar la tierra de Zeus que bordea con Siria huimos, de ningún exilio por crimen de sangre, tras ser acusadas por un decreto de la ciudad, sino de la aversión al matrimonio generada por nosotras mismas, reprobando las bodas de los hijos de Egipto y un impío [pensamiento].

La primera palabra del verso inicial es “Zeus”: “Zeus dominates the play from beginning to end”.⁷ Sin incluir los pasajes dudosos, su nombre es mencionado cincuenta y cinco veces en la obra; solo en *Prometeo encadenado* la frecuencia es mayor, y en el resto de las obras conservadas es mencionado menos de diez veces. En el segundo verso aparece el sustantivo que regularmente designa al grupo de las doncellas, στόλος, que traducimos por “expedición” pero que también significa “bandada”; de esta manera se adelanta la imagen

7 FJ-W (1980: 5) (II).

de las palomas perseguidas por los halcones (aunque no es la única imagen que se utiliza para describirlas).

A nuestro entender, los versos 6-7 sirven a un triple propósito. En primer lugar, como se ha dicho, ponen de relieve que la ciudad a la cual se dirigen las Danaides es una *pólis* democrática en la que las leyes se encuentran en vigor.⁸ El tema de la legalidad y la constitución democrática ocupa un lugar importantísimo dentro de la obra. En segundo lugar, configura la primera de las ironías trágicas que aparecen dentro de la pieza referida al destino de las Danaides. En el mito, todas las doncellas excepto Hipermestra mataban a sus pretendientes en la noche de bodas, lo que se cree que ocurriría entre la segunda y la tercera pieza. Estos versos nos alertan sobre la peculiar naturaleza de estas jóvenes. Se puede considerar, además, que la referencia al exilio podría adelantar el destino que tendrían las doncellas al final de la trilogía.⁹ En tercer lugar, quizá de manera menos explícita, podemos hallar una alusión a la institución de la *hiketeía*. El hecho de verse libres de un crimen de sangre podría querer decir, como una especie de lýtote, que son puras, lo cual es un elemento para reforzar su pedido de auxilio.

El verso octavo nos informa del motivo del rechazo de las Danaides, para el cual se han ofrecido numerosas variantes. El inconveniente se centra principalmente en el adjetivo compuesto, *αὐτογενῆ*. Wilamowitz lo traduce como “innato”; FJ-W (1980: 5) (II) como “promovida por nosotras mismas”, a quienes seguimos. Otra alternativa es “de nuestra propia raza”, que estaría en línea con la hipótesis de rechazo al incesto de Thomson. Por último, variante de la anterior, “de nuestro propio linaje”, como sostienen Iriarte y González

8 “... la afirmación acerca de que un *pséphas póleos* puede imponer el exilio ante un delito criminal implica que ya esté en vigencia un derecho positivo como atributo de la ciudad” (Gallego, 2001: 43).

9 Si se siguen las pautas para recuperar los indicios que remiten a un posible desarrollo de la trilogía, de acuerdo con Winington-Ingram (1961), como se mencionó anteriormente.

(2008: 115-117). Hay una antítesis elaborada, involucrando un quiasmo en *δημηλασίαν/φυξανορίαν*. Para FJ-W la oposición se da entre constricción y libertad; según Verdenius (1985: 284) la antítesis es entre asunto familiar/público, lo cual puede concordar con la idea de que la causa del rechazo es la violencia intrafamiliar. No se puede descartar que Esquilo haya pretendido aludir a todos estos sentidos.

El verso 10 está incompleto, y los editores suelen reponer *διάνοιαν* como el sustantivo faltante. Pero el adjetivo “im-pío” (*ἀσεβῆ*) nos sitúa en el plano de la transgresión divina. En los versos 11 a 18 las doncellas señalan a su padre como el autor de la huida a Argos. Hay que remarcar que, al margen de la interpretación que se dé del verso octavo, según lo que se desprende de la obra, el rechazo de los pretendientes surge de las Danaides mismas (Verdenius, 1985: 285-286); lo que decide Dánao es el lugar donde pedir refugio, en atención, podemos suponer, a los lazos de parentesco. En estos mismos versos aparecen dos adjetivos referidos al padre que son continuamente citados: *βούλαρχος* y *στασίαρχος* (“consejero de un plan” y “jefe de una compañía”). Como señalan FJ-W (1980: 16) esto constituye una especie de hendíadis, y en particular el segundo adjetivo tiene el sentido de “líder u originador de una sedición”. Según ciertos intérpretes, en la segunda obra de la trilogía Dánao se convertiría en tirano de Argos. Sobre este tema hablaremos en el apartado siguiente.

En el verso 17 aparece mencionada Ío (*βοός*) por primera vez, un elemento básico en la trama de la obra.¹⁰ De acuerdo con la versión del mito sustentada en este drama, Ío, después de unirse a Zeus involuntariamente, es transformada en vaca por Hera y expulsada de Argos (donde oficiaba de sacerdotisa). Después de una serie de peripecias, es finalmente liberada por Zeus en su templo en Egipto, donde dará a luz

10 El texto clásico sobre el motivo de Ío es el de Murray (1958).

a Érafo, a quien se remonta el linaje de las Danaides y los egipcios. Este antecedente es importante ya que las Danaides pueden invocar a Zeus por dos razones: primero, por hallarse en relación de descendencia; y en segundo, porque ellas, al igual que la sacerdotisa de Argos, huyen de sus perseguidores.

En los versos 19 a 33 las Danaides invocan a la ciudad, a la tierra, a los dioses locales, y finalmente a Zeus, a quien piden que destruya a sus pretendientes. Entonces, al final de esta súplica, hay una nueva mención del porqué del rechazo de las bodas:

πρὶν ποτε λέκτρων, ὧν θέμις εἶργει,
σφετεριζόμενοι πατραδελφείαν
τήνδ', ἀεχόντων ἐπιβῆναι. vv. 37-39

antes de que alguna vez obtengan lechos forzados, de los cuales los aparta *thémis*, tras usurpar estas primas por parte del padre.

En estos últimos tres versos encontramos condensada toda una serie de referencias. Por un lado, el lecho es calificado de ἀεχόντων “involuntario”, “en contra de la voluntad de uno”. Si bien mantenemos nuestras reservas en enfatizar este elemento en el rechazo de las Danaides, es innegable que está presente. Por otro lado, encontramos el sintagma σφετεριζόμενοι πατραδελφείαν que presenta serios problemas de interpretación. En primer lugar, πατραδελφείαν es un *hárax* esquiléo; según cómo se lo acentúe, cambia el valor de los semas de este sustantivo compuesto. A su vez, la interpretación que se dé a este sustantivo variará según el sentido que asignemos al participio de que depende. FJ-W (1980: 36-38) no llegan a una solución satisfactoria, a partir de lo cual admiten que es posible que πατραδελφείαν haya sido transmitido erróneamente. Ahora bien, si aceptamos este sustantivo, aun sin llegar a una

traducción exacta, es evidente que la expresión alude a una trasgresión de los derechos (“derechos” no necesariamente en sentido legal, pero podrían serlo) de Dánao, en tanto que tío de los egipcios. Dado que debemos dejar abierta la interpretación, puede referirse al ámbito legal, al familiar, o a ambos. Por último, quizá el término más significativo del pasaje y del prólogo sea θέμις. La primera acepción del término es “lo establecido”, y de allí que pueda significar “justicia” (algunas traducciones vierten así el término). Ferrari (1977: 1303-1307) señala al respecto de este punto que *thémis* designa el aspecto divino de la ley. En el verso 360 aparece como hija de Zeus: Ἰκεσία Θέμις Διὸς Κλαρίου (“Temis Suplicante, hija de Zeus Klarios”).

Dánao

Como se puede apreciar, un breve repaso del prólogo de *Suplicantes* genera interrogantes antes que soluciones. A continuación nos centraremos en el padre de las doncellas, que resulta un elemento importante en ciertas interpretaciones. Según estas, Dánao apaña e impulsa el rechazo de las doncellas al varón, o directamente lo instiga.¹¹ De esta manera, el padre de las Danaides es una figura despótica, lo que se hará manifiesto en la pieza siguiente de la trilogía cuando se convierta en tirano de Argos. Y en esta obra ello se manifestaría en la forma en que manipula a sus hijas.

Disentimos con esta lectura. En primer lugar, como señalamos, el rechazo a los pretendientes surge de las doncellas mismas, y Dánao aparece como el que idea los medios para cumplir el deseo de sus hijas. En segundo lugar, nos parece que ciertos pasajes justifican una imagen de Dánao

11 En esta última alternativa, se combinan la hipótesis “oracular” y la “amazónica”: Dánao inculca el odio al varón a sus hijas a fin de salvar su vida.

más bien positiva.¹² Su primera alocución en el drama, a sus hijas, empieza así: παῖδες, φρονεῖν χρῆ· ξὺν φρονοῦντι δ' ἦκατε (“Hijas, es necesario pensar; y llegáis con el que piensa”, v. 176). A continuación: 1) identifica el rumor que se aproxima como la embajada argiva,¹³ 2) hace que sus hijas se sienten cerca del altar y 3) les señala cómo dirigirse a los jefes de la región. A lo cual sus hijas responden que habla prudentemente (φρονοῦντως) a quienes son prudentes (φρονοῦντας) (v. 204). De esta manera, Dánao aparece como un sabio consejero; más adelante (vv. 490-499) recomendará a Pelasgo que lo acompañe una guardia, de manera de no sufrir ningún contratiempo cuando se traslade a la ciudad.¹⁴

Luego Dánao identifica para sus hijas a las divinidades griegas que se encuentran en el altar; subrayamos este hecho, porque contrasta con la impiedad que exhibe el heraldo egipcio más adelante, quien solo venera las deidades del Nilo. A continuación explícita cómo ve él la actitud de los egipcios:

[...] ἐσμός ὡς πελειάδων
 ἴζεσθε κίρκων τῶν ὁμοπτέρων φόβῳ,
 ἐχθρῶν ὁμαίμων καὶ μαινότων γένος.
 ὄρνιθος ὄρνις πῶς ἂν ἀγνεύοι φαγῶν;
 πῶς δ' ἂν γαμῶν ἄκουσαν ἄκοντος πάρα
 ἀγνὸς γένοιτ' ἄν; [...] vv. 223-228

12 Para una posición contraria, cfr. Zeitlin (1996: 143-146) y Levy (1985: 41-42).

13 Sin embargo, más adelante se equivoca (o podríamos pensar que se trata de una mentira piadosa) cuando estima que los egipcios no podrían desembarcar tan rápidamente como para atrapar a las doncellas, que son salvadas por la intervención de Pelasgo.

14 Pero a su vez el pedido de guardia se ha interpretado como la búsqueda de una fuerza de choque para cuando acceda al poder. Esta guardia se hace permanente en los vv. 985-990.

Como una muchedumbre de palomas sentaos con temor de halcones que también son pájaros, enemigos de la misma sangre y que mancha a los parientes. Ave que comió ave, ¿cómo saldría pura? ¿y cómo sería puro casándose desde uno que no lo consiente con una que no lo consiente?

El tema de la violencia intrafamiliar aparece claramente subrayado por la imagen y por los vocablos “sangre” (ὁμαίμων) y “linaje” (γένος). Pero no menos enfáticamente aparece la falta de consentimiento; no solo la del padre (ἄκοντος), sino también la de la hija (ἄκουσαν), que no era necesaria para que el padre la casara. Por último, el adjetivo ἄγνός y el verbo ἀγνεύω nos remiten, otra vez, al plano religioso.

Hacia el final de la obra, una vez que Pelasgo salva a las doncellas del peligro, el padre aconseja nuevamente a sus hijas (vv. 980-1013). Aparece otra vez el tema de la prudencia: καὶ ταῦτα μὲν γράψασθε πρὸς γεγραμμένοις / πολλοῖσιν ἄλλοις σωφρονίσμασιν πατρός (“y escribid estas cosas a las muchas otras escritas lecciones de prudencia del padre”, vv. 991-992). El contenido del consejo esta vez es que, habiendo escapado de sus primos, se guarden de los hombres de esta tierra. En esta sección es donde aparece el sintagma “placer para mis enemigos” mencionado en un apartado anterior. Y Dánao cierra así su admonición: τὸ σωφρονεῖν τιμῶσα τοῦ βίου πλέον (“honrando el ser prudentes más que la vida”, v. 1013). Es cierto que σωφρονεῖν puede aludir a la continencia sexual, como lo hace en el *Hipólito* de Eurípides (FJ-W, 1980: 303). Sin embargo, como tratamos de mostrar, Dánao aparece representado como modelo de prudencia pero en relación al respeto a los dioses y el debido comportamiento como extranjero. Por último, citaremos el pasaje que se utiliza para probar que Dánao considera la posibilidad de que sus hijas se casen:

(...) ἐν χώρᾳ
τάσσεσθε, φίλαι δμωίδες, οὔτως
ὡς ἐφ' ἐκάστη διεκλήρωσεν
Δαναὸς θεραποντίδα φερνήν. vv. 976-979

Colocaos en posición, queridas esclavas, así como Dánao dispuso para cada una la dote de servidora.

Pelasgo

Una vez ubicadas las doncellas en el altar, se acerca la comitiva argiva encabezada por Pelasgo. En la primera parte del diálogo el rey se informa acerca de quiénes son y descubre con sorpresa que los unen lazos de parentesco. Una vez hecho esto, procede a interrogar a las Danaides acerca del motivo de hallarse suplicantes en el altar; las doncellas responden:

ἄναξ Πελασγῶν, αἰὸλ' ἀνθρώπων κακά,
πόνου δ' ἴδοις ἂν οὐδαμοῦ ταῦτ' ὄν περὶόν·
ἐπεὶ τίς ἤϋχει τήνδ' ἀνέλπιστον φυγῆν
κέλσειν ἐς Ἄργος κῆδος ἐγγενὲς τὸ πρῖν,
ἴῃχει μετὰ πτοιοῦσαν† εὐναίων γάμων; vv. 328-332

Señor de los pelasgos, los males de los hombres son movedizos; y en ninguna ocasión verías el mismo plumaje de infortunio. Porque ¿quién supondría en otro tiempo que haría esta inesperada huida y arribaría a Argos, rechazando un parentesco político del mismo linaje con odio de los lechos nupciales?

En estos versos encontramos otra vez la referencia a los linajes (κῆδος ἐγγενὲς). El verso 331 recuerda el verso 16 del prólogo, lo cual nos hace pensar que las Danaides están

utilizando las mismas palabras para describir su situación. Vimos que en el prólogo había referencias claras al γένος. Podemos suponer, tanto aquí como allí, que son un dato básico de la trama, y es por ello que lo volvemos a encontrar. Y si atendemos a este particular contexto, es claro que es un dato necesario, puesto que es un elemento clave de la situación de las Danaides: apunta a explicar el interrogante de por qué huyen de su tierra. Es decir, apunta a fundamentar el pedido que hacen a Pelasgo. Encaja además perfectamente con los versos 328-329: un mal originado dentro de la familia puede considerarse un mal inesperado. El parentesco justifica (por el lado de Pelasgo) el pedido de asilo y lo explica (por el lado de los egipcios).

El rey no logra captar el sentido de las palabras de las Danaides, y pregunta directamente qué es lo que desean (vv. 333-334), a lo que responden: ὡς μὴ γένωμαι δμῶις Αἰγύπτου γένει (“para no devenir esclava del linaje de Egipto”, v. 335). Una expresión tan tajante ha llevado a algunos intérpretes a pensar que esto implica un rechazo total del matrimonio. La alusión a la esclavitud no es una exageración de las Danaides: basta ver el encuentro entre las doncellas y el heraldo (vv. 827-905). La característica saliente de los egipcios y su mensajero es la violencia. Más de una vez amenazan a las Danaides con arrastrarlas de los cabellos y rasgar sus vestiduras, ordenándoles subir al barco. En el último verso de este pasaje, el heraldo les promete que no carecerán de señores (ἀναρχίαν). Este vocablo hace alusión al tema de la libertad: contrasta claramente con el tipo de gobierno de los argivos, cuestión que surgirá en el diálogo que se da a continuación entre Pelasgo y el heraldo. Los egipcios, en su rol de esposos, son representados como monarcas.

Agreguemos una última referencia léxica; en los versos 932-933 el heraldo pregunta: [...] πῶς φῶ, πρὸς τίνοσ τ' ἀφαιρεθεῖς / ἤκειν γυναικῶν αὐτανέψιον στόλον; (“¿Cómo y por quién diré que he sido privado de la expedición de

mujeres, sus propias primas, cuando regrese?”). El participio ἀφαιρεθείς, como señalan FJ-W (1980: 242), es un término técnico legal que se utiliza para el caso de alguien que ha sido privado de un esclavo. Es decir, encontramos confirmación en el vocabulario que utiliza el bando egipcio de que las Danaides son vistas como esclavas, si el tratamiento de que son objeto no pareciera suficiente para probarlo.

Sin embargo, esto no aclara para Pelasgo por qué las Danaides rechazan a sus primos, por lo cual vuelve a preguntar: BA. πότῆρα κατ' ἔχθραν, ἢ τὸ μὴ θέμις λέγεις; / XO. τίς δ' ἂν φιλοῦσ' ὄνοιτο τοὺς κεκτημένους; (“Rey: ¿Acaso por odio [es que suplicas], o hablas de injusticia? Coro: ¿Y quién rechazaría a sus amos, queriéndolos?”, vv. 336-337). La respuesta previa de las Danaides sugiere el primer término de la disyunción; el segundo surge de la posición de Pelasgo como jefe de la ciudad, que debe preocuparse de los aspectos legales de la cuestión. Hemos mencionado que Argos aparece representada como una ciudad democrática, por lo cual no nos asombra la referencia a la ley por parte del rey. Es interesante, sin embargo, que Pelasgo utilice θέμις con la particular valencia que tiene esta palabra. La lectura de la respuesta de las Danaides es incierta, pero parece claro que φιλοῦσ' es un eco del κατ' ἔχθραν de Pelasgo. Debido a la lectura adoptada por FJ-W para este verso, ellos suponen necesaria a continuación una laguna de al menos dos versos. El intercambio entre el rey y las doncellas concluye así: BA. σθένος μὲν οὕτως μείζον αὖξεται βροτοῖς. / XO. καὶ δυστυχούντων γ' εὐμαρῆς ἀπαλλαγῆ. (“Rey: Así una fortuna más grande crece para los mortales. Coro: Y al menos la separación de lo infortunado es fácil.”) (vv. 338-339). Concordamos con Thomson en que esta es una alusión a los beneficios del matrimonio endogámico (es decir, la no división de la herencia). Podemos apreciar que las Danaides no han dado un fundamento claro para su demanda, por lo cual Pelasgo volverá a preguntar más adelante. Pero ahora se limitar a averiguar qué es lo que desean las doncellas:

BA. πῶς οὖν πρὸς ὑμᾶς εὐσεβῆς ἐγὼ πέλω;
XO. αἰτοῦσι μὴ ἴδουσι παῖσιν Αἰγύπτου πάλιν.
BA. βαρέα σύ γ' εἶπας, πόλεμον ἄρασθαι νέον.
XO. ἀλλ' ἢ Δίκη γε ξυμμάχων ὑπερστατεῖ.
BA. εἴπερ γ' ἀπ' ἀρχῆς πραγμάτων κοινωνὸς ἦν.
XO. αἰδοῦ σὺ πρῦμναν πόλεος ὧδ' ἐστεμμένην.
BA. πέφρικα λεύσσω τάσδ' ἔδρας κατασκίους
βαρῦς γε μέντοι Ζητὸς ἰκεσίου κότος. vv. 340-347

Rey: ¿Y cómo sería yo piadoso para vosotras?

Coro: No devolviéndonos de nuevo a los hijos de Egipto que nos reclaman.

Rey: Tú dices cosas graves, comenzar una guerra nueva.

Coro: Pero la Justicia de los aliados protege.

Rey: Si desde el comienzo de los sucesos es compañera.

Coro: Respeta tú la popa de la ciudad coronada de esta manera.

Rey: Me aterrizo al ver estos templos ensombrecidos; no obstante, grave es el odio de Zeus Suplicante.

En estos versos surge un tema central del diálogo: el respeto de los suplicantes, que colocará a Pelasgo ante un dilema insoluble. Por un lado, si el rey recibe a las Danaides, ello implica una guerra con los egipcios (el heraldo egipcio hace explícita esta amenaza en los versos 934-937). Por otro lado, si no recibe a las Danaides, violaría el mandato de Zeus suplicante. Dado que las Danaides han establecido contacto físico con el altar, su protección está garantizada por el dios, y su deshonor implica una mancha (Gould, 1973: 78).

Aún más grave en este caso porque el altar es un altar público, por lo cual la deshonor implicaría al pueblo argivo en su conjunto. Que ambas alternativas tienen consecuencias igualmente nefastas lo prueba el hecho de que ambas son calificadas con el adjetivo βαρῦς, el mismo adjetivo que

utiliza Esquilo en *Agamenón* para calificar las disyuntivas del dilema del Atrida.¹⁵

De acuerdo con Sourvinou-Inwood (2002: 208-213), esta dimensión ritual de la tragedia es reforzada a través de una extensa serie de referencias religiosas, algunas de las cuales ya hemos podido apreciar en el prólogo. La canción que le sigue también está llena de tales referencias, como por ejemplo, la descripción detallada del poder de Zeus. Luego, Dánao instruye a sus hijas para refugiarse en el altar e invocar a los dioses. El pedido a Pelasgo, como vimos, se definirá en última instancia por un argumento religioso: es necesario respetar a Zeus suplicante. El primero, segundo y tercer estísimos pueden considerarse plegarias desde el punto de vista formal. El tema de los dioses se volverá a presentar en la escena entre Pelasgo y el heraldo. Por último, la obra finaliza con una procesión a Argos en la que dos semicoros enfrentados se refieren al matrimonio también en términos religiosos.

Si bien el rey se encuentra ante un dilema, la respuesta final al mismo no recae solo en sus manos, sino que –dado que nos encontramos en una Argos democrática–, el pedido de asilo debe ser sometido a votación en la Asamblea. Se da la circunstancia particular de que el pueblo de Argos se convierte en un personaje dentro de la tragedia. El elemento a rescatar de esta situación es la necesidad de persuadir a la Asamblea. En el verso 519, Pelasgo les dice a las doncellas: καὶ σὸν διδάξω πατέρα ποῖα χρὴ λέγειν (“Y a tu padre enseñaré qué cosas es necesario decir”). Y un poco más adelante: πειθῷ δ’ ἔποιτο καὶ τύχη πρακτήριος (“y ojalá la persuasión [me] siga y la *týkhe* eficaz”, v. 523).

15 Un análisis más detallado del dilema de Pelasgo se encuentra en Gatti (2004).

El heraldo egipcio

Pelasgo arriba escoltado por una guardia argiva y se encuentra con el heraldo egipcio, tratando de llevarse por la fuerza a las Danaides, lo cual genera una enérgica respuesta por parte del rey (vv. 911-915).¹⁶ A continuación se da el siguiente diálogo:

KH. τί δ' ἠμπλάκηται τῶνδ' ἐμοὶ δίχης ἄτερ;

BA. ξένος μὲν εἶναι πρῶτον οὐκ ἐπίστασαι.

KH. πῶς δ' οὐχί; τᾶμ' ὀλωλόθ' εὐρίσκων ἄγω. vv. 916-918

Heraldo: ¿En qué he errado aparte de la justicia?

Rey: En primer lugar, no sabes ser extranjero.

Heraldo: ¿Y cómo no? Encontrando mis cosas que se habían perdido me las llevo.

De estos versos debemos destacar dos cuestiones. En primer lugar, la falla por parte del heraldo en cumplir las formalidades requeridas a un extranjero que arriba a otro país; en particular, como hará notar Pelasgo enseguida (v. 919), el heraldo no ha buscado un *próxenos*, es decir, una persona del lugar que oficie de representante del extranjero (como es el caso de Pelasgo con las Danaides). En segundo lugar, vemos que el heraldo llama a las doncellas τᾶμ' ("lo mío"), utilizando un neutro plural que junto con el participio ἀφαιρεθείς que señalamos en la sección anterior conforma desde el léxico una objetivación de las mujeres.

A continuación, en los versos 920-924, el heraldo se muestra irreverente con los dioses griegos, actitud que contrasta con la de Dánao y justifica la acusación que le han dirigido

¹⁶ Un análisis más detallado de esta escena se encuentra en Gatti (2005).

las Danaides¹⁷ desde el principio de la obra: impíos. Después de intercambiar reproches, el mensajero egipcio pregunta a Pelasgo (vv. 930-933) cómo y por quién ha sido privado de las doncellas, para referirlo a sus señores. El rey responde:

ταύτας δ' ἐκούσας μὲν κατ' εὐνοίαν φρενῶν
ἄγοις ἄν, εἶπερ εὐσεβῆς πίθοι λόγος·
τοιάδε δημόπρακτος ἐκ πόλεως μία
ψήφος κέκρανται, μήποτ' ἐκδοῦναι βία
στόλον γυναικῶν· τῶνδ' ἐφήλωται τορῶς
γόμφος διαμπάξ, ὡς μένειν ἀραρότως.
ταῦτ' οὐ πῖναξίν ἐστιν ἐγγεγραμμένα
οὐδ' ἐν πτυχαῖς βίβλων κατεσφραγισμένα,
σαφή δ' ἀκούεις ἐξ ἑλευθεροστόμου
γλώσσης, κομίζου δ' ὡς τάχιστ' ἐξ ὀμμάτων. vv. 940-949

¿Por qué es necesario decirte mi nombre? Con el tiempo, tras haberlo aprendido, tú mismo lo sabrás y tus compañeros. Pero si consienten con la voluntad de sus mentes, podrías llevarlas, si un discurso piadoso las persuadiera. De tal manera, un decreto unánime resuelto por el pueblo de la ciudad ha sido depositado: nunca devolver por la fuerza la expedición de mujeres. Estas cosas están determinadas, para permanecer ajustadamente. Estas cosas no han sido escritas en tabletas ni han sido selladas en hojas de papiro. Escuchas cosas claras de una lengua de boca libre. Aléjate de mi vista lo más rápido posible.

Consideremos ahora los vv. 940-941. En ellos vemos que Pelasgo admite la posibilidad de que los egipcios pueden llevarse a sus primas. De esta manera, también para el rey las Danaides parecen tener una actitud normal frente al

17 No ocurre lo mismo con las doncellas, quienes incurrían en *hybris* al exigir protección por parte de Zeus.

matrimonio (es decir, dadas ciertas circunstancias, lo aceptan). Según Pelasgo, para ello deberían persuadirlas con un discurso piadoso, εὐσεβής, que contrasta con la actitud de los egipcios, impía a ojos de las Danaides y ahora a ojos del rey.

En lo que sigue, se encuentra una serie de referencias que aluden a la práctica democrática argiva (al menos, tal como se la representa ficticiamente). En primer lugar, el decreto del pueblo (ἐκ πόλεως μία ψήφος); viene a la mente el contraste con el imaginado gobierno de los bárbaros: gobierno de uno solo, es decir, tiránico. En segundo lugar, los versos 946-947 oponen al secreto de los decretos reales el aspecto público que tenían las disposiciones sancionadas por las asambleas democráticas. Por último, ἐξ ἐλευθεροστόμου γλώσσης señala una característica de la que se preciaban los griegos y de la cual, a su parecer, carecían los bárbaros: la libertad. Es decir, en el imaginario griego, el gobierno de uno solo degeneraba necesariamente en despotismo, por lo cual los súbditos del tirano eran vistos como sus esclavos.

Las (o los) acompañantes y las Danaides

El éxodo de la obra presenta dos dificultades: es evidente a partir del texto que hay dos semicoros que expresan puntos de vista opuestos; sin embargo no hay indicación en el texto de otro semicoro que podría enfrentarse a las doncellas. Debido a ello, la atribución de los versos a uno o a otro semicoro es dudosa. Con respecto al primer problema, seguiremos a FJ-W que sostienen que uno de los semicoros está compuesto o bien por las sirvientas de las Danaides, o bien por un grupo de jóvenes argivos (que sería la compañía de Pelasgo). Se ha propuesto, además, otra posibilidad: el coro mismo de doncellas se divide en dos grupos contrastantes. Es una posibilidad interesante, que encaja con la fal-

ta de indicación de la división del coro y refuerza, además, la idea de que las Danaides no rechazan al matrimonio en sí. Sin embargo, como uno de los semicoros declara que el matrimonio *con* los egipcios sería lo mejor (v. 1054), nos parece mejor la postura propuesta por FJ-W.

Las Danaides, luego de ser rescatadas por Pelasgo, inician el camino a Argos cantando sus alabanzas, a la vez que de nuevo ruegan que los dioses las mantengan lejos de los hombres. En un momento se dirigen específicamente a Ártemis:

ἐπίδοι δ' Ἄρτεμις ἀγνὰ
στόλον οἰκτιζομένα, μηδ' ὑπ' ἀνάγκας
τέλος ἔλθοι Κυθραεῖας
Στύγιον πέλοι τόδ' ἄθλον. vv. 1030-1034

Y ojalá vea la pura Ártemis la expedición que mueve a compasión, y no venga por necesidad el fin de Citea; ojalá este premio sea estigio.

Esta es la tercera mención de Ártemis en la obra, un número exiguo comparado con el de Zeus. El rechazo al matrimonio aparece calificado aquí ὑπ' ἀνάγκας. Una primera lectura indicaría que lo que pretenden las doncellas es eludir su destino natural, casarse y procrear. Pero la misma expresión podría ser el reverso del adjetivo ἀέκων utilizado anteriormente en más de una ocasión, tanto por las Danaides como por su padre. Las (o los) acompañantes responden con una alabanza a Hera y a Afrodita que, junto con Zeus, son los dioses más poderosos (vv. 1034-1037). Pero Afrodita tiene a su vez compañía:

μετάκοινοι δὲ φίλα ματρὶ πάθεισιν
Πόθοσ <ᾗ> τ' οὐδὲν ἄπαρνον
τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ.

δέδοται δ' Ἀρμονία μοῖρ' Ἀφροδίτας
ψεδουρά, τρίβοι τ' ἐρώτων. (vv. 1038-42)

Y asociados a la querida madre [Afrodita] están presentes el Deseo y a la que nada es negado, la encantadora Persuasión; y para Armonía ha sido dado el destino susurrante de Afrodita y los caminos gastados de los amores.

La Persuasión (Πειθώ) aparece como una de las acompañantes de Afrodita; en el verso 941 Pelasgo había dicho que los egipcios podían llevarse a las doncellas si las *persuadía* un discurso piadoso. Aparece además calificada como θέλκτωρ, el mismo adjetivo que utilizó Dánao para referirse a las miradas de los hombres (v. 1004) cuando ven a una doncella en la flor de la edad. A su vez, las Danaides dicen de sí mismas que son ἄθελκτον (v. 1055). Y también recordemos que Zeus, por su parte, “encantó” (θέλξας) a Ío (v. 571).

Conclusiones

El pueblo de Argos, que vive en democracia, es un pueblo libre. Los bárbaros, en cambio, están a merced del déspota que los gobierna, quien no debe dar explicaciones a nadie. Las decisiones a las que llega la Asamblea argiva se basan en la persuasión. El bárbaro en cambio, es esclavo de su rey. Pelasgo entiende que los egipcios pueden llevarse a sus primas si las persuaden; el heraldo las considera como posesiones; las Danaides no quieren convertirse en esclavas de sus primos, ni que estos sean sus amos.

Es nuestro parecer que el dilema de Pelasgo, el respeto al suplicante, es el tema central de la obra, mientras que posiblemente el del matrimonio lo es de la trilogía. Aun así, a pesar de encontrarnos con dos temas distintos, se puede hallar

cierta conexión.¹⁸ Dado que Zeus protege a los suplicantes, se introduce el tema divino: además de las obligaciones legales, existen, al parecer, obligaciones religiosas. De nuevo: los egipcios pueden llevarse a sus primas si las persuade un discurso *piadoso*. ¿Existe un modelo de *éros* divino?¹⁹ Los dioses más importantes, se dice al final de la obra, son Zeus, Hera y Afrodita.

Las Danaides sostienen que sus primos son impíos; los lechos que buscan son contra *thémis*. Dánao califica a los primos-halcones de impuros. Avasallan la involuntariedad de las doncellas y su padre mediante la fuerza. Esta acción es todavía más reprobable, se puede pensar, porque se da dentro de un mismo *génos*.

De esta manera, nos encontramos ante un problema familiar que se resuelve (o podría resolverse) dentro de la *pólis* democrática, en el ámbito público, así como la *vendetta* familiar en *Agamenón* tiene una solución con la fundación del Areópago. Orestes comparte con las doncellas ser también un suplicante.

Así, podemos interpretar que Esquilo plantea que la relación entre esposo y esposa debe asemejarse a la que se da en una democracia. Y si no resulta convincente este planteo, y se opta por la interpretación amazónica, esperamos al menos haber mostrado que la sumisión de la mujer a su rol tradicional en el matrimonio no se da sin un examen del papel del hombre en él.

18 Belfiore (2000) establece una relación directa entre ambos temas: para esta autora, la institución del matrimonio se moldea a partir de la del suplicante.

19 No podemos resistir la tentación de señalar que en *Prometeo encadenado* (vv. 560) el titán *persuade* (πιθῶν) a su esposa Hesíone.

CAPÍTULO 7

¿Bastardo sin gloria? Herencia y legitimidad en *Hipólito* de Eurípides¹

Hernán Martignone

Uno de los muchos debates de la crítica en torno de *Hipólito* de Eurípides se relaciona con la cuestión de la bastardía de Hipólito –hijo de Teseo con una amazona innominada, al menos en la versión conservada– y de la legitimidad de los hijos de Fedra con el propio Teseo. En su clásico libro *The Drama of Euripides*, Grube (1961 [1941]: 184) ya esbozaba, en breves dos páginas, el *quid* de la cuestión cuando explicaba el ataque de furia de Hipólito contra las mujeres (vv. 616-650), instándonos a recordar que en el texto se enfatizaba repetidamente que Hipólito es un *nóthos* (“bastardo”), para luego señalar que este hecho, al que pocos críticos adjudican importancia suficiente, se halla en la raíz misma del carácter del joven. En su edición comentada a la obra, Barrett (1966: 363) toma una posición contraria respecto de la cuestión. Cuando explica la queja de Hipólito respecto de la desventajosa posición social de los bastardos (vv. 1082-1083), sostiene que, dramáticamente, el exabrupto no tiene razón de ser

1 Una primera versión de este trabajo fue leída en las “IV Jornadas sobre el Mundo Clásico”, organizadas por la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Comunicación y Humanidades de la Universidad de Morón, el 11 de octubre de 2008.

puesto que la *notheía* es totalmente irrelevante para la acción de la obra; para este autor, el propósito de Eurípides en ese pasaje sería echar una sutil luz sobre la psicología del personaje “to suggest this feeling of inferiority, of otherness”, a lo que agrega: “No word again of the *νοθεία* till the very end”. Pero esa sensación de otredad que persigue a Hipólito no parece, como trataremos de ver, irrelevante, y está asociada en gran parte con su ilegitimidad.

La oposición entre Hipólito y sus hermanos consanguíneos, los cuales son presentados en la tragedia como hijos legítimos (*gnésioi*), es una línea íntimamente ligada a esta y recorre solapadamente la obra.² Hay aquí terreno para la discusión, como veremos a continuación, ya que si se aplica a la obra (producida en 428 a. C.) la ley de ciudadanía vigente en Atenas desde 451-450 a. C., los hijos de una extranjera como Fedra (de origen cretense) han de ser considerados, al igual que Hipólito, bastardos, puesto que dicha ley exigía como condición para la ciudadanía que ambos padres fueran atenienses.³ Entran así en juego dos aspectos clave del mundo legal de la Atenas clásica: las disputas anfigométricas (entre hermanos por parte de padre pero no de madre) y el estatus de los llamados *metróxenoι* (hijos de madre extranjera), así como también la cuestión de si corresponde o no incluir en el trasfondo mítico de la obra las categorías legales que provienen de la época de composición de la tragedia.

El carácter amazónico de la madre de Hipólito, por otra parte, reviste una cierta importancia en la bastardía del muchacho, puesto que ha sido considerada ya como esposa legítima, ya como concubina según diversos críticos, lo cual afectaría la situación de Hipólito como hijo legítimo o

2. Ogden (1996: 198) afirma que “Hippolytus himself is repeatedly accused of fighting amphimetric battles, and it is in this context that his bastard status is foregrounded: he is ‘a bastard that aspires to legitimacy’” (cfr. v. 309).

3. Cfr. Aristóteles, *Ath. Pol.* 26.3.6: “ὅς ἂν μὴ ἐξ ἀμφοῖν ἄστοιῶν ἦ γεγινώς”.

bastardo. Al elegir una vida apartada, que transcurre mayoritariamente cazando en los bosques (vv. 52 y 109) o ejercitando con caballos (vv. 111-112), y al optar por el rechazo del matrimonio (v. 14) y de las responsabilidades de un varón adulto (v. 1017), Hipólito decide en gran medida seguir los pasos de su madre (en tanto amazona) y de su venerada diosa (virginal y cazadora).⁴ A la vez, ese apartarse de la sociedad en la que debería insertarse puede relacionarse, como propone Grube (1961 [1941]: 184-185), con un sentimiento de vergüenza respecto de su madre, o de rencor hacia ella si tenemos en cuenta que, entre las amazonas, era costumbre deshacerse de los hijos varones, bien entregándolos a sus supuestos padres, bien asesinándolos.⁵ Algo de eso podría verse como la causa también de la misoginia de Hipólito, quien además sería rechazado por las amazonas a causa de su castidad, dado que ellas se servían básicamente del hombre “reducido al puro papel reproductor que la *pólis* concede a sus mujeres”.⁶

Bastardo para su padre y para la sociedad en la que se mueve, varón para su madre y por lo tanto desechable, Hipólito ha de sentirse excluido de todo lugar que suponga para él una pertenencia y entonces frecuenta los bosques, en compañía de otros muchachos y de la invisible presencia de una divinidad que le recuerda, a la vez, que tampoco es un dios. Por no recurrir a la conocida frase de la *Política* (1253a 28) de Aristóteles, en la que sostiene que todo aquel que no forma parte de la *pólis* es una bestia o un dios, podemos en

4 Cfr. Winnington-Ingram (1958: 176). Este apartamiento puede estar reflejando, además, un hecho histórico: la frecuentación del gimnasio de Cinosarges por parte de los bastardos, que se habrían agrupado allí para ejercitarse, según expone Humphreys (1974: 88-95), y que comparten numerosas características con el personaje de Hipólito.

5 Tyrrell (2001 [1984]: 90) habla de una “antipatía por los bebés varones”. Cfr. También Stewart (1995: 579-80).

6 Cfr. Iriarte (2002: 149-150). Acerca de la utopía de un mundo sin mujeres planteada por Hipólito, ver Martignone (2003: 194-202).

cambio citar *De Generatione Animalium* (767b 6), donde el filósofo señala que ὁ μὴ εἰκῶς τοῖς γονεῦσιν ἤδη τρόπον τινὰ τέρας ἐστίν, el que no se parece a sus padres es ya, de alguna manera, un monstruo. Ahora bien, parecerse demasiado a la madre en una sociedad donde se esperaba que la mujer diera hijos varones lo más parecidos posible al padre (porque era la única forma de que el hombre estuviera seguro de que pertenecían a su linaje) es también indudablemente monstruoso.

Barrett (1966: 216) cierra la discusión acerca de la bastardía de Hipólito sin dar demasiado lugar a la réplica, casi de un plumazo, cuando la cuestión ya se hizo más que evidente y es traída a colación por Hipólito (vv. 1082-1083): la *notheía*, para Barrett, no cumple ninguna función dramática en la obra. Sin embargo, abundan las opiniones contrarias; así, Halleran (1991: 117) considera que “the play makes Hippolytus’ illegitimacy a major issue” y que “the recurrent, emphasized motif of Hippolytus’ bastardy underscores the tension caused by Theseus’ earlier action [esto es, sus amoríos previos, por ejemplo con la amazona]”, en tanto que Rabinowitz (1993: 179) afirma que el texto muestra una persistente preocupación por la bastardía.⁷ Ella se vuelve, creemos, central en la caracterización del personaje: lo configura como un “abnormal hero” y como un “freak” –según la descripción de Lucas (1946: 68)– porque “he has no roots in the experience of ancient Greece”.⁸ Cabe emprender, entonces, un recorrido por las menciones explícitas a la bastardía, así como también por las alusiones a esta problemática, para determinar qué función está cumpliendo en el *Hipólito*.

7 Cfr. también Webster (1967: 72) y Gambon (2009: 166), entre otros.

8 Strauss (1993) se hace eco de una lectura similar (p. 168), pero también sugiere una contraria (p. 173).

El corpus del delito

Hay, en la tragedia, tres apariciones (vv. 309, 962, 1083) del término *nóthos* (“bastardo”), referido en sendas oportunidades a Hipólito.⁹ Así, la obra presenta como dato la bastardía del hijo de Teseo con la amazona y, por lo tanto, al joven como alguien que en principio debería estar excluido del *oîkos* paterno, sin lugar en la herencia y sin participación en la ciudadanía, al menos en la ateniense.¹⁰ Una serie de críticos, no obstante, lo ve como heredero, como posible sucesor de Teseo,¹¹ y otros entienden que es en el final (demasiado tarde ya) donde Hipólito logra ser ascendido a la categoría de hijo legítimo (cfr. vv. 1452 y 1455).¹²

En el primero de los tres casos mencionados, la Nodrizza se refiere a Hipólito, ante Fedra, como un bastardo que se da aires de legítimo, un marginado en conflicto con su estatus; lo estigmatiza en tanto hijo ilegítimo, pero al mismo tiempo señala que el joven no se acomoda a su condición:

TP. μὰ τὴν ἄνασσαν ἰππίαν Ἀμαζόνα,
ἢ σοῖς τέκνοισι δεσπότην ἐγείνατο
νόθον φρονοῦντα γνήσι', οἰσθὰ νιν καλῶς,
Ἴππόλυτον. vv. 307-310¹³

Nodrizza: Por la soberana amazona hípica, que para tus hijos engendró como amo un bastardo que se piensa legítimo –lo conoces bien–, Hipólito.

9 Son tres las apariciones de la palabra en el texto y no, como señala Ogden (1996: 198 n.63), cuatro, incluyendo el verso 1453 (1455 en la edición de Barrett), que es en realidad una alusión a la condición bastarda de Hipólito, sin mención explícita de la palabra.

10 Cfr. Mitchell-Boyask (1999: 58). Respecto de la posibilidad de que los bastardos fueran ciudadanos, cfr. MacDowell (1976) y Rhodes (1978).

11 Por ejemplo Alaux (1995: 169 y 172).

12 Cfr. Mitchell-Boyask (1999: 55) y Gambon (2009: 166).

13 Para el texto griego seguimos la edición de Barrett (1966); todas las traducciones nos pertenecen.

La idea de Hipólito como amo de los hijos de Fedra, como alguien que quiere un lugar de privilegio en la casa de Teseo, parece ser más una invención o una interpretación de la Nodriza que un hecho en sí, al menos a partir de lo que se nos deja ver y entrever en la tragedia.

En el segundo caso, nos encontramos con el neutro *tò nóthon* (la condición de bastardo o “bastards as a class”) (Barrett, 1966: 345), que al igual que en el caso anterior se opone al término *gnésios* (“legítimo”) y sugiere –por medio del adjetivo *πολέμιον*– la idea de una disputa de tipo anfimétrico. Esta vez se hace presente en boca de Teseo, quien cree que su hijo ha intentado seducir a Fedra:

ΘΗ. μισεῖν σε φήσεις τήνδε, καὶ τὸ δὴ νόθον
τοῖς γνησίοισι πολέμιον πεφυκέναι;
κακὴν ἄρ' αὐτὴν ἔμπορον βίου λέγεις
εἰ δυσμενεῖαι σῆι τὰ φίλτατ' ὄλεσεν. vv. 962-965

Teseo: ¿Afirmarás que esta te odiaba y que seguramente lo bastardo es por naturaleza enemigo de los [hijos] legítimos?¹⁴
Dices entonces que ella era una mala comerciante de su vida, si por enemistad contra ti perdió las cosas más queridas.

Teseo le echa en cara a Hipólito su bastardía, pues la considera causante de disputa: el conflicto surge precisamente por su condición de bastardo, algo que ha estado latente para Teseo y que saca a la luz en esa discusión. Hacia el final de la tragedia, tras perdonar a Teseo por haberlo maldecido, Hipólito le dice que ruegue que sus hijos legítimos

14 También podría traducirse: “¿Afirmarás que tú odiabas a esta y que seguramente lo bastardo es por naturaleza enemigo de las cosas legítimas?”, entendiendo que la proposición inicial hace explícito el odio de Hipólito contra Fedra y que la proposición final (explicación de la anterior) enuncia que Fedra es la legítima esposa de Teseo y no solamente que Hipólito ha de odiar a los hijos legítimos (τοῖς γνησίοισι puede interpretarse, así, como neutro, en correlación además con el neutro τὸ νόθον).

(*gnésioi*) lleguen a ser tan “nobles” (*gennaîos*) como él (vv. 1452 y 1455). Y no es casual que lo haga por medio de esa palabra que remite a la idea de “buen linaje, noble” y que está etimológicamente emparentada con *gnésios* (“legítimo, del linaje, de la sangre”). Para Hipólito, los hijos legítimos pueden aprender algo de ese bastardo que muere por los injustos designios (χρησιμοῖς ἀδίκους, v. 1349) de un padre injusto (πατρὸς ἐξ ἀδίκου, v. 1348). Estos versos han dado pie, como vimos más arriba, a interpretar que se produce en el cierre un reconocimiento de Hipólito como hijo legítimo, porque proponen la bastardía como “construcción social, toda vez que un *nothos* es capaz de mostrar la naturaleza de un auténtico *gennaios*” (Gambon, 2009: 167).

En la tercera y última aparición del término, es Hipólito mismo quien lo emplea, cuando expresa su anhelo de que ninguno de sus amigos sea un bastardo, a partir de lo cual se deduce que su experiencia personal lo llevaría a pronunciar ese deseo:

III. ὦ δυστάλαινα μήτηρ, ὦ πικρὰὶ γοναί.
μηδεῖς ποτ' εἴη τῶν ἐμῶν φίλων νόθος. vv. 1082-1083

Hipólito: ¡Oh desgraciada madre, oh amargos nacimientos!
¡Ojalá ninguno de mis amigos sea nunca bastardo!

Es interesante destacar el hecho de que Hipólito no exprese el deseo de no ser él mismo un bastardo, sino que los destinatarios de este deseo sean sus *phíloi*, como si él ya estuviera resignado o acostumbrado a ese papel que le tocó en suerte, o como si supiera que en realidad esa situación no es, en última instancia, tan nefasta como se esperaría.¹⁵ Hay

15 Martina (2004 [1975]: 218), comentando el verso 1455, sugiere que puede pensarse que el poeta reafirma un principio que está presente también en otras tragedias: el hecho de que la diferencia entre las personas no está tanto en el nacimiento (bastardo o legítimo) cuanto en la virtud.

además, en esta tercera mención del término, una aproximación del bastardo a la figura materna, que aparece tanto en la invocación (μητρε) cuanto en la referencia al alumbramiento (γοναί) –ambas de carácter negativo y en un exacto paralelismo de interjección, atributo y nombre–, hecho que nos remite a una primera serie de alusiones a la bastardía de Hipólito: su condición de hijo de una amazona (vv. 10, 307, 351, 581). La amazona es nombrada siempre en su carácter de madre de Hipólito, por lo que la asociación entre ambos puede leerse como una referencia más o menos directa a la bastardía del joven, sobre todo teniendo en cuenta lo que implica la figura de las Amazonas en tanto miembros de una sociedad mítica sin concepto de legitimidad.¹⁶

También en los primeros versos del célebre (y a menudo celebrado) monólogo contra las mujeres puede leerse con bastante claridad una remisión a la naturaleza bastarda de Hipólito:

ΠΙ. ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν
 γυναικας εἰς φῶς ἡλίου κατώικισας;
 εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος
 οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν παρασχέσθαι τόδε,
 ἀλλ' ἀντιθέντας σοῖσιν ἐν ναοῖς βροτοῦς
 ἢ χαλκὸν ἢ σίδηρον ἢ χρυσοῦ βάρους
 παίδων πρίασθαι σπέρμα, τοῦ τιμήματος
 τῆς ἀξίας ἕκαστον, ἐν δὲ δώμασιν
 ναίειν ἐλευθέροισι θηλειῶν ἄτερ. vv. 616-624

Hipólito: Oh, Zeus, ¿por qué, como un falso mal para la humanidad, a las mujeres enviaste a habitar hacia la luz del sol? Pues si querías sembrar una raza mortal, no era necesario proporcionarla a partir de las mujeres, sino que

¹⁶ Ogden (1996: 182-186). Cfr. También Halleran (1991: 117) y Martignone (2009).

los mortales, habiendo puesto como compensación en tus templos o bronce, o hierro, o el peso de oro, podían comprar semilla de hijos, cada uno según el valor de su fortuna, y habitar en casas libres sin hembras.

Hipólito acusa a las mujeres de ser un falso mal (κίβδηλον κακὸν, v. 616) –con ese primer término que alude a lo falso, a lo espurio, como la propia palabra *nóthos*–,¹⁷ y de allí se desprende la idea de que son las mujeres las que determinan la bastardía en la transmisión de un linaje, algo que no ocurriría si los hombres compraran simientes de hijos y no dependieran de mujeres para procrear; si existiera, en suma, un mundo puramente masculino (o paterno), verdaderamente libre, signado por transacciones económicas y no sexuales.¹⁸ Más allá de que Hipólito establece una diferencia de valor en los hijos que nacerán, en función del material de las ofrendas depositadas en los templos, esa diferencia será clara, porque si la falsa mujer ya no está en el mundo entonces no habrá falsedad de ninguna clase. Y sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, las relaciones entre padre e hijo no son nunca del todo sencillas.

Este planteo de Hipólito hay que leerlo, en relación con lo dicho, en el contexto de la autoctonía como ideología de base ateniense, y pensar a la vez en la idea asociada con el mito de Cécrope, según la cual la institución del matrimonio establecida por este personaje mítico tenía como finalidad acabar con una situación de promiscuidad en la que los

17 Cfr. Chantraine, s. v.

18 Como sostiene Zeitlin (1996: 259), “Woman is indeed a sign for Hippolytos, but a false and deceptive one and hence an unworthy source for begetting children”. Así, frente a la postura de Hesíodo, que “grudgingly accedes to the compromise that requires a man to take an other into his house or else forfeit the chance of legitimate offspring he can claim as his own”, Hipólito “rejects this limited solution, which is only a fictive fulfillment of the ‘dream of a purely paternal heredity that continually haunts the Greek imagination’”. Cfr. también Des Bouvries (1990: 252).

padres no sabían cuáles eran sus hijos (y viceversa).¹⁹ Como señala Ogden (1996: 194), este mito asocia la institución del matrimonio y la idea misma de legitimidad –es decir, el establecimiento de un lazo reconocido entre padre e hijo– con la propia fundación del estado ateniense. No son poco relevantes, tampoco, el rechazo del matrimonio por parte de Hipólito (v. 14) ni su distanciamiento de las actividades relacionadas con la *pólis* (vv. 1013-1020), que están señalando un comportamiento marcado por su condición de bastardo y por la herencia genética de su madre amazona.²⁰

Son, pues, las referencias mencionadas –pocas quizás en cantidad pero no en importancia– las que permiten sostener la funcionalidad y la relevancia de la bastardía de Hipólito en la obra, incluso en un sentido menos literal que en el que suele entenderse. Así, Ogden (1996: 198) afirma por ejemplo que la bastardía de Hipólito rinde homenaje al tema de la falsedad y del engaño que domina la pieza. No se trata, pues, de un mero recuento de apariciones, sino de considerar el peso significativo que tales alusiones y la propia problemática tienen en función de las cuestiones desarrolladas en la trama.

Las partes en conflicto

Además de la mención de Hipólito como hijo de la amazona y de Teseo (v. 10), Afrodita cuenta en el prólogo que el muchacho fue educado por su bisabuelo Piteo (Πιπθέως παιδείματα, v. 11), hecho que lo presenta como excluido en cierto modo del *oïkos* paterno.²¹ Puede establecerse aquí, en

19 Cfr. Loraux (1990b: 35-73).

20 Alaux (1995: 172) sostiene la idea de ver a Hipólito como heredero efectivo de Teseo, pues considera que el joven elude el papel cívico que su padre le reserva.

21 Cfr. Kovacs (1987: 30) y Strauss (1993: 167). Cfr. Plutarco (*Vida de Teseo*, 13).

primer lugar, una relación interesante con la historia de Teseo, quien según el mito también habría sido criado en su infancia por el propio Piteo.²² Y cabe además destacar que Teseo tuvo problemas con sus primos los Palántidas (vv. 34-35), quienes negaban su legitimidad como heredero al trono de Atenas, motivo por el cual Teseo ha sido considerado, al menos durante un período de su vida, un bastardo (en parte a causa de la doble paternidad –Egeo y Poseidón– atribuida al héroe) (Strauss, 1993: 10 y 122-123). No obstante ello, Hipólito está presentado de manera muy distinta a su padre, al menos en tres aspectos esenciales: es casto, apolítico y antiheroico, mientras que son famosas las aventuras amorosas de Teseo, sus ambiciones políticas y sus grandes hazañas. Y no parece casual que esto sea así, ya que las relaciones padre-hijo son fundamentales no solo en esta tragedia, sino también en el contexto sociopolítico en el que la obra fue compuesta.

En nuestra tragedia, ya desde la escena de Hipólito con el viejo sirviente (vv. 88-120) se vislumbra lo que Strauss (1993: 136) llama “*generation gap*”, el enfrentamiento más o menos velado entre jóvenes y viejos (o entre padres e hijos) que, aunque antiguo en la cultura griega, marca la década de 420 a. C.²³ Si bien es posible entender que hay una corriente de simpatía entre Hipólito y Teseo²⁴ antes de que este lea la tablilla que Fedra le dejó escrita con falsedades (ψευδέσι μύθοις, v. 1288; cfr. v. 1311), y que impedirá la comunicación entre ambos, como señala Segal (1993: 117), también es verdad que parece haber una latente hostilidad del padre hacia el hijo.²⁵

22 Plutarco, *Vida de Teseo*, 4.1.4: “τρεφόμενον δ’ ὑπὸ τοῦ Πιπθέως”.

23 Strauss (1993) desarrolla en profundidad esta cuestión en el libro *Fathers and Sons in Athens*, estableciendo un interesante paralelismo (aunque difícil de probar en muchas de sus aristas) entre las figuras de Hipólito y Alcibíades como representantes de un espíritu de época que opone a jóvenes y adultos.

24 Cfr. los vv. 308-309, 464-465, 661, 690, 902-903, 1258-1260.

25 Strauss (1993: 167). Cuando Teseo desea enviar a Hipólito a los confines del mundo (vv. 1053-1054), se puede pensar con cierta ironía que en realidad quería mandarlo al gimnasio de Cinosarges.

Esa discordia se ve reflejada en dos pasajes que exponen las relaciones de padre e hijo, una de tono general y la otra entre Hipólito y Teseo. El primer caso se halla en boca de la Nodriz, quien está tratando de convencer a Fedra de que no debe dejarse vencer por el amor que la aqueja:

ΤΡ. πόσους δοκεῖς δὴ κάτ' ἔχοντας εὖ φρενῶν
νοσοῦνθ' ὀρώντας λέκτρα μὴ δοκεῖν ὀρᾶν;
πόσους δὲ παισὶ πατέρας ἡμαρτηκόσι
συνεγκομίζειν Κύπριν; vv. 462-465

Nodriz: ¿Cuántos crees que teniendo bien sana la mente, al ver que sus lechos están enfermos, parecen no verlo? ¿Y cuántos padres ayudan a sus hijos, que han errado, a llegar a Cipris?

El fantasma de Teseo sobrevuela estos versos, ya que las dos preguntas apuntan al papel de marido y de padre que es motivo de conflicto en la tragedia. La unión sintáctica de padre e hijo (παισὶ πατέρας, v. 464) en torno del tema amoroso (Κύπριν, v. 465), que parecería favorecer una aproximación generacional, no hace sin embargo más que distanciar en esta obra a Hipólito de Teseo, justamente a causa de la castidad del joven, que no permite el tipo de acercamiento paterno-filial que el pasaje propone.²⁶

El segundo momento lo constituye la hipótesis en la que Hipólito se ubica, contra su naturaleza, en la posibilidad de la paternidad, fuera ya de la imaginación utópica del monólogo, solo para señalarle a Teseo lo inadecuado de su comportamiento y para afirmar su propio carácter intransigente. Poniéndose a sí mismo en el lugar de padre y de esposo, plantea:

26 El participio ἡμαρτηκόσι, atribuido en este caso a los hijos, irónica y paradójicamente une a Hipólito con Teseo, ya que tanto Afrodita (v. 21) como Ártemis (v. 1334) sostendrán que uno y otro respectivamente han cometido un error (*hamartía*).

III. εἰ γὰρ σὺ μὲν παῖς ἦσθ', ἐγὼ δὲ σὸς πατήρ,
ἔκτεινά τοί σ' ἂν κοῦ φυγαῖς ἐξημίουν,
εἶπερ γυναικὸς ἠξίουεν σ' ἐμῆς θιγεῖν. vv. 1042-1044

Hipólito: Pues si tú fueras mi hijo, y yo tu padre, te habría matado y no te castigaría con destierros, si ciertamente considerara que tú tocaste a mi mujer.

La solución de Hipólito es, aunque no lo sabe, tan drástica como la de su padre, quien en realidad ya lo ha condenado a muerte con una de las maldiciones que le ha concedido Poseidón. Y llaman la atención ese cambio de roles y esa misma reacción violenta ante la creencia (ἠξίουεν, v. 1044) de que el hijo ha deshonrado al padre, como si efectivamente hubiera un abismo insalvable entre uno y otro. En el final encontraremos, según la opinión de algunos críticos, perdón y reconciliación (e incluso legitimación), pero la tragedia ya estará consumada.

Hipólito parece aludir, poco antes de los versos 1042-1044, a la ya mencionada exclusión del *oikos* paterno cuando le pregunta retóricamente a Teseo si cree que él anhelaba, “habiendo tomado un lecho nupcial con herencia (ἔγκληρον εὐνήν), gobernar la casa” (vv. 1010-1011), sugiriendo que no le correspondía participación alguna en la herencia del padre y que su castidad lo apartaba de los lechos. La idea de que Hipólito podría llegar a heredar, aunque sin necesidad de contraer matrimonio, se vincula con la problemática de la legitimidad de los hijos de Teseo con Fedra²⁷ y aparece en la obra en el ya citado pasaje en que la Nodriza afirma que el vástago de la amazona tiene actitudes o pensamientos de hijo legítimo (v. 309). También Fedra parece temer la participación de Hipólito en la herencia y la consecuente

27 Hipólito era el primogénito, pero en Atenas no había de todas maneras derecho de primogenitura.

exclusión de sus hijos porque ella, como sostiene Gambon (2009: 117 n. 14), tiene miedo de que “la revelación de su pasión adúltera pueda arrojar dudas sobre la legitimidad de sus hijos”,²⁸ de modo que esta se vuelve una de las razones que la mueven a escribir la mentirosa tablilla que provocará la muerte de Hipólito. Si saliera a la luz el desliz (o la intención de infidelidad) de Fedra, surgiría en Teseo la sospecha acerca de si los hijos que engendró con ella son efectivamente suyos y podría entonces designar a Hipólito como su heredero, del mismo modo que hará Pericles al legitimar al hijo que tuvo con su concubina Aspasia cuando sus hijos legítimos murieron en la peste que asoló Atenas al comienzo de la Guerra del Peloponeso.²⁹ Esto nos lleva a detenernos ahora en el contexto de producción de la tragedia, con la ley de ciudadanía de 451-450 a. C. como faro, para tratar de arrojar un poco más de luz sobre este asunto.

Nómos

Existe, como señalamos más arriba, otra posible lectura de la situación de Hipólito, una lectura en el contexto del siglo V y de la ley de ciudadanía propuesta por Pericles y aprobada en 451-450 a. C. Es cierto que, como se lamenta Allen (2006: 376) refiriéndose a todo el género trágico, este método de conectar las obras con eventos específicos no es, en última instancia, satisfactorio, ya que sabemos demasiado poco acerca de los detalles de la ley y de la política del siglo V, y la falta de referencias específicas, en las tragedias, a personajes y sucesos de la época ha llevado a los filólogos a la especulación. El propio Barrett (1966: 216), de hecho, critica a los que han propuesto ese enfoque para interpretar el *Hipólito*:

28 Cfr. Ogden (1996: 147-148).

29 Plutarco, *Vida de Pericles* 37.2-5.

Some editors have explained Hipp.'s νοθεία by the practice of the Athenian democracy, which by a law of 451-450 restricted legitimacy to the children of an Athenian father and Athenian mother. They are oddly blind: if Hipp.'s mother was a foreigner, so equally was the Cretan Ph. The heroic world has of course no such nationalist restrictions on legitimacy; nor did Athens itself before 451.

Barrett había ofrecido inmediatamente antes su explicación acerca de la naturaleza bastarda de Hipólito en estos términos:

“Hipp.'s mother, the Amazon, was carried off by Th. as a prize of war, and will have lived with him not as a wife but as a concubine, a παλλακίη; Hipp. therefore is νόθος, and has no right of succession against Ph.'s children, the γνήσιοι”.

Esta postura toma como base una lectura fuera del contexto del siglo V y de la ley de ciudadanía del 451-450 a. C. Podría objetársele, en realidad, el hecho de que para algunos autores, como es el caso de Halleran (1991: 117), la unión de Teseo con la amazona no se consideró siempre ilícita, dado que originalmente ella pudo ser tenida por esposa legítima de Teseo. Una posible fuente que justificaría esta lectura es Plutarco,³⁰ y se puede pensar también que el sojuzgar a la amazona no habría sido completo, por parte de Teseo, si no la hubiera sometido al yugo del matrimonio, lo cual constituiría una forma sin duda poderosa de marcar la derrota final de las amazonas.³¹ Una visión contrapuesta también a la de Barrett es la de Alaux (1995: 168-172), quien parte de la base de que Hipólito es, al menos en el mito, un príncipe

30 Plutarco, *Vida de Teseo* 28-29.

31 Cfr. Goldhill (1994: 127) e Iriarte (2002: 149-60). Ogden (1996: 183) sostiene que las amazonas representan, por encima de todo, la antítesis de la esposa.

destinado a reinar, aunque desdeña tanto la herencia como la sucesión, algo que no ocurrió con Teseo en su momento y que tiene que ver con la incapacidad de Hipólito de entrar en la edad adulta, con su deseo de seguir siendo un efebo.³² No obstante creemos, a partir de lo expuesto más arriba, que la bastardía de Hipólito es un dato que debe ser tenido en cuenta en el momento de analizar tanto al personaje cuanto los hechos del drama.

Para Barrett, entonces, la aplicación de la ley de 451-450 a. C. no tiene aquí razón de ser: estaríamos en presencia de una contradicción insalvable dentro de la lógica del texto al desarticularse la oposición entre hijo bastardo (Hipólito) e hijos legítimos (los hijos de Teseo y Fedra), ya que todos serían bastardos por igual y no habría conflicto posible. No obstante, y como señaló el propio Barrett, hay un grupo de estudiosos que siente como plausible esa línea interpretativa. ¿En qué se apoyan para hacerlo?

Una interesante justificación de esta posición es la que ofrece Nápoli (2007: 170 n. 15) en su traducción de la obra, argumentando respecto de una cuestión legal concerniente al crimen de sangre cometido por Teseo contra sus primos los Palántidas, casualmente (o no tanto) por un problema de sucesión al trono de Atenas:

En el contexto del mito, los asesinatos en legítima defensa no eran pasibles de condena. Solo son dignos de las peores sanciones los delitos de sangre en contra de los propios parientes. El caso de Teseo sería juzgado desde este ángulo, ya que él mata a sus propios primos. Sin embargo, en el ámbito

32 Cabe mencionar la postura de Alaux (1995: 169), quien afirma, refiriéndose a las actitudes de Hipólito, que a esas preferencias aristocráticas responde el rechazo de la vida que podríamos llamar ordinariamente humana, tanto desde el punto de vista del mito que hace de Hipólito un príncipe destinado a reinar cuanto a la luz sobreimpresa de las instituciones de la ciudad clásica: rechazo del matrimonio, del poder y del contacto con la multitud.

del derecho ático, el exilio era una de las condenas más graves entre los griegos. La condena al exilio voluntario durante un año está atestiguada para los casos de homicidio involuntario. El caso de Teseo no parece aplicarse del todo a esta situación, ya que su homicidio (...) no es involuntario, sino justificable. *Se mezclan, de esta manera, los criterios míticos con los históricos. Esto es propio de la tragedia clásica* (el subrayado es nuestro).³³

Los eventos históricos, más allá de las dificultades para su análisis que señalaba Allen, terminan colándose en la tragedia y a su manera enriquecen las tramas, los niveles de interpretación, los planos de la realidad textual entendida en sentido amplio. Así, además de las figuras de Alcibíades y de los bastardos del gimnasio de Cinosarges –que guardan estrecha relación con el personaje de Hipólito–, muchas veces son las leyes que rigen la *pólis* las que se filtran en los acontecimientos de la ficción teatral, como en el caso indicado por Nápoli para los crímenes de sangre o en el de la aplicación de la ley de ciudadanía de Pericles.³⁴

Por todo lo expresado anteriormente, resulta interesante traer a colación una de entre las múltiples y posibles razones que ofrece Ogden (1996: 64-69) para la aprobación y aplicación de la ley de 451-450 a. C.³⁵ Citando a Boegehold, quien propone que las disputas anfimétricas entre hijos nacidos del mismo padre pero unos de madres atenienses y otros de madres no atenienses fueron las que llevaron a la promulgación

33 Como afirma Knox (1952: 23), "Theseus is an early Attic king, but with the customary anachronism of Athenian tragedy, he is presented as a fifth-century statesman". Rabinowitz (1993: 186-187), por su parte, afirma que "Legitimacy was an important concern in fifth-century Athens (...). This play gains some of its force from the discourse around legitimacy". Cfr. también Taplin (1983: 7-8).

34 La cuestión del anacronismo y de la relación entre mundo mítico y mundo de la *pólis* es compleja como para desarrollarla en el espacio de este capítulo. En líneas generales, seguimos el fundamental libro de Vernant y Vidal-Naquet (1972). Cfr. También Taplin (1983) y Easterling (1985), entre muchos otros.

35 Cfr. Sealey (1990: 13-14).

de la ley de ciudadanía, Ogden sostiene que puede haber sido por ese tipo de casos que Eurípides desarrolló la representación de esas disputas en un ámbito mítico-real en obras como *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca* e *Ion*. Cuando analiza el caso de *Medea*, por ejemplo, afirma que si bien está claro que la ley de 451-450 a. C. arroja en parte su sombra sobre el texto, la obra no se ajusta a sus exigencias en la forma precisa en que lo iba a hacer más tarde la Comedia nueva.³⁶ Es clave para él, en este caso, el hecho de que Medea sea llamada repetidamente extranjera o bárbara, mientras que Jasón mismo no es, estrictamente hablando, ciudadano de Corinto, y únicamente en su propio discurso se hace referencia a su patria, Yolco. De este modo, si concedemos que esta tragedia está trabajando sobre un fondo ateniense y se aplica la ley de ciudadanía, el matrimonio de Jasón con Glauce sería válido y sus futuros hijos, legítimos, a la vez que los de Medea deberían considerarse *metróxenoí*. Al decir de Ogden (1996: 194), la obra tiende a estar escrita a través del eje griego-bárbaro más que ciudadano-extranjero, por lo que la diferencia no se establecería entre Jasón (Yolco) y Glauce (Corinto), sino entre ellos y la otra (Medea, la hechicera oriental).

Tomando como plataforma esta última idea, y haciendo un salto hacia el *Hipólito*, no parece osado o descabellado pensar que idéntica simetría se puede aplicar al triángulo de Teseo, Fedra y la amazona. Así, la unión entre Teseo (Atenas) y Fedra (Creta) puede ser vista como un matrimonio por ἔγγυή, mientras que el matrimonio –si existió– o el concubinato entre Teseo y la amazona (mujer bárbara por excelencia que, para los griegos, proviene del fin del mundo) no produciría hijos legítimos y por ende Hipólito sería de todas maneras, en este contexto que considera la ley ateniense del siglo V, un bastardo.³⁷

36 Ogden (1996: 194).

37 Cfr. Harrison (1998 [1968]: 68), MacDowell (1978: 86-89) y Sealey (1990: 25-36).

De hecho, la figura de las amazonas puede arrojar nuevamente luz sobre la cuestión de la bastardía de Hipólito, si se tiene en cuenta otro aspecto del contexto histórico: la inmigración masiva que sufrió el Ática desde 480 a. C. a partir del crecimiento de Atenas y de su posición de privilegio en el Egeo. Sinclair (1999: 29) afirma que es muy posible que entre 480 y 431 a. C. la población total del Ática se haya duplicado a raíz de esa afluencia de personas, para sugerir luego que una de las motivaciones de la promulgación de la ley de ciudadanía de 451 a. C. habría sido el aumento en la cantidad de mujeres que llegaban a la región y que generaba, en muchos padres atenienses, el temor de no poder casar a sus hijas con ciudadanos.³⁸ Partiendo de ese hecho histórico y asociándolo con la curiosa comprobación de que alrededor de 450 a. C., en la pintura de vasos, el número de escenas con amazonas llega a duplicarse aunque la producción total de vasos se reduce, Stewart (1995: 589) postula que estas imágenes, en las que por ejemplo las amazonas avanzan y las jóvenes atenienses huyen asustadas hacia un hombre maduro representado como un patriarca barbado, son muy numerosas y ciertamente sugestivas, además de una invención de este período en particular. Así, la amazona innominada que ha dado a luz a Hipólito estaría representando a esas inmigrantes que llegaban a la ciudad y que se volvían una amenaza para las mujeres ciudadanas, pero que a partir de la ley de Pericles ya no podrían engendrar ciudadanos, sino simplemente bastardos. Y ese sería, entonces, el caso de Hipólito, pensando siempre en el eje griego-bárbaro propuesto por Ogden.

38 Sinclair (1999: 53-54). La razón que presenta Aristóteles (*Ath. Pol.*, 26.3.4) para la promulgación de la ley es τὸ πλῆθος τῶν πολιτῶν, la gran cantidad de ciudadanos que había en Atenas.

¿Caso cerrado?

Veamos una cuestión más que se halla en relación con los planteos hechos hasta aquí y que gira en torno de las fechas. Harrison (1998 [1968]: 68), en su texto *The Law of Athens*, recorre breve y agudamente la cronología de la ley de ciudadanía y señala algo que es de particular interés para nosotros:

“At some time during the Peloponnesian War, either by tacit agreement or more probably by specific legislation, the Periklean rule was relaxed, and the position was thus restored to what it had been before 451. In 402/401 the law of Perikles was re-enacted”.

Resulta interesante, entonces, el tema de las fechas y del *impasse* que sufrió la ley durante el conflicto, ya que la Guerra comienza en 431 a. C. y el *Hipólito* es representado en 428 a. C., a lo cual se suma también como posible causa de la relajación en su aplicación la plaga que azotó Atenas de 430 a 426 a. C.:

“During the Peloponnesian War the Athenians may well have become worried at the number of citizens who were killed in battle or died from the plague, and there may have been many Athenian girls for whom no unmarried men were available as husbands”.³⁹

Hay un caso famoso⁴⁰ que involucra precisamente a Pericles, el padre de la ley quien, ante la muerte de sus dos hijos legítimos por la peste, fue autorizado a enrolar en su fraternidad al hijo nacido de su unión con la hetera de Mileto

39 MacDowell (1978: 90). Cfr. también Harrison (1998 [1968]: 17).

40 Pero no solo uno: véase el interesante desarrollo al respecto de Ogden (1996: 70-77).

Aspasia –un bastardo según la legislación vigente–, hecho que habría ocurrido en 429 a. C.⁴¹ De este modo, se trataría de una excepción concedida a un hombre prominente de Atenas y no habría que pensar en que la relajación se había dado ya en ese momento. Si pensamos que Teseo podría sospechar de la legitimidad de los hijos que le dio Fedra a causa de su intento de adulterio, entonces debemos pensar también que existe para Hipólito la posibilidad de ser reconocido por su padre como legítimo heredero, al menos si tenemos en cuenta el caso del hijo de Pericles y Aspasia. El reconocimiento final de la nobleza de Hipólito, tan cerca de la legitimación para algunos autores, cuestiona en alguna medida la supuesta exclusión de los bastardos de la herencia y de la ciudadanía.

También un pasaje de *Aves* de Aristófanes (vv. 1640-1670), en el que se debaten estas mismas cuestiones (bastardía, legitimidad, ciudadanía), puede revestir cierta importancia a causa de su fecha de producción. En 414 a. C., esta comedia pone en escena un conflicto de herencia que incluye a un bastardo (nada menos que Heracles)⁴² y en el que la ley de ciudadanía –que impone a ambos padres ser ciudadanos para engendrar hijos legítimos– está funcionando dramáticamente, lo cual sugiere que aún en ese momento podría seguir vigente en la ciudad. Pisetero le dice a Heracles que, por ser hijo de Zeus y de una mujer extranjera (ὄν γε ξένης γυναικός, v. 1652), no le corresponderá participación en la herencia del padre de los dioses cuando este muera porque es un bastardo. La clave cómica está no solamente en la imposible muerte de Zeus, sino en que se compara el Olimpo con la ciudad de Atenas y se hace un paralelismo, extrapolarlo la ley del plano humano al divino, entre mujer extranjera en la ciudad y mujer humana en el Olimpo (la madre de

41 Cfr. Ogden (1996: 59-60 y 91-92).

42 Considerado patrón de los bastardos de Cinosarges por Humphreys (1974: 88 y 92).

Heracles, Alcmena, se unió con Zeus, en una de las tantas aventuras amorosas del dios con mujeres mortales). Y no solo se menciona el tema de la madre extranjera, sino que también se dice allí que el bastardo no participa de la herencia ni ha de percibir una mínima parte de ella, que se destinaba en algunos casos a los hijos bastardos, a discreción de su padre (τὰ χροῖματα νοθεῖ, vv. 1655-1656).⁴³ Al tratarse de una comedia, es posible preguntarse si la ley de ciudadanía se encuentra efectivamente vigente o si ha sido empleada por Aristófanes para poder hacer la hilarante broma que domina el pasaje, ya que entre los versos 1660 y 1667 cita la ley de herencia atribuida a Solón en la que, en realidad, parecen mezclarse dos leyes distintas.⁴⁴ Sea cual sea el caso, la referencia a la ley de 451-450 a. C. nos lleva a pensar que la cuestión sigue estando en un primer plano de las discusiones de la *pólis*.⁴⁵

Volviendo a Eurípides, no es casual entonces que cuatro de sus tragedias conservadas, que abordan las cuestiones de las disputas anifimétricas y de la bastardía, pertenezcan a los años de la Guerra del Peloponeso: *Medea* (431 a. C.), *Hipólito* (428 a. C.), *Andrómaca* (427 a. C.) e *Ion* (412 a. C.). En esencia, nos importa destacar que, a poco más de veinte años de la aprobación de la ley de ciudadanía de Pericles –en plena guerra y sufriendo una plaga que diezma la población de ciudadanos–, un dramaturgo como Eurípides haya puesto sobre el tapete, a través de esa caja de resonancia política (ciudadana) que es la tragedia, el alcance, los límites y los problemas de la ley de 451-450 a. C. para la ciudad y para sus habitantes.

43 Cfr. el comentario de Dunbar (1997: 729-734) a este pasaje de *Aves*.

44 Cfr. Humphreys (1974: 89 n.5).

45 Cfr. Buis (2005) para un estudio del derecho en estos pasajes cómicos.

Alegato de conclusiones

A través del recorrido que hemos trazado por las menciones y las alusiones a la cuestión de la bastardía, en función de cómo se presenta en la trama, podemos afirmar que ella reviste una importancia central y se vuelve fundamento del drama porque determina el carácter de Hipólito, da lugar a las sospechas de Teseo sobre el accionar de su hijo y genera la mentira que Fedra deja escrita en la tablilla para salvar su honor junto con la legitimidad de sus hijos. Al mismo tiempo, hemos señalado cómo esta problemática se vincula con la ley de ciudadanía de 451-450 a. C. que catalogaba como bastardos a todos aquellos que no hubieran nacido de padre y madre atenienses y los excluía, por tanto, de la participación en la ciudad y en la herencia del *oïkos* del que deberían haber formado parte antes de que se promulgara la ley.

Hipólito, ese joven casto y bastardo, le sirve a Eurípides para marcar la oposición generacional con su padre Teseo (considerada como una marca típica de la época, según vimos) y mostrar qué ocurre con aquel que desea apartarse de la sociedad pero que, a la vez, es apartado de ella por su particular estatus. Frecuentando los bosques en compañía de Ártemis, el muchacho presenta un carácter único (μόνος, vv. 12 y 84): se distingue del resto de los mortales por esa compañía que excede lo que corresponde a un ser humano e incluso se diferencia de los demás bastardos de la tragedia eurípidea, dado que es lógico considerarlo –en palabras de Ogden (1996: 198)– “Euripides’ most celebrated bastard”. Ello se debe en parte, sin duda, a su condición de hijo del héroe ateniense por excelencia y de una amazona que representa prácticamente el opuesto exacto de la idea de civilización que tenían los griegos. Situado, como un oxímoron, en el núcleo de una contradicción, Hipólito debe lidiar con esa doble herencia que no le pueden quitar –por más bastardo que sea– y a la que no podría renunciar –por más que quisiera–,

ya que se trata de “a prenatal circumstance over which he has no control”.⁴⁶ Hemos visto que, al quejarse del amargo parto de su madre (v. 1082), de inmediato pedía que sus amigos no fueran bastardos (v. 1083), como si al no desearlo para sí mismo creyera que no tenía manera de escapar a esa especie de mancha de nacimiento.

La piedad de Hipólito hacia Ártemis, causa del odio de Afrodita, parece tener una recompensa al final, cuando la hija de Leto anticipe que su figura será honrada en los ritos prenupciales de las muchachas de Trecén, hecho que implica una declaración de la grandeza del joven (v. 1465); así también obtendrá, en opinión de algunos críticos, su reconocimiento como hijo legítimo en brazos de su padre (v. 1452), una vez descubierta su inocencia y a punto de producirse su muerte.⁴⁷ Sin embargo, no creemos que en eso consista la gloria póstuma de Hipólito. Si tenemos en cuenta el pedido que le realiza a Ártemis como cierre de su plegaria (vv. 73-87), veremos que se puede leer, en realidad, una afirmación del propio Hipólito acerca de su bastardía:

III. τέλος δὲ κάμψαιμ' ὅσπερ ἠρξάμην βίου. (v. 87)

Hipólito: Y ojalá el fin de mi vida yo alcance como la comencé.

Esta línea, que ha llamado recurrentemente la atención de los críticos, suele ser interpretada en términos de la castidad que Hipólito profesa a ultranza o del deseo de permanecer siempre en compañía de Ártemis. Pero ¿por qué no pensar que se está refiriendo a su propia naturaleza de bastardo? ¿Por qué no suponer que implica un autorreconocimiento, una aceptación de su condición, en su persona, que le garantiza una libertad entendida en sentido amplio? ¿Por

46 Cfr. Segal (1993: 144).

47 Cfr. Mitchell-Boyask (1999) y Gambon (2009: 166).

qué no imaginar que lo que puede llegar a sentirse como un rencor, el estar apartado de la sociedad por ejemplo, no ha sido transformado por su peculiar carácter en un motivo de orgullo, de distinción?⁴⁸

En la deliberada ambigüedad de ese deseo, una ambigüedad por omisión, podemos encontrar esa particular energía que procede de lo que es distinto o distinguido y que, a fuerza de ser rechazada, aprende a su vez a rechazar aquello que parece casi una obligación aceptar.

48 Algo similar, un sentimiento de desafiante orgullo, parece que imperaba entre los bastardos de Cinosarges, como sugiere Humphreys (1974: 92 y 95).

CAPÍTULO 8

La musa aprende a debatir: escenificaciones femeninas de la praxis política en *Tesmoforiantes* de Aristófanes¹

Emiliano J. Buis

La musa es una sola musa
o es una serpiente de muchas cabezas,
los buscadores de promesas
la tientan con cerveza;
si se va puede volver, el día menos pensado,
para darle su consuelo al poeta mal hablado.
Andrés Calamaro, “Carnaval de Brasil”

La lengua popular (2007)

Introducción: nuestro propósito²

La musa cómica, anclada a medio camino entre el Olimpo de los inmortales y la Atenas contemporánea, suele inspirar en Aristófanes un juego literario constante con los múltiples niveles de la coyuntura política. En tanto género que sustenta buena parte de su sentido en la realidad

1 Algunos aspectos preliminares de este capítulo fueron presentados en la “Segunda Jornada sobre Historia de las Mujeres *De griegos y romanos: el mito en la Antigüedad y sus proyecciones*”, organizada por la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón (31 de octubre de 2009) y en la “Primera Jornada *Legalidad cósmica y legalidad humana en el pensamiento clásico*”, organizada por la Escuela de Humanidades y el Centro de Filosofía Antigua (CEFA) de la Universidad Nacional de San Martín (6 de noviembre de 2009).

2 Este trabajo, además, se inscribe en los estudios llevados a cabo en el marco del Proyecto de Investigación “Familia y propiedad en el derecho griego antiguo” (I+D+I FFI2008-00326/FILO), dirigido por la Prof. Dra. Inés Calero Secall de la Universidad de Málaga y aprobado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología de España.

cotidiana, en la comedia antigua abundan las referencias al universo institucional de la ciudad. Sin embargo, son a veces sutiles los mecanismos literarios a través de los cuales la escena consigue reflejar, en términos visuales y dramáticos, la construcción paródica de los lugares públicos, efecto que se consigue en ciertas ocasiones mediante el recurso de la superposición espacial de los ámbitos cívicos. Así, la *orkhēstra* deviene muchas veces la Asamblea y, en cuantiosas ocasiones, los espectadores de la ficción cómica se ven envueltos en un juego interactivo mediante el cual pasan a experimentar simultáneamente una suerte de doble rol, en tanto público teatral y participantes de la *Ekklesía*.

Si bien esta estrategia cuenta con antecedentes reconocibles,³ no es menos cierto que la comedia *Tesmoforiantes* consolida la imitación burlesca del ejercicio de la discusión política desde un lugar diferente de los tradicionales,⁴ poniendo en acto una perspectiva novedosa: se trata del desarrollo de una sesión formal de la Asamblea a cargo de personajes femeninos, propuesta que, desde la inversión, se muestra apropiada para los fines risibles que la comedia pretende consolidar.⁵

Apelando a una dimensión de estudio que se propone analizar los modos en que la comediografía antigua construye poéticamente un discurso particular sobre el derecho y sus implicancias, este capítulo se propone explorar, en el

3 Recordemos, por ejemplo, que ya en los primeros versos de *Acarnienses*, la primera comedia completa conservada de Aristófanes, Diceópolis recreaba desde su discurso y sus acciones la praxis detallada de una reunión de la *Ekklesía*.

4 Bobrick (1997: 178) indica que, si bien en esta comedia no hay ninguna crisis cívica sino que su núcleo de conflicto parece girar solamente alrededor de un problema individual de Eurípides, “this is a deeply political play concerned with the definition of social roles in the context of the theater as a public space”.

5 Quizás advirtiendo la eficacia burlesca del recurso, el propio Aristófanes volverá a explotar esta alusión a las mujeres en un debate asambleario cuando, en 392 a. C., se trate de la puesta en escena de *Asambleístas*. Sobre este aspecto, así como sobre un análisis filológico y jurídico de la terminología empleada por Praxágora y sus compañeras a la hora de dictar las nuevas leyes tras la revolución gineocrática, ver Buis (2007; 2008).

caso específico de *Tesmoforiantes*, cómo se ocupa Aristófanes de tratar el problema de la visión relativista de la justicia, impuesta por los círculos sofísticos contemporáneos, en un contexto centrado en torno del universo religioso de las mujeres atenienses. Para ello, nos ocuparemos aquí de presentar, en primer lugar, las estrategias destinadas a sustentar y resaltar el manejo retórico por parte de los personajes femeninos de la pieza. En segundo lugar, será cuestión de examinar cómo (y hasta qué punto) la participación pública de las mujeres, que traslada un ámbito propio de su género (las Tesmoforias) al plano público masculino de la Asamblea,⁶ encuentra desde dicha dinámica un eco efectivo, a lo largo de la obra, en la sutil transformación de las regulaciones religiosas –tradicionalmente fundadas en imperativos de la justicia divina– en normas convencionales y positivas impuestas por los órganos de la ciudad.

“Como lo hacen los oradores”: todas contra Eurípides

Sabemos que en la obra, cuyo texto conservado corresponde al libreto de una segunda versión de la comedia posiblemente preparado para las Grandes Dionisias de 411 a. C.,⁷ Aristófanes

6 Bobrick (1997: 182) lo examina diciendo que las Tesmoforias representadas son una suerte de “travesty of the Dionysia”.

7 Al respecto, digamos que existen fragmentos conservados de una versión perdida de la obra. Contraponiéndose a la crítica mayoritaria, Butrica (2001) sostiene que aquel texto desaparecido de *Tesmoforiantes*, cuya existencia se desprende de un escolio al v. 298 de la comedia, correspondería a una primera (y no a una segunda) versión, que fue posiblemente presentada en las Leneas de 423 a. C. Austin y Olson (2004a, opinión que reproducen en 2004: lxxvii-lxxxvii) rechazan esta posición y concluyen que la pieza perdida debería fecharse entre los años 415-414 a. C. y 407-406 a. C. debido a la mención crítica que se hace de Agatón en el fragmento 341 (seguimos la numeración de Kassel y Austin (1984) aquí y en las próximas referencias) y al hecho de que, según el *Banquete* de Platón, este obtuvo su primer triunfo como tragediógrafo en 416 a. C. En su réplica inmediata, Butrica (2004) rechaza esta interpretación, amparado en que Agatón debía ya ser conocido en Atenas con anterioridad a 416 a. C. con otros argumentos, Karachalios (2006) considera plausible la ubicación temporal de la comedia perdida en el año 423 a. C. Acerca de

presenta un grupo de mujeres iracundas, dispuestas a apropiarse de los emplazamientos institucionales de la *pólis* para avanzar en su gran objetivo de deshacerse ni más ni menos que de Eurípides, alegando que las acusó en sus piezas de ser sexualmente desenfrenadas, arteras y amantes del vino.⁸ En efecto, resulta llamativo (y cómicamente eficaz) que, desde los primeros versos, las mujeres interrumpen los rituales característicos de la festividad –que celebran lejos de las miradas masculinas–⁹ para discutir con precisión las consecuencias de semejantes infracciones misóginas, capaces de descubrir la verdadera naturaleza taimada del género femenino y de fomentar en los hombres la asimilación de sus esposas a figuras míticas atemorizantes como Fedra o Medea.¹⁰

En ese contexto, y mediante una parodia certera de los mecanismos técnicos característicos de la propuesta pública de decretos, advertimos que, tras la *párodos* (vv. 295-379), dos

toda esta problemática compleja y de las corrientes de interpretación, muchas veces contradictorias, cfr. Imperio (2004: 74-75, n.174).

8 Sobre las mujeres y sus múltiples roles en la comediografía aristofánica, cfr. Taaffe (1993) y Finnegan (1995).

9 La obra ubica la acción en el segundo día de las Tesmoforias (v. 80). Se trata de un festival exclusivamente femenino, consagrado a Deméter y Perséfone y destinado a promover en secreto la fertilidad humana y de los campos (Picazo Gurina, 2008: 199, quien considera que, como la ciudad pagaba su realización, se trataba de una “ocasión para dejar el espacio doméstico y reunirse en un espacio público. . .”). Sobre algunos de sus detalles, ver Deubner (1932: 50-60) y Zeitlin (1982). Se sabe que los rituales que formaban parte de la celebración en el Ática, si bien mayormente desconocidos en sus detalles, se estructuraban en las tres jornadas de duración. Durante el primer día se producía la *ánodos*, el “ascenso” hacia el ámbito sagrado del santuario de Deméter en el Thesmophóron, cerca de la colina de la Phyx. El segundo día consistía en la *nesteía* (‘ayuno’), analizada por Pierre (2008), y el tercer día se realizaba un festín de carne, con ofrendas y sacrificios de cerdos en honor de la diosa bien nacida (*Kalligéneia*), con una procesión de antorchas conmemorando la búsqueda de Perséfone por parte de su madre. Sobre esta base, la acción cómica de Aristófanes manipula el sustrato de la festividad para apartarse y adaptarlo a la impronta del género; cfr. Habash (1997).

10 Este funcionamiento de los órganos de la justicia, en un momento en el que no deberían funcionar (dado que durante las Tesmoforias no se reunían ni la *Ekklesia* ni los tribunales, como se desprende de los vv. 78-80: ἐπεὶ νῦν γ’ οὔτε τὰ δικαστήρια / μέλλει δικάζειν οὔτε βουλῆς ἐσθ’ ἔδρα / ἐπεὶ τρίτη ὅτι Θεσμοφοριῶν ἢ μέση), implica cómicamente que las mujeres reunidas reemplazan a los varones con sus acciones en el centro efectivo de la discusión política de la ciudad (Bowie, 1993: 206-207).

de los personajes, identificados como Mica y Critila, recurren a toda una serie de maniobras retóricas habituales en la Asamblea para construir, en conjunto, un discurso persuasivo ampliamente fundado en principios, máximas y ejemplos (vv. 383-474).¹¹ Estas iniciativas, enmarcadas –formalmente– con un cierre del coro y –políticamente– como respuesta a una moción originada en el Consejo y leída en escena (vv. 372-379), procuran elaborar una denuncia cerrada (enfaticada en la comedia) en la que el tragediógrafo es visto como responsable de cuantiosos delitos contra el género femenino y en la que, por tanto, se propone aprobar una pena grave como castigo.

Los *lógoi* que pronunciarán las assembleístas de las Tesmoforias, muy semejantes a aquellos repetidos hasta el cansancio en los encuentros pautados de la *Ekklesía*, no resultarán empero una mera imitación de aquellas conductas impuestas por las reglas precisas y estables de los órganos del gobierno. En efecto, la inclusión de un léxico y una sintaxis propios de las formalidades parlamentarias en boca de las mujeres (estructuras inherentes de las prácticas estatales de la *pólis*) debía generar un extraño sentimiento en los oyentes: los propios términos parecen verse renovados dentro de un marco literario que los resignifica con toda su potencialidad semántica. Con ese trasfondo en juego, resulta previsible que en el verso 372 la mujer-heraldo (*κηρύκλαινα*) inicie unos versos en los que invita a todas a escucharse mediante el empleo de la expresión *ἄκουε πᾶσ'*, fórmula con la que solía imponerse el silencio necesario para iniciar la sesión.¹² Tampoco es extraño que proponga que alguien tome la palabra, reproduciendo también aquí la

11 Acerca de la estructura particular de esta *párodos* y de su contenido, que parodia las plegarias y los himnos frecuentes en las festividades religiosas para cerrarse luego con la reproducción de un decreto oficial (que analizaremos), ver Irigoien (1997: 30).

12 El texto griego que citamos corresponde a la reciente edición de Austin y Olson (2004). Las traducciones nos pertenecen en todos los casos.

célebre frase (τίς ἀγορεύειν βούλεται, v. 379) que, con toda su solemnidad, era referida habitualmente para convocar a los oradores dispuestos y que, por ende, servía para abrir el debate de fondo en la Asamblea.¹³

Con esta reproducción verbal, el aparente respeto por las modalidades concretas de la ceremonia asamblearia queda relevado. Un nuevo pedido de hacer silencio y prestar atención (σίγα σιώπα, πρόσσεχε τὸν νοῦν, v. 381), elemento constante en las representaciones de la *Ekklesía*, crea un ambiente propicio para que el público (ficcional de la obra, real del teatro) conciba las primeras palabras como inminentes. La comparación expresa con los *verdaderos* oradores, que introduce una nueva dimensión de la semejanza entre ambos espacios pero a su vez instala una divergencia de base, no se hace esperar: ὅπερ ποιούσ' οἱ ῥήτορες (v. 382), se aclara.¹⁴ Se postula aquí un interesante contrapunto con las expectativas del público, en cuanto –contrariamente a las reglas del género cómico, como efectivamente ocurrirá– la mujer-heraldo interpreta que el

13 "...per un cittadino ateniese del V / IV secolo a. C., le parole che l'araldo scandiva dall'alto della tribuna, *tis agoreuein bouletai*, costituivano la riprova tangibile di una pratica 'costitutiva' della *politeia* democratica" (Spina, 1986: 11). Cfr. *Ach.* 45, *Ec.* 130, *D.* 18.170, *Aeschin.* 1.23, 3.4.

14 Destaquemos aquí la importancia que en la pieza cobra la idea de la imitación; al respecto, ver Saetta-Cottone (2003), quien se dedica mayormente a estudiar la dimensión performativa de la mimesis en toda la obra, partiendo básicamente de las referencias al vocablo en el verso 156 (en que Agatón fija los parámetros de la relación entre el poeta y los sujetos de sus composiciones) y el verso 850 (cuando Mnesíloco parodia el texto de la tragedia *Helena*). La escena de Agatón ha suscitado en las últimas décadas interesantes reflexiones como las de Stohn (1993) y Given (2007). Duncan (2000-2001: 35), por caso, sostiene que el deseo de Agatón, al escribir de acuerdo con la naturaleza propia y con los modos de vestirse y, a la vez, al vestirse como los personajes que describe (superponiendo el construccionalismo al esencialismo), "confounds the distinction between feminine and masculine, between performance and essence, between having and being, between possession and identity". Este cruce de límites entre los hombres y las mujeres, eje de la obra, se reproduce también con el Pariente de Eurípides, que juega con los mismos niveles de disfraz en este episodio, como señala Quijada Sagredo (2008: 56): "De modo que el pariente, al final de la escena, no solo acaba teniendo el aspecto exterior de Agatón al comienzo de la misma, sino que es representado como alguien que ha tomado también las maneras de Agatón". Es notorio que en *Tesmoforiantes* prácticamente todos los hombres aparezcan, en algún momento, tra-vestidos en el escenario o, en su defecto, sean afeminados al extremo, como ocurre con Clístenes.

discurso, propio de una *rhétor* experimentada, será extenso: μακρὰν ἔοικε λέξειν. Es evidente que se instalan las normas inherentes al funcionamiento de la Asamblea con el propósito implícito de trastocarlas. Llamativamente, las mujeres recurren al universo político sin perder su condición de tales.¹⁵

La intervención de Mica, con la que se inicia el debate, recurre a múltiples *tópoi* que serán considerados luego comunes en los discursos que la oratoria forense nos presentará en el siglo IV a. C.¹⁶ La mujer expresa en un principio que no está guiada en sus apreciaciones por motivos de índole personal. La forma negativa de presentarlo, φιλοτιμίᾳ μὲν οὐδεμιᾷ (v. 383), constituirá un giro recurrente en los oradores para indicar la improcedencia de iniciar una causa judicial solo fundada en una animadversión preexistente.¹⁷ Inmediatamente reconocerá, sin embargo, contar con un agravio individual (βαρέως φέρω, v. 385) que responde a una afectación genérica de las mujeres, entre las que se incluye (προπηλαμιζομένας ὁρῶς ἡμᾶς, v. 386). Se identifica en esas líneas una reproducción casi exacta de lo que el público debía estar acostumbrado a escuchar en las discusiones comunitarias propias de los órganos representativos. Pero ese ejercicio de la democracia directa, dentro de la comedia, pronto se fractura para dar lugar a un mundo

15 En efecto, se trata de personajes que representan a mujeres "reales": la imitación, dentro de la obra, corresponderá a los hombres (Taaffe, 1993: 89). Como destaca Finnegan (1995: 78), la mujer aristofánica suele defender su posición en la ciudad y solo se rebela en cuanto se ve afectada por una interferencia masculina.

16 A pesar de que hablar de una teoría sistematizada de la retórica antes del s. IV a. C. resulte quizás anacrónico, lo cierto es que ya en Aristófanes es común encontrar discursos que adaptan su estilo y se construyen argumentativamente con el objetivo de persuadir al auditorio. Esta es, al menos, la tesis bien fundada de Hubbard (2007) que compartimos.

17 Cfr. *Ec.* 151-152, 173-175, *Isocr.* 6.2, D. 4.1. Sommerstein (1994: 181, *ad loc.*) opina que, no siendo una oradora regular, Mica siente la necesidad de justificar su intervención en la Asamblea. Preferimos considerar que se trata de un *tópos* de la retórica forense, que debía ser empleado en las cortes sin necesidad de que, en el fondo, el litigante fuera realmente inexperto.

anómalo, en el que –en este caso– la invocación a los *ándres* es reemplazada por un sugestivo ὦ γυναῖκες y se deja de lado la tradicional referencia a los dioses del foro para fomentar un juramento por Deméter y Perséfone: μὰ τὸ θεῶ (v. 383).¹⁸

Clara también es la alusión a otros aspectos característicos de las declaraciones ante la *Ekklesia*, especialmente cuando se trataba de casos en los que este órgano funcionaba con su competencia jurisdiccional (en los asuntos de poca monta o cuando se trataba de encarar instrucciones preliminares). En estas situaciones cuasi-forenses, los *polítai* solían proporcionar argumentos, como si fuesen litigantes en una corte dicástica, a favor o en contra del acusado. La descalificación del adversario por particularidades de su personalidad (poco relacionadas con la imputación precisa), recurso propio de lo que en Lisias se identificará como *ethopoía*, aparece cuando Mica menciona a Eurípides como hijo de una verdulera (Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας, v. 387)¹⁹. Desde una perspectiva formal, el discurso está teñido de expresiones sofísticas: cabe señalar, por caso, la recurrencia a preguntas retóricas (τί γὰρ οὗτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῆ τῶν κακῶν; v. 389) y la construcción progresiva de la culpabilidad del enemigo, que se produce en una suerte de *crescendo*

18 Con respecto a los juramentos en el corpus aristofánico, Sommerstein (2007: 137) concluye que generalmente se trata de situaciones poco risibles: "...even in the case of informal oaths uttered by characters in comedy, there remained, in the late fifth and early fourth centuries, a significant degree of reluctance to attach an oath-formula to a false or insincere statement, and an even stronger degree of reluctance to show such an action as being successful to the detriment of others". Acerca de los particulares *hórkoi* que ofrece la comediografía, ver también Dillon (1995). Según Sommerstein (2009: 19, n. 14), el juramento por "las dos diosas" es el segundo en orden de importancia que pronuncian los personajes femeninos de las comedias aristofánicas, detrás de aquellos realizados "por Zeus": sobre un total de ciento diecisiete juramentos de mujeres, dieciséis veces aparece esta alusión a τὰ θεῶ.

19 Dicha descalificación, aunque aparentemente infundada, es permanente en la comediografía aristofánica: *Ach.* 457, 478, *Eq.* 19, *Th.* 456, *Ra.* 840. Acerca de la construcción literaria de la figura de la madre de Eurípides y la discusión respecto de su verdadera condición social, pueden consultarse Ruck (1975) y Roselli (2005).

léxico: hallamos una sobreabundancia de menciones a la idea de un *mal* como objeto de la acción de Eurípides, todas ellas a fin de verso (κακά, v. 388; κακῶν, v. 389; κακόν, v. 394; κακά, v. 399). Y cuando este término abstracto se define de modo efectivo, encontramos además la aparición del verbo διαβάλλω, también recurrente en el pasaje (διαβέβληχ', v. 390; διαβέβληκεν, v. 411), que el propio Aristófanes ya había utilizado en incontables oportunidades (especialmente en *Acarnienses* y *Caballeros*) para indicar el delito que contra él había cometido el temible demagogo Cleón.²⁰

La responsabilidad jurídica de Eurípides, en este contexto, se vuelve manifiesta a partir de las construcciones sintácticas, puesto que a los circunstanciales de causa (como διὰ τοῦτον, v. 413) se les añaden las proposiciones adverbiales consecutivas (introducidas por ὥστ', vv. 395 y 400) que van encadenando lógicamente –en un nexo de causa y resultado– los actos del tragediógrafo con las penurias de las mujeres.

Toda la *rhêsis* de Mica se estructura, de manera dicotómica, en torno de la oposición de géneros. La antítesis entre lo masculino y lo femenino queda patente en cuanto se releva, por un lado, la repetición significativa de las formas del sustantivo ἀνήρ, tales como ἀνδράσιν (v. 394), ἄνδρας (v. 400), ἀνήρ (v. 403) y ἄνδρες (v. 421), acompañadas de nombres derivados como ἀνδρεραστίας (v. 392) y de otros

20 Cfr. *Ach.* 380, 630, *Eq.* 7, 45, 64, 288, 486, 491, 710-711, por ejemplo. Chadwick (1996: 90, s.v. διαβάλλω) define el verbo como "set on opposite sides of a contest or argument, make into an opponent". Para Bailly (2000: 462) el verbo διαβάλλω indica "accuser, calumnier" (cfr. *S. Ph.* 582; *Thuc.* 3.109; *Pl. R.* 566b) y Liddell y Scott (1968: 389-340) lo traducen como "to attack a man's character, to calumniate" (*Hdt.* 5,96; 8,90; *Thuc.* 3.109; 5. 45) "to reproach a man" (*Antipho* 2.4.4) "to give hostile information" (*Thuc.* 3.4), "to speak or state slanderously". Imperio (2004: 122), al analizar el pasaje de *Ach.* 630-631, concluye que "il verbo διαβάλλω ha qui una precisa valenza desunta dal lessico giudiziario: al *nomen actionis* διαβολή (...) è infatti prevalentemente connessa l'accezione negativa di 'accusa falsa', 'calunnia', 'diffamazione', e per questo è un mezzo diffuso e pericoloso di lotta nei tribunali e nelle assemblee".

vocablos que también apuntan a los hombres, como es el caso del término etario γέρον que se distingue en los versos 410 (γέροντάς), 411 (γέρον) y 413 (γέροντι). Por otra parte, idéntica acumulación de semas surge en torno de γυνή, tal como es posible advertir en los versos 384, 401, 407, 412 y 413, en el sustantivo compuesto γυναικωνίτισι (v. 413) y también en palabras que traducen una variante de edad (claramente opuesta a la vejez masculina) como κόρη (v. 405), κόρης (v. 406) o μείρακας (v. 410).²¹

Otra contraposición esencial dentro del argumento planteado por Mica está dada por el factor del tiempo. En efecto, el discurso intenta demostrar que, tras la puesta en escena de las tragedias eurípideas, las mujeres se han visto impedidas de hacer todo aquello que hacían con anterioridad. La alusión a la precedencia y a las actividades que antes estaban permitidas se vislumbra bien en expresiones de carácter cronológico como la contenida en los versos 398-399 (δρᾶσαι δ' ἔθ' ἡμῖν οὐδὲν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ / ἔξεισι, “pero ya no se nos permite actuar como antes”) y, de modo más resumido, en ese mismo giro adverbial temporal πρὸ τοῦ que se repite insistentemente en los versos 410, 418 y 424.

Los cargos que se le imputan a Eurípides son ciertamente risibles, como puede concluirse a partir de las propias menciones que hace Mica al explicar la situación. En particular, se enfatiza la falta cometida al *enseñar* a los hombres la real naturaleza de la mujer (vv. 399 y 426), lo que permite derivar que, en rigor de verdad, aquello que resulta criticable no es la ausencia de veracidad en la representación que Eurípides

21 Los discursos de las mujeres muestran bien de qué modo, con esta abundancia léxica, se consolida una verdadera antítesis semántica entre los sexos, que la propia obra se encargará de desarticular visualmente; cfr. Zeitlin (1981). Sin embargo, como concluye Bobrick (1997), a pesar de la aparente desarticulación escénica de los papeles, *Tesmoforiantes* no conseguirá poner en abismo las fronteras sociales, que permanecerán intactas en las manos de un autor (hombre adulto y libre) que representa a los hombres afeminados y a las mujeres varoniles como subcategorías de la clase dominante.

efectúa de los personajes femeninos, sino más bien el hecho de dar a conocer los caracteres básicos (y ocultos) de su conducta. Frente a la enumeración grotesca de los modos en que el poeta describe a las mujeres (vv. 392-394), paradójicamente Mica parece encontrar un ejemplo que, al intentar confirmar las acusaciones, termina dando la razón a la imagen construida por los roles que Eurípides coloca en escena (aspecto que casualmente pondrá en evidencia el Pariente del acusado cuando, en los versos 517-519, afirme que las mujeres cometen esas faltas y que el tragediógrafo solamente hace lo que ellas ya hicieron antes).

Uno por uno, los rasgos aludidos son confirmados por el testimonio de la propia acusadora. El efecto humorístico es incuestionable. Así, si las mujeres son en la tragedia “frecuentadoras de adúlteros” (μοιχοτύπας, v. 392), ello se infiere muy bien de las actitudes de los esposos que revisan los espacios ocultos del hogar en busca de amantes (vv. 395-397). Frente a la acusación de “deseadoras de hombres” (ἀνδρεραστίας), Mica confirma que en realidad se cree que, cuando una mujer teje una corona de guirnaldas para un hombre, está enamorada de él (vv. 400-401); también expresa la voluntad (ahora frustrada) que tienen las jóvenes de casarse con ancianos (vv. 407-413). Ante su calificación como “bebedoras de vino” (οἰνοπότιδας), Mica se queja de que los hombres han decidido contar con una llave para que ellas no saquen la harina de cebada, el aceite y –por supuesto– el vino (vv. 418-423). Con relación a su condición de “traicioneras” (προδοτίδας), la oradora misma reconoce que antes era posible hacer ocultamente un duplicado de esa llave por tres óbolos (vv. 424-425). Y respondiendo incluso a lo que se entiende bajo la designación como “locuaces” (λάλους), Mica terminará su discurso con una mención expresa a que ya no hablará más abiertamente (ταῦτ’ ἐγὼ φανερώς λέγω, v. 431) y, sin embargo, pocos versos antes había desplegado de modo amplio, y sin ahorrar lexemas, los posibles castigos

que merecía Eurípides, llamado “destructor de hogares” (ὠκότριψ, v. 426), por los daños ocasionados (vv. 428-431):

... νῦν οὖν ἐμοὶ τοῦτω δοκεῖ
ὄλεθρόν τιν’ ἡμᾶς κυρκανᾶν ἄμωσγέπως,
ἢ φαρμάκοισιν ἢ μιᾶ γέ τῳ τέχνῃ,
ὅπως ἀπολείται...²²

Me parece a mí ahora, entonces, que tenemos que preparar, de algún modo u otro, algo funesto para él, o mediante venenos o a través de alguna otra técnica, de modo que muera.

Como en una suerte de composición enmarcada, el cierre del discurso de Mica retoma las formalidades de la *Ekklesía* al sugerir, con expresiones técnicas, la redacción específica de la pena propuesta, en una moción formal, con auxilio de la secretaria: τὰ δ’ ἄλλα μετὰ τῆς γραμματέως συγγράψομαι (“redactaré lo restante con la secretaria”, v. 432)

Las palabras de la segunda oradora, Critila, son útiles para reforzar el tenor de la acusación femenina contra Eurípides. A diferencia de su compañera, y tras alabar su discurso (αὕτη κατηγορήκεν εὔ, v. 444) –algo que debía ser habitual en los debates de la Asamblea–, ella alega

22 Llamativa la insistencia, aquí, de dos términos que apuntan paratrágicamente a la misma idea de la pena capital. En un género literario como la comedia, que es “inmune a la muerte” (en palabras de Fernández, 2005-2006: 32), toda referencia a la violencia debe ser entendida en un plano de hiperbolización. En *Tesmoforiantes*, tengamos en cuenta que el propio Mnesíloco será objeto de una *ephégesis* que culminará con su paródica crucifixión (*apotympanismós*, vv. 930, 938, 1109), una pena extrema prevista en el derecho penal ateniense que es desarticulada dramáticamente en cuanto el torturado, en vez de sufrir en carne propia la realidad dolorosa de la sanción, se disponga a imitar las quejas de Andrómaca (cfr. Cantarella, 2005: 25-27). Cfr. Lys. 13.15, 57, 68; D. 8.61, 9.61, 19.137; [Arist.] *Ath. Pol.* 45.1, Arist. *Rhet.* 2.5 (1382b), 6 (1385a). Gernet (1924 : 292) afirma que “. . .le patient de l’ἀποτυμπανισμός est exposé, comme un objet public d’indignation et de risée atroce; il est aussi comme un exemple –car une agonie est plus convaincante qu’un cadavre. . .”: el carácter visual de la sanción parece muy apropiado para una puesta en escena cómica.

aportar un testimonio personal: partiendo de una estrategia que debía ser generalizada en la oratoria, consistente en adelantar que su discurso será breve (ὀλίγων ἔνεκα καυτὴ παρηλθὼν ῥημάτων, v. 443), afirma que focalizará las palabras en sus propias experiencias comerciales como vendedora de coronas y guirnaldas en el mercado: ella cuenta lo que sufrió (ὃ δ' ἐγὼ πέπονθα, v. 445) a causa de Eurípides.²³

Es interesante notar que la intervención de Critila, complementaria de los planteos previos más teóricos postulados por Mica, parece representar a la perfección el papel de las declaraciones de testigos en el seno de los juicios en Atenas, en los que los *mártires* eran arrastrados a menudo por la defensa hasta el estrado, con sus esposas e hijos, para generar compasión entre el jurado y promover una sentencia absolutoria.²⁴ Todo en las palabras de Critila traduce desazón y origina lástima en el espectador, desde la muerte de su marido en Chipre (v. 446) hasta la necesidad de alimentar sola a sus cinco hijos (v. 447) y los problemas generados en los intercambios mercantiles como consecuencia de las tragedias eurípideas.

La formulación de su discurso, en términos solemnes, responde de manera condensada a la misma base que daba sustento a la *rhêsis* de Mica: de forma paralela, Critila se posiciona como una víctima que es parte del colectivo de las mujeres (ἡμᾶς, v. 455), emplea una invocación al grupo (ὦ γυναῖκες) en lugar de la tradicional alusión a los varones ciudadanos, retoma el *tópos* del nacimiento innoble del imputado (ἄτ' ἐν ἀγροῖσι τοῖς λαχάνοις αὐτὸς τραφεῖς, v. 456), identifica su accionar

23 Acerca de la presentación en la comedia antigua de personajes femeninos que, dedicándose a la actividad comercial, suelen aparecer en escena para hablar en términos judiciales frente al protagonista (especialmente en *Avispas y Ranas*), cfr. Buis (2002)

24 Cfr. V. 659, 975-978, *inter alia*. Son comunes los pasajes que muestran que la apelación a los hijos, y su presencia en los tribunales, debía de ser un recurso frecuente para ablandar el ánimo de los *dikastai*.

como un *mal* (δοῖα κακά, v. 455) y termina sugiriendo que se lo castigue por muchas razones (νῦν οὖν ἀπάσαισιν παραινώ καὶ λέγω / τοῦτον κολάσαι τὸν ἄνδρα πολλῶν οὐνεκα, vv. 453-454).

El coro, integrado por las mujeres que asisten al ritual, interviene activamente luego de cada uno de los discursos examinados, y la comparación entre ambas estructuras se revela como altamente significativa para dar uniformidad a la posición antieurípidea. Así, tras la *rhêsis* de Mica, entonces, las coreutas reconocen haber escuchado las virtudes de una gran oradora, destacando su intrincada pericia (πολυπλοκωτέρας) y su capacidad discursiva privilegiada (δεινότερον λεγούσης). La justicia (πάντα γὰρ λέγει δίκαια) radica en la confluencia de ideas (ιδέας ἐξήτασεν), una mente aguda (ἐβάστασεν φρενὶ πυκνῶς) y una retórica variada bien conseguida (ποικίλους λόγους ἀνηύρεν / εὐ διεζητημένους). La comparación inicial con la que se daba paso a sus palabras en el verso 383, en la que se asimilaba a Mica a un orador habilidoso, ahora es dejada de lado en pos de un nuevo contraste, en los versos 440-442, del que la mujer sale victoriosa: ni siquiera un tragediógrafo profesional podría superarla en destreza verbal.

En el caso de la *rhêsis* de Critila, por su parte, el coro reconoce también la procedencia y perspicacia del discurso, considerado más inteligente incluso que el de su predecesora (κομψότερον ἔτ' ἢ τὸ πρότερον, v. 460). En los versos 462-464, de nuevo se alaba la capacidad mental (φρένας ἔχουσα) y la pericia intrincada (πολύπλοκον νόημ'), a lo que se suma ahora la persuasión (πιθανὰ πάντα) lograda (con dos estructuras negativas) a través de la concisión del planteo (οὐκ ἄκαιρα) y su sencillez (οὐδ' ἄσυνετ'). Nuevamente, las palabras que alaban las dotes discursivas se cierran con una conclusión que, una vez más, resulta propia de lo que se espera en este tipo de acusaciones públicas: habiendo cometido un crimen (en este caso referido como *hybris*, ταύτης τῆς ὑβρεως, vv. 464-465), corresponde que Eurípides reciba una pena (δοῦναι δίκην).

No analizaremos aquí los detalles de las estrategias de defensa a favor de Eurípides que se implementan tras las acusaciones.²⁵ Sin embargo, destaquemos al menos que, cuando las mujeres quieren depilar a Mnesíloco (en un acto que, paradójicamente, se propone volver más femenino a un hombre disfrazado que, entonces, corre el riesgo de ser identificado como varón), la respuesta del personaje es consistente con la situación de la Asamblea creada por ellas: disimulado entre las celebrantes, el Pariente se refiere de modo explícito a la existencia de una libertad de expresión (παρρησίας)²⁶ y asevera que, siendo ciudadanas (ἄσταιί), todas están en condiciones de hablar: καὶξὼν λέγειν (v. 541).²⁷ Pero la estrategia verbal fracasa: las mujeres se dan cuenta de que se trata de un *lógos* falaz, procedente de un orador, y de que, en rigor de verdad, las palabras del Pariente ocultan bajo la *parrhesía* alegada un profundo engaño.²⁸ Descubiertos el intruso y su sexo, permanece en ellas el poder del verdadero discurso público.

25 Baste simplemente mencionar que Saetta-Cottone (2004) ha analizado sus palabras para concluir que el personaje se sirve de los argumentos de Télefo que ya fueron empleados por el protagonista de *Acar-nienses* para defender al propio Aristófanes. Para explicar esta suerte de intratextualidad, en la que se superponen los discursos de la tragedia y de la comedia pero para consagrar el contraste entre el triunfo de Diceópolis y la derrota del Pariente, establece paralelismos consistentes entre los pasajes de *Th.* 469-470 y *Ach.* 509-512, de *Th.* 471-472 y *Ach.* 502-508, *Th.* 473 y *Ach.* 514, *Th.* 517-519 y *Ach.* 555-556, *Th.* 542 y *Ach.* 501. Además, los dos discursos se cierran con citas literales del *Télefo* (*Ach.* 555-556 con el fr. 19, *Th.* 518-519 con el fr. 20).

26 Sobre la importancia de esta única aparición del término *parrhesía* en el corpus preservado de Aristófanes, ver Spina (1986: 85).

27 Block (2005) ha demostrado la importancia de la noción de estas ciudadanas (*astaií*) en la consolidación de la *pólis*, sugiriendo que entre hombres y mujeres no debía haber tantas diferencias prácticas en términos religiosos y políticos. A pesar de ello, en este pasaje que examinamos pensamos que la alusión a las "mujeres ciudadanas" conforma un juego cómico en el que los hombres son expulsados del espacio público y en el que las mujeres adquieren allí sus plenos derechos cívicos. Recordemos que en comedia debía ser significativa, en boca de un varón oculto bajo el disfraz, la alusión a las *astaií*, dado que es mucho más frecuente que la oposición se establezca de modo directo entre "los atenienses" y, simplemente, "las mujeres" (cfr. Loraux, 1993: 218-219, para quien esto se explica por la voluntad aristofánica de jugar con las asimetrías en este terreno).

28 Saxonhouse (2006: 136-137).

Resulta evidente que, en los pasajes analizados, el coro ofrece mediante sus odas un doble marco teatral adecuado para encerrar y dar por concluida cada una de las intervenciones femeninas. Así, la propia estructura dramática origina la posibilidad de un cuadro formal en el que los alegatos complementarios de Mica y Critila contra Eurípides quedan definidos y delimitados, antes de lo que luego será la defensa que encarará el Pariente del imputado. Sin embargo, el marco que suministra la propia organización de la pieza no es –en nuestra opinión– el único relevante, puesto que en el plano de la trama de la obra surge la matriz de un contexto político-jurídico que da forma a dichos testimonios y los define.

En términos institucionales, la sesión de la Asamblea se consolida a partir de un *probouíleuma* que explica y condiciona el contenido y las formalidades de ambos discursos.²⁹ Debe destacarse, pues, que las palabras de Mica y de Critila en *Tesmoforiantes* constituyen intervenciones en el marco de la *Ekklesía* que han sido autorizadas y se hallan encuadradas por una decisión previa de la *Boulé* que, como antecedente, la propia comedia se encarga de citar. En los versos 372-379 se reproduce el texto exacto del *probouíleuma* que las mujeres acordaron:

... ἔδοξε τῇ βουλῇ τάδε
τῇ τῶν γυναικῶν: Τιμόκλει' ἐπεστάτει,
Λύσιλλ' ἐγραμμάτευνεν, εἶπε Ζωστράτη·
ἐκκλησίαν ποιεῖν ἕωθεν τῇ μέσῃ
τῶν Θεσμοφοριῶν, ἧ̄ μάλισθ' ἡμῖν σχολή,
καὶ χρηματίζειν πρώτα περὶ Εὐριπίδου,
ὅτι χρῆ παθεῖν ἐκείνον· ἀδικεῖν γὰρ δοκεῖ
ἡμῖν ἀπάσαις ...

29 La *probouíleusis* era un procedimiento del Consejo ateniense en el que se aprobaba por decreto la posterior discusión de algún asunto en el seno de la Asamblea, fijando el orden del día y los temas que debían ser objeto de tratamiento; cfr. De Laix (1973) y Rhodes (1972: 52-81).

Le pareció al Consejo de las mujeres (decidió) esto: presidía Timoclea, Lisila era secretaria, habló (propuso la moción) Sóstrata: celebrar una Asamblea a la madrugada del día intermedio de las Tesmoforias, en el que tenemos más tiempo libre, y ocuparnos en primer lugar del asunto de Eurípides, aquello (la pena) que es necesario que sufra, pues nos parece (decidimos) que comete injusticias contra todas.

El decreto mencionado, dentro de su comicidad, cumple con las formalidades que, según Hansen y Rhodes (1997), tenían los diferentes *probouleúmata* atenienses del siglo IV a. C. La fórmula ἔδοξε τῆ βουλῆ (v. 372) es característica de las resoluciones del Consejo.³⁰ Con la excepción de la mención a la tribu pritánica, el *praescriptum* incluye los nombres de los oficiales, magistrados y proponentes, la necesidad expresa de celebrar una reunión de la *Ekklesia*, la indicación del momento y el contenido del orden del día. Precisamente, no en la forma sino más bien en la descontextualización del *pséphisma* acordado (que se presenta en la referencia a las mujeres, en el ámbito de las Tesmoforias y en la naturaleza de la acusación) es que parecerá radicar el humor de su cita textual, cita que será capaz de teñir y reforzar, con un matiz claramente paródico, las imputaciones y los cargos que en la Asamblea propondrán ambas oradoras.

Fácil es ver aquí un progresivo desplazamiento en el que, abandonando un espacio exclusivamente femenino, las atenienses se apropian de un territorio inherente a los varones. A partir de los recursos relevados, puede afirmarse que mediante la reproducción risible de una acusación en la Asamblea en boca de las mujeres, Aristófanes consigue en *Tesmoforiantes* valerse de las particularidades del ejercicio político y de las reglas del género cómico (elementos ciertamente

30 De esta manera, los decretos aprobados en el Consejo están encabezados por la frase ἔδοξε τῆ βουλῆ; cfr. Rhodes y Lewis (1997: 19). De acuerdo con Henry (1977: 1-4) la "formula of enactment" típica en la epigrafía ática clásica es, precisamente, ἔδοχσεν τει βῶλει καὶ τοῖ δέμοι.

conocidos por los atenienses) para poner en juego una interesante maniobra textual en la que recurre a la presentación de dos marcos superpuestos capaces de encerrar los discursos de las dos mujeres que denuncian públicamente a Eurípides. Así, por una parte, las *rhéseis* de Mica y Critila, signadas por una amplia riqueza retórica, quedan confinadas formalmente por la voz del coro con la que se clausura cada discurso y se valora cada contribución. Por la otra, la aparición inicial de una mención expresa a la propuesta de la moción de tratar el asunto de Eurípides en la Asamblea, creemos, otorga al pasaje un segundo encuadre relevante, esta vez jurídico-institucional. Se consigue crear así en estos versos un fuerte efecto de énfasis en la acusación, que se abre entonces con un marco técnicamente político (el *proboúleuma*) y se va cerrando progresivamente con un marco estrictamente dramático con las odas corales.

En una pieza centrada en las mujeres, es justo, pues, que Aristófanes se proponga con éxito realzar la importancia del *lógos* femenino desde una multiplicidad de vertientes. Al superponer la Asamblea y la *orkhéstra*, al recurrir a un decreto expreso y a dos odas corales paralelas, adquiere nuevas implicancias la reproducción paródica del procedimiento democrático que conforma la *proboúleusis*. *Tesmoforiantes*, entonces, remeda y enmarca en clave cómica los aspectos formales y solemnes de un debate asambleario que, dentro de una Atenas distorsionada por el efecto dramático y detrás del telón generado por el humor, nunca dejará de ser evidente para la audiencia teatral.

De la religión a la política

Si en tiempos de la Guerra del Peloponeso se percibe en Atenas un clima de discusión –promovido en el seno del pensamiento sofístico– acerca del relativismo del derecho, no debe llamar la atención que la comedia aristofánica se

proponga, como estrategia de género, llevar hasta el extremo la crítica al absolutismo jurídico y postular una imagen imperfecta y subordinada de los principios de conducta impuestos por los dioses. La consagración del carácter convencional (y, por ende, discutible) de las leyes naturales, que ya hemos delineado al exponer los usos (y abusos) retóricos de Mica y Critila, se robustece en *Tesmoforiantes* a partir del reemplazo gradual de un ámbito religioso por un espacio eminentemente político, en el que se termina consolidando la oposición entre el castigo de los dioses, propio del universo trágico, y un derecho positivo ateniense citado y manipulado en la comedia por los personajes femeninos.

En su célebre monografía sobre el *nómos* y los orígenes de la democracia ateniense, Ostwald (1969) identificaba un cambio sustancial en la mentalidad jurídica de mediados y fines del Siglo V a. C. que, en términos de un desplazamiento de reglas no escritas (*thesmoí*) a disposiciones escritas (*nómoi*), se percibía en el hecho de que los atenienses, desencantados de vivir bajo principios legales impuestos “desde arriba”, comenzaron a sujetar la licitud de sus asuntos a aquellas normas convenidas y ratificadas en el marco de la comunidad. Este pasaje del derecho natural al derecho positivo (o de un prederecho caracterizado por rituales protolegales a un sistema jurídico, en términos de Gernet, 1951) se anuncia con claridad en las discusiones acerca del relativismo sofístico (que, por ejemplo, representan en escena obras trágicas como *Antígona*) y encuentra un terreno sugestivamente fértil en la comedia antigua, donde se explotan con precisión y de modo exagerado las frecuentes contraposiciones de leyes divinas y humanas.³¹

31 Antecediendo el rol de las mujeres de *Tesmoforiantes*, ya en *Antígona* el cruce problemático entre lo sagrado y lo profano recae en la figura femenina de la heroína, capaz de poner en relieve los límites de la distinción: “La obra de Sófocles alerta del conflicto que, en la Grecia clásica, suponía percibir

Sin advertir con precisión un criterio diacrónico o evolutivo en la consolidación del derecho ateniense, hace ya más de un siglo von Prott y Ziehen (1896-1906) dividieron las normas jurídicas griegas en aquellas llamadas sagradas y las profanas, basándose fundamentalmente en la necesidad de agrupar bajo una misma unidad conceptual todo lo que los propios antiguos identificaron como *hieroi nómoi*. Junto con las contribuciones posteriores de Latte (1920), el complejo normativo creado bajo la calificación de *heiliges Recht* pasó a incluir las disposiciones referidas a los actos sacrificiales, las purificaciones y la propiedad de los santuarios, la organización de los festivales, los calendarios de culto públicos o privados, los requisitos para el ejercicio del sacerdocio y los actos de súplica, por mencionar solamente algunos (Naiden, 2006: 172). Como delitos sagrados específicos, en el conjunto se incluyeron, entre otros, la profanación de los misterios, la realización impropia de los sacrificios, la violación de prohibiciones rituales, las infracciones relativas a los locales sagrados, el saqueo de los templos, el maltrato a los suplicantes o la mutilación de objetos de culto.³²

Es interesante notar la variedad de tópicos y aspectos regulados bajo esta categoría de “derecho sagrado”, como el propio Sokolowski (1969) reconoció al afirmar que las colecciones de leyes religiosas mostraban cuán heterogéneas eran estas disposiciones entre sí.³³ En principio, los diversos estudios realizados acerca de este tema, fundamentalmente desde el iusnaturalismo clásico, han llevado a mostrar

aisladamente el orden sacro y la innovación política admitiendo a una mujer en el terreno de debate político del que habitualmente está excluida y situándola, además, en la primera línea del enfrentamiento” (Iriarte, 2009: 237).

32 Cfr. Leão (2004).

33 Lupu (2005: 3-112), en lo que resulta el ejemplo más reciente y quizás más abarcativo de las colecciones sobre normas religiosas, desarrolla la teoría de que —a pesar de los inconvenientes de la expresión— retener la denominación “derecho sagrado” es útil, pues sirve como base común para englobar lo que constituye un grupo heterogéneo de textos que codifican la práctica religiosa en diferentes espacios de la ciudad.

la estrecha vinculación que existe entre estas reglas incorporadas como sagradas y los preceptos no escritos propios del derecho impuesto por los dioses.³⁴ Consideramos, sin embargo, que preguntarse por el contenido de la norma e indagar por sus fuentes primordiales representan dos planteos considerablemente distintos entre sí: si bien en la Atenas del siglo V a. C. –desde un punto de vista de la sustancia o del fondo de la norma– la superposición entre una ley sagrada y el derecho natural-divino pareciera resultar evidente, lo cierto es que, desde los aspectos formales de su creación, un *hieròs nómos* no se diferencia del resto de la normativa positiva que configura el sistema jurídico organizado de la *pólis* en la época clásica: es decir, tal como ocurre con las leyes de índole secular, los decretos religiosos nacen por decisión y votación de los órganos del Estado³⁵ y, en ese sentido, responden también a un perfil cívico del mismo modo en que lo hace cualquier otra disposición legal emanada de la Asamblea.³⁶

Es precisamente a la luz del amplio manejo retórico de los personajes femeninos, relevado en el apartado anterior de este trabajo, que nos resulta interesante plantear en esta sección cómo Aristófanes ubica en boca de las mujeres un uso

34 Acerca de las opiniones en torno de la existencia de un verdadero “derecho no escrito” en la Antigüedad griega, ver Thomas (2005). De todos modos, no puede discutirse que en el mundo griego las prácticas religiosas generaban normas de comportamiento reconocibles pero que rara vez se volcaban a la escritura (cfr. Henrichs, 2003: 43).

35 “...no presumption should arise that it originated elsewhere than in the assembly” (Parker, 2004: 59, idea que reiterará en Parker, 2005: 61). En idénticos términos se expresa Naiden (2008: 125), quien considera que la única diferencia entre estas normas religiosas y las restantes de la ciudad surge de su contenido, limitado en el caso de las primeras a los asuntos religiosos (*tà hierá*).

36 Nos referimos estrictamente a los casos de las leyes sagradas que identifican o tipifican conductas consideradas aberrantes por la comunidad y que, en consecuencia, prevén sanciones para quienes las cometen derivadas de la propia ciudad y no reservadas a las divinidades. Desde ya que, como deja en claro Stavrianopoulou (2006: 131), siempre que se trate de rituales previstos en los *hieroi nómoi* será posible identificar la intervención previa de un órgano cívico, como la Asamblea o el Consejo, que debata sus presupuestos y fije sus alcances.

extensivo y eficaz del juego entre derecho natural y derecho positivo, especialmente con la presentación de un *nómos* sagrado (citado en los versos 667-685) que recorre la obra. En la práctica, esta regulación terminará siendo desarticulada (en su condición de decreto de la *Ekklesia*) por la imposición de un *νόμος γυναικῶν* cuyo contenido y sanción se develan ante el espectador como esencialmente políticos y, desde esa perspectiva, profanos.

De las Tesmoforias a la Asamblea, de la justicia sagrada a la ley humana

Hemos visto cómo las aristas religiosas de la obra quedan materializadas de modo concreto, ya desde el inicio, por la ubicación de la acción dramática en una festividad exclusivamente femenina del mundo griego consagrada a Deméter y Perséfone. Si bien la comedia no se dedica a reproducir los variados ritos distintivos del festival, lo cierto es que, como telón de fondo, las Tesmoforias condicionan la interacción entre los personajes y justifican el hecho notorio de que gran parte de la trama se refiere de manera directa al plano sagrado. Así, resulta lógico que, en ese marco, las mujeres identifiquen en sus “enemigos” masculinos la afectación de principios esenciales de la celebración ritual y de sus normas fijadas.³⁷ En efecto, por un lado, Eurípides es acusado por

37 Todo festival religioso cuenta con ciertas reglas o disposiciones de funcionamiento (cfr. Walbank, 1982). En el caso específico de las Tesmoforias, desde un plano etimológico el propio nombre de la festividad parece estar vinculado, en esencia, con la existencia de una preceptiva específica relacionada con los *thesmoi*, como sugieren ya las fuentes que nos hablan de una Deméter *Thesmophoros* o “Legisladora” (Stallsmith, 2008). Bailly (2000: 930-931, s. v.) indica que la divinidad era así designada “parce qu'elle apprit aux hommes à cultiver les champs et qu'elle institue le mariage, fondant ainsi la société civile”. Si esto es así, a la luz de la posición intersticial de Deméter puede cobrar un sentido más profundo el hecho de que nuestra comedia se asiente jurídicamente sobre un espacio dinámico intermedio entre la dimensión olímpica (y el derecho natural) y aquella humana política (derecho positivo).

ellas de ateísmo en el verso 451 (en el que se dice que convenció a los hombres de que no hay dioses); por el otro, el propio Pariente del tragediógrafo comete la infracción de hacerse presente en el santuario, siendo un varón, para defender al dramaturgo, crimen de carácter sagrado que señala el coro de modo indirecto cuando, en los versos 663-664, procura advertir si algún otro hombre está sentado en el lugar de modo oculto: εἴ τις ἐν τόποις ἐδραῖος / ἄλλος αὖ λέληθεν ὄν.

Según se advierte en los anapestos corales que continúan esa observación, parece tratarse por cierto de graves violaciones al derecho sagrado: quien actúa de manera impía (δράσας ἀνόσια, v. 667) deberá pagar la pena y convertirse, para los otros hombres, en ejemplo de lo que serían comportamientos ultrajantes, acciones delictivas y conductas ateas (παράδειγμ' ὕβρεως ἀδίκων τ' ἔργων / ἀθέων τε τρόπων, vv. 670-671). Como resultado de la sanción, el transgresor se verá forzado a afirmar que los dioses existen de manera manifiesta (φήσει δ' εἶναί τε θεοὺς φανερώως, v. 672) y deberá probar ante todos que corresponde reverenciar a las divinidades (σεβίζειν δαίμονας, v. 674), actuar con justicia de modo piadoso (δικαίως τ' ἐφέπειν ὅσια, v. 675) y, con una actitud reflexiva, comportarse de acuerdo con las normas (καὶ νόμιμα / μηδομένους ποιεῖν ὅ τι καλῶς ἔχει, vv. 675-676). En caso de no cumplir con esto, el coro adelanta lo que sucederá, nuevamente reforzando el campo semántico de las regulaciones religiosas, mediante una proposición eventual típica de la redacción de las normas jurídicas áticas, en la que se reiteran, en parte, los mismos lexemas analizados: si alguien realiza algo “impío” (αὐτῶν ὅταν ληφθῆ τις ἀνόσιόν τι δρῶν, v. 679), será eso un signo para todas las mujeres y los mortales (πᾶσιν ... γυναιξὶ καὶ βροτοῖς, v. 683), pues se afirma que las acciones “contrarias al derecho y a la religión” (τὰ παράνομα τὰ τ' ἀνόσια, v. 684) serán debidamente vengadas por un dios (θεὸς παραχρῆμ' ἀποτίνεται, v. 685). La abundancia de un vocabulario consistente y de fórmulas

típicas de las transgresiones religiosas, colocado todo al lado de términos estrictamente jurídicos con los que establecen tres pares léxicos (ἀδίκων/ἀθέων, ὅσια/νόμιμα y παράνομα/ἀνόσια) permite decodificar el pasaje lírico en términos de la normativa del derecho sagrado y consagrar al fin de cuentas un verdadero *thesmós* natural, impuesto y sancionado por la propia divinidad.

Esta intervención del coro, no obstante, debe ser leída en el marco de la organización previa del debate asambleario, en el que aparece una plegaria inicial donde el juego semántico con la religión traduce empero un trasfondo más bien político. Así, cuando Critila pronuncia su oración (en el que se considera uno de los pasajes en prosa más extensos de la comedia antigua), llama la atención la sobreabundancia de dioses invocados (Θεσμοφόροις καὶ τῷ Πλούτῳ καὶ τῇ Καλλιγενεΐᾳ καὶ τῇ Κουροτρόφῳ τῇ Γῆ καὶ τῷ Ἑρμῇ καὶ Χάρισιν, “a las dos Tesmoforias, a Pluto, a la Caligenia, a la Nodriz de los Jóvenes, a Hermes y a las Gracias”, vv. 295-298) y la presencia del imperativo εὐχέσθε, propio del lenguaje ritual, que abre y cierra el discurso (vv. 295 y 310). En el interior, sin embargo, cabe destacar la existencia de alusiones que, lejos de lo sagrado, se hallan vinculadas con la sesión de la Asamblea (ἐκκλησίαν τήνδε, v. 302) o con la ciudad de los atenienses (πόλει τῇ Ἀθηναίων, v. 304). El léxico cívico aparece también cuando se propone que, en la discusión, haya de resultar vencedora aquella mujer que, hablando públicamente (ἀγορεύουσιν, v. 306), mencione lo que se considera mejor para el pueblo de los atenienses y de las mujeres: τὰ βέλτιστα περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων / καὶ τὸν τῶν γυναικῶν (vv. 307-308).

Similar estructura y recursos lingüísticos se perciben en el *lógos* que Critila elabora al retomar la palabra en el verso 331: el verbo εὐχέσθε al principio (331) y al final (351), la extensa mención de los inmortales, ahora en una clara alternancia entre apelaciones masculinas y femeninas (τοῖς θεοῖσι τοῖς

Ὀλυμπίους / καὶ ταῖς Ὀλυμπίασι καὶ τοῖς Πυθίοις / καὶ ταῖσι Πυθίασι καὶ τοῖς Δηλίοις / καὶ ταῖσι Δηλίασι τοῖς τ' ἄλλοις θεοῖς, “a los dioses olímpicos y a las olímpicas, a los pitios y a las pitias, a los delios y a las delias, y a los otros dioses”, vv. 331-334) y la imposición en este caso, por parte de los dioses, de beneficios a quienes actúen respetando los principios (ταῖς δ' ἄλλαισιν ὑμῖν τοὺς θεοὺς / εὐχεσθε πάσαις πολλὰ δοῦναι κἀγαθά, vv. 350-351).

Al igual que en el discurso previo, estas expresiones y giros solamente cobran sentido, creemos, en su contraste (y reemplazo) respecto del vocabulario de carácter político-institucional que puebla los versos: significativos resultan la forma verbal ἐπιβουλεύει (v. 335), una nueva mención al pueblo de las mujeres (τῷ δήμῳ [...] τῷ τῶν γυναικῶν, vv. 335-336), el juego paródico con la prohibición de negociar con los Medos (incorporándose a Eurípides, v. 337) o la mención enfática a quien aspira a ser un dictador (τυραννεῖν, v. 338) o colabora con la restauración de un dictador (τὸν τύραννον συγκατάγειν, v. 339). Incluso el vocabulario cívico aflora en el pasaje cuando se trata de identificar ciertas acciones personales que involucran a las mujeres: mediante un recurso *parà prosdokían*, la traición de un amante (προδιδοῦσ' [...] τὸν φίλον, v. 346), un asunto típicamente privado (y, en este caso, femenino), se explica en el contexto con el verbo generalmente empleado en las plegarias oficiales de los ciudadanos para designar a los traidores del Estado (προδιδόντες τὴν πόλιν).

Por lo demás, en los versos descriptos se advierte que los delitos, que en la norma religiosa analizada eran citados con un alcance sagrado, aquí no presentan más que un alcance cívico: se trata de un mero mal (κακὸν, v. 335) o de un daño (βλάβη, v. 337), infracciones que carecen de connotaciones particulares o específicas en el plano de las ofensas divinas.

Cuando a partir del verso 353 el coro recupera la misma idea (de hecho encabezada por el verbo ya relevado para introducir la plegaria, precedido esta vez de un preverbio que

indica que se trata de una acción conjunta: ξυν-ευχόμεσθα), se percibe una presentación semejante de las propuestas y de la sanción de las ofensas. De modo similar, se reitera el léxico político cuando se insta a que los deseos se cumplan para la ciudad (πόλει) y el pueblo (δήμῳ), o cuando se recalca que la victoria en el debate deberá concederse a quien diga abiertamente las mejores cosas (τὰ δ' ἄρισθ' ὅσας προσήκει / νικᾶν λεγούσας, vv. 356-357).

En cuanto a las penalidades, puede advertirse que se dejan de lado en parte las transgresiones específicamente religiosas para reemplazarlas por actos ilícitos referidos a la vida pública en general: así, se menciona que corresponde castigar a quienes engañen y violen los juramentos acordados comunitariamente (τοὺς / ὄρκους τοὺς νενομισμένους, v. 359), pretendiendo invertir los decretos o las leyes (ἢ ψηφίσματα καὶ νόμους / ζητοῦσ' ἀντιμεθιστάναι, vv. 361-362), develando las cosas secretas a los enemigos (τάπορρητὰ τε τοῖσιν ἐχθροῖς τοῖς ἡμετέροισι λέγους, vv. 363-364) o traicionando la ciudad a favor de los medos (Μήδους ἐπάγουσι, v. 365). En esas menciones, la referencia explícita al carácter convencional y no natural de los preceptos (con el participio del verbo νομίζω), a los vocablos referidos a la normativa asamblearia y a una expresión procedente de las normas políticas atribuidas al legislador Solón en materia de libertad de palabra (τάπορρητὰ) genera en conjunto un interesante esquema textual en el cual se imponen y traducen las consideraciones seculares del derecho de la *pólis* y no ya, de modo cabal, los imperativos religiosos de carácter absoluto.

Pareciera entonces tratarse, en casi todos los casos, de afectaciones al régimen político y no tanto de atentados contra el orden olímpico. La imploración final a Zeus, que implicaría quizás para la audiencia la recuperación de las aristas del orden divino, terminará no obstante quedando interpelada por una nueva indicación de que se trata de reglas que prevén delitos comunes y no sagrados (ἐπὶ βλάβῃ, v. 366). Incluso en el

verso 367 la única mención a la impiedad (*asébeia*), delito religioso por excelencia, consigue resolverse discursivamente, mediante una coordinación de verbos con idéntico preverbio privativo, para asimilarse entonces a un acto de injusticia contra el propio Estado: ἀσεβοῦς' ἀδικούσιν τε τὴν πόλιν.

Las alusiones permanentes al universo femenino (como ocurre con el καίπερ γυναιξιν οὔσαις del v. 371) son siempre útiles y funcionales para potenciar este deslizamiento cómico, en tanto son ellas las que pueden poner en relación dramática, sobre el mismo plano, la escenificación de las ceremonias festivas y las labores públicas de la *Ekklesia*. No deja de ser significativo, en ese sentido, que las Tesmoforias puedan leerse, en sí mismas, como una suerte de ritual doble de cierta complejidad: se trata de una festividad que, aunque refuerza la exclusión de las mujeres e impide la presencia masculina, las incorpora también a la vida cívica porque da cuenta de su estatus cívico en tanto ciudadanas y esposas. Los versos 527-530, que pronunciará el coro luego de las denuncias de Mica y Critula y la defensa procesal del Pariente, resultan interesantes, asimismo, porque resignifican el procedimiento de la Asamblea al mostrar la conducta desvergonzada de Mnesíloco en términos que son a la vez religiosos y políticos:

ἀλλ' ἅπαν γένοιτ' ἄν ἤδη:
τὴν παροιμίαν δ' ἐπαινῶ
τὴν παλαιάν: ὑπὸ λίθῳ γὰρ
παντί νου χροῖ
μὴ δάκη ῥήτωρ ἀθροεῖν.

Pero ya todo resultaría posible, y alabo el viejo proverbio: es necesario mirar debajo de cada piedra para que no te muerda un orador.

Entre los ciudadanos y los inmortales, la obra consigue, con todo, desplazar el *kósmos* divino para interpretar la 'realidad'

siguiendo los patrones de una justicia humana (femenina, incluso), en la que el propio Pariente no solo resulta acusado por acciones impías; también es percibido, negativamente, como un verdadero orador político (ὄητωρ). Ni siquiera Eurípides conseguirá correr con una suerte distinta: en manos del comediógrafo, finalmente el tragediógrafo mismo se convertirá también en un personaje cómico capaz de engañar a todos con manipulaciones escénicas, dispuesto a intervenir a cualquier costo, como un buen sofista del artificio, para liberar a su Pariente del castigo final (v. 1160 en adelante).

A modo de conclusión: representando a las Musas ausentes

Sabemos que es frecuente en Aristófanes la apelación a las Musas como fuente de inspiración literaria. Menos conocido es el hecho de que, a poco que uno examine esas alusiones, se advierte que siempre se trata de presentar el vínculo del dramaturgo con esas divinidades a partir de una cercana familiaridad, algo muy distinto de los modos tradicionales en que los poetas entablaban el vínculo. Un fragmento de la versión perdida de *Tesmoforiantes* (Ar. fr. 348 K-A) es significativo en este sentido, porque menciona en forma explícita la presencia concreta de las Musas sobre el escenario:

Μήτε Μούσας ἀνακαλεῖν ἐλικοβοστρύχους
Μήτε Χάριτας βοᾶν ἐς χορὸν Ὀλυμπίας·
ἐνθάδε γάρ εἰσιν, ὡς φησιν ὁ διδάσκαλος.

Ni convocar a las Musas de cabellos enrulados, ni llamar a las Gracias del Olimpo para la danza; pues están aquí, como dice el maestro.

En efecto, la aparición del adverbio ἐνθάδε, entendido en su alcance literal, ha llevado a pensar en la posibilidad de que las

propias Musas estuvieran representadas sobre el escenario de la comedia, presencia que no hallamos –en cambio– en el texto conservado de *Tesmoforiantes*. ¿Cómo explicar esa modificación? En rigor de verdad, lo que nos resulta particularmente interesante es que, en la comedia con que contamos hoy, la aparición física de las Musas, divinidades que unen el plano superior con el universo ateniense del διδάσκαλος, no parece ya hacer falta: serán las propias mujeres las que, como personajes de la obra, tenderán con sus palabras ese puente polivalente capaz de unir, en múltiples niveles, lo masculino y lo femenino, los mortales y los dioses, el autor y su público.

En nuestra opinión, la venganza de los dioses y el castigo superior previstos en el verso 685, que supondrían la instalación de un universo de sanciones naturales, solo resultan comprensibles en el contexto de la pieza si tomamos en consideración la desarticulación humorística a la que están sometidos los espacios religiosos y la parodia del funcionamiento democrático de las instituciones. En el marco de la obra, los personajes dislocan las normas sagradas sobre el escenario, las transforman y reinstalan como *nómoi* privados y colocan la imposición de las sanciones no en manos de los inmortales sino, con un sesgo ridículo, en boca de las propias mujeres. Así, el efecto cómico que supone traducir una polémica que ronda la violación de los preceptos sagrados al lenguaje y la práctica de un pleito ateniense o de un enfrentamiento litigioso entre expertos en retórica, son una clara manifestación del contrapunto permanente que se instala en torno de la permeabilidad de las tradicionales fronteras entre normas positivas y regulaciones no escritas.

Entre *thesmoí* y *nómoi*, entre religión y política, Aristófanes logra encontrar, en definitiva, un terreno fértil de experimentación que le permite, desde ángulos novedosos, retomar una de sus inquietudes principales. En la versión de *Tesmoforiantes* que se ha perpetuado, las mujeres litigiosas ciertamente no son Musas, pero gracias a la naturaleza del

género cómico (y del género femenino) consiguen unir en sí mismos planos divergentes y heterogéneos. Se transforman, en definitiva, en útiles portavoces de una praxis político-religiosa que inspirará a Aristófanes y que le servirá para instruir y alertar a su público, desde la ficción literaria, sobre los límites de la convencionalidad del derecho humano y los peligros de un relativismo jurídico extremo.

CAPÍTULO 9

Matrilinealidad y poliandria: polémica en torno a la interpretación de las fuentes en las *Historias* de Polibio

María Mercedes Turco

El libro 12 de las *Historias* de Polibio es un comentario metahistórico en el que el autor se aleja de la narración de los acontecimientos y presenta una serie de argumentos sobre los métodos apropiados de investigación histórica y construcción del relato. Su propuesta teórica está planteada a modo de *antigraphé* fundamental aunque no exclusivamente contra la metodología utilizada por uno de sus antecesores, Timeo de Tauromenio, historiador de comienzos del siglo III a. C. Critica dos defectos de la obra de Timeo –y de los historiadores helenísticos– respecto del acceso a la información y posterior producción textual: la exagerada erudición y carencia de *empeiria* (“experiencia”) y el estilo trágico y cargado de figuras retóricas, con que se busca conmovér al oyente. Frente a esto Polibio enfatiza, por una parte, que el conocimiento del material histórico ocurre preferiblemente por medio de la *autourgía* o *autopátheia*,¹ y por otra, inspirado en la obra de

1 Los términos *autourgía* y *autopátheia* son definidos por el *LSJ* como “experiencia personal” y “derivado de la propia experiencia”, respectivamente, pero, como nota Sacks (1981: 32-34), en la obra de Polibio no están claramente diferenciados. El uso de toda la terminología teórica –e. g. *empeiria* y *autopsía*, *émphasis*– en su obra es bastante libre; a pesar de que Polibio reflexiona sobre la construcción de la obra histórica a la manera de un filósofo de la historia, no define con precisión el vocabulario técnico que explica y ejemplifica.

Tucídides –rechazada en el siglo II a. C. justamente por su falta de color–, que la historia debe ser pragmática y atender solo a lo que realmente ocurrió o lo que realmente dijeron los protagonistas, sin adornar el material con recursos literarios. La mejor manera de apropiarse de la verdad de los hechos y transmitirlos creíblemente es haber presenciado los acontecimientos o, en su defecto, visitar los lugares donde ocurrieron y entrevistar a los testigos. Solo cuando no es posible este tipo de investigación, dada la lejanía temporal o geográfica, las fuentes documentales consultadas deben ser analizadas y probadas como verosímiles y verdaderas. Y este es uno de los problemas centrales del libro 12: cómo interpretar los documentos, los relatos de historiadores anteriores.

En los pasajes a analizar Polibio trabaja sobre la confrontación de dos fuentes y plantea sus propias hipótesis sobre un acontecimiento que se pone en tela de juicio. Para demostrar lo que afirma utiliza distintos tipos de pruebas. En primer lugar, incorpora la *autourgía*, llevada a cabo por medio de la *anákrisis* (“investigación personal”), con el objetivo de crear la ilusión de realidad sobre lo que narra. En segundo término, aduce lo razonable para elegir una versión de los hechos, es decir, opera con el argumento del *eikòs lógos* (“discurso verosímil”), influido por la tendencia de los historiadores contemporáneos, para aseverar la probabilidad de que haya ocurrido un evento de una forma determinada. Por último, podemos inferir la presencia de un tercer elemento probatorio, no explícito, la *paráthesis* (“yuxtaposición”) de otros documentos.²

Uno de los temas en torno al que polemiza con Timeo, cuestión controvertida ya dos siglos antes de la obra de Polibio, es la fundación de la ciudad Locris Epicefria realizada

2 Walbank (1962: 6-7; 2005: 11) observa que Polibio desarrolla solamente dos procedimientos, el *eikòs lógos* y la *anákrisis*. No obstante, en el comentario a 12.5.6, menciona la lectura por parte de Polibio de una fuente adicional, la de Éforo (Cfr. Walbank, 1999: *ad loc.*). Por otra parte, Polibio mismo asegura en 12.25e.1 que la *paráthesis* es necesaria cuando se realiza una investigación erudita.

por esclavos y mujeres libres, y la consecuente instauración de un linaje matrilineal. En medio de esta exposición se incorpora, a modo de comparación, un segundo asunto también cuestionado: la poliandria en Esparta. Nos proponemos aquí volver a revisar estos temas, desde la perspectiva de la construcción del discurso histórico. Nos interesa observar, por un lado, de qué manera Polibio se apropia de las fuentes documentales o incorpora su propia investigación y cómo argumenta para construir una lectura creíble y, por otro, cómo su interpretación de los dos temas mencionados ha abierto nuevas polémicas sobre el mundo de lo femenino en la Grecia de la Antigüedad.

La fundación de la Locris Epicefria: inversión de un mundo de ciudadanos hombres y libres

La historia de la fundación de la Locris Epicefria había sido relatada por Aristóteles en la *Constitución de los locrios*³ y rechazada por Timeo en varios puntos. El filósofo decía que esta ciudad había sido fundada por esclavos acompañados por mujeres libres provenientes de una de las Locris griegas, que habían cohabitado con aquellos mientras sus esposos estaban luchando en la Primera Guerra de Mesenia en el siglo VIII a. C. como aliados de los espartanos. Timeo no acepta que los esclavos pudieran comportarse igual que hombres libres y desmiente, de hecho, la existencia de la esclavitud en la región de la Lócride en la época arcaica.⁴ Polibio incorpora

3 Esta obra se encuentra citada por Clemente Alejandrino en *Stromata* 1.26.66.

4 Se presume que las críticas de Timeo contra Aristóteles se hallaban en el libro noveno de su *Historia de Sicilia* —obra conservada fragmentariamente en *FGH* III B 566—. Walbank (1999: *ad loc.*) dice que es posible que la narración de la fundación de la Locris Epicefria apareciera en forma tangencial, como contexto histórico, en relación con la discusión sobre la existencia de Zaleuco, negada por Timeo. Cabe aclarar que estas no son las únicas críticas que Timeo profiere contra Aristóteles, a quien posiblemente consideraba un colaboracionista de Alejandro (Momiigliano, 1997: 48) y al que califica de σοφιστής

ambas fuentes en su texto por medio de citas o paráfrasis. En el caso de la obra de Aristóteles, solo nos llegan sus comentarios explicativos; la versión de Timeo aparece citada literalmente y comentada.⁵ El asunto de los locrios epicefrios ocupa los capítulos 5 a 11 del libro 12, a lo largo de los cuales nuestro historiador intenta demostrar que la tradición más verosímil es la de Aristóteles y, para lograrlo, despliega dos tipos de argumentos: las pruebas que provienen de la *anákrisis* y la verosimilitud misma.

En el capítulo 5 Polibio apela a la narración de su propia experiencia *in situ* y de lo que se deriva de la investigación. Comienza diciendo que él mismo ha frecuentado la ciudad de los locrios (5.1) y luego pasa al relato que estos le han contado sobre la fundación de su ciudad. Afirma que ellos acuerdan con que la versión, heredada de sus padres, es la de Aristóteles y no la de Timeo (5.5). Lo que ellos dicen es una narrativa sobre otra narrativa, no una prueba empírica propiamente dicha, pero que acepten una tradición controvertida es a los ojos de Polibio un dato válido y útil para empezar su argumentación. A continuación, en el mismo capítulo (5.6-8), pasa a lo que, efectivamente, obtuvo por medio de la *anákrisis*:

πρῶτον μὲν ὅτι πάντα τὰ διὰ προγόνων ἔνδοξα παρ' αὐτοῖς ἀπὸ τῶν γυναικῶν, οὐκ ἀπὸ τῶν ἀνδρῶν ἔστιν, οἷον εὐθέως εὐγενεῖς παρὰ σφίσι νομίζεσθαι τοὺς ἀπὸ τῶν ἑκατὸν οἰκιῶν λεγομένους· ταύτας δ' εἶναι τὰς ἑκατὸν οἰκίας τὰς προκριθείσας ὑπὸ τῶν Λοκρῶν πρὶν ἢ τὴν ἀποικίαν ἐξελεῖν, ἐξ ὧν ἔμελλον οἱ Λοκροὶ κατὰ τὸν χρησμὸν κληροῦν τὰς ἀποσταλεσομένας παρθένους εἰς Ἴλιον. Τούτων δὴ τινὰς τῶν γυναικῶν συνεχῆραι μετὰ τῆς ἀποικίας, ὧν τοὺς ἀπογόνους

ὀψιμαθῆς καὶ μισητόν, "sofista pedante y odioso". En 8.2-4 Polibio intenta demostrar que los argumentos de Timeo contra Aristóteles son *ad hominem* y, por lo tanto, ilegítimos.

5 Dado que el libro 12 es fragmentario, no es fácil delimitar con claridad cuándo está reconstruyendo el discurso ajeno y en qué momento copia literalmente el texto de su antecesor.

ἔτι νῦν εὐγενεῖς νομίζεσθαι καὶ καλεῖσθαι τοὺς ἀπὸ τῶν ἑκατὸν οἰκιῶν.

En primer lugar, porque todo lo ilustre de sus antepasados, entre ellos, proviene de las mujeres y no de los hombres, por ejemplo, entre ellos, son considerados nobles los llamados de las Cien Casas; estas Cien Casas eran las distinguidas entre los locrios antes de que partieran a la emigración, entre las cuales los locrios debían sortear, según el oráculo, las doncellas que serían enviadas a Troya. Precisamente algunas de estas mujeres, cuyos descendientes aún ahora son considerados nobles y son denominados los de las Cien Casas, se fueron con la emigración.⁶

Si Aristóteles hablaba solamente del acontecimiento fundacional, Polibio incorpora un dato adicional, la matrilinealidad. Walbank (1999: *ad loc.*) presume que esta información añadida debía provenir de las entrevistas a los locrios, como el historiador afirma –no es posible desmentirlo ya que no se conservan otras fuentes que indiquen lo contrario y Timeo, según Polibio, no dice nada al respecto–. Es justamente la *autourgía*, ausente en Timeo, lo que le permite a Polibio encontrar la prueba más contundente de que Aristóteles es veraz. El linaje matrilineal subsiste en el momento de la investigación y él lo puede constatar. El nuevo elemento demuestra la veracidad de la fuente: el linaje aristocrático proviene de las mujeres porque los hombres no eran ciudadanos en la metrópoli.

El historiador recurre aquí a un método explicativo que aplica a todo hecho histórico, pero invirtiendo los términos. En otras partes de su obra, él plantea que los acontecimientos próximos temporalmente –que son los que le interesan sobre

6 El texto griego citado pertenece a la edición de Pédech (1961). Las traducciones son nuestras.

todo— son comprendidos cuando se realizan retrospecciones de los hechos más importantes que desencadenaron aquellos que deben explicarse.⁷ Siempre el segundo evento se vuelve claro (*saphés*) gracias a la exposición del primero. Polibio está trabajando, ahora, sobre hechos pretéritos y debe cambiar su método explicativo. El segundo momento (prueba empírica), la transmisión de lo προγόνων ἔνδοξον, “lo ilustre de los antepasados”, por vía femenina, explica el primer elemento (enunciado a verificar), las circunstancias excepcionales de la fundación.

En el mismo pasaje aporta un argumento secundario que complementa el anterior. Afirma que la aristocracia de las Cien Casas de la ciudad italiana descende de la existente en la Lócride griega antes de la emigración y que esto lo podemos comprobar porque se mantiene la misma denominación.⁸ El nombre común de ambos grupos aristocráticos liga a las mujeres epicefrias con las griegas. Además, tanto unas como otras, aclara Polibio, pertenecían a una aristocracia sacerdotal, ligada al culto de Áyax Oileo, que suponía la participación protagónica de aquellas.⁹ Esta alusión indirecta (τὰς ἀποσταλεσομένας

7 Cfr. 1.5.5; 2.14.2.

8 En este punto se incorpora un problema secundario: a cuál de las dos ciudades locrias griegas se refiere cuando menciona la aristocracia de las Cien Casas. Una fuente adicional sobre este asunto es la de Éforo de Cime (FGH 70 F 138), probablemente consultada por Polibio, que aporta datos sobre esta fundación, según aquel, de emigrantes provenientes de la Locris Opuntia y no de la Ozolia. (Cfr. Walbank, 1999: *ad loc.*) Una fuente documental posterior a Polibio, la de Estrabón 9.4.9, defiende, por el contrario, la fundación ozola (Cfr. Domínguez Monedero, 2006: 156). En el capítulo 10 Polibio desarrolla esta problemática en profundidad y cuestiona justamente a Timeo por no ser específico sobre a qué ciudad griega se refiere. Esto lo entiende Polibio como una prueba de que Timeo podría estar mintiendo en todo lo que dice porque, si en este punto oculta información o no la posee, en lo demás también. No obstante, Polibio no puede tampoco aclarar el asunto.

9 Se refiere aquí a un rito expiatorio por el crimen de Áyax cometido en Troya. Las vírgenes eran enviadas a dicha ciudad y, cuando llegaban, las que lograban escapar de la muerte que les esperaba en manos de los troyanos eran obligadas a servir en el templo de Atenea pero no a prostituirse, como interpretaron algunos eruditos (Cfr. Walbank, 1999: *ad loc.*; Pédech, 1961: *ad loc.*) Se ha buscado relacionar estos ritos expiatorios

παρθένους εἰς Ἴλιον) nos permite inferir que Polibio considera que las mujeres locrias griegas y epicefirias son un grupo social relevante al menos respecto de la religiosidad, asunto que aborda con mayor detalle más adelante.

Al final del capítulo 5, Polibio introduce, también procedente de su *empeíría*, otra prueba del predominio femenino derivado de su nobleza. El historiador afirma (5.10) que los locrios habían sido influidos por los cultos religiosos de los sicilianos, que aquellos habían adoptado.¹⁰ Dice que esas ceremonias, que en su origen eran presididas por un φιαληφόρος (“portador de la copa”), habían sido modificadas por los locrios. Esto último lo explica en 5.11: [...] τὸ μὴ παῖδα ποιεῖν ἐξ αὐτῶν τὸν φιαληφόρον, ἀλλὰ παρθένον, διὰ τὴν ἀπὸ τῶν γυναικῶν εὐγένειαν, “no instituyeron a un joven de los suyos como portador de la copa, sino a una doncella, por la nobleza proveniente de las mujeres”. Respecto de la φιαληφόρος, no existen otros testimonios escritos que nos permitan confrontar su afirmación y algunos eruditos consideran que es probable que Polibio haya tenido conocimiento empírico de estos ritos, que es justamente lo que él asegura.¹¹

Tanto este dato como los dos anteriores sobre la descendencia matrilineal, –vínculo entre las aristocracias– son evidencias empíricas que el historiador recoge por medio de la *hórasis* (vista) y la *akoé* (el oído): la *anákrisis* significa aquí escuchar a los testigos –en este caso los locrios mismos– y observar sus prácticas religiosas. Polibio estima que ambos sentidos son importantes para acceder al material histórico,

con un voto proferido en 477/476 en la Locris Epicefria, de prostituir a las vírgenes para alcanzar una victoria militar. Se creía que en ambos casos se trataba de prostitución sagrada. Sourvinou-Inwood (1974: 188), siguiendo a Pembroke (1970), conjetura que es dudoso que los rituales antiguos expliquen totalmente el voto de 477/476, pero sugiere –y aquí se diferencia de Pembroke– que es posible que aquellas prácticas hayan influido en la concepción del juramento, que efectivamente significaba una forma de prostitución.

10 Se supone que se refiere a los enotrios, uno de los pueblos sicilianos que había ocupado la región (Cfr. Pédech, 1961: nota a la traducción).

11 Cfr. Pédech (1961: *ad loc.*) y Walbank (1999: *ad. loc.*).

pero la *hórsis* es mejor que la *akoé* porque supone experimentación directa de los hechos. De todos modos, estos recursos de investigación no son por sí mismos suficientes para comprender lo ocurrido, sino que el historiador debe tener una actitud crítica frente a lo que ve y escucha, ha de ser experimentado en el tipo de eventos que narra y usar los dispositivos lingüísticos con habilidad –sin abusar de ellos en pos únicamente de una demostración de virtuosismo retórico– con el objetivo de transmitir los acontecimientos de manera tal que el oyente/lector sea persuadido de que el relato es similar a la realidad y por lo tanto creíble. Polibio explica que la transferencia (*metaphéro*) del conocimiento del historiador al receptor se produce cuando aquel utiliza las herramientas discursivas de *émphasis* (*amplificatio*) y *enárgeia* (“vivacidad”), y que esto es llevado a cabo con pericia siempre que el que escribe haya accedido a los eventos por medio de la *autourgía*.¹²

A partir del capítulo 6a, Polibio aborda una discusión sobre la verosimilitud de las fuentes analizadas. En principio, reconoce que, al no tener más datos fehacientes sobre los hechos que narra, debe acudir a lo verosímil para cubrir esas lagunas.¹³ Explicita que verdad y verosimilitud no son lo mismo, y que en algunos casos solo se puede acceder a *tò eikós* porque *tò alethés* es imposible de determinar: ἀληθὲς μέντοι γε καὶ καθάπαξ διαστῆλαι περὶ τινος οὐδὲν ἔστιν ἐν τούτοις, “pues de ningún modo es posible discernir la verdad de una vez por todas sobre cualquiera [de los puntos] en estos [asuntos]”.¹⁴ El problema de la verdad en la historiografía recorre la obra de Polibio: lo virtuoso en un historiador es transmitir lo verdadero y no crear obras literarias que

12 Cfr. 12.25h y 27.

13 Pédech (1964: 389) sostiene que los historiadores helenísticos (entre los que se incluye Polibio) elaboran sus discursos de la misma manera que los *rhétores*, que deben convencer al oyente de que algo es convincente (*tò pithánón*), por medio de la demostración de lo verosímil (*tò eikós*).

14 Cfr. 12.7.4.

mezclen verdad y mentira en una combinación de historia, disposición y mito; la historia solo narra los acontecimientos que realmente sucedieron.¹⁵ La verdad es accesible para el historiador cuando los hechos son contemporáneos, contar la historia de eventos pretéritos conlleva esta dificultad, tener que apelar al razonamiento lógico sobre lo que *probable* y *razonablemente* ocurrió. Para demostrar que la versión aristotélica es verosímil y probablemente verdadera, Polibio despliega nuevas pruebas, argumentos racionales. Dice en los capítulos 6a y 6b:

Ἐκ τούτων ἂν τις συλλογιζόμενος Ἀριστοτέλει πρόσχοι μᾶλλον ἢ Τιμαίῳ· καὶ μὴν τὸ συνεχὲς τούτῳ τελέως ἄτοπον· τὸ γὰρ ὑπολαμβάνειν, καθάπερ ἐκείνος ὑποδείκνυσιν, ὡς οὐκ εἰκὸς ἦν τοὺς οἰκέτας τῶν Λακεδαιμονίοις συμμαχεσάντων τὴν τῶν κυρίων εὐνοίαν ἀναφέρειν πρὸς τοὺς ἐκείνων φίλους εὐήθεις· οὐ γὰρ μόνον τὰς εὐνοίας, ἀλλὰ καὶ τὰς ξενίας καὶ τὰς συγγενείας τῶν δεσποτῶν οἱ δουλεύσαντες, ὅταν εὐτυχήσωσι παραδόξως καὶ χρόνος ἐπιγένηται, πειρῶνται προσποιεῖσθαι καὶ συνανανεοῦσθαι τῶν κατὰ φύσιν ἀναγκαίων μᾶλλον, αὐτὸ τοῦτο σπουδάζοντες τὴν προγεγενημένην περὶ αὐτοὺς ἐλάττωσιν καὶ τὴν ἀδοξίαν ἐξαλείφειν, τῷ βούλεσθαι τῶν δεσποτῶν ἀπόγονοι μᾶλλον ἐπιφαίνειν ἢ περὶ ἀπελεύθεροι. 6a.1-4

Uno, infiriendo a partir de esto, daría más crédito a Aristóteles que a Timeo; en efecto, lo que sigue a esto es totalmente absurdo; pues interpretar, como aquel señala, que no era verosímil que los esclavos¹⁶ de los aliados de los lacedemonios

¹⁵ Cfr. 34.4.1.

¹⁶ Elegimos la traducción "esclavo" para el término *οἰκέτης*, siguiendo a Pédech (1961) y a Walbank (1999). No obstante debemos tener en cuenta que esta palabra es utilizada por Polibio para denominar no solo a los que trabajan dentro del *oikos* sino también fuera de la casa. Y cabe aclarar que Domínguez Monedero (2006: 155-162) sostiene que es posible que estos *οἰκέται* no fueran siquiera esclavos sino una clase no perteneciente a la aristocracia de las Cien Casas que realizaba los trabajos de la tierra.

conservaran la buena disposición de sus amos hacia los amigos de aquellos es tonto; pues los que son esclavos, cuando son increíblemente afortunados y el tiempo pasa, procuran apropiarse y renovar no solo la buena disposición sino también la hospitalidad y el parentesco de sus señores, más que los de los parientes por nacimiento, esforzándose en borrar, en este [punto], su anterior inferioridad y mala reputación, por consiguiente, mostrarse más como descendientes de sus señores que precisamente como libertos.¹⁷

τοῦτο δὲ μάλιστα περὶ τοὺς Λοκροὺς εἰκὸς ἐστὶ γεγρονῆναι· πολὺ γὰρ ἐκτοπίσαντες ἐκ τῶν συνειδότητων καὶ προσλαβόντες συνεργὸν τὸν χρόνον, οὐχ οὕτως ἄφρονες ἦσαν ὥστε ταῦτ' ἐπιτηδεύειν, δι' ὧν ἔμελλον ἀνανέωσιν ποιῆσθαι τῶν ἰδίων ἐλαττωμάτων, ἀλλὰ μὴ τοῦναντίον δι' ὧν ἐπικαλύψειν ταῦτα. διὸ καὶ τὴν ὀνομασίαν τῇ πόλει τὴν ἀπὸ τῶν γυναικῶν εἰκότως ἐπέθεσαν καὶ τὴν οἰκειότητα τὴν κατὰ τὰς γυναῖκας προσεποιήθησαν, ἔτι δὲ τὰς φιλίας καὶ τὰς συμμαχίας τὰς προγονικὰς τὰς ἀπὸ τῶν γυναικῶν ἀνενεοῦντο. 6b.1-2

Acerca de los locrios, lo más verosímil es que haya sucedido esto: en efecto, estando muy alejados de los que los conocían y teniendo el tiempo a favor, no eran tan imprudentes como para hacer estas cosas, por medio de las cuales se habían de restaurar sus propias desventajas, sino al contrario, por medio de ellas se habían de disimular estas [desventajas]. Por eso, razonablemente, pusieron a la ciudad el nombre de las mujeres y procuraron la relación que dependía de las mujeres; además, renovaron las amistades y las alianzas de los antepasados de las mujeres.

17 Los sustantivos “disposición”, “hospitalidad” y “parentesco”, y atributos que los acompañan, aparecen en plural en 6a.3. Cambiamos el número en la traducción porque nos parece que en castellano es más apropiado de esa manera.

Entre el capítulo 6 y el 6a hay una laguna en la que Polibio expondría los argumentos de Timeo sobre el error de Aristóteles respecto de la esclavitud en la Lócride –para Timeo inexistente en los tiempos antiguos–.¹⁸ En los dos pasajes citados, nuestro historiador responde a dichas críticas y vuelve sobre la corroboración del asunto central, la ciudad fue fundada por esclavos y mujeres, que se explica por el tipo de comportamiento de estos hombres. Los habitantes de la Locris Epicefria conservaron durante la Guerra del Peloponeso, expone Polibio, las alianzas establecidas por la metrópoli, presumiblemente en la Primera Guerra de Mesenia, con los espartanos. Esta amistad se entiende solo como forma de ligarse con un linaje que ellos no poseían sino sus mujeres. Además denominaron su ciudad con un nombre que provenía de ellas, para eliminar toda posibilidad de que se recordara su ascendencia servil. El historiador recurre aquí a argumentos de índole psicológica para demostrar lo que ahora presenta como *εἰζός* y refutar lo que le parece *ἄτοπος*. Intenta construir una especie de clave universal de comportamiento humano: es verosímil

18 Ateneo, en *Deipnosophistai* 6.264c y 272a-b –texto incluido en algunas ediciones críticas– incorpora la polémica entre Timeo y Polibio en el contexto de una discusión sobre distintos tipos de esclavitud. El primer pasaje es una cita de Timeo. Según Ateneo, Timeo asegura que no era costumbre de los griegos servirse de esclavos, puesto que no los había en los tiempos antiguos (*τὸ παλαιόν*) y sostiene que Aristóteles había cometido un error respecto de los locrios, quienes por ley no podían poseer esclavos o esclavas hasta los tiempos recientes (*πλὴν τῶν ἐγγύς χρόνων*). Afirma Timeo que la esposa de Filomeno había sido la primera mujer atendida por esclavas, también Mnason, un amigo de Aristóteles, el primero que había adquirido mil esclavos (ambos sucesos ocurridos en el siglo IV). En el segundo pasaje, Ateneo afirma que Polibio dice que Timeo se olvida de lo que dijo cuando niega la existencia de la esclavitud en la Lócride, ya que él mismo habla de los esclavos de Mnason. Walbank (2005: 6-10) se pregunta si Ateneo no está malinterpretando tanto a Timeo como a Polibio. Por un lado, encuentra errores en lo que supuestamente argumenta Timeo: ni Mnason ni Filomeno eran ciudadanos locrios, por lo tanto es dudoso que haya sostenido esto como ejemplo. Por otra parte, Ateneo le adjudica a Polibio refutar el argumento de Timeo diciendo que él mismo se olvida que menciona los casos de Mnason y Filomeno. Sin embargo, en ese caso Polibio estaría cometiendo un error de cronología, ya que ambos personajes eran del siglo IV y no anteriores a la colonización.

que los esclavos actúen de esta manera, que quieran borrar las huellas de su condición inferior.¹⁹ Es probable que haya ocurrido de esta manera y por los motivos expuestos, pero no podemos tener la certeza absoluta de que sea verdadero su relato, según los términos de Polibio.

Al final del capítulo 6b (en 6b.5-6) continúa su argumentación, siguiendo la lógica de su método racionalista. Agrega ahora el elemento de *tò alethés* (“lo verdadero”) que, conjuntamente con *tò pithanón* (“lo verosímil”), marca una diferencia entre los hechos narrados por él y los que relata Timeo: (...) ἕκαστα δὲ τούτων οὐ μόνον κατὰ τὸ πιθανόν, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀλήθειαν μεγάλην ἔχει διαφορὰν, “cada uno de estos tiene una gran diferencia no solo en cuanto a lo verosímil sino también a la verdad”.²⁰

En 6b.7-10 Polibio expone los acontecimientos verosímiles/verdaderos ocurridos durante la Primera Guerra de Mesenia para refutar al otro historiador. Este decía que después de diez años de guerra los espartanos, que habían realizado un juramento de no regresar a su patria hasta vencer a los mesenios, comenzaron a enviar grupos de jóvenes a Esparta con el fin de procrear, pero impidieron a los locrios hacer esto y los obligaron a cumplir aquel juramento. Polibio afirma (6b.7) que es absurdo (ἄτοπος) pensar que los lacedemonios impusieran algo así a los locrios, y asegura (6b.9), contra lo que dice Timeo, que los locrios no estaban sujetos a dicho juramento. En 6b.10 aclara:

19 Walbank (1999: *ad loc.*) sugiere que Polibio está explicando el comportamiento de los esclavos de esta manera porque conoce familias romanas plebeyas que ocultan su ascendencia de libertos.

20 Nos parece acertada la acepción que Pédech (1961) elige para traducir el adjetivo *πιθανόν* en este pasaje, ya que remarca la oposición establecida por Polibio entre la realidad histórica y la narración de dicha realidad. Además, como dijimos más arriba (ver la primera nota de este trabajo), Polibio utiliza libremente la terminología técnica y es posible que *eikós* y *pithanón* se refieran en algunos casos a lo mismo. De todas maneras, tenemos presente que este término podría traducirse como “convinciente”.

Κατὰ δὲ μέρος τὰς ἐπανόδους ποιούμενοι καὶ σπανίως ἔδωσαν ἀναστροφὴν ταῖς γυναῖξι πρὸς οἰκέτας γενέσθαι συνήθειαν, μὴ πρὸς τοὺς ἐξ ἀρχῆς ἄνδρας, ταῖς δὲ παρθένους καὶ μάλλον· ὃ καὶ τῆς ἐξαναστάσεως αἴτιον γέγονεν.

[Los locrios,]²¹ haciendo los retornos por grupos y esporádicamente, dieron tiempo a las mujeres de cohabitar con los esclavos, no con sus primeros maridos, y más aún a las doncellas; y esta fue la causa de la emigración.

Más allá de las semejanzas, la actuación de los locrios tiene paralelos con la de los lacedemonios, que están tácitos en el relato de Polibio pero que es posible que él haya tenido en mente cuando narra estos hechos. Podemos inferir que el historiador está realizando una *paráthesis* de otro documento, la obra de Éforo de Cime, que él conoce y analiza en otros capítulos de este mismo libro.²² Sacar a la luz esta fuente nos permite tener una visión más amplia del suceso ocurrido en la Locris y no considerarlo como un proceso aislado, puesto que los dos relatos refieren a fundaciones realizadas en circunstancias anormales y derivadas de la Guerra de Mesenia. La fundación de Tarento, según Éforo, había sido realizada por *parthénioi* (hijos de mujeres solteras) nacidos en Esparta durante dicha guerra. Los niños habían sido engendrados por los soldados espartanos enviados a su patria en misión de procreación y luego no habían podido identificar a sus padres. Más tarde habían sido expulsados de Esparta por su condición justamente de bastardos, lo que provocó la emigración y

21 Disentimos de la interpretación de Perentidis (1997: 17), quien repone "los lacedemonios" como sujeto de la oración. El sujeto en este enunciado está tácito y se puede suponer que sigue siendo el de la oración anterior (Οἱ Λοκροῖ). En su comentario, Walbank aclara que τῆς ἐξαναστάσεως se refiere a la emigración de los locrios, lo que refuerza nuestra elección (Cfr. Walbank: 1999: *ad loc.*).

22 En el capítulo 25f Polibio manifiesta que Éforo es un historiador incompetente porque sus narraciones de batallas terrestres son defectuosas, debido a que no tiene conocimiento empírico de la geografía donde se han librado esos combates.

consecuente fundación de aquella ciudad.²³ En el caso de los locrios, la historia era un poco distinta; como señala Polibio claramente en 6b.4, los *oikétai* mismos eran los que habían embarcado en Locris y desembarcado en Italia.

Polibio intenta demostrar, en el pasaje citado, que los locrios habían actuado distinto que los lacedemonios y que estas diferencias habían provocado, en la Lócride, un movimiento migratorio particular. Sin embargo, la discusión con Timeo sobre las consecuencias de la Guerra de Mesenia nos conduce también a las similitudes entre locrios y espartanos, de modo que podemos conjeturar que la referencia del comportamiento de estos desarrollada extensamente en 6b.5 y sus efectos sobre la expansión no es trivial. Nuestro historiador está argumentando a favor de una versión controvertida de la fundación de una ciudad y para demostrar la verosimilitud de su relato nos deja entrever la historia de otra fundación anómala, la de Tarento, que implícitamente está funcionando también como una prueba de *tò pithanón*.

En este caso Polibio está planteando algo distinto de lo que sostiene en otras partes de su obra sobre el uso de fuentes y de la conclusión general sobre el caso de los locrios que aparece en 7.4, donde dice que la verdad es imposible de determinar. Por un lado, nos deja entrever que el conocimiento fehaciente de los hechos se puede producir a través de un relato ajeno que transmite sucesos pretéritos, los que –al yuxtaponerlos con su propia narración– crean verosimilitud. La historia de la fundación de Tarento es comparable con lo que él está narrando: si los espartanos se habían comportado de una manera no habitual y esto había derivado en una fundación también inusual, en el caso de los locrios podría haber sucedido algo semejante. Por otro, dice que él está contando lo verosímil y lo verdadero pero no aclara de qué

23 Cfr. Jacoby (1950) N° 70215 (53).

manera tenemos que interpretar la veracidad de su discurso si no es a través de la presentación de lo verosímil mismo. Podríamos inferir que está suponiendo que la verdad está implicada en la verosimilitud, que algo es verdadero *porque* es verosímil. Su afirmación sobre la veracidad de este relato se funda –además de en la comparación implícita– en las conexiones lógicas que él encuentra para una serie de eventos.²⁴ El motivo que halla para la excepcional emigración es verosímil: las mujeres y sus esclavos debieron abandonar el continente *porque* habían cohabitado *porque* los esposos de ellas estaban en la guerra.

La narración de Polibio sobre la fundación de la Locris Epicefiria ha abierto una serie de interrogantes. Si existió la transmisión del linaje por vía femenina, ¿esto significa la instauración de una ginecocracia? ¿Era posible la existencia de este tipo de organización social? ¿Cuánto protagonismo tenían las mujeres en los rituales religiosos? ¿Ese protagonismo es un indicador de supremacía femenina? ¿Las mujeres participaban en los movimientos migratorios griegos de la época arcaica? ¿Qué implicancias tiene la relación entre las mujeres aristocráticas y los *oikétai*?

Los eruditos del siglo XX objetan la lectura de Bachofen en *Das Mutterrecht* sobre este episodio, uno de los que utiliza como evidencia para defender la hipótesis de la existencia del matriarcado como una fase necesaria y universal de la historia humana anterior al patriarcado. Mossé desecha esa interpretación y sostiene que en las nuevas ciudades, producto de la expansión griega, se reproducían las metrópolis en todos sus aspectos y las mujeres conservaban su estatus político –seguían funcionando como “guardianas del *oikos*”–, y

24 Es interesante observar que, en otros pasajes de su obra, Polibio sostiene que relacionar dos o tres acontecimientos entre sí es una construcción discursiva, que opera sobre la interpretación global de los hechos; y el oyente lector debería realizar el mismo razonamiento que el autor para entender la historia de una manera determinada. (Cfr. 1.4.2; 3.1.4-7; 3.32.5; 5.31.6-7).

que esto tiene que haber ocurrido incluso en la Locris Epicefíria, fundada en circunstancias peculiares.²⁵ Bachofen afirmaba que la descendencia matrilineal podía ser considerada una manifestación particular de ese fenómeno más general, la ginecocracia. Pembroke rechaza esta idea, asegurando que no hay necesaria correspondencia entre los dos fenómenos: matrilinealidad no significa matriarcado, y observa que el caso descrito por Polibio es un suceso particular, fuera de lo común, y no se puede generalizar nada a partir de él.²⁶ Walbank, por su parte, considera que es muy dudosa la realidad de una ginecocracia en la Locris Epicefíria pero, más allá de que no hubiera habido una organización social de ese tipo, expresa que es creíble el relato de Polibio en cuanto a la descendencia matrilineal.²⁷ Pembroke confirma esta lectura mediante la confrontación con un texto literario: el epigrama de la poetisa locria Nossis, que también habla de matrilinealidad.²⁸

Polibio no se refiere al matriarcado, no dice nada respecto de que las mujeres tuvieran alguna función política en esta ciudad, pero afirma que eran indispensables para la supervivencia de un grupo político hegemónico que había estado, de alguna manera, subordinado a ellas por una cuestión de origen de clase. Y para reforzar su argumento introduce la prueba secundaria con la que sugiere que estas mujeres no estaban limitadas al mundo doméstico sino que participaban activamente en las ceremonias religiosas y esta participación activa se vinculaba con el predominio de clase. Polibio decía, como vimos, que los locrios se habían visto influidos por los sicilianos en cuanto a la adopción de

25 Cfr. Mossé (1991: 47).

26 Cfr. Pembroke (1970).

27 Cfr. Walbank (1999: 333).

28 Cfr. la nota al pie N° 1 del apartado II de Pembroke (1970). En el texto de Nossis aparece mencionada la madre de la poetisa, que se define por el nombre de su propia madre y no por el patronímico normal.

rituales religiosos y que ellos habían introducido cambios en las ceremonias dando a las mujeres carácter de *φιαλιφόρος*. Pembroke (1970: 1255-1257) encuentra problemas en este relato: los hallazgos arqueológicos demuestran una influencia en sentido contrario, dado que son los sicilianos quienes habrían adoptado ciertos elementos griegos –se encontraron en sus tumbas cerámicas griegas–.

Por otra parte, aunque hubiera sido probable que los locrios asimilaran las divinidades extranjeras, Polibio no menciona el nombre de la deidad a quien estaba dedicado el ritual que describe y esta podría ser Perséfone, en cuyas ceremonias se utilizaba la *phiále* (“copa”). Cabe destacar que esta divinidad nada tenía que ver con los habitantes originarios sino que era la diosa más venerada por el pueblo locrio en todos los tiempos. Polibio quizá esté cometiendo el error de atribuir estos rituales a otros grupos étnicos, pero lo que sí se puede comprobar es que ocurrieran tal como los describe. Sourvinou-Inwood (1978: 113-114) analiza unas evidencias iconográficas halladas en la Locris Epicefria. En ellas se representan ceremonias matrimoniales dedicadas a Perséfone, divinidad que, según esta autora, posee atributos semejantes a Afrodita. En una figura aparece una sacerdotisa que lleva la *phiále*. De cualquier modo, más allá de que estos ritos tuvieran realmente como agente protagónico a las mujeres, de ello tampoco se deriva una supremacía política. Las mujeres locrias son presentadas como elementos centrales en esta nueva ciudad, en cuanto al linaje que poseen, que las hace valiosas para la sociedad en su conjunto y les permite participar de los asuntos religiosos, pero en ningún momento se explicita ni se deja implícito que su función fuera gobernar lo público.

El relato de Polibio sobre la fundación de esta ciudad pone en cuestión cierta generalización que se hace respecto de los movimientos migratorios. Los historiadores suelen afirmar que la emigración griega era llevada a cabo por

hombres solos que, en las nuevas ciudades, se relacionaban con mujeres aborígenes. Polibio nos transmite una versión distinta sobre este aspecto de la expansión. Mossé (1991: 47) plantea que es probable que las mujeres formaran parte de los grupos de emigrantes, conjeturando que este no debió haber sido un caso aislado sino el único que se conserva, y que esto mismo pudo haber ocurrido en otras ocasiones.

Otro de los puntos controvertidos de la exposición de Polibio es la unión de las mujeres aristocráticas de la Lócride con los *oikétai*. Domínguez Monedero (2006: 164-165) sostiene que es posible que los cambios económicos ocurridos en la Lócride a fines del siglo VIII a. C. hayan provocado transformaciones en la organización social; que es factible que los *oikétai*,²⁹ grupo emergente, hayan querido aspirar a un ascenso social a través del matrimonio y la descendencia matrilineal. Dice que estos matrimonios *interclases* debían haber sido mal vistos por la aristocracia de las Cien Casas, que habría impulsado el éxodo de los *oikétai* y sus mujeres. Esta interpretación le quita peso a la causa que Polibio establece para dichas uniones; la Guerra de Mesenia no sería para Domínguez Monedero el factor determinante que provocó este acontecimiento, sino una transformación general de índole socioeconómica.

La poliandria social y fraternal en Esparta

En el capítulo 6b, Polibio introduce en forma tangencial otro tema controvertido: la poliandria espartana. Este asunto aparece en el marco de la demostración de lo verdadero como resultado de lo verosímil. La verosimilitud, al igual que en el caso de los locrios, se deriva del conocimiento por

²⁹ Recordemos que Domínguez Monedero (2006) interpreta que el término refiere a grupos no aristocráticos.

parte del oyente/lector de otras fuentes documentales implícitas y del razonamiento lógico. En cuanto a esto último, Polibio construye –para explicar una costumbre extraña a los ojos de los restantes griegos– una concatenación de sucesos ligados por la causalidad, cuyo resultado es verosímil porque responde justamente a lo razonable. Las largas ausencias de los ciudadanos en las guerras, en particular la de Mesenia, había provocado *oliganthropía* en Esparta y esto había producido que la sociedad lacedemonia permitiera la poliandria. Dice en 6b.8:

παρὰ μὲν γὰρ τοῖς Λακεδαιμονίοις καὶ πάτριον ἦν καὶ σύνηθες τρεῖς ἄνδρας ἔχειν τὴν γυναῖκα καὶ τέτταρας, τοτὲ δὲ καὶ πλείους ἀδελφοὺς ὄντας, καὶ τὰ τέκνα τούτων εἶναι κοινά, καὶ γεννέσαντα παῖδας ἱκανοὺς ἐκδόσθαι γυναῖκά τινα τῶν φίλων καλὸν καὶ σύνηθες. (6b.8)

Pues entre los lacedemonios era tradicional y habitual que tres hombres poseyeran a una mujer, o cuatro y aun más, si eran hermanos, y que los hijos de estos fueran comunes; también era virtuoso y habitual que la mujer que había engendrado suficientes hijos fuera cedida a uno de sus amigos.

Esta breve descripción ha suscitado variadas lecturas que, en general, dan relevancia al cotejo de su texto con la fuente documental previa, la de Jenofonte, que describe la organización familiar de la Esparta de Licurgo y las prácticas matrimoniales. Es probable que Polibio haya consultado este texto, pero la información que él transmite excede lo expuesto por el otro historiador. En *República de los lacedemonios* 1.7-8 Jenofonte dice que los espartanos permitían –aunque la ley los obligaba a casarse jóvenes– que un hombre viejo engendrara hijos con una mujer casada con el permiso de su primer esposo. Y si algún hombre no quería casarse pero deseaba

tener hijos, podía hacer lo mismo.³⁰ En primer lugar, Polibio añade la distinción entre dos tipos de poliandria, que además aparecen contextualizados. La poliandria social, transmitida también por Jenofonte, se explicaría en función de un problema demográfico. El tema aparece en el marco de la referencia a la Guerra de Mesenia que, al igual que otras guerras y en particular esta por la duración que había tenido, provocaba el temor de los espartanos de que su población se viera disminuida. Este miedo del grupo minoritario dominante estaba ligado al crecimiento de la población ilota que se volvía una amenaza. Por otro lado, la poliandria adélfica –elemento novedoso que solo aparece en Polibio– se vincularía más con la necesidad de no dividir la herencia que de producir ciudadanos espartanos.³¹ Aristóteles en *Política* 1270a.15 asegura que la ley de Licurgo no prohibía la venta de tierras pero permitía que se heredaran. Tanto hombres como mujeres –ellas a través de la dote– recibían su parte de las propiedades familiares y esto había provocado la división de tierras con el consecuente deterioro en la economía de la región. De manera que es posible entender la poliandria adélfica en este contexto como una solución a dicho problema.

En segundo término, Polibio introduce el rasgo de paternidad social. Sobre este asunto y acerca de qué fuentes está utilizando el historiador para afirmarlo y si es creíble su descripción se pueden proponer distintas variables. Una interpretación sería que está asociando el pasaje mencionado de Jenofonte con otro del mismo autor (6.2) en el que describe la educación de los niños como una actividad

30 Cabe aclarar que Plutarco en *Licurgo* 16.12-14 también se refiere a estas prácticas matrimoniales. En ese pasaje parafrasea fundamentalmente lo dicho por Jenofonte. No lo tuvimos en cuenta aquí porque nuestro interés era mostrar las fuentes que Polibio podría estar utilizando.

31 Cfr. Perentidis (1997: 28), quien analiza diversas fuentes que aportan información sobre esta práctica familiar en otros pueblos, entre ellas la de Estrabón 16.4.25, quien describe las costumbres de los árabes. En dicho texto el geógrafo dice que los hombres de una familia comparten el patrimonio y tienen también una esposa en común para impedir que se divida la propiedad.

no exclusiva de los padres sino de la comunidad. Otra, que la paternidad social se vincula con lo que escribe Éforo sobre los *parthénioi* nacidos durante la guerra de Mesenia, quienes no podían reconocer a sus padres. Asimismo, es factible, como plantea MacDowell (1986: 85), que Polibio esté malinterpretando la *República* de Platón –conocida por aquel directa o indirectamente– en la que el filósofo construye una ciudad utópica. En 5.457d Platón asegura que los hijos de los ciudadanos de la ciudad ideal serían comunes. Esta última explicación implica que la veracidad del testimonio de Polibio es vulnerada. Sin embargo, en general, los eruditos le dan credibilidad a Polibio y, de hecho, Sealey (1990: 88) presume que este historiador tendría un conocimiento mayor que Jenofonte derivado de la constatación de otras fuentes históricas escritas u orales sobre la poliandria y por ello agrega datos.

En tercer lugar, nuestro historiador afirma que la poliandria ocurre como una práctica *καὶ πατρίων καὶ συνηθές*, al contrario de Jenofonte, quien dice que la poliandria es una excepción a las formas acostumbradas de matrimonio entre hombres y mujeres jóvenes. Su afirmación se puede comprender en el marco de la legislación sobre la institución matrimonial que debía ordenar prácticas “heredadas” (o “tradicionales”) y “habituales”. El matrimonio tenía en Esparta un doble objetivo: la procreación en el interior del *oikos* familiar y la procreación para el Estado. La finalidad específica de la poliandria social sería el bienestar del Estado, que prevalecía en este caso sobre el familiar; la comunidad promovía que se compartiera una mujer con tal de conseguir más hombres para la ciudad.³²

Por último, Polibio nos da a entender que las mujeres no decidían absolutamente nada en este asunto ni recibían ningún beneficio de estas uniones plurales. Jenofonte asevera

32 Cfr. Pomeroy (2002: 39-40).

algo diferente: sostiene en *República de los lacedemonios* I, 9 que las mujeres se veían favorecidas con un segundo matrimonio porque de esta manera poseían dos casas. Según el testimonio de Polibio (12.6b.8), compartir una esposa es un asunto que se dirime entre hombres. Las mujeres son objeto de la posesión (ἔχω) y del pasaje de una mano a otra (ἐκδίδωμι).³³ La poliandria no supone liberación femenina, sino una forma más de regulación sobre el monopolio de la sexualidad y de los hijos por parte de los hombres.³⁴

Polibio se propone reinstalar una verdad histórica verosímil y probable, aunque ese relato sea inconveniente para otros. Presenta en su texto una subversión de valores preestablecidos: las mujeres son agentes predominantes en algún sentido y los esclavos se comportan como hombres (libres). Para Timeo esto era inadmisibile y buscaba modificar la historia por una narración más respetable. A Polibio no le interesan las implicancias de su versión tomada de Aristóteles y no emite juicios de valor sobre si es correcto o no que estos dos grupos humanos se aparten de las actividades que les son propias; solo le importa que los hechos se escriban tal como ocurrieron.³⁵

Y para lograr acceder a la realidad y traspasarla a la escritura de manera creíble, pone en juego una serie de procesos pre-poéticos y herramientas lógico-discursivas. Por un lado, analiza las narraciones opuestas sobre los hechos, con lo que alcanza una perspectiva amplia que le da viso

33 Cabe aclarar que en el caso del verbo ἐκδίδωμι el sujeto es pasivo o receptor de la acción, pero si transformamos la proposición en activa pasa a ser el objeto.

34 Leach (1955: 182-183) sostiene que el matrimonio no tiene por qué ser definido como una institución en la que participan únicamente un hombre y una mujer. Los matrimonios plurales, como la poliandria y la poligamia, son subtipos de matrimonio que definen diferentes maneras de monopolizar la sexualidad, la propiedad y la herencia.

35 No deberíamos derivar de esto que Polibio manifiesta ideas feministas o igualitarias. Nada de eso hay en su obra.

de objetividad;³⁶ usa otras fuentes documentales para cotejarlas; incluye pruebas empíricas para fundamentar lo que dice, creando la ilusión de realidad; construye enunciados *a priori* sobre lo probable y lo verosímil de los acontecimientos que refieren esos textos. Por otro, arma un discurso sustentado en el razonamiento lógico. Configura una suerte de etiología de los eventos: la guerra de Mesenia provoca que las mujeres locrias cohabiten con los *oikétai*; esto, a su vez, desencadena la emigración y fundación anómala de la Locris Epicefria, lo que deriva en la transmisión del linaje por vía femenina. Elementos secundarios, como la comparación con los espartanos –su conocimiento sobre la polian-dria como dato adicional– y la también rara fundación de Tarento, se agregan a estos hechos de manera tangencial, explícita o tácitamente, para que las conexiones causales que él encuentra sean más convincentes.

Quizá no sean el encadenamiento causa-efecto, ni los enunciados sobre lo verdadero y lo verosímil –aunque los eruditos modernos muchas veces trabajen de la misma manera para explicar los hechos– ni las leyes universales de comportamiento humano los que hacen que su texto sea más creíble ni los que sustentan efectivamente las lecturas actuales sobre los temas controvertidos que se enmarcan en los pasajes estudiados. No obstante, la versión de Polibio sobre los eventos ocurridos en la Locris Epicefria y su brevísima descripción de las costumbres espartanas ha quedado instalada como una toma de posición polémica pero factible.

36 Ankersmit (2004: 86) sostiene que la objetividad en el discurso historiográfico se consigue por medio del perspectivismo narrativo, que ocurre cuando se comparan interpretaciones narrativas rivales.

Espacios de mujer

Terrenos de la exclusión a la inclusión,
de lo privado a lo social, de la periferia al centro

CAPÍTULO 10

Aberturas femeninas en el teatro griego. Algunas reflexiones en torno a la puerta central de *Traquinias* de Sófocles¹

Katia Obrist

Entonces, cuántos sueños que analizar bajo esta simple mención: ¡La puerta! La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen *princeps*, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes.

Gastón Bachelard, *La poética del espacio*

Ningún enfoque de la crítica especializada en la condición de las mujeres en la antigua Grecia deja de reconocer que allí tuvo lugar una separación de espacios sexuados: la *pólis* –como ámbito público y político– y el mundo de fuera del hogar eran los lugares de los hombres, y el interior del *oikos*, un entorno esencialmente femenino, aunque dominado por el varón. Se trata de una división del espacio sumamente significativa en el imaginario griego, que podemos registrar en fuentes textuales e iconográficas; en efecto, numerosas obras dramáticas de Esquilo, Sófocles y Eurípides manifiestan la tensión masculino/femenino y público/privado. El paso por estos trágicos parece obligado, entre otras

1 El presente trabajo consiste en una profundización de una ponencia leída en el Quinto Coloquio Internacional “Mito y Performance, de Grecia a la Modernidad” (La Plata, junio de 2009), “La construcción del espacio interior en *Traquinias*”, y de otra comunicación, “Tragedia y *ζώνη*. Relaciones entre el ámbito doméstico y la subjetividad femenina en *Traquinias*”, presentada en las I Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales *Palimpsestos* (Bahía Blanca, mayo de 2010).

razones, porque en sus textos se puede observar la presencia recurrente de conflicto en las relaciones entre varones y mujeres y entre lo que en la sociedad representada en la obra se considera apropiado para una mujer y lo que hacen los personajes femeninos. Pero también porque, en ellas, se materializa ese conflicto entre los géneros mediante los espacios visibles y no visibles, públicos y privados, ubicados frente y tras la puerta de la *skené* (Padel, 1990: 336-365).

No obstante, este tema plantea una serie de problemas, en primer término, de carácter sociocultural y, en segundo término –y atendiendo ya al marco teórico específico sobre Sófocles– relativos a aspectos constitutivos del universo trágico. Con respecto al primero, es necesario señalar que durante mucho tiempo la crítica especializada sostuvo de modo generalizado la idea de que las mujeres griegas vivían recluidas; sin embargo, se puede observar, en los últimos años, una tendencia a matizar tal afirmación.² Siguiendo esta última línea de pensamiento, pero sin negar el encierro, nos interesa considerar la reclusión, ante todo, como un ideal social y ético (Cohen, 1989: 3-15), lo que nos permite considerar que la forma de vida de la mayoría de las mujeres reales habría distado bastante de ese modelo de encierro y, por lo tanto, examinarlo como un mecanismo ideológico de control de su comportamiento.

De cara al segundo aspecto, debemos mencionar que, si bien las heroínas trágicas no se ajustan al modelo de mujer que propone la sociedad de su época (lo que las torna peligrosas), Sófocles resalta que sus acciones son excepcionales y responden a situaciones que amenazan la esfera del hogar; así, nos presenta el problema de la integración de los valores femeninos en la ciudad, como el respeto a las divinidades infernales o la piedad con los varones de la familia (*Antígona*,

2 Cohen (1989), Brock (1994), Scheidel (1995) e Iriarte (2002a), entre otros.

Electra), o una visión integradora que tiende a preservar el *oïkos* como ámbito de reproducción (*Traquinias, Edipo Rey*) (Madrid, Navarro, 1999: 243; Segal, 1999).

No obstante, en tanto género regulado por hombres, la presencia en el escenario trágico de mujeres que problematizan el orden social pone ante los ojos del espectador una negociación entre un discurso hegemónico y un discurso contrahegemónico. En el intento de encontrar una “tercera posición” (Rabinowitz, 1993) que trascienda la lectura de la tragedia como “misógina” o “feminista”, Wohl (1998: xviii-xxiv) considera clave el estatus ambiguo de las mujeres como espacio de resistencia institucionalizado. Este sujeto femenino-fantasía masculina, producido por hombres para hombres en obras que exploran, tensionan y en última instancia reafirman el orden masculino (Zeitlin, 1990: 336-365), en términos foucaultianos no está opuesto al poder sino más bien dentro de él, es su producto y contribuye a su dominación.

En el marco de estos pensamientos, un aspecto central al que nos interesa aproximarnos es en qué consiste la significación del espacio escénico de la tragedia sofoclea y de qué modo contribuye en la tensión y ambigüedad de la que participan los personajes femeninos, o –lo que es lo mismo– cómo se configura esa ambigüedad y tensión en términos espaciales. Particularmente en esta ocasión, el propósito es brindar una interpretación acerca del lugar que ocupa la espacialidad, en tanto construcción semiótica, en *Traquinias*,³ a los efectos de reconstruir la función simbólica del ámbito doméstico, oculto tras una fachada palaciega, en el espacio escénico y explorar las significaciones asociadas a los vínculos entre hombres y mujeres que están sugeridas en el modo de utilización del espacio.

3 Los pasajes de la obra citados en este trabajo siguen la edición de Lloyd-Jones y Wilson (1990). Las traducciones del texto griego son personales.

En esta reconstrucción, partiremos de la convicción de que la puerta en el centro de la *skené* es un objeto escénico fundamental en tanto imagen de ambigüedad y vacilación (Padel, 1990: 355; Bachelard, [1957] 2000: 261). Este umbral nos aproxima al ámbito interior, parte esencial del espacio escénico de la tragedia, y participa en la conformación del universo trágico, al develar gradualmente lo encubierto (Zeitlin 1990: 76). Muy sugerente al respecto resulta el hecho de que la iconografía de los vasos del siglo V a. C. encuentra especialmente atractivo ese espacio interior sugerido en el teatro, al ilustrar el *próthyron* de la *skéné* y destacar la puerta central (Padel, 1990: 356).⁴ A esto debemos sumar el vínculo sugerido entre las puertas y las mujeres en las imágenes de gineceo (Lissarrague, 2003: 183-245), otro asunto reiterado en los vasos de la misma época (Lewis, 2002: 88).

Sostendremos la existencia de una conexión implícita –pero permanentemente sugerida a lo largo de la obra– entre el ámbito doméstico y el mundo interno y subjetivo de Deyanira. Un aspecto a considerar es que el interior de la protagonista no se caracteriza por el estatismo a lo largo de la obra sino que, por el contrario, participa de un proceso de transformación; como en toda tragedia, “the center of tragic attention is the human mind in its suffering” (Padel, 1992: 111). Del mismo modo, el tratamiento del espacio y del ámbito doméstico atenderá centralmente

4 Del mismo modo, Csapo y Slater (2001: 53-54) observan que en la cerámica ática, a partir de 460 a. C., “the influence of tragedy is palpable from the choice and treatment of the mythological subjects, from the dress and expansive gestures of the figures, and from architectural details in the background” (el destacado es nuestro). Por otra parte, y a pesar de la influencia que ejerció Aristóteles en lo referido a subestimar el espectáculo y considerarlo un aspecto primitivo y vulgar del drama (*Poet.* 1450b 17-19, 1453b 3-6 y 1462a 11-12) del que se puede prescindir sin afectar el efecto catártico de la tragedia (influencia que promovió que las fuentes posteriores subestimaran tal aspecto y se limitara el interés de la actuación a la faceta retórica del actor), para Csapo y Slater (2001: 257-258), la evidencia de maquinaria y la decoración escénica funcionan como una contraprueba a la impresión tradicional de que la actuación antigua era algo estático y accesorio.

a su carácter dinámico, y se centrará en el modo de utilización del espacio mediante los movimientos de salida y entrada de Deyanira por la puerta central.⁵

Este método de trabajo está asociado a un modo de entender el espacio como un medio activo de transmisión de sentidos (Genette, 1969) y que consiste en un imaginario⁶ que los individuos de un grupo social construyen para pensarse a sí mismos.⁷ Además, con el vínculo propuesto procuramos ponderar el carácter kinésico de la tragedia griega, pues el movimiento es un asunto que le concierne en diversos niveles. Un ejemplo son las entradas y salidas de los actores, que hacen avanzar la acción; pero también podemos añadir la *peripéteia*, que es caracterizada por Aristóteles en función de su dinamismo al definirla como una *metabolé* (*Poet.* 1454a 20).⁸ Por otra parte, tales desplazamientos visibles son análogos a una

5 Nuestra atención a las entradas y salidas a escena apunta a reconstruir, en el marco general de la Semiótica del teatro, una “puesta en escena virtual”, de carácter hipotético, centrada en una lectura de la espacialidad del texto en relación con un código de *performance* (Wiles, 1987: 138). Desde este marco, ponderamos la idea de que todo texto dramático está definido por el actor y los espectadores, y también está determinado por la espacialidad (Fischer Lichte, [1983] 1999: 27); por lo tanto, su lenguaje comunicativo de manera inevitable las condiciones físicas de representación (Edmunds, 1996: 3).

6 En este trabajo, realizaremos una distinción de relevancia entre “imaginación” e “imaginario”. Con el primero de ellos, aludiremos a la capacidad creativa de la conciencia humana que permite concebir imágenes y acciones que exceden las percepciones directas. Con el segundo término referiremos también a una actividad de la conciencia, aunque reguladora de la primera y más restringida: relacionada con el grupo social. Entenderemos el imaginario en los términos de Baczko (1991 [1984]: 26-32), como el conjunto de representaciones simbólicas colectivas en las que se articulan ideas, imágenes, ritos y modos de acción de los miembros y las instituciones de una comunidad, con los que esta se percibe y define una identidad; entre otros rasgos, “Designar una identidad colectiva es (...) marcar su ‘territorio’ y las fronteras de este, definir sus relaciones con los ‘otros’, formar imágenes de amigos y enemigos, de rivales y aliados”. Esta representación de sí misma consiste en un orden en el que cada elemento tiene un lugar y una función y, al ser un dispositivo eficaz para el control de la vida colectiva, es el lugar de los conflictos sociales y de la lucha por el poder.

7 En esta idea seguimos a Schnaidt (1989), quien entiende que, en algún sentido, culturas diferentes habitan espacios diferentes y, por lo tanto, cada una piensa, representa y vive el espacio de un modo particular.

8 Sobre el carácter temporal de la *metabolé* aristotélica, ver el capítulo de Bartoletti, en este libro.

movilidad interna y no visible de las pasiones de los personajes ya que, como se desprende nuevamente de Aristóteles, en la tragedia el movimiento crucial es emocional: el *páthos* (*Poet.* 1452b 10), que agita internamente a la audiencia, es la culminación de un proceso en el que los espectadores experimentan las voluntades de los personajes como movimientos interiores, que no ven pero que infieren de las agitaciones, las velocidades y los desplazamientos de los cuerpos de los actores en el escenario y de la danza del coro;⁹ en otras palabras, y siguiendo a Padel (1992: 65-67), podemos decir que durante la representación, el auditorio infería movimientos cognitivos y emotivos como causantes de la actividad externa visible de las acciones y los discursos.

Relaciones espaciales

Traquinias es una tragedia de dudosa datación. Durante mucho tiempo se la vio como una obra inmadura y, por lo tanto, perteneciente a un período temprano del autor. Otros estudios, que subrayaron la relación de esta tragedia con el *Heracles* de Eurípides,¹⁰ e incluso con *Alceste* y *Medea*, la consideraron una obra de madurez.¹¹ No obstante, esta datación actualmente no tiene adhesión por parte de la crítica,¹² que

9 Este interés por el movimiento y por lo que acontece en el interior y el exterior visible se integra a las preocupaciones de la época, pues aparece registrado en otros testimonios discursivos, entre ellos el discurso hipocrático y la filosofía presocrática (Padel, 1992: 49-77).

10 Para esta tesis de Wilamowitz (1969 [1865]: 153) recurrimos a López Férrez (2007: 109, n. 96).

11 Es decir entre 415 y 410 a. C., aproximadamente.

12 Ambas afirmaciones están asociadas con una sobresimplificación del desarrollo de la tragedia según la cual habría una progresión que va de Esquilo a Sófocles y de este a Eurípides. La segunda de ellas, además, implica una mirada de la producción de Sófocles que desdibuja el carácter original de su producción al ver en sus obras tempranas la influencia de Esquilo y en su dramas de madurez un Sófocles más eurípideo.

la ubica entre los años 457 y 430 a. C.,¹³ junto a *Áyax* y *Antígona*, obras con las que comparte algunos rasgos literarios que las distinguen de las demás, como “la distribución en dos partes y la ausencia de diálogos en los que participen tres personajes a la vez” (López Férrez, 2007: 109).¹⁴ Otros especialistas, como Reinhardt (1933) y Kirkood (1941), han presentado evidencia para proponer una fecha más precisa, 440 a. C.,¹⁵ al igual que Sommerstein (2002: 79), quien sugiere 451 a. C. como fecha tentativa.

Los problemas de datación referidos han contribuido a que, a lo largo de la historia, *Traquinias* se prestara a explicaciones muy diferentes por parte de la crítica. Se la calificó como la tragedia más débil de Sófocles en alguna oportunidad, o se dudó de que él fuera su verdadero autor; en otras, se vio que es la obra que requiere mayor esfuerzo de interpretación para comprenderla.¹⁶ Estos comentarios fueron superados durante el siglo XX; el impulso parece encontrarse, en especial, en unas palabras de Schiller a Goethe, en las que observaba “la profundidad de una feminidad esencial” en el personaje de Deyanira y la presencia de una belleza poética que está ausente en Homero y en toda la tragedia (Segal, 1998: 27). Superado este primer obstáculo, surge otro motivo

13 Esta referencia temporal que es sugerida por Easterling (1989 [1982]: 23) la encontramos en López Férrez (2007: 109). Lesky (2001 [1958]: 213) también propone ubicarla entre las obras más tempranas, basado en “el acervo de sus ideas, su estructura (aunque solo externamente) en dos partes, los indicios aún escasos de una configuración del coloquio entre tres personajes, [y] algunos detalles métricos”.

14 Adherimos a esta inclusión de *Traquinias* entre las obras más tempranas de Sófocles; no obstante, consideramos importante ser cautelosos con esta afirmación, demasiado general, referida a la ausencia del tercer actor. En efecto, *Traquinias*, vv. 329-345, ó 393-496, presenta tres actores dialogando. Consideramos más adecuado hablar de “indicios escasos” de un diálogo entre tres personajes, como refiere Lesky (2001 [1958]: 213). Por otra parte, tal afirmación implica considerar que Sófocles fue innovador al incrementar el número de actores de dos a tres pero, como señalan Csapo y Slater (2001: 221-226), la tradición se encuentra dividida en cuanto atribuir a Esquilo o a Sófocles tal invención.

15 Las propuestas de Reinhardt y Kirkood las tomamos de Segal (1998: 28).

16 Algunas miradas semejantes de la obra se encuentran en Jebb (1962 [1908]: ix-x) además de Segal (1998: 27-29).

de controversia, impulsado por Jebb ([1908] 1962), acerca de quién es el héroe. Al respecto, nos parece necesario considerar que no es posible optar por Deyanira o Heracles sino que existe una dependencia mutua entre ambas figuras. No obstante, no son los personajes el mejor modo de introducirnos en la obra sino los ámbitos a los que cada uno de ellos pertenece, que incluyen los aspectos más civilizados, asociados a la primera, hasta los valores más rudos, vinculados a figuras monstruosas de un pasado mítico, relacionados con el segundo (Segal, 1998: 26-29). Pues será precisamente el contacto entre ambos mundos el motor de la acción y el factor decisivo para que los destinos de los protagonistas se encaminen hacia la ruina (Borra, 1952: 116).

En efecto, un aspecto que es resaltado frecuentemente por los especialistas en la obra es la influencia de los espacios y el manejo de los mismos (Segal, 1998 y 1999; León, 2002; López Férrez, 2007: 109). Esta importancia se presenta marcada formalmente, mediante una “estructura dípica”. Tal organización en dos partes no sugiere de ningún modo la falta de conexión entre ambas. Por el contrario, al nivel de la trama diversos vínculos unen y entretajan las dos partes, provocando el entrecruzamiento del destino de los protagonistas; de esas relaciones, nos interesa destacar dos: la permanente interacción, ya referida, entre la esfera doméstica y la salvaje, y también el proceso de conocimiento. Con respecto al primero, es oportuno referir las palabras de Segal (1998: 27), quien observa que “the play places us at the intersection of opposed worlds, at the frontier between man and beast, between civilization and primitive animal drives”.

La obra nos muestra cómo estos mundos diferentes, que se excluyen mutuamente, al entrar en conexión inician un proceso de desintegración del mundo civilizado. Las fuerzas naturales primitivas que combatió Heracles, el “héroe civilizador”, reaparecen bajo una nueva forma: Aqueloo, Neso, la Hidra de Lerna y la Noche perviven en un mundo que se

caracteriza por la oscuridad, la pasión y la violencia destructiva. Se trata de un campo al que se incorpora Eros como una nueva fuerza que seduce (θέλξειεν, v. 355) a Heracles y que se materializa en el manto, “hechizo de amor” cuya pócima inflama (ἔθαλψεν, v. 1082) el cuerpo del héroe de una manera –irónicamente– equivalente a la que lo hizo arder (έντεθέρομανται, v. 368) antes su pasión por Yole (Segal, 1998: 29-39). Este mundo bestial ha estado refugiado, en secreto, por muchos años, en el interior del hogar (κεκρυμμένον, v. 556; δόμοις [...] ἦν / [...] ἐγκεκλιμένον καλῶς, vv. 578-579; ἐν μυχοίς, v. 686) y al resguardo de la luz y el calor (ἀπυρον ἀτίνος τ’ ἀεὶ / θεορμῆς ἄθικτον, vv. 685-686). Pero ese universo salvaje y feroz también ha estado guardado en el interior de Deyanira pues, según sus palabras, ella recordó “los preceptos” (θεσμῶν, v. 682) que el centauro le “enseñó” (προὔδιδάξατο, v. 681) “como la imborrable escritura de una tablilla de bronce” (χαλκῆς ὅπως δύσνιπτον ἐκ δέλτου γραφήν, v. 683).

Estas imágenes sobre la presencia del mundo subhumano, tanto dentro de la casa como en la misma mente de Deyanira, nos conducen a sugerir la idea de que el hogar funciona como metáfora del mundo interno, emocional y cognitivo, de Deyanira. Tal suposición se refuerza si consideramos la oscuridad que define a ambas cavidades¹⁷ y la presencia de una fuerza exterior que las ha invadido para provocar la destrucción (Padel, 1992: 106). Además de esto, se trata de un personaje que, al igual que otras heroínas trágicas que se diferencian del modelo de mujer montado hegemonícamente, sale de las profundidades del *oikos* y hace oír su voz; en otras palabras, sus movimientos por el escenario, hacia el exterior del palacio, vienen acompañados de una exteriorización de

17 Como trataremos en detalle más adelante, la mente de Deyanira está gobernada por las emociones (véase nota 35). Y, tanto la locura como una intensa pasión “blackens innards” (Padel, 1992: 73).

los pensamientos y los sentimientos interiores.¹⁸ Este planteo también es sugerido por Zeitlin, (1990: 76), quien considera que, en la medida en que establece una dialéctica con el dominio de lo público –perceptible para el auditorio–, ese ámbito privado se integra al universo trágico pues, al mismo ritmo que se va haciendo visible para la audiencia, de un modo progresivo devela aquello que permanecía encubierto. Las observaciones de Zeitlin son muy sugerentes al respecto pues, para ella, el interior del palacio forma parte del espacio escénico y está vinculado a aspectos trágicos medulares, que consideramos de carácter cognitivo y asociamos principalmente con la *anagnórisis* o reconocimiento.¹⁹

Estos vínculos entre la *anagnórisis* de la que participa Deyanira²⁰ y su materialización en el palacio que integra el espacio escénico, se aprecian con especial claridad al observar cómo intervienen en los cambios cognitivos de la protagonista sus ingresos y egresos por la puerta central. Con el propósito de examinar en tales vínculos los modos en que el espacio escénico contribuye en la transmisión de sentidos y refuerza el simbolismo de la obra, analizaremos en un primer momento los significados que promueve la construcción discursiva del espacio doméstico para, finalmente, atender

18 En otra ocasión (Obrist, 2009: 173-188), hemos sostenido esta hipótesis; no obstante, el desarrollo de los argumentos respectivos quedó planteado de un modo incipiente, por lo que profundizaremos en ellos con especial atención.

19 En *Poética* (1452a 29-32), Aristóteles considera el conocimiento un aspecto central de toda tragedia de trama compleja, pues interviene en la *anagnórisis*, uno de los procesos esenciales que componen este tipo de trama –la preferida por el estagirita–, junto con la *peripéteia* y el *páthos*. Siguiendo sus formulaciones, en lo referido al tema del conocimiento, podemos decir que *Traquinias* continúa una línea temática presente en otras obras sofocleas ya que, en esta tragedia, los personajes participan de un proceso de *anagnórisis* que nos invita a reflexionar sobre la inestabilidad de la felicidad del hombre y los límites del conocimiento humano, frente a la inconmensurabilidad divina, que hacen imposible asegurarse esa felicidad.

20 Sobre los procesos de reconocimiento de Heracles y de Hilo, que exceden los propósitos de este trabajo, pueden consultarse Orsi Portalos (2006: 192-193), Segal (1998: 47-55) y Wohl (1998: 3-16), respectivamente.

a los vocablos correspondientes al campo semántico del conocimiento-pensamiento enunciados por Deyanira; nos propondremos observar en ellos cómo los movimientos de egreso del interior doméstico traen aparejados cambios relacionados con la esfera de comprensión del mundo circundante de la protagonista.

La construcción discursiva del interior doméstico

Los verbos que indican entradas y salidas de los actores, particularmente, se presentan como un tipo de unidad déctica privilegiada para dar cuenta de la organización del espacio discursivo y de su utilización. Siguiendo los planteos de la lingüística de la enunciación hemos observado²¹ que el griego antiguo presenta una serie de verbos de movimiento con un sentido ambiguo, como *khoreó* y *poreúo*, que son muy utilizados en el teatro, aunque también podemos incluir en este grupo *ágo*, *érkhomai*, *hérpo* y *steíkho*. Se trata de verbos que requieren de un complemento locativo que defina el sentido de la dirección, comportamiento habitual cuando se trata de un movimiento hacia o desde la puerta central.²² No obstante, en ocasiones ese locativo es omitido, como sucede con las salidas por la *eísodos* de la izquierda en *Traquinias*,²³ lo cual nos permite afirmar que el sentido de dirección puede reponerse a partir del contexto.

21 Nos referimos a reflexiones publicadas en *Circe* (Obrist, 2009: 173-198).

22 En *Traquinias*, encontramos la presencia del locativo en desplazamientos por la puerta central en los vv. 329, 333, 336, 392, 492 y 531.

23 La ausencia del locativo se da en los verbos mencionados en los vv. 92, 595, 616 y 624. La referencia a que todas las salidas se realizan por la izquierda se debe a que esa *eísodos* habría estado asociada a lo negativo, lo siniestro y el peligro, en oposición a la de la derecha, vinculada a lo positivo, lo auspicioso y lo seguro. Escapa a los propósitos de este trabajo ahondar en su tratamiento, aunque consideramos significativo desde lo preformativo que todas las salidas laterales tengan el mismo punto de destino, *i.e.*, el lugar en el que se encuentra Heracles, caracterizado por lo salvaje, lo bestial y lo no civilizado, según Segal (1998: 26-68).

Estas diferencias observadas en el tratamiento de los verbos nos han llevado a plantear que, debido a que en *Traquinias* en ningún momento se recurre a la omisión del locativo cuando se cruza la puerta central, la presencia de tales unidades está destinada a enfatizar su contenido²⁴ para, de este modo, remarcar la relación entre el espacio escénico visible y el interior doméstico.²⁵ Este énfasis está vinculado a la problemática que transmite la obra pues –como vimos– en esta tragedia el contacto del mundo de Dejanira y de Heracles desencadena el colapso del hogar. Pero, además, ese espacio doméstico está resaltado por el hecho de que tales unidades locativas lexicalizan lo que Kerbrat Orecchioni ([1980] 1984: 49) define como el ‘punto de vista subjetivo’ del proceso de desplazamiento; en este sentido, se trata de construcciones en las que el hablante deja su huella, y que informan sobre su percepción del mundo circundante y de la situación de enunciación.

A estos planteos está asociado un modo de entender el espacio como una construcción semiótica que implica una segmentación caracterizada por ciertos rasgos que lo definen y otros que excluye. Se trata de un constructo cultural en cuya elaboración las unidades de la deixis son decisivas pues conforman un *aquí* y, a la vez, un *allí/allá* vinculado espacialmente al *aquí* de enunciación (Filinich, 2007: 16). En

24 El locativo refiere, durante la primera parte de la obra, al hogar: *στέγη*, vv. 329 y 492; *δῶμα*, v. 333; *ἔσω*, v. 336, y *δῶμος*, v. 392; luego *ὡς ὑμᾶς*, v. 533 –todos enunciados por Dejanira, excepto *ἔσω*–, y finalmente, *πρὸς ἡμᾶς*, en el v. 870, en boca de las doncellas del coro. También en los ingresos por la *eisodos* de la izquierda se aprecia este énfasis locativo; si bien no se menciona el lugar al que se parte desde allí (véase nota anterior), las entradas a escena desde esa *eisodos* son referidas con verbos acompañados de un complemento *ποι* que refiere al palacio como lugar de destino. Así encontramos *δῶμος* para referir a la entrada de Hilo, en el v. 58. También con *δῶμος* el Mensajero anticipa el punto de destino de la llegada de Heracles en el v. 185, aunque el verbo que lo acompaña no tiene una función deíctica; al igual que en el v. 365, en donde el Mensajero afirma que, en algún sentido, Heracles ya ha arribado al *δῶμος*, con la llegada de Yole (Jebb, 1962 [1908]: 59–60).

25 Esta relación entre los espacios está remarcada proxémicamente por la aproximación y el cruce de la puerta y por la huella que deja el desplazamiento del actor, que se convierte en una toma de posesión del territorio (Pavis, 1997: 20).

el caso de los verbos de movimiento, esta segmentación del espacio –en una primera instancia– en dos partes (es decir, el espacio de enunciación y otro espacio ajeno a él) es especialmente clara ya que, al referir a un movimiento de aproximación/alejamiento de la esfera del hablante tales verbos involucran la esfera de la enunciación y *un otro lugar*, hacia/ desde el que se dirige un objeto (Kerbrat Orecchioni, 1984: 66) que, en los desplazamientos que atraviesan la puerta central, es el interior doméstico. De este modo, la organización espacial del escenario se carga de simbolismo pues no solo es signo de un signo, elaborado por los individuos del grupo social, que subraya la división de los espacios y su atribución a cada sexo, sino que además circunscribe el ámbito de las mujeres, de una manera enfática a partir de su enunciación, a un lugar que discursivamente es un espacio de la otredad.

En otros términos, en su estudio sobre la construcción poética del imaginario del *oikos* en Eurípides, Gambon observa que la alteridad se encuentra vinculada de un modo especial a esta institución, pues es un rasgo que contribuye a definir la relación entre todos sus miembros; el *oikos* es “un espacio poblado de figuras de alteridad y esta circunstancia es explotada de manera recurrente por la tragedia” (2009: 30). Esta centralidad de la institución doméstica en la tragedia, sobre todo para mostrar la destrucción del hogar organizado, está relacionada con la reafirmación de los valores positivos mediante la celebración de los negativos (2009: 9-26). Según sus palabras (destinadas a un corpus limitado de Eurípides), en la escenificación de historias que presentan a mujeres integradas a espacios familiares conflictivos se “procede siempre de una forma alusiva e indirecta en que la validación de las estructuras sociales descansa sobre su completa inversión” (2009: 272).²⁶

26 Inversión que, como la misma investigadora afirma, de ningún modo debemos asociar con la posibilidad de alguna adopción de cualidades masculinas conjunta a la eliminación de toda feminidad, o con la simple validación de la ideología dominante mediante la negativa (cfr. Blundell, 1995: 172-180; Madrid

En la tragedia, entonces, la presencia de la esfera pública en el espacio escénico visible para el auditorio y su inauguración como lugar de enunciación enfatizan el mundo de los hombres y configuran visual y discursivamente el interior doméstico como el ámbito de lo otro; sin embargo, la abertura en el centro de la *skené* habilita la presencia de la otredad y de su discurso de resistencia institucionalizado: introduce aquellos valores negativos que reafirmarán posteriormente los positivos. En otras palabras, el espacio escénico reproduce esta organización binaria y hegemónica y ubica lo femenino *allá*, detrás del referente material que traza el límite (el frente de la *skené*); no obstante, la puerta central se presenta como una “tercera posición” wohliana (Wohl, 1998: xxi) en términos espaciales, pues yuxtapone e intersecta ambos dominios que en principio deben permanecer separados, y exhibe la posibilidad de lo inestable que genera lo femenino.

En *Traquinias*, las salidas de Deyanira hacia el exterior la ubican en ese umbral entre ambos ámbitos que es la puerta, reforzando así el carácter ambiguo y reticente que define a toda heroína trágica. Sus desplazamientos funcionan, para el auditorio, como dispositivos que intervienen en la construcción mental de ese interior doméstico que no se ve y, al mismo tiempo, en la reconstrucción imaginativa de los movimientos internos y emocionales que causan tales actos.

Avancemos entonces hacia ese juego de velamientos y develamientos progresivos de la dimensión oculta y desconocida del espacio interior. Para ello, nos centraremos en tres momentos que consideramos centrales para observar

Navarro, 1999: 177-248). Tales afirmaciones implicarían negar la riqueza de la alteridad en la tragedia; entre otros aspectos, ello supondría negar las tensiones entre los géneros o entre las figuras de alteridad y, ante todo, omitir la ambigüedad que define a los personajes vinculados a esa otredad (Gambon, 2009: 17) y que promueven un sentimiento ominoso ante la desestabilización de los valores y las jerarquías establecidas por el sistema ideológico imperante.

el proceso de transformación interno:²⁷ la interrupción del paso de Deyanira por el Mensajero ante la puerta (vv. 329-496), y sus dos entradas posteriores, en la que expone su plan (vv. 531-632) y en la que comunica la desintegración del vellón de lana con el que impregnó la túnica que envió a Heracles (vv. 663-815).²⁸

Una mente eclipsada (vv. 329-496)

Deyanira es un personaje que se caracteriza por su estado de angustia y temor y, en la mayor parte de sus apariciones, por la ignorancia y su dificultad para razonar con claridad: no confirma la certeza de “saber” sino la de “no saber”. En el prólogo, recordó cómo fue pretendida por el monstruoso Aqueloo y que luego Heracles combatió contra él para liberarla y convertirla en su esposa; sin embargo, de esa lucha no puede decir cómo fue porque no lo sabe (οὐ γὰρ οἶδ’, v. 22). El eclipse de la mente de este personaje comienza, entonces, en el pasado ante la inminencia de la boda. En aquel entonces, el desconocimiento fue producido por un temor que la paralizaba o, más bien, que la ponía fuera de sí (ἐκπεπληγμένη, v. 24) y es la ignorancia también la causa de la angustia en el presente cuando, hospedados en Traquis, “nadie sabe” (οὐδεὶς οἶδε, v. 41)

27 Para este análisis realizamos un rastreo de términos correspondientes al campo semántico del conocimiento y pensamiento: verbos como *gignósko*, *dokéo*, *ekplégnumi*, *epístamai*, *ennoéo*, *mantháno*, *mekhanáomai*, *oída*, *oíomai*, *punthánomai*, *frenóo*, *fronéo*, y sustantivos como *ágnōia*, *gnóma* y *frén*; también atendimos a la percepción visual, principalmente con *blépo*, *eído* y *hóráo*. Si bien el contexto de aparición de cada uno de ellos enriquece la lectura que realizaremos de la obra, por cuestiones de espacio hemos optado por una selección de los pasajes más representativos en la línea de trabajo propuesta.

28 Asimismo, Ley (1984: 37-38) observa en Deyanira tres estados mentales y emotivos claramente diferentes que, a diferencia de nuestra propuesta, los relaciona principalmente con las “reparaciones” de Licas desde la puerta central.

dónde se encuentra Heracles, según sus palabras; aunque tal falta de información parece ser solo suya, pues Hilo afirma saberlo (οἶδα, v. 67). También la nodriza y las doncellas se diferencian de aquella por su pensamiento racional: en dos ocasiones (vv. 49-53 y 120-121), le proponen apelar a la inteligencia para contrarrestar el dominio que estaban ejerciendo las emociones sobre ella (León, 2002: 64); las mujeres le recomiendan una actitud de moderación, la que defienden los hombres y que se opone a la exteriorización de los sentimientos, tan asociada a lo femenino en el imaginario griego, y considerada perjudicial para la continuidad de la *pólis*. Pero a Deyanira las emociones la turban y no le permiten comprender ni pensar con claridad. Como observa Padel (1990: 111-112),

(...) this [an active, implicitly male model of mind] is not the case in tragedy, where the active imagery is less obvious or immediate than the passive and the concrete imagery of vessel-like innards, flowing, darkening, entered, overshadows active verbs of learning and understanding.

Otra mujer que no irrumpe en el mundo de los hombres es Yole. Su silencio absoluto la convierte en puro exterior. Deyanira la observa con especial atención, y siente una compasión particular por ella, pues “es la única que sabe mantenerse con compostura” (φρονεῖν οἶδεν μόνη, v. 313). Le pregunta a Licas quiénes son sus padres, y si es la hija del rey de Ecalia; él dice desconocerlo (Τί δ’ οἶδ’ ἐγώ;, v. 314; Οὐκ οἶδα, v. 317), aunque luego nos enteraremos de que esto es mentira. Quien permanece en la ignorancia al respecto, pues lo expresa verbalmente, es nuevamente Deyanira: “Di [tu nombre], oh desdichada, pero dínoslo por ti misma, ya que es una pena no saber de ti al menos quién eres” (Εἶπ’, ὦ τάλαιν’, ἀλλ’ ἡμῖν ἐκ σαυτῆς· ἐπεὶ / καὶ ξυμφορὰ τοι μὴ εἰδέναι σέ γ’ ἥτις εἶ, vv. 320-321).

A partir del v. 329 el Mensajero retiene a Deyanira para comunicarle hechos que Licas le ocultó, principalmente que la joven que ingresó al palacio es el objeto de la pasión de Heracles. Al detenerse, ella pregunta si llama a quienes están ingresando; en este diálogo, ambos personajes acumulan expresiones que refieren al espacio²⁹ y que, al enfrentar dos grupos de personajes, establecen una oposición entre los ámbitos, con lo cual enfatizan desde la enunciación la región lindera a la puerta central y atiesan el vínculo entre la esfera privada y el ámbito exterior.

Este obstáculo en el desplazamiento de Deyanira simboliza algo más: la traba mental en la que se encuentra. La aparición del Mensajero y su voluntad de comunicar todo abre el sendero para que inicie el camino hacia la comprensión. Hasta entonces, las dos fuentes principales de información, los oráculos y los rumores, no le habían brindado la certeza que necesitaba. Los oráculos, a pesar de contener datos seguros dado su origen divino, entrañan un problema de interpretación por la forma disyuntiva³⁰ que presentan y, también, por la ambigüedad que los caracteriza y que impide la agencia humana por medio de la razón. Los rumores, por su parte, provienen de una fuente dudosa y, al igual que los oráculos, se exponen en una estructura disyuntiva (vv. 74-75). Si bien son fuentes que no brindan ninguna certeza, los

29 Nos referimos principalmente a *πρὸς δὲ δώματα / χωρῶμεν*, vv. 332-333; *ἄνευ τῶνδ' ἄγεις ἔσω*, v. 336; *ἐκείνους* frente a *ἡμοὶ ταῖσδέ τ'*, vv. 342-343, y *Σοὶ ταῖσδέ τ'* ante *τούτους*, v. 344. Previamente, encontramos numerosas menciones del espacio escénico y del interior doméstico; algunas veces, se trata de una simple alusión, como en los versos 31-35, cuando Deyanira compara a Heracles con un labrador que cultiva una tierra lejana; allí se hace referencia al palacio, pero se trata de una mención que no está vinculada al contexto de enunciación. Tal enunciación del espacio, que desde el marco teórico que hemos presentado aparece en los elementos de la deixis, la encontramos previamente en las construcciones adverbiales de los vv. 202-203, cuando Deyanira alienta el canto de las mujeres de dentro del palacio (*αἶ τ'εἴσω στέγης*, v. 202) y de las que están fuera de él (*αἶ τ' ἐκτὸς αὐλῆς*, v. 203).

30 Esta disyunción se observa en las dos referencias al oráculo conocido por Deyanira (vv. 79-81 y 166-168).

datos provenientes de los oráculos y los rumores se refuerzan mutuamente y presentan una concepción del conocimiento como la reunión de fragmentos dispersos, concepción que reaparecerá más adelante, en la culminación de la tragedia de Deyanira (Orsi Portalos, 2006: 186-188).

La presencia del Mensajero revierte esta situación de oscuridad mental e inaugura una forma de conocimiento basada en la comprobación visual.³¹ En efecto, lo primero que le pregunta Deyanira, sin poner en duda la veracidad, es el modo en que ha conocido la noticia de la próxima llegada de Heracles (v. 187), para saber si es información más fiable que las anteriores. Del mismo modo, la aparición de Licas (v. 225) será la evidencia visual de las palabras del Mensajero, como también parecerán serlo las esclavas con respecto a los dichos de Licas. Todo esto es posible, en primera instancia porque Deyanira vive en un mundo de credulidad en el que la verdad es incuestionable y la mentira no tiene cabida. No obstante, los hechos no serán lo que parecen ser. Al descubrir la mentira de Licas, ese mundo de confianza elemental se fractura.

Cuando el Mensajero detalla las declaraciones de Licas en la plaza de Traquis invade a Deyanira la sensación de turbamiento que nace del temor de dejar de ser el objeto de deseo de Heracles y que es producto del dominio de las emociones que no puede controlar, sino que la poseen y controlan a ella. Para referirse a esta angustia, emplea el mismo vocablo que utilizó para referirse al estado de temor que había experimentado durante el combate de Heracles y Aqueloo: “¿Qué debo hacer, mujeres? Con estas palabras ahora [me] encuentro fuera de

31 Esta forma de conocimiento a partir de la percepción visual es empleada por los personajes en otras partes de la obra. En efecto, Hilo sigue ese procedimiento para acusar a Deyanira de la muerte de su padre, al afirmar que fue con sus mismos ojos que vio las desgracias que le acontecían (vv. 746-747); como sabemos, luego se arrepiente de estas palabras, cuando “conoció” (ἐγνων, v. 932) que ella había decidido su muerte a consecuencia de la cólera de Hilo. Por supuesto, no debemos dejar de mencionar el pasaje más importante, cuando Deyanira contempla el vellón de lana desintegrado (vv. 672-722), sobre el que nos detendremos en detalle más adelante.

mí” (Τί χρὴ ποεῖν, γυναῖκες; ὡς ἐγὼ λόγοις / τοῖς νῦν παροῦσιν ἐκπεπληγμένη κυρῶ, vv. 385-386).

Por sugerencia de las doncellas del Coro, a quienes caracteriza como no faltas de razón (οὐκ ἀπὸ γνώμης, v. 389), vuelve a interrogar a Licas. A partir del v. 437 comienza un largo parlamento en el que Deyanira ensaya una acción calculada, adoptando la actitud de una mujer comprensiva con la finalidad de que Licas diga la verdad, y pronuncia una expresión en la que es agente de un verbo de conocimiento afirmado:

Οὐ γὰρ γυναικὶ τοὺς λόγους ἐρεῖς κακῆ,
οὐδ’ ἦτις οὐ κάτοιδε τάνθρώπων ὅτι
χαίρειν πέφυκεν οὐχὶ τοῖς αὐτοῖς ἀεί. vv. 438-440

Pues no dirás tus palabras a una mala mujer ni tampoco a una que no sabe bien que la naturaleza humana no se complace siempre con las mismas cosas.

No obstante, Deyanira todavía no ha comprendido, pues se trata de una situación en la que ella simula la sensatez que se espera de una mujer prudente (León, 2000: 4-5) y finge comprender para que Licas diga lo que sabe. Deyanira comienza a engañar³² porque, como dijimos, el mundo de la confianza y la veracidad ha desaparecido. El fingimiento aparece sugerido mediante la referencia a ella misma en una tercera persona en lugar de la primera, recurso de efecto persuasivo con el que simula objetividad e invita al interlocutor a que la considere del modo en el cual se presenta; en este caso, Deyanira, se define como –y adopta la actitud de– una γυνή ἥτις κάτοιδε.³³

32 Entre los engaños de Deyanira no debemos incluir, de ninguna manera, alguna intención consciente de matar a Heracles con el manto mortal, pero sí el clima de secreto que acompaña la puesta en práctica de este recurso, que presentamos antes.

33 A pesar de presentarse como una mujer (γυναικὶ) que sabe (κάτοιδε), en ese mismo discurso, encontramos otra expresión que –si bien refiere a la situación de Heracles– representa la realidad de

Licas es persuadido y cuenta la verdad. Le expresa que ya es conocedora de los acontecimientos (ἐπίστασαί, v. 484). Esta afirmación acompaña la primera confirmación certera que Deyanira recibe de los últimos hechos protagonizados por Heracles. Tras saberlos, se encamina por la senda del conocimiento y comienza a calcular sus acciones. Este cambio cognitivo se materializa visualmente con el ingreso al palacio, al que se dirige para “retribuir” con regalos el envío de Heracles (ἀντὶ δώρων δῶρα, v. 494).

El crepúsculo en un mundo de sombras (vv. 531-632)

Tras el Estásimo I, Deyanira sale a escena junto a una esclava que transporta una urna que contiene el manto mortal, y dirige al coro de doncellas un discurso en cuya primera parte (vv. 531-535) expone la batalla que internamente baten sus sentimientos, pero también sus pensamientos, pues al conocer la verdad sobre Heracles y su pasión por Yole abandona el estado de ingenua credulidad para actuar estratégicamente. Es así cómo, luego de detenerse en una serie de suposiciones sobre Yole (vv. 536-553) –o, en términos de Wohl (1998: 17-37), tras imaginar una subjetividad para aquella, con la que explora su propia subjetividad³⁴ y que supone no solo ubicarla en la posición de objeto de deseo de

Deyanira: “quien con Eros se enfrenta de cerca como un luchador no razona correctamente” (“Ἐρωτι μὲν γοῦν ὅστις ἀντανίσταται / πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας οὐ καλῶς φρονεῖ, vv. 441-442). En el marco de la actitud comprensiva que Deyanira adopta ante Licas, esta afirmación contribuye a la persuasión puesta en marcha, pues muestra a Heracles como víctima del deseo amoroso. Pero también confirma encubiertamente lo que hemos venido observando: Deyanira, presa de sus emociones, turbada por el temor, no puede pensar racionalmente.

34 En palabras de Wohl (1998: 38), “(. . .) while Deianira creates Iole in her own image and as a means to her own self-definition, she also imagines the other as a unique and autonomous subject, radically separate from and essentially inaccessible to the self. It is in this pure and unknowable other that *Trachiniae* locates the possibility for an unmediated female subject (. . .) embodied in Iole (. . .)”.

Heracles sino principalmente participar de un intercambio agonístico imaginario con Yole como sujeto deseante para competir por el premio de Heracles–, presenta su plan de valerse del filtro amoroso que en el pasado le ofreció el centauro Neso (vv. 554-581); aquí, el mismo centauro se hace presente en escena mediante la enunciación de las palabras que le dijo antes de morir –y que Deyanira recuerda como la escritura de una tablilla (vv. 683)– en un discurso directo en boca de la protagonista. El parlamento finaliza con su rechazo a los malos ardidés y destacando el noble propósito de su plan: aventajar a la joven (vv. 581-587).

Este discurso es pronunciado en la salida a escena del personaje de Deyanira quien, a su vez, anuncia su ingreso:

Ἦμος, φίλοι, κατ' οἶκον ὁ ξένος θροεῖ
 ταῖς αἰχμαλώτοις παισὶν ὡς ἐπ' ἐξόδῳ,
 τῆμος θυραῖος ἦλθον ὡς ὑμᾶς λάθρα,
 τὰ μὲν φράσουσα χερσὶν ἀτεχνησάμην,
 τὰ δ' οἶα πάσχω συγκατοικτιομένη.
 Κόρη γάρ, οἶμαι δ' οὐκέτ', ἀλλ' ἐξευγμένη,
 παρεισδέδεγμαί, [...] vv. 531-537

Mientras, amigas, el extranjero, que se dispone a salir, habla en la casa a las jóvenes cautivas, vengo ahora, a la puerta, hasta vosotras, a escondidas, por un lado para contarles lo que con mis manos preparé y, por otro, para lamentarme junto a ustedes de lo que sufro. Pues no creo haber recibido una doncella sino una desposada.

Como comentamos antes, estos movimientos por la puerta central tensionan proxémica y discursivamente el contacto entre los espacios, vínculo que, en esta obra, está asociado al desastre. Su salida secreta para revelar lo que hizo adentro yuxtapone el misterio siniestro del interior con el exterior masculino, lo cual resulta marcado léxicamente mediante la

referencia a la puerta (θυραῖος, v. 533). En esta salida a escena, además, la tensión se profundiza pues junto a Deyanira sale al exterior un cofre que contiene el manto mortal que iniciará el proceso de destrucción del *oïkos* y de perversión del mundo civilizado.

Asimismo, una serie de elementos nos permite observar los cambios cognitivos de Deyanira. En primer lugar, la agentividad de verbos de conocimiento afirmados;³⁵ no obstante, el sentido conativo (Smyth, 1984: 421) del tiempo presente empleado refiere más bien a una reflexión en estado incipiente. En segundo lugar, la creación a la que hemos referido de una imagen de Yole en su mente como un sujeto autónomo, en la que Deyanira funciona de manera semejante a la audiencia, proyectando motivos y pensamientos en el interior de quien está tras la máscara.³⁶ Por último, idear un plan mediante el empleo del filtro amoroso; aunque su utilización también transmite la permanencia de un estado de confusión interior, pues no atiende a que, como el centauro le dijo (vv. 573-574), en la sangre de sus heridas está el negro y amargo veneno de la Hidra. Deyanira comienza a comprender algunas cosas, pero hay otras que todavía escapan a su entendimiento como, por ejemplo, cuáles podían ser las intenciones de que Neso

35 Además de οἶμαι, mencionado en el v. 536; Deyanira afirma sus pensamientos con otras expresiones que comienzan a eliminar la forma negativa: “Y yo sé que no puedo enojarme con aquel que ha recaído muchas veces en este mal” (Ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι / νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ νόσῳ, vv. 543-544). En este contexto, también encontramos “Habiendo reflexionado esto, amigas, (...) impregné esta túnica” (Τοῦτ’ ἐννοήσασ’, ὦ φίλαι, (...) / χιτῶνα τόνδ’ ἔβαψα (...), vv. 578-580); “Y si con filtros y hechizos puedo aventajar a esta joven ante Heracles, para eso tal acción está pensada (Φίλτροις δ’ ἐάν πως τήνδ’ ὑπερβαλώμεθα / τὴν παῖδα καὶ θέλκτροισι τοῖς ἐφ’ Ἡρακλεῖ, / μεμηχάνηται τοῦργον (...), vv. 584-586).

36 A esto es importante añadir el vocabulario mercantil y comercial con el que Deyanira refiere a la retribución de Heracles por sus cuidados del hogar, que estaría exponiendo, según Wohl (1998: 23-27), una crítica implícita al intercambio aristocrático representado por ἀντι δώρων δῶρα (v. 494). De este modo, asistimos por un instante a una posición contrahegemónica, a un discurso de resistencia de un sujeto femenino subversivo.

le ofreciera un filtro amoroso para ser siempre deseada por Heracles luego de que este lo hiriera mortalmente.

Por esta confusión interior, a Deyanira le basta su fe en que el filtro amoroso funcionará, pero no al Corifeo, que le señala la importancia de comprobarlo empíricamente:

ΔΗ. Οὕτως ἔχει γ' ἡ πίστις, ὡς τὸ μὲν δοκεῖν
ἔνεστι, πείρα δ' οὐ προσωμίλησά πω.

ΧΟ. Ἀλλ' εἰδέναι χρὴ δρῶσαν, ὡς οὐδ' εἰ δοκεῖς
ἔχειν ἔχους ἂν γνῶμα, μὴ πειρωμένη. vv. 590-593

Deyanira: –La garantía es esta: que se puede creer, aunque no lo he experimentado nunca.

Corifeo: –Pero hay que saberlo llevándolo a la práctica. Porque, aunque creas tener una prueba, no la tendrás si no lo experimentas.

La afirmación del Corifeo plantea una diferenciación entre distintas formas de acceso al conocimiento. A Deyanira le basta con creerlo (δοκεῖν, v. 590), pues se trata de una garantía (πίστις, v. 590) que no ha sido comprobada por los hechos concretos: está basada en la sospecha, en la fe. El coro subraya entonces que para saberlo (εἰδέναι, v. 392) es necesario experimentarlo (πειρωμένη, v. 593). Su estado de angustia permanente –producido por las preocupaciones del matrimonio– le impide acceder al mundo racional del γνῶμα y del οἶδα. El desenlace de los hechos demostrará la insuficiencia de su forma de razonamiento. El eclipse mental no ha finalizado y se confirma en sus propias palabras.

La luz y la *aristeía* de la mirada (vv. 663-815)

En su salida posterior (v. 663), que no es anticipada discursivamente, Deyanira, irrumpe en escena para contar que el

vellón de lana se deshizo. Sus expresiones transmiten, en un primer momento, el caos de pensamientos en que se encuentra envuelta. A la pregunta de Corifeo sobre qué le sucede, responde confundida: “No lo sé, pero temo que dentro de poco será evidente que he ocasionado un gran mal a partir de una bella esperanza” (Οὐκ οἶδ’ ἄθυμῷ δ’ εἰ φανήσομαι τάχα / κακὸν μέγ’ ἐκπράξασ’ ἀπ’ ἐλπίδος καλῆς, vv. 666-667). Les cuenta a las doncellas cómo se deshizo el vellón de lana, e insiste: “De modo que no sé, infortunada, qué pensar” (Ὡστ’ οὐκ ἔχω τάλαινα ποῖ γνώμης πέσω, v. 705). Deyanira no puede dar crédito a la prueba de lo que pudo haber hecho que tiene ante sus ojos: la desintegración del vellón de lana puede ser la manifestación de que lo mismo le sucederá a Heracles.

De improviso, su discurso comienza a mostrar la lucidez de un juicio razonado. Entiende que el centauro no tenía razones para hacerle un favor; por el contrario, la engañó para vengar su muerte. A partir del verso 706, comienza a confirmar lo que sabe con un verbo de percepción visual que, como gran parte de los vocablos relacionados con la visión, admite el sentido de un ver intelectual (Flores, 2007: 78-79): “Veo que he llevado a cabo una terrible acción” (ὄρω δ’ ἔμ’ ἔργον δεινὸν ἐξεργασμένην., v. 706). Entiende que Neso le mintió para matar a Heracles, que lo había herido mortalmente con la flecha (vv. 707-710), y dice:

[...] ὦν ἐγὼ μεθύστερον,
 ὅτ’ οὐκέτ’ ἀρκεῖ, τὴν μάθησιν ἄρνυμαι.
 Μόνη γὰρ αὐτόν, εἴ τι μὴ ψευσθήσομαι
 γνώμης, ἐγὼ δύστηνος ἐξαποφθερῶ·
 τὸν γὰρ βαλόντ’ ἄτρακτον οἶδα καὶ θεόν,
 Χείρωνα πημήναντα, χῶνπερ ἂν θίγη
 φθείρει τὰ πάντα κνώδαλ’· ἐκ δὲ τοῦδ’ ὄδε
 σφαγῶν διελθὼν ἰὸς αἵματος μέλας
 πῶς οὐκ ὀλεῖ καὶ τόνδε; (...) vv. 710-718

Yyo demasiado tarde, cuando ya no [me] vale, llego a la comprensión. Pues yo sola, si no me engaño en [mi] impresión, desdichada, [lo] destruiré, pues sé que la flecha que disparó dañó incluso a un dios, a Quirón, y que destruye todas las bestias que toca. Y este negro veneno de sangre, que ha atravesado las heridas de este [= el centauro], ¿cómo no va a matar también a este [= Heracles]?

Los vocablos vinculados a la comprensión se acumulan³⁷ y, sin segundas intenciones, Deyanira emplea el verbo οἶδα³⁸ que, por sobre todas las otras formas léxicas que relacionan la visión con una significación de tipo intelectual, representa la absoluta certeza del valor cognoscitivo de la mirada (Flores, 2007: 80). Esta forma de perfecto, que marca un resultado durativo más que un acto completado, proviene de un verbo cuya raíz significa “descubrir”,³⁹ y refiere a una visión intelectual que va más allá de las pruebas empíricas que en principio la hicieron posible.

Deyanira ha entendido todo. Por ello, anticipa que si algo le sucede a Heracles, ella morirá con él. Las noticias que

37 Asimismo, Jebb (1962: 110) señala la reiterada mención del pronombre ὄδε en los vv. 716-718 como una marca que pone el acento en el argumento inductivo del razonamiento.

38 Previamente en la obra, Deyanira lo pronuncia afirmativamente y con sinceridad una sola vez, en el v. 5: “Hay una máxima entre los hombres que surgió hace tiempo, según la cual no se puede conocer bien si el destino de un mortal fue feliz o desgraciado, hasta que muera. Sin embargo, yo sé, incluso antes de llegar al Hades, que el mío es infortunado y triste” (Λόγος μὲν ἐστ’ ἀρχαῖος ἀνθρώπων φανείς / ὡς οὐκ ἂν αἰὼν’ ἐκμάθοις / βροτῶν, πρὶν ἂν / θάνῃ τις, οὐτ’ εἰ χρηστὸς οὐτ’ εἶ τῳ κακός / ἐγὼ δὲ τὸν ἐμὸν, καὶ πρὶν εἰς Αἴδου μολεῖν, / ἔξειδ’ ἔχουσα δυστυχή τε καὶ βαρύν, vv. 1-5). Sobre la lectura de este pasaje en el que Deyanira asegura conocer con firmeza su futuro, nos distanciamos de la posición de Jebb (1962 [1908]: 6), quien lo entiende como un simple “presentimiento”. No discutimos esta lectura, pero creemos que el texto admite otras interpretaciones no menos dignas. Acordamos con Wohl (1998: 50) en que los tres primeros versos refieren a un *lógos* trágico, típicamente sofocleo, que sugiere que el conocimiento del otro es el proyecto epistemológico de la tragedia, aunque siempre falla, de acuerdo con los dos versos siguientes. La función metadiscursiva del pasaje parece validarse, además, por encontrarse al inicio de la obra, en el instante mismo en el que el auditorio inicia su tránsito hacia el universo del mito representado.

39 Este sentido de la raíz explica que el perfecto sea “lo he descubierto”, lo que es lo mismo que decir, en presente, “lo sé” (Smyth, 1984: 218).

le llegan desde el exterior, en boca de Hilo, comprueban lo realizado. Tras esto, se retira en silencio. Su proceso de comprensión culmina cuando reconoce la fuerza mortal del filtro y las oscuras intenciones del centauro, y advierte su estatus de instrumento para mediar entre Neso y Heracles (Ormand, 1999: 51).

Su necesidad de conocer, al igual que su intento de participar en el sistema que la oprime, es una irrupción en el mundo de los hombres. Deyanira quiso posicionarse como sujeto pero “from the perspective of the men in the play, however, she is outside of society (defined by and for males) altogether” (Ormand, 1999: 38). Al colocarse como agente de la relación de intercambio agonística contra Yole para ganar a Heracles, Deyanira solo puede salir derrotada. La posibilidad de elaborar una subjetividad femenina a través de los modelos masculinos termina no teniendo cabida; más bien, denuncia las fallas de tal intento, reafirma la alteridad de las mujeres y, al mismo tiempo, refuerza el sistema de su sujeción y la forma institucionalizada de resistencia a ese sistema.

En el análisis realizado del ámbito doméstico de *Traquinias* hemos observado que se trata de un mundo reticente, al igual que los seres que lo habitan. Esta condición huidiza ocasionada en primera instancia por la obstrucción visual del frente de la *skéné* promueve en la audiencia el desafío de conocer lo que no se percibe con la visión. El único acceso a ese espacio, la puerta central, se convierte en un polo de atracción de la mirada del griego. Por su carácter liminar, esta frontera se conecta de manera especial con las heroínas trágicas, pues allí toda categoría aparece desdibujada y todo binarismo racional se enturbia. De este modo, las salidas y entradas de los actores por esa abertura funcionan como dispositivos que intervienen en la construcción mental de ese interior que no se ve y, al mismo tiempo que lo definen

discursivamente como un espacio de alteridad, promueven el examen de los individuos vinculados a él.⁴⁰

En este proceso de reconstrucción imaginativa de los motivos internos que originan las acciones de los personajes, el interior doméstico resulta aprehendido por la audiencia. Los rasgos que lo definen están asociados a las propiedades que dan a conocer quienes pertenecen a él, y se hacen evidentes cuando la mirada interna de los espectadores asiste al descubrimiento interior que experimenta el personaje, finalizando así la movilización interna (*páthos*) promovida por sus actos.

Esta exploración de los movimientos internos y emocionales y del espacio de lo otro, que subvierte los valores sociales para posteriormente reconstruirlos, admite la posibilidad de un sujeto femenino transitorio, que exponga las fallas del intento de tal posición. En *Traquinias* Deyanira procura integrar el mundo masculino al ensayar las funciones de los hombres e irrumpir en sus espacios. Pero la esporádica resistencia al sistema es acallada y, finalmente, la ideología bajo negociación se reinaugura: hacia el desenlace de la tragedia de Deyanira la conexión entre su interior y el hogar se agudiza y, si bien ambos colapsan, el mundo civilizado que la institución del *oikos* representa es refundado con una nueva unidad doméstica en la segunda parte de *Traquinias*, mediante la transferencia de Yole a Hilo por parte de Heracles. La ley del padre se restablece y el *kósmos* es restaurado.

40 No pretendemos negar la posibilidad de análisis, por parte de los espectadores, del mundo interior de Heracles u otros personajes, pero sí sostener que la riqueza interior de Deyanira supera notablemente la de aquellos.

CAPÍTULO 11

El diagnóstico del héroe en *Heracles* de Eurípides. Una aproximación desde la medicina hipocrática y la psiquiatría actual¹

Cecilia Josefina Perczyk

En la tragedia *Heracles* de Eurípides la locura es encarnada por una mujer, *Lýssa*, que conducirá al protagonista hacia su fatal desenlace. El presente trabajo se propone abordar la personalidad, el accionar, los terrenos de intervención y las manifestaciones de este personaje. De manera tal que el estudio de la figura de *Lýssa* en la obra nos llevará a analizar cómo se ve afectado el propio Heracles, para lo cual se recuperarán los estudios de la medicina de la época (los *Tratados hipocráticos*) y los diagnósticos realizados por diversos autores. Además se llevará a cabo un diagnóstico en términos psiquiátricos actuales con el objetivo de dar cuenta del vínculo que se establece entre la sintomatología de Heracles y la que podemos encontrar hoy en día y, por otra parte, comprender los comportamientos de la sociedad griega en un contexto más amplio.

El interés por el estudio de la locura está relacionado con la posibilidad de problematizar cómo es concebida por los griegos. En consecuencia, no debe sorprender que se requiera

1 Una primera versión de este trabajo fue leída el 17 de junio de 2010 en el "Quinto Coloquio Internacional: Mito y performance. De Grecia a la Modernidad", organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

una pluralidad de enfoques para acceder con idoneidad a las obras. Es por esto que, en este trabajo, nos proponemos combinar el método filológico tradicional, para abordar el texto en su idioma original, con la historia de las mentalidades y la psicología que nos permitirá un acceso a la construcción de la locura trágica desde una perspectiva psicológica y antropológica, explotando la riqueza que ofrece un verdadero cruce interdisciplinario. Todo esto a los efectos de postular una suerte de poética de la *manía* que permita sentar bases para comprender la contribución de la tragedia como fuente para reflexionar acerca de una arqueología de la locura en la Antigüedad griega clásica.

En el imaginario griego, *Lýssa* es un *daímon* que personifica la furia en la guerra y la ira frenética. Este último rasgo es significativo puesto que la relaciona con otra de sus formas, la locura producida por la rabia, la cual lleva a su asociación con los perros. Como podemos observar en el vaso del Museo de Bellas Artes de Boston, *Lýssa* aparece en una escena trágica representada con una cabeza de perro sobre la suya incitando a los animales a matar a Acteón.²



Crátera ática de figuras rojas, siglo V a. C., Museo de Bellas Artes, Boston.

2 Crátera ática de figuras rojas, siglo V a. C. Caskey-Beazley, Attic Vase Paintings, Museo de Bellas Artes, Boston, Nº. 110. Extraída de: www.mfa.org

Como nos ocuparemos de desarrollar *Lýssa* bien podría haber sido llamada “diosa” debido a que es la hija de Urano y la Noche, pero la denominación de *daímon* resulta adecuada en un contexto mitológico. *Daímon* y *theá* son con frecuencia intercambiables, pero un *daímon* es una fuerza divina, con la capacidad de influir –para bien o para mal– en los pensamientos, emociones, palabras y acciones del ser humano; en cambio una *theá* es una divinidad individual. En la obra que se analizará, *Lýssa* es una influencia negativa. A pedido de Hera, será la encargada de provocar la ira por la cual Heracles se convertirá en el asesino de su familia.

La personificación

Lýssa es una divinidad que no pertenece al Panteón olímpico. Se trata de la hija de Urano y la Noche (v. 834). Su oficio consiste en confundir la mente de los hombres (v. 835). Eurípides la describe con la cabeza llena de serpientes, poseedora de una mirada que petrifica en los vv. 883-884 (Νυκτὸς Γοργῶν ἑκατογκεφάλους / ὄφρων ἰαχίμασι, Λύσσα μαρμαρωπός). Esta representación de *Lýssa* la asocia directamente con Medusa. El vínculo entre ambas figuras es explicitado en la obra, por un lado, cuando el coro nombra a *Lýssa* como la Gorgona, hija de la Noche (vv. 875-885), y por otro, cuando *Lýssa* coloca la máscara de Medusa (v. 990) en la cabeza de su poseído.

Hera convoca a *Lýssa* porque la manera que encuentra de destruir a Heracles es producirle un daño al *nóos*, es decir, un daño al interior del sujeto. La función destructiva de *Lýssa* en la obra la vincula con Áte, la personificación de la Destrucción, que –al igual que la Locura– proviene de la Noche según la genealogía de Hesíodo (*Teogonía*, vv. 211-233).

La desgracia que cae sobre la casa de Heracles es enviada por los dioses (vv. 919-920). Pero, paradójicamente, resulta

ser que *Lýssa* es reticente a enloquecer al héroe al que considera un benefactor tanto de los dioses como de los hombres (vv. 845-847). Incluso invoca a Helio, el Sol, como testigo de los hechos que van a acontecer (v. 859), siendo ella una divinidad asociada a la oscuridad. De hecho, Eurípides la llama “hija soltera de la Negra Noche” (v. 834). Por lo tanto, *Lýssa* parece tener un carácter sobrio (v. 857) que contrasta con la caracterización de Hera colérica que quiere destruir a Heracles. Sin embargo, el *daímon* acata los designios de la diosa (vv. 857-867) y decide alterar la percepción del héroe dorio para que confunda a su propia familia con la de Euristeo (vv. 978-1001). A diferencia de otras divinidades primitivas, como por ejemplo las Erinias, *Lýssa* reconoce la autoridad de una diosa olímpica y acata sus órdenes transmitidas por Iris, la servidora de los dioses. Luego esta mujer sobria se convierte en una bacante que encabeza un ritual en nombre de Hades. A partir de aquí podría pensarse en un uso instrumental del personaje.

¿Por qué *daímon* y no *theá*?

Para aclarar la cuestión de la denominación de *Lýssa* como *daímon* y no como *theá* (v. 884) recurriremos, en principio, a la definición del primer término. En el *Diccionario griego-español* de Rodríguez Adrados (1989) el término tiene tres acepciones: poder divino que determina el curso de los acontecimientos, divinidad personalizada que equivale a *theá* y, por último, intermediario entre los dioses y los hombres. *Lýssa*, en alguna medida, cumple las tres acepciones porque es hija de divinidades y es enviada por la diosa Hera a enloquecer a Heracles para que mate a su familia.

Sabemos por los estudios de Vernant (2002: 31) sobre la función del *daímon* en el género trágico que se trata de una realidad mítica que se manifiesta al mismo tiempo dentro y

fuera del hombre e incluye varias instancias en una sola: el hombre y el crimen que cometió, las motivaciones psicológicas y sus consecuencias, el *miasmós* y el castigo.

Heracles es poseído por una fuerza exterior que lo conduce a matar a su familia. Esto implica que hay una motivación psicológica de los hechos pero que, por un lado, es externa al sujeto y, por otro, es objeto de la visión (v. 815). Es decir, la causa de la locura es del orden de lo observable. Sucede lo mismo con los efectos, porque si bien Heracles presenta sintomatología corporal y mental, debemos recordar que para los griegos la mente era algo concreto que se ubicaba en las vísceras.

Lyssa se introduce en el pecho del héroe (v. 863) y lo lleva a cometer el filicidio. Heracles está poseído por *daímon*: se trata de la presencia de un otro en el sí mismo, y este otro es una mujer. Vernant (2001a: 128) estudia la muerte en su vertiente femenina y advierte que esta, como un estado diferente de la vida, aparece asociada a figuras masculinas, como por ejemplo *Thánatos*. En cambio, la muerte como poder de destrucción que aniquila al hombre es representada por figuras femeninas, como la Gorgona y las Keres. Es en esta línea de la muerte vinculada a la destrucción donde debemos ubicar a *Lyssa*.

El crimen, el acto que define como sujeto a aquel que lo comete, es causado por una fuerza divina. Por lo tanto, la causa y los efectos de la locura no son humanos. El tipo de crimen que comete Heracles lo convierte en un otro capaz de matar a sus hijos, diferente de lo que él mismo había definido como humano cuando afirma que todos los hombres aman a sus hijos:

πάντα τὰνθρώπων ἴσα:
φιλοῦσι παῖδας οἱ τ' ἀμείνονες βροτῶν
οἱ τ' οὐδὲν ὄντες: χροήμασιν δὲ διάφοροι:
ἔχουσιν, οἱ δ' οὐ: πᾶν δὲ φιλότεκνον γένος. vv. 634-637³

3 El texto griego de los pasajes de *Heracles* corresponde a la edición de Murray (1913) y la traducción a la autora.

Todo es igual entre los hombres. Tanto los hombres importantes como los que nada son, aman a sus hijos. Se diferencian por el dinero. Unos lo tienen, otros no. Pero toda la raza humana ama a sus hijos.

Padel (2005: 50) observa que la respuesta a la pregunta por la causalidad de la locura la encontramos en la gramática. Heracles es *mainómenos*, participio presente de un verbo deponente, *maínomai*. El griego juega entonces con la ambigüedad de dos posibles usos, la forma pasiva “enloquecido (por alguien)” y la media “volviéndose loco”. Perdicoyianni-Paléologou (2009: 312) advierte que este verbo, en el período arcaico expresa un estado psicológico violento y relacionado con escenas de guerra. Este carácter furioso de la locura recuperado por Eurípides, como ya señalamos anteriormente, es una de las características de *Lýssa*.

Por otro lado, *Lýssa* obliga a un hombre a realizar un crimen, el filicidio, que solo puede ser cometido por alguien que no está cuerdo, sino que está *mainómenos*. Padel (2005: 74-76) sitúa con exactitud el concepto. La autora sugiere que la locura en la tragedia es un estado temporario, agudo y visible. Antes del episodio de *Lýssa*, Heracles era un hombre virtuoso (vv. 696-700), y cuando el *daímon* se retira, vuelve a estar cuerdo. Se trata de un registro totalmente distinto del nuestro que supone una locura latente y duradera, y se aboca al estudio de la personalidad. Además, Padel (2005: 75) subraya que “contra los que enloquecen solo una vez hay un solo dios encolerizado”. Por ende, el carácter momentáneo del ataque de locura de Heracles está íntimamente relacionado con el vínculo con Hera. La locura del héroe es un castigo únicamente de la diosa (v. 1311 y ss.) por la muerte de sus propios hijos (vv. 831-832). Asimismo, la idea de que la causa de la locura en el hombre es externa se refleja también en la medicina de la época.

Las diferencias que existen entre *Lýssa*, Hera y Heracles en gran parte tienen que ver con la condición de cada personaje.

Lýssa es un *daímon*; Hera, una diosa y Heracles, un héroe. De este modo, la relación entre el mundo de los dioses y el de los hombres se da a partir del *daímon* que define su función como puente entre ambos planos y así sucede en la obra. Mientras que la diosa ejerce su poder como algo separado del hombre y en ningún momento Hera y Heracles dialogan, el *daímon* se apodera del héroe y lo invade.

Ahora bien, en cuanto a la relación entre el mundo de los dioses y el de los hombres, cabe aclarar que se presenta el problema de la falta de adecuación entre ambos. El psiquiatra americano Simon (1984: 161) sostiene que la locura representa la dislocación entre el plano divino y el humano. De acuerdo con esta idea, *Lýssa* sería la expresión del mundo divino que se caracteriza por la venganza y se opone al mundo humano caracterizado por la ternura.

Por su parte, Padel (2005: 316) sostiene que las divinidades que gobiernan el mundo están en constante conflicto. La “desunión” se refleja en el conflicto interior de las mentes humanas resultando, además, su causa. La locura es el conflicto y el campo de batalla de los dioses en el mundo de los humanos. Los dioses definen las relaciones interpersonales; como sostiene Vernant (2002: 48), “los poderes sagrados confieren al hombre la interioridad”. De esta manera, Heracles es definido por el orgullo de Zeus y la venganza de Hera.

A su vez, cabe destacar el tratamiento de la figura de Heracles que realiza el tragediógrafo. Como dijimos anteriormente, el héroe es presentado como una figura semidivina que, a pesar de sus divinos orígenes, no escapa a los caprichos de los dioses, principalmente de Hera. Pero se trata de un Heracles humanizado que contrasta con el prototipo de héroe arcaico. Los crímenes y excesos distintivos de su temperamento violento según la tradición (Apolodoro, *Biblioteca*, II, IV-V), al no existir motivos para que se enfurezca, se presentan en esta obra como producto de la irracionalidad divina ejercida sobre el héroe. Eurípides trastoca el orden de

los acontecimientos al ubicar primero los trabajos y luego la muerte de los hijos,⁴ de manera tal que Heracles se convierte en un héroe trágico que afronta las consecuencias de sus actos con la ayuda de su amigo Teseo (López, 2005: 11).

La Bacante de Hades

La forma que encuentra el poeta para articular el exceso de violencia que implica la locura es el ritual báquico. De hecho la locura es entendida como una danza desenfrenada por Isis (v. 836). Del mismo modo que en la bacanal, *Lyssa* hace que sus víctimas muevan violentamente su cuerpo. Ella hará bailar a Heracles al son de la flauta (v. 871) y como se trata de un ritual asociado a Hades, el dios de la muerte, busca la sangre y no el vino (vv. 893-894). Es importante notar que la muerte está presente a lo largo de toda la obra. Pero es en el episodio de *Lyssa*, al estar vinculada con la locura, donde la muerte queda asociada –por sus afinidades– con la bacanal. Ahora bien, cabe destacar que al tratarse de una divinidad femenina –como comentamos anteriormente–, se vincula con la muerte como poder de destrucción que aniquila al hombre.

Por otra parte, el mismo héroe es llamado bacante de Hades (v. 1119) y otro par de imágenes vinculan este episodio con el ritual báquico. En primer lugar, Heracles poseído es descrito como un toro que muge:

ἀμπνοὰς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολὴν
†δεινός· μυκάται† δὲ Κήρας ἀνακαλῶν τὰς Ταρτάρου.
vv. 869-870

(...) no puede controlar la respiración como un toro listo para atacar y †muge terrible† invocando a las Keres del Tártaro.

4 Apolodoro (*Biblioteca*, II, IV, 12) refiere que Heracles debió cumplir los doce trabajos como expiación, impuesta por el oráculo de Delfos, por matar a sus hijos.

En el imaginario griego, este animal simbolizaba la violencia desencadenada y estaba asociado con Dioniso, el dios de la virilidad fecunda (Chevallier y Gheerbrant, 1993). La otra imagen es la de Hera, que festeja la destrucción de Heracles con una danza (vv. 1303-1304). La locura es representada como una danza ordenada porque en sí misma no implica desorden sino un orden controlado desde afuera (Padel, 2005: 203-205).

La medicina hipocrática

Como hemos comentado anteriormente, en la medicina de la época también se refleja la idea de que la causa de la locura en el hombre es externa. *Sobre la enfermedad sagrada* es el tratado hipocrático que versa sobre el funcionamiento mental y se dirige principalmente a la discusión de la “enfermedad sagrada”. Este cuadro constituye el modelo de las perturbaciones mentales severas para la medicina griega. El autor de este tratado propone la idea de que la causa de la *hierà nósos* no es una fuerza externa proveniente de los dioses que enloquece al individuo –enmarcándose en la corriente racionalista de la Atenas del siglo V. Dicha perturbación mental tiene una causa natural: el exceso de flema en el cerebro (*Sobre la enfermedad sagrada*, 6, 1).

Al igual que en la tragedia, la enfermedad sobreviene como un ataque y no presenta relación con el sí mismo de la persona. Los síntomas que la caracterizan son los siguientes:

ἄφρονός τὲ γίνεται καὶ πνίγεται, καὶ ἀφρὸς ἐκ τοῦ στόματος ἐκρέει, καὶ οἱ ὀδόντες συνηρείκασι, καὶ αἱ χεῖρες συσπώνται, καὶ τὰ ὄμματα διαστρέφονται, καὶ οὐδὲν φρονέουσιν, ἐνίοισι δὲ καὶ ὑποχωρέει ἢ κόπρος κάτω. 10, 2-5⁵

5 El texto griego corresponde a la edición de Littré (1849) y la traducción a la autora.

(...) se queda sin voz y se ahoga; y le sale espuma por la boca, le rechinan los dientes, las manos se retuercen, los ojos se extravían, pierden toda razón, y a algunos se les escapan los excrementos.

Veremos, a continuación, que los síntomas descriptos tienen una correlación con el cuadro sintomático de Heracles. Theodorou (1993: 34) sugiere que esto se debe a que Eurípides utiliza un cuadro que es identificable por el público como propio de episodios de pérdida de la cordura. Este cuadro, que encontramos en los *Tratados hipocráticos*, se habría extendido entre la población “ilustrada” por el movimiento racionalista de la época, que tiene como característica el surgimiento de la medicina como ciencia separada finalmente de la filosofía (Cruz Akirov, 2005: 33). Ahora bien, cabe destacar que en los *Tratados hipocráticos* no hay alusión a personajes míticos dado que el planteo racionalista implica trasladar la enfermedad del dominio de la mitología al de la fisiología (Simon, 1984: 274).

La sintomatología de Heracles

Eurípides nos presenta una visión psicológica de la locura que aún hoy nos motiva a cuestionarnos acerca de la vulnerabilidad de la condición humana. Esta forma de presentación no es característica solamente de esta obra. Simon (1984: 103) sostiene que en la tragedia griega se realiza una psicologización de los mitos tradicionales.

Lýssa produce en Heracles síntomas físicos, violencia y conductas homicidas, alucinaciones, euforia y energía sobrehumana, agotamiento y desesperanza acompañados de sentimientos suicidas. Por un lado, el mensajero presenta el estado físico del héroe de la siguiente manera:

μέλλων δὲ δαλὸν χειρὶ δεξιᾷ φέρειν,
ἔς χέρονιβ' ὡς βάψειεν, Ἀλκμήνης τόκος
ἔστη σιωπῇ. καὶ χρονίζοντος πατρὸς
παῖδες προσέσχον ὄμμι: ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν,
ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
ρίζας τ' ἐν ὄσσοις αἱματώπας ἐκβαλὼν
ἀφρόν κατέσταζ' εὐτρίχου γενειάδος. vv. 928-934

Pero cuando estaba a punto de llevar con su mano derecha el tizón para sumergirlo en el agua lustral, el hijo de Alcmena se quedó en silencio. Como su padre tardara, los niños le dirigieron las miradas. Él ya no era el mismo, alterado en el movimiento de sus ojos y dejando ver en ellos las raíces ensangrentadas, derramaba espuma sobre la barba bien poblada.

Es decir, el héroe incorpora los atributos del *daímon* que lo invade y arroja espuma como un perro rabioso. Además manifiesta perturbaciones en los ojos que luego se convertirán en alucinaciones.

Por otro lado, Heracles, una vez que despierta, describe el episodio como un desorden de los órganos internos:

ὡς ἐν κλύδωνι καὶ φρενῶν ταράγματι
πέπτωκα δεινῶ καὶ πνοᾷς θερμᾶς πνέω
μετάρσι, οὐ βέβαια, πνευμόνων ἄπο. vv. 1091-1093

He caído como en un torbellino, una terrible confusión de la mente, y la respiración caliente de los pulmones se eleva febril, irregular.

Es decir, presenta cambios en el estado físico, los órganos sensoriales y la mente al mismo tiempo. La misma *Lýssa* presenta su intervención de la siguiente manera:

ἦν ἰδοῦ: καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο
καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σίγα γοργωποὺς κόρας.
vv. 867-868

¡Mira, como ya agita la cabeza desde el comienzo y gira en silencio las pupilas desencajadas y feroces!

Con respecto a las alucinaciones, estas comienzan cuando Heracles dice querer ir a Micenas a matar a Euristeo. Se sube a un carro imaginario (vv. 947-949) para realizar un viaje dentro la casa (v. 953), tiene una pelea ficcional (vv. 956-961), confunde a su padre Anfitrión con el de Euristeo y, finalmente, mata a sus hijos y a su mujer creyendo que son la familia de este último. El episodio concluye con el sueño producido por la epifanía de Atenea (v. 1013). Luego, Heracles recupera el sentido y se dirige a su padre para preguntarle acerca de lo acontecido porque no es capaz de recordar (v. 1122). Cabe aclarar que el cuadro sintomático de Heracles es presentado por el Mensajero (vv. 921-1015), descrito por Heracles al despertar y adelantado por la misma *Lýssa* (vv. 860-870), pero no es representado ante la audiencia. Sófocles en su obra *Áyax* (vv. 214-262) presenta el episodio de la locura de Áyax de la misma manera: Tecmesa es la encargada de narrarlo y no es representado ante el público.

Cruz Akirov (2005: 31-32) advierte que los síntomas de Heracles tienen una correlación con los síntomas de la enfermedad descriptos en el tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada*: la secreción de espuma, el descontrol ocular, la dificultad para respirar y el estado de ignorancia después del ataque. Sin embargo, esta correlación no nos debe conducir a aplicar la etiqueta moderna de epilepsia; quien incurre en ese error es Devereux (1970: 35), porque etimológicamente –con este sentido es empleada en los *Tratados hipocráticos* y en las tragedias– la palabra *epilepsía* significa sencillamente “ataque”.

En *Problemas* (Sección XXX, 1, 10) encontramos un diagnóstico de Aristóteles: el héroe habría sido víctima de una enfermedad derivada de la bilis negra. Ahora bien, Aristóteles recupera el caso de Heracles para ejemplificar su tesis que sostiene que los hombres excepcionales tienen un temperamento *melagkholikós*, es decir, dominado por la bilis negra. La razón por la cual un hombre era melancólico tenía relación con la cantidad de bilis negra existente dentro de su cuerpo y no con los conflictos internos a los que podía estar sujeto. Por lo tanto, se destaca nuevamente la idea de un agente exterior como causa de la enfermedad.

El diagnóstico del héroe en términos psiquiátricos actuales

Aun cuando nos separan veinticinco siglos de la Atenas del siglo V, la sintomatología que presenta Heracles no es muy diferente de la que podemos encontrar hoy en día. Se trataría del mismo fenómeno interpretado de manera diferente. Ahora bien, en cuanto a la relación entre la psicología y los estudios clásicos, son numerosos los filólogos e historiadores de la Antigüedad que consideran estéril la revisión de los trastornos psicósomáticos durante el período clásico. Esto se debería a la inadecuación de la denominación moderna a las descripciones de los cuadros sintomatológicos que encontramos en la tragedia, lo que configuraría un defecto de anacronismo que impediría metodológicamente un acceso lícito a los textos. Sin embargo, debemos recordar que, al igual que la psicología, los mitos en las tragedias no son sino exposiciones analíticas sobre la *psykhé* humana.⁶

6 Como señala Walker Bynum (1987: 206), para el caso específico de los estudios de los ayunos de las mujeres en la Edad Media, una aproximación psicológica moderna resulta útil para comprender los comportamientos sociales de una sociedad histórica determinada en un contexto más amplio y más rico.

Por su parte, Simon (1984: 46 y ss.) emprende la tarea de relacionar la psiquiatría moderna con los estudios clásicos. Divide la literatura griega en tres modelos: poético, filosófico y médico. En cuanto al poético, aquel que nos compete, sostiene que es fundamental para el estudio de cuestiones relacionadas con las causas sociales dado que la tragedia griega realiza una presentación de la *psykhé* del hombre y presenta un amplio vocabulario de términos relacionados con la vida mental.

Para realizar el diagnóstico utilizaremos el manual de *Clasificación Internacional de Enfermedades y Problemas Relacionados con la Salud* (CIE-10). Heracles presenta alucinaciones y excitación que constituyen un cuadro de esquizofrenia. Este cuadro se caracteriza por una distorsión del pensamiento y de la percepción. Pero, como el paciente exhibe además una marcada exaltación del humor, el manual indica que debe recurrirse al diagnóstico de trastorno esquizoafectivo de tipo maníaco. En este cuadro, los síntomas esquizofrénicos y los maníacos se muestran en un mismo episodio de enfermedad. La alteración del humor se presenta generalmente en forma de euforia acompañada de aumento de la estimación de sí mismo e hiperactividad, pudiendo también acompañarse de ideas de grandeza o de persecución. La recuperación completa suele tener lugar en pocas semanas. En el caso de Heracles, la remisión acontece inmediatamente después del sueño. Es interesante considerar el diagnóstico que hace el psicoanalista y etnólogo de origen húngaro, Georges Devereux (1970: 35), en el cual sostiene que se trata de un ataque de epilepsia, como ya hemos señalado. Pero el paciente no presenta los síntomas que corresponden a un ataque de epilepsia en el sentido moderno, lo relevante es que se destaque –una vez más– la idea de un agente exterior.

La *philía* como salvación

La locura es una creación divina e impuesta por los dioses. Pero Heracles no es un sujeto que sufre pasivamente los celos de una diosa. Él deberá afrontar los daños permanentes producto de un estado temporario. La rehabilitación del héroe se da a partir del diálogo con Teseo (vv. 1163-1428). El héroe ateniense, un sustituto de un *deus ex machina* (Dunn, 1996: 118), es capaz de persuadir a Heracles, ofreciéndole refugio en Atenas, para que afronte lo sucedido y no se quite la vida. La razón por la cual este discurso se vuelve efectivo es la relación de *philía* entre Heracles y Teseo. Este último, al ser un hombre, no posee poderes divinos sino que persuade al héroe dorio de afrontar lo sucedido y le promete regalos y honores en Atenas (vv. 1328-1333). Por otra parte, Teseo no teme la contaminación que implica el contacto con una persona que asesinó a sus hijos:

τί μοι προσείων χεῖρα σημαίνεις φόνον;
ὡς μὴ μύσος με σὼν βάλῃ προσφθεγμάτων;
οὐδὲν μέλει μοι σὺν γε σοὶ πράσσειν κακῶς;
καὶ γὰρ ποτ' εὐτύχησα. vv. 1218-1221

¿Por qué agitas la mano indicándome el asesinato? ¿Para que no me alcance la contaminación de tu salud? Pero no me importa compartir contigo la desgracia, pues en otro tiempo tuve éxito [con tu ayuda].

En cambio Atenea, una diosa, detiene el episodio de locura del héroe pero no se ocupa de su tratamiento. Por lo tanto, se trata de un vínculo exclusivo del plano humano.

Ahora bien, el hombre necesita amigos cuando está en la desdicha porque cuando los dioses nos honran no es necesaria la amistad, le dice Teseo a Heracles en los vv. 1338-1339 (θεοὶ δ' ὅταν τιμῶσιν, οὐδὲν δεῖ φίλων:/ ἄλλις γὰρ ὁ θεὸς

ὠφελῶν, ὅταν θέλῃ). Sin embargo, la cuestión de la *philia* es presentada por Mégara en otros términos en el v. 561 (ἄφιλον, ἴν' αὐθίς σοι λέγω, τὸ δυστυχές). Según esta mujer, un hombre desafortunado no tiene amigos.

Simon (1984: 162) advierte que, para solucionar su conflicto, Heracles cuenta con la amistad de Teseo y además con lo que él llama la “capacidad de identificación con el débil”, que consiste en la incorporación del sufrimiento y la perseverancia del grupo constituido por el anciano, los niños y las mujeres. Para sostener esto, Simon recupera dos imágenes de la obra que juegan con la idea de la nave. En el segundo episodio, Heracles habla de sus hijos como barquillas remolcadas por una nave (vv. 631-632) y en el éxodo, el héroe se convierte en la barquilla que debe ser arrastrada (vv. 1424-1427), y se vuelve así uno de los débiles.⁷ De hecho, el ideal que propone Eurípides en esta obra tiene que ver con descubrir y reconocer el sufrimiento ajeno (Simon, 1984: 116).

Como comentamos anteriormente la tragedia griega realiza una exposición analítica sobre la *psykhé* humana y, a su vez, plantea diversas *therapeîai tês psychês*, es decir “curas del alma”, como por ejemplo en *Bacantes* y *Áyax*. En el caso de *Heracles*, nos encontramos con dos posturas acerca del carácter del diálogo. Por un lado, Devereux (1970: 35) sostiene que no se trata de una genuina psicoterapia porque Anfitrión le relata los hechos que Heracles no puede recordar, sin tratar de que el héroe lo haga por sí solo, y Teseo solamente lo ayuda a vivir con lo acontecido. Por otro lado, Gill (1985: 314) sostiene que el diálogo que se establece entre Heracles y Teseo tiene un carácter terapéutico dado que es a partir de esta conversación que el protagonista detiene su impulso de suicidarse.

7 La imaginaria náutica es un *tópos* en Eurípides (Craik, 1990).

Al no existir documentación institucional ni testimonios sobre las enfermedades mentales, la literatura se convierte en una fuente privilegiada para la comprensión de la locura en la Grecia antigua, entendida como una representación social que solo puede ser abordada desde un enfoque interdisciplinario como el propuesto.

Como hemos visto a lo largo del presente trabajo, el abordaje de la locura como una representación social implica el estudio de la causa, los síntomas y la forma de recuperación. Eurípides presenta la locura como un fenómeno repentino, transitorio y causado por factores externos. La locura no pertenece al individuo, sino que es una fuerza exterior proveniente de los dioses, una divinidad femenina que se introduce en el hombre y lo posee. Por un lado, la causa de la locura es la ira de Hera y, por otro, la consecuencia es el filicidio, un crimen que separa a Heracles del resto de los mortales. Por lo tanto, la locura, personificada en un *daímon*, es al mismo tiempo causa y efecto del daño que es exterior e interior a la vez. Padel (2005: 367) sostiene que es por el tipo de causalidad de la locura que esta última se convierte en útil para la tragedia, dado que además el daño es causado a los valores que conforman la base de la sociedad.

Una vez recuperado del episodio, Heracles se pregunta acerca de la causa de los hechos de dos maneras distintas. En principio, si ha sufrido un ataque divino (v. 1128), y luego si estaba poseído (v. 1142). La respuesta la da Teseo: es obra de Hera (v. 1186). Por lo tanto, para los griegos, la locura se relaciona con la divinidad y no con la personalidad del hombre. De hecho, observamos que solo se narra el cuadro sintomático y cómo Heracles mata a sus hijos; pero lo que se representa en el escenario es la forma en la que *Lýssa* enloquece a Heracles.

En su obra, Eurípides da cuenta de cómo actúa la divinidad –con fines dañinos– en el hombre y elige como forma de representación un ritual báquico encabezado por una mujer.

Según hemos expuesto en los diagnósticos, la locura implica violencia y esto se refleja en la representación de *Lýssa* y su vínculo con la rabia de los perros. Esto nos ha permitido dar cuenta de que es a partir de este carácter destructivo y violento que lo femenino se relaciona con la representación de la locura en la Grecia Antigua. A su vez, hemos establecido qué tipo de relación se genera entre la *manía* y la experiencia de la muerte. En efecto, la locura, encarnada por una divinidad femenina, se vincula con lo tanático en su vertiente de poder de destrucción y no con la muerte como un estado diferente a la vida asociado a figuras masculinas.

Por otra parte, se ha comparado la descripción de la locura de Heracles con la sintomatología de la enfermedad sagrada de los *Tratados hipocráticos* para luego recuperar los diagnósticos elaborados por diversos autores y realizar un diagnóstico en términos psiquiátricos actuales. Esto se ha realizado con el objetivo de remarcar que la sintomatología de Heracles no es muy diferente de la que podemos encontrar hoy en día y comprender los comportamientos sociales de la sociedad griega en un contexto más amplio.

Por último, el análisis del proceso de recuperación del protagonista nos ha permitido establecer, en primer lugar, su vínculo de amistad con Teseo como una forma de salvación y, en segundo lugar, uno de los aspectos fundamentales de la obra: la humanización que realiza Eurípides de la figura heroica de Heracles.

CAPÍTULO 12

Un manto para el pueblo. Tejido social y trama cómica en *Lisístrata* de Aristófanes¹

Mariel Vázquez

Artes de adivinadora
te cuentan lo sucedido
y tus lanas lo atesoran
en la piel de tu tejido.
Jorge Fandermole, "Coplas para la tejedora"

Desde sus versos iniciales sabemos que en *Lisístrata*, puesta en escena en 411 a. C., se nos va a ofrecer una representación de lo femenino. Dicha representación alternará constantemente entre dos polos opuestos: por un lado, veremos sobre el escenario un grupo de mujeres desafiantes actuando decididamente en la esfera pública; por otro, nos encontraremos con la reproducción de un catálogo más o menos completo de estereotipos acerca del comportamiento femenino, que incluirá la predilección por las cuestiones superficiales, la excesiva preocupación por su aspecto personal, una sexualidad exacerbada que parece reducir las al plano biológico, equiparándolas a animales y la mención constante de su adicción al alcohol. Lisístrata, en los versos 1-4, protesta por la tardanza de sus compañeras y afirma por medio de las siguientes palabras que las mujeres nunca se presentan a

1 Una primera versión de este trabajo fue leída el 17 de junio de 2010 en el "Quinto Coloquio Internacional: Mito y performance. De Grecia a la Modernidad" organizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, bajo el título "Los hilos del poder. Las alusiones al tejido en *Lisístrata* y *Assembleístas* de Aristófanes".

tiempo cuando se trata de un asunto importante: ἀλλ' εἴ τις ἐς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν, / ἢ 'ς Πανός ἢ 'πὶ Κωλιάδ' ἢ 'ς Γενετυλλίδος, / οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων. / νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἔνταυθοί γυνή, “si uno las hubiera citado a una bacanal o una fiesta de Pan o a la cima del Colias o a la Genetilide, no se podría pasar a causa de los timbales. Pero ahora ninguna mujer está presente aquí”. Con las alusiones en estos primeros versos a rituales orgiásticos y divinidades ligadas a lo sexual, la obra comienza a caracterizar el universo femenino. Frente a esta caracterización de las mujeres como seres prácticamente irracionales, recurso que actúa favoreciendo el efecto cómico, aparecen rasgos contrarios a esa descripción de género que posibilitan la trama: se resalta la astucia de las mujeres a la hora de elaborar un plan (consistente tanto en una huelga de sexo para forzar a los hombres a firmar la paz, como en la toma de la Acrópolis con el fin de evitar su acceso a los fondos públicos para financiar la guerra), la voluntad de ejecutarlo y la habilidad discursiva para defenderlo.

En el encuentro entre el *Próboulos* y Lisístrata (vv. 476-613), una vez tomada la Acrópolis por parte del grupo de ancianas, cuando este pregunta cómo piensan las mujeres solucionar el problema de las ciudades, la heroína responde que desenredarán los problemas del mismo modo que desenredan la lana. Ante la censura del *Próboulos*, que las llama insensatas (άνόητοι) por semejante comparación, Lisístrata declara:

ΛΥ. Κἂν ὑμῖν γ' εἴ τις ἐνήν νοῦς,
ἐκ τῶν ἐρίων τῶν ἡμετέρων ἐπολιτεύεσθ' ἂν ἅπαντα.

ΠΡ. Πῶς δῆ; Φέρον' ἴδω.

ΛΥ. Πρῶτον μὲν ἐχρήν, ὥσπερ πόκον, ἐν βαλανεῖῳ
ἐκπλύναντας τὴν οἰσπώτην ἐκ τῆς πόλεως, ἐπὶ κλίνης
ἐκραβδίξουν τοὺς μοχθηροὺς καὶ τοὺς τριβόλους ἀπολέξαι,
καὶ τοὺς γε συνισταμένους τούτους καὶ τοὺς πιλοῦντας ἑαυτοὺς

ἐπὶ ταῖς ἀρχαῖσι διαξῆναι καὶ τὰς κεφαλὰς ἀποτίλαι·
εἶτα ξαίνειν ἐς καλαθίσκον κοινήν εὐνοίαν ἅπαντας
καταμυγνύντας τούς τε μετοίκους κεῖ τις ξένος ἢ φίλος ὑμῖν,
κεῖ τις ὀφείλει τῷ δημοσίῳ, καὶ τούτους ἐγκαταμειξαι·
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 κάταγμα λαβόντας
δεῦρο ξυνάγειν καὶ συναθροίζειν εἰς ἓν, κἄπειτα ποιῆσαι
τολύπην μεγάλην κἄτ' ἐκ ταύτης τῷ δήμῳ χλαίναν ὑφήναι.
vv. 572-586²

Lisístrata: Y si ustedes tuvieran algo de sentido común manejarían todos los asuntos públicos como nosotras manejamos las lanas.

Próboulos: ¿Cómo, exactamente? Vamos a verlo.

Lisístrata: 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 miserables 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 disposición común, mezclándolos a todos y a los metecos 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.

2 Seguimos la edición de Hall y Geldart (1907), con dos excepciones: πόκον por πόκου y ἦ por ἡ, siguiendo a Henderson (1987).

De esta manera, Lisístrata enuncia su proyecto político en términos de tejido, hilado y lanas.³ Deberíamos entonces preguntarnos por los motivos que llevan a la protagonista a utilizar un vocabulario ligado a las actividades domésticas en un contexto claramente político.

Según López Eire (1994: 85), la metáfora de las lanas serviría para reemplazar el discurso tradicional que suele aparecer en la *parábasis* y con el que el poeta acostumbra dirigirse a la ciudad. La llamativa ausencia de esa parte fundamental de la estructura cómica en la obra permitiría explicar la ubicación de este mensaje político en el *agón*. El plan expresado por Lisístrata representaría, entonces, la opinión política de Aristófanes.⁴ Lo cierto es que, si bien esta interpretación permite explicar el tenor del mensaje, no aclararía sin embargo la elección del uso de vocabulario textil.

Ha sido señalada también la mención de Lisístrata al tejido de un manto para el pueblo como una referencia directa al *peplo* que cada año un grupo de jóvenes seleccionadas de entre las mejores familias tejía en honor de Atenea, en el

3 Algo similar, precisamente, ocurrirá en *Asambleaistas*, puesta en escena en 392 a. C. Cuando Blépiro allí le cuenta a su mujer, Praxágora, que en la Asamblea se ha decidido entregar la ciudad a las mujeres, ella, que ha sido precisamente quien impuso esta decisión, finge desconocer todo y pregunta (v. 556) τί δράν; ὑφαίνειν; “¿Para hacer qué? ¿Para tejer?”. A lo que su marido responde οὐ μὰ Δί’ ἄλλ’ ἄρχειν. “No, por Zeus, sino para gobernar”. De esta manera queda explícitamente planteada la oposición entre ὑφαίνειν y ἄρχειν.

4 “Thus through the political metaphor of weaving Aristophanes encourages a conversation, a dialectic of sorts, not only among the characters in the play but among the audience –namely, the city of Athens—as a whole, but it is unclear if the conversation can be sustained”. Pace Vetter (2005: 64). Konstan (1995: 56), quien también señala que el argumento de Lisístrata cumple la función de la *parábasis*, destaca como algo no accidental por parte de Aristófanes el hecho de que este consejo sea puesto en boca de un actor que interpreta el papel de una mujer. El carácter de *outsiders* de las mujeres en asuntos políticos les permitiría pronunciar un “remarkable program that does not correspond to anything supported by the democratic or the oligarchic partisans in Athens. Here the utopian impulse of the comedy exceeds the confines of pragmatic politics”.

marco de las Panateneas.⁵ Esta afirmación puede apoyarse en el hecho de que aparezcan en la obra alusiones a la participación de las mujeres en distintos rituales cívico-religiosos (vv. 640-647). En este sentido, esperaríamos el uso de *péplos* en lugar de *khlaîna*, que apunta principalmente al manto masculino. No obstante, al estar refiriéndose al *dêmos* y no a la *pólis*, esta elección no invalida la referencia.

Una tercera posibilidad es, como afirma Finnegan (1995: 154), que las mujeres sean representadas por Aristófanes utilizando este lenguaje por no tener conocimientos acerca de ningún otro tema que no sean los asuntos del *oîkos*. Indudablemente divertiría al espectador promedio el hecho de ver a un ama de casa usando los simples métodos del hogar para promover ideas revolucionarias o crear un nuevo sistema social. Coincidimos con esta postura en lo que se refiere al valor cómico del pasaje. Sin embargo, la afirmación del desconocimiento en materia política por parte de las mujeres no parece coincidir con las palabras que la propia Lisístrata pronunciará en los versos 510-511: Ἀλλ' ἤσθανόμεσθα καλῶς ὑμῶν, καὶ πολλάκις ἔνδον ἂν οὔσαι / ἠκούσαμεν ἂν τι κακῶς ὑμᾶς βουλευσαμένους μέγα πρᾶγμα. “Pero comprendíamos bien lo que hacían y muchas veces estando en casa escuchábamos que deliberaban mal acerca de un asunto importante”, y más adelante en los vv. 1125-1127 cuando afirma haber sido educada en tales temas. Por otra parte, consideramos que, para lograr el efecto cómico, se debe partir siempre de un suelo común que permita el entendimiento por parte del público. Cuando una broma nos causa gracia es porque la entendemos, porque hay un código compartido. La comedia, en este sentido, toma su materia de la realidad compartida por los ciudadanos y la transforma (exagerándola, ridiculizándola, invirtiéndola), pero dejando siempre una base reconocible

5 Elderkin (1940: 7) y Papadopoulos-Belmehdi (1996: 31).

que facilita la comprensión. Postulamos, por lo tanto, que el uso de la metáfora de las lanas por parte de Lisístrata, a pesar de su originalidad en el plano cómico, obedece a la herencia de la tradición literaria. Tradición que ha convertido el tejido en un tópico recurrente y lo ha elevado no solo a la categoría de actividad económica por excelencia de las mujeres, sino que lo ha consolidado también como un elemento constitutivo de su identidad.

El arte de tejer

No debería sorprendernos la referencia constante a la actividad del tejido⁶ en los distintos géneros literarios de la Antigüedad, si observamos la función importante que ella cumplía en la sociedad. En efecto, en el mundo griego no existía otro método para confeccionar vestimentas, ropa de cama y todo lo que supusiera el tramado de una tela. Si bien sabemos que el modo en que las mujeres contribuían al *oikos* no se limitaba al tejido,⁷ sino que incluía también aspectos ligados a la organización general, la administración económica, la producción y el cuidado de los hijos, así como el manejo de los esclavos, cabe decir que la importancia de esta actividad –tanto como su naturaleza– ha hecho que sea la elegida por los poetas para delinear una imagen del universo femenino. El valor material del tejido, incluso, no radicaba solamente en la satisfacción de las necesidades del *oikos*, sino que el excedente en la producción podía ser intercambiado o vendido. Al mismo tiempo, la calidad de una prenda, ya sea

6 Tomamos en este trabajo el término “tejido” en un sentido amplio, sin distinguir entre sus distintas variantes (cardado, hilado, bordado, etc.). Para una distinción entre hilar y tejer, así como para el análisis de los distintos personajes homéricos que efectúan dichas actividades, cfr. Pantelia (1993).

7 Respecto del trabajo de las mujeres, la separación de espacios y el ideal de reclusión, cfr. Obrist (2009a), donde se analiza su representación en la cerámica.

por sus materiales o por la pericia con la que fuera confeccionada, actuaba como una marca de distinción, un indicador del estatus de su poseedor. Por todo esto es que determinadas prendas que conformaban el patrimonio del *oikos*, al ser atesoradas por sus propietarios, constituían verdaderos vehículos de transmisión de tradiciones y valores familiares, de manera tal que excedían su materialidad para convertirse en tejidos simbólicos.

La imagen de lo femenino vinculado al tejido está presente desde el nacimiento mismo de las mujeres, sea este simbólico, representado por el mito de Pandora,⁸ sea histórico, si atendemos a la costumbre antigua de colocar en la puerta de la casa una rama de olivo si el niño nacido era un varón o lana si la nacida era niña.⁹

Para comprender la naturaleza de esta actividad, así como lo que la vincula a lo femenino, bastará con echar una mirada al verbo griego con que se la designa: *hyphaíno*. En su primera acepción, *hyphaíno* significa “tejer”, pero tanto en griego como en español, tejer es “tramar”. De este modo, *hyphaíno* denota también la elaboración de un plan, sea este bueno o malo. De ahí que el verbo sea usualmente acompañado tanto por *histós*, que es el telar pero también el tejido, como por *dólos* (engaño por medio de la *mêtis*).¹⁰ Nuestro verbo “urdir”, proveniente también del campo semántico del tejido, refleja esta idea de maquinarse, con un matiz negativo; pensamos en la urdimbre como algo oculto, pergeñado a escondidas. En este

8 Para un bello desarrollo del mito de Pandora en relación con la creación literaria de la mujer ver Vernant (2001b). Para la relación entre Pandora, tejido y textualidad, véase Lev Kenann (2008: cap. 6).

9 ἔθος ἦν, ὅποτε παιδίον ἄρῶεν γένοιτο παρὰ Ἀττικοῖς, στέφανον ἐλαίας τιθέναι πρὸ τῶν θυρῶν· ἐπὶ δὲ τῶν θηλειῶν ἔρια διὰ τὴν ταλασίαν (Hsch. s. v. στέφανον ἐκφέρειν).

10 El verbo aparece en numerosas ocasiones en Homero con este valor metafórico. Por ejemplo, Odiseo lo usa para describir su actividad recurrente en *Od.*, 9.422. Otro ejemplo es *Od.* 13.303 en que Atenea lo usa para comunicarle su plan a Odiseo, de quien elogia, precisamente, la astucia. Para la relación entre Atenea y la elaboración del plan que configura la trama de la *Odisea*, cfr. Murnaghan (1995).

sentido, el tejido, como peligrosa arma destructora en manos de las mujeres, se encuentra habitualmente presente en la tragedia.¹¹ *Histós* y *dólos* se vuelven uno en aquellas mujeres que han utilizado, conscientemente como Medea o Clitemnestra, o inconscientemente como Deyanira, elementos textiles como un medio que se revela eficaz para destruir a los hombres.

Un tercer sentido se encuentra en el tejer. Cuando pensamos en la “trama” de algo, en nuestra lengua, así como también en otras lenguas modernas (*trame*, *plot*), nuestra mirada se desplaza al “argumento” que desarrolla una idea o tema central. En este sentido, tejer, tramar y urdir constituyen términos adecuados para referirse también a la creación poética.

Como veremos más adelante, todos estos elementos que hemos señalado en el análisis del verbo *hyphaíno* se hallan presentes en la representación homérica del universo femenino. Si tenemos en cuenta esto, no resulta casual que los dos personajes femeninos principales hagan su primera aparición en los poemas dentro de contextos que tienen que ver con el tejido.

Sólo pueden comprenderse las referencias al arte de tejer en *Lisístrata* a partir del entramado intertextual que se construye a la luz de la extensa tradición literaria sobre el tema.

Cada cual atiende su juego

Un testimonio que puede resultar ilustrativo para comprender el uso que los poetas han hecho de la imagen de la mujer tejedora es un pasaje de los escolios a la obra *Theriaca* de Nicandro:

(...) ἐν τῇ Ἀττικῇ δύο ἐγένοντο ἀδελφοί, Φάλαγξ μὲν ἄρσην, θήλεια δὲ Ἀράγνη τοῦνομα. καὶ ὁ μὲν Φάλαγξ

11 Para el lenguaje femenino como oscuro, ambiguo y profético, cfr. Iriarte (1990) y Bergren (1983).

ἔμαθε παρὰ τῆς Ἀθηνᾶς τὰ περὶ τὴν ὄπλομαχίαν, ἢ δὲ Ἀράχνη τὰ περὶ τὴν ἰστοποιίαν· μιν γέντας δὲ ἀλλήλοισι συγυγηθῆναι ὑπὸ τῆς θεοῦ καὶ μεταβληθῆναι εἰς ἔρπετά, ἃ δὴ καὶ συμβαίνει ὑπὸ τῶν ἰδίων τέκνων κατεσθίεσθαι.
Sch. Nic. *Th.* 12a 10-15

(...) en el Ática nacieron dos hermanos, Falange el varón y la mujer Aracne de nombre. Y Falange aprendió de Atenea lo referente al arte de la guerra, mientras que Aracne lo referente a la producción en el telar. Pero a causa de haberse unido entre sí, fueron odiados por la divinidad y transformados en reptiles, los cuales resulta que incluso son devorados por sus propios hijos.

El escoliasta a Nicandro nos presenta en este pasaje una versión del mito de Aracne y Atenea diferente de la presentada por Ovidio en *Metamorfosis*, 6, 5-145. En el relato de Ovidio la joven Aracne, que poseía un talento singular para el tejido, desafía a Atenea proponiéndole una competencia en esta actividad. La diosa se presenta ante la joven tomando la figura de una anciana y le advierte respecto del peligro que comporta para los mortales querer equipararse a los dioses. Luego de la contienda, y como castigo a su arrogancia, Aracne será convertida en una araña por parte de Atenea; esto se distancia del caso de Nicandro, en el que la transformación se produce en ἔρπετά. Sin embargo, a pesar de las diferencias entre estas dos versiones, hay un elemento que se mantiene constante: la metamorfosis que impone Atenea por una falta que en ambos casos implica un comportamiento sexual indebido. El enojo de Atenea en la versión de Ovidio no se debería solo a la destreza como tejedora de Aracne y su negación a reconocerla como mentora, sino que estaría relacionado con la representación en el bordado de escenas en las que los dioses violan a mujeres mortales (Kruger,

2001: 67; Papadopoulos-Belmehdi 1996: 37).¹² Siguiendo esta lectura, en la versión de Ovidio se resaltaría el peligro para la sociedad que puede representar una simple mujer tejedora. En la versión que el escoliasta de Nicandro atribuye a Teófilo Zenodoteo, la principal variante se da en la presencia de Falange. Podemos comprobar cómo Atenea se encarga de entrenar en artes bien diferenciadas a la “pareja” de hermanos. Esta asignación de tareas por parte de la diosa se produce desde el momento mismo del nacimiento, como queda evidenciado con la presencia del verbo ἐγένοντο y por el hecho de que sus nombres mismos den cuenta de la actividad que realizarán al crecer. De esta manera, como una marca de nacimiento, carga con su destino cada ἄρσεν y cada θήλυς.

Ahora bien, si de estereotipos y paradigmas se trata, tanto de tejido como de feminidad, no podemos dejar de evocar el que probablemente sea el tejido más famoso de la literatura. Penélope aparece por primera vez en la *Odisea* en una actitud decidida y resuelta. Desciende de sus aposentos para reprender a Femio, el aedo, por el contenido de su canción. Pero asimismo ella es reprendida por su hijo Telémaco con estas palabras (*Od.* 1.356-359):

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
 ἰστόν τ' ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε

12 Mientras que Atenea en cada extremo de su manto borda varias escenas de derrotas sufridas por mortales ante los dioses, tratando por este medio de persuadir a la joven, Aracne representa en el tapiz a Europa, Leda y Dánae, entre otras, demostrando así el comportamiento deshonesto de los dioses. El desafío propuesto por Aracne y el motivo bordado constituyen una ofensa contra el orden patriarcal representado por Atenea y merecen, por consiguiente, un castigo que impida a Aracne la posibilidad de articular un discurso. “According to Lacanian Theory, all discourse depends on the Name of the Father, therefore, any language that does not support the patriarchal function cannot, in this symbolic realm, exist. In these tales, the gods have the last ‘word’, thereby re-establishing the Name of the Father. They transmogrify the human characters into animals that will no longer be able to signify or transform acts of signification”. (Kruger, 2001: 58).

ἔργον ἐποίχεσθαι· μῦθος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
πάσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.

Pero yendo a la habitación atiende a tus propias labores, el telar y la rueca, y a las siervas ordena aplicarse al trabajo. El relato será preocupación para los hombres y entre todos, principalmente para mí, pues mío es el poder en la casa.

Sabemos que Penélope se aplicó esforzadamente a esta tarea. A partir del Canto II (v. 94 y ss.) se demuestra que su tejido engloba todos los sentidos que líneas más arriba enunciaríamos. Por otra parte, palabras casi idénticas a las de Telémaco serán utilizadas por Héctor (*Il.* 6.490-492) para pedirle a Andrómaca que regrese al hogar, pero con una importante diferencia: en lugar de ser el *mýthos* aquello de lo que los hombres van a ocuparse, esta vez es el *pólemos* lo que parece constituirse como la evidente antítesis del tejido. De esta manera, quedan definidos ámbitos claramente separados de acción para hombres y mujeres: para unos, la creación poética y la guerra, y para otras, el tejido.¹³

Tal como comentábamos al inicio de este trabajo, es en función de esos otros textos que corresponde entender en *Lisístrata* la primera alusión explícita al tejido en una escena fundamental de la obra. Es en el *agón* entre Lisístrata y el *Próboulos*, donde se desarrolla el primer diálogo racional entre ambos bandos en disputa, el femenino y el masculino. Recordemos que las mujeres han conseguido por medios violentos tomar la Acrópolis. Es tan solo en este momento que se las indaga acerca de los motivos. Lisístrata argumenta que lo han hecho para privar el acceso de los hombres al tesoro público y, de esa manera, evitar la guerra. A partir de

¹³ Para un análisis de la actividad del tejido como el equivalente guerrero femenino, ver Iriarte y González (2008: cap. 6) donde se trabaja la ornamentación femenina en contraposición al desnudo trabajado del hombre.

allí surge un diálogo de alta comicidad en el que cada uno de los interlocutores fijará de algún modo los límites sobre aquello que está permitido o no a cada uno de los géneros. Ante la pregunta de qué tienen que ver las mujeres y el tesoro, Lisístrata responde que son ellas quienes administran el dinero en el *oikos*. Cuando el *Próboulos* inquiera a Lisístrata acerca del porqué de su repentina preocupación por la guerra, la protagonista manifiesta el hartazgo femenino por su exclusión de los asuntos públicos, y lo ejemplifica poniendo en boca de los maridos las mismas palabras que Héctor pronunció a Andrómaca: πόλεμος δ' ἄνδρεσσι μελήσει (v. 520).

De este modo, Aristófanes reproduce la distinción homérica de ámbitos genéricos de incumbencia, pero precisamente para desarticularla. Versos más adelante, las mujeres entregarán al *Próboulos* una canastita con productos para tejer afirmando que, a partir de ese momento, la guerra será asunto de mujeres (πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει, v. 537). Aristófanes, en un movimiento propiamente cómico, invierte los papeles establecidos y crea un efectivo juego de antítesis.

Sobre la base de un trabajo previo de Shaw (1975), Foley (1982) aportó una mirada que aún sigue teniendo vigencia. El punto principal de su crítica radicaba en la equiparación simplista que Shaw realizaba de un binomio de opuestos: *oikos*-mujeres = *pólis*-hombres. Frente a ella, Foley recurre a la comedia que nos ocupa y a *Asambleístas* para postular que esta polaridad debía ser matizada por la complementariedad generada entre ambas esferas. De esta manera, y dado que en algunas circunstancias, los hombres cumplían funciones en el hogar y las mujeres desarrollaban actividades públicas (sobre todo religiosas), la distinción entre *oikos* y *pólis* termina respondiendo únicamente a una diferencia de grado. A su vez, frente a la oposición de valores planteada, Foley propone una igualdad de intereses y valores comunes para los dos espacios.

Estamos de acuerdo con esta noción de “*oikos* ampliado” y consideramos que, precisamente, el concepto se vuelve evidente en el caso del tejido en particular. En efecto, tanto el plan de gobierno de Lisístrata como el de Praxágora no hacen sino extender los modos de organización del *oikos* a la *pólis*. En *Asambleístas*, la *pólis* se convierte, no solo simbólica sino también materialmente, en un gran *oikos* en el que las mujeres siguen desempeñando sus papeles habituales. Por ejemplo, ante la preocupación masculina por los mantos, que recorre toda la obra y que encuentra sustento en el comunismo cuya consagración se impone, Praxágora vuelve a recurrir allí al plano metafórico de las vestimentas para construir su respuesta (v. 654): τὰ μὲν ὄνθ’ ὑμῖν πρῶτον ὑπάρξει, τὰ δὲ λοιφ’ ἡμεῖς ὑφανοῦμεν, “Primero tomarán para ustedes los que hay, los demás nosotras los tejaremos”.

De esta manera, concebimos que la propuesta de Lisístrata de tejer un manto para el pueblo funcionaría, dentro de este esquema, en varios sentidos. Por un lado, resulta útil para ejemplificar la participación de las mujeres en ciertos asuntos públicos como el festival de las Panateneas. En segundo lugar, y teniendo en cuenta otra acepción de *khlaina*, las mujeres, al pasar del abastecimiento del *oikos* al de la *pólis* en su totalidad, serían las encargadas de tejer esta frazada gigante para la cama de todos.¹⁴ Por último, atendiendo a la cuestión de la escala de tamaños, en el momento en que *pólis* es resemantizada y se interpreta en términos de un gran *oikos*, las relaciones de las distintas *póleis* entre sí deberían emular aquellos vínculos mantenidos entre los *oikoi*, convirtiéndose

14 Cabe destacar cómo la escena entre Cinesias y Mirrina (vv. 870-951), imprescindible para el desarrollo de la trama, convierte la Acrópolis en una gran habitación matrimonial. Recordemos que en esta escena un marido desesperado intenta tener relaciones con su esposa en la Gruta de Pan. Ella, por el contrario, fiel al plan de las mujeres trata de distraerlo planteándole la necesidad de esterillas, almohadas y demás objetos para su comodidad. Finalmente Mirrina deja a su marido más excitado aun, obligándolo a firmar la paz para terminar con el suplicio.

la Hélade en una *pólis* ampliada y permitiendo por lo tanto el anhelo panhelénico de la obra de cobijarse todos bajo un mismo manto.

Es un telar de desdichas...

Como vimos en los ejemplos de tejedoras del apartado anterior, tanto en el caso de Penélope como en el de Andrómaca, el tejido de las mujeres parece obedecer a una suerte de silenciamiento de las voces femeninas por parte de los hombres. De esta manera, las mujeres se abocan a las actividades textiles a partir de una prescripción masculina sobre lo que no está permitido decir. Encontramos en *Lisístrata* también esta prohibición como causa de la decisión de participar en los asuntos públicos:

ΛΥ. εἴτ' ἀλγοῦσαι τ' ἄνδοθεν ὑμᾶς ἐπανηρόμεθ' ἂν γελάσασαι
«Τί βεβούλευται περὶ τῶν σπονδῶν ἐν τῇ στήλῃ παραγράψαι
ἐν τῷ δήμῳ τήμερον ὑμῖν;» – «Τί δὲ σοὶ ταῦτ';» ἦ δ' ὅς ἂν
ἀνήρ·

«οὐ σιγήσει;» – κἀγὼ ἐσίγων.

ΓΥ. Ἄλλ' οὐκ ἂν ἐγὼ ποτ' ἐσίγων.

ΠΡ. Κἂν ὥμωξές γ', εἰ μὴ ἴσγας.

ΛΥ. Τοιγὰρ ἔγωγ' ἔνδον ἐσίγων.

... ἕτερόν τι πονηρότερον βούλευμ' ἐπετύσμεθ' ἂν ὑμῶν·

εἴτ' ἠρόμεθ' ἂν· «Πῶς ταῦτ', ὦνερ, διαπράττεσθ' ὧδ'
ἀνοήτως;»

Ὅ δέ μ' εὐθὺς ὑποβλέψας <ἂν> ἔφασκ', εἰ μὴ τὸν στήμονα
νήσω,

ὁτοτύξεσθαι μακρὰ τὴν κεφαλὴν· vv. 512-520

Lisístrata: Entonces, aunque sufriendo interiormente, con una sonrisa les preguntábamos: “¿Qué se ha decidido en la Asamblea de hoy escribir en la estela acerca del tratado de

paz?” “¿Y esas cosas a ti, qué?” decía, entonces, mi marido, “¿No te vas a callar?”, y yo me callaba.

Mujer: Pero yo nunca me callaba.

Próbulos: Y habrás llorado de dolor, si no te callabas.

Lisístrata: Por eso yo misma callaba adentro. Pero entonces nos enterábamos de otra resolución de ustedes más dolorosa aun, y entonces preguntábamos: “¿Cómo hacen ustedes estas cosas, esposo, de un modo tan insensato?”. Pero él, directamente, tras mirar de reojo, decía que si no me disponía a hilar, mi cabeza lo lamentaría mucho.

Parece claro, como vemos, que la inquietud de las mujeres en torno a estos temas existió siempre. Sin embargo, también es preciso indicar que su denuncia del mal accionar masculino parece haber sido, al menos en esta obra, constantemente sofocada por la amenaza de violencia. Por este motivo, al entregar al *Próbulos* la canasta con productos para hilar y disfrazarlo de mujer, lo primero que se exige de él para cumplir con esta “actuación” es que guarde silencio (v. 534).

Recordemos que, en la mitología griega, el ejemplo más radical (y literal) de silenciamiento que deriva en tejido es el de Filomela. Después de violarla, su cuñado le corta la lengua para evitar que cuente lo sucedido. Pero la joven se dedica a bordar todas las desdichas padecidas en una túnica que enviará a su hermana. De esta manera, ante la imposibilidad de emitir palabra, Filomela utiliza las armas a su alcance para sacar a luz la verdad y llevar a cabo junto a su hermana una siniestra venganza. El tejido se convierte de este modo en un medio de expresión, el único, permitido.¹⁵

15 En *Lisístrata* se hace alusión en dos oportunidades a este mito. En el verso 564, donde se nombra a Tereo para ridiculizar a un soldado tracio y en el verso 771, de manera indirecta, al referirse a la golondrina y la abubilla, aves en las que Filomela y Tereo fueron metamorfoseados respectivamente. Tereo aparece con una importancia fundamental en *Aves*. Para una interesante relación entre el mito de Tereo y la posibilidad de articular un discurso político con sentido, ver Buis (2009).

Comprendemos que si Lisístrata no puede articular un discurso en el que se remita a asuntos políticos, ya que al intentarlo es obligada a seguir hilando, no queda otra posibilidad más que elaborar un discurso en términos de tejido, demostrando que el tejido también es un discurso y a veces, como en el caso de Filomela, uno mucho más efectivo y peligroso.

En ambos tejidos, el discursivo de Lisístrata y el textil de Filomela, se ponen de manifiesto los delitos masculinos (corrupción política en el primero, violación y mutilación en el segundo). Si bien comparten estos dos discursos la característica de ser tejidos, en el sentido de plan (de *gobierno* –público– en un caso, de *venganza* –privado– en otro), el bordado de Filomela excede la función programática para convertirse en relato. En el trabajo de la joven, que desafió el silencio al que su historia estaba condenada, se evidencia el sentido del tejido como creación poética que inmortalizará su padecimiento.

Otra bordadora de desdichas en el telar es la bella Helena. Su primera aparición física en la *Ilíada* (ya no por referencias directas o indirectas) se produce cuando la diosa Iris va a buscarla para que se acerque a las murallas, porque acaba de decidirse la realización de un duelo singular entre Menelao y Paris. El modo en que poeta describe el encuentro resulta significativo:

τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρῳ· ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἰπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἶνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμῶων·
Il., 3.125-128

La encontró en la habitación. Ella tejía una gran tela doble de púrpura, y bordaba muchas contiendas de troyanos domadores de caballos y de aqueos de túnica de bronce, las que por su causa padecían de manos de Ares.

En este pasaje, que ha dado mucho que hablar a la crítica, se ha puesto demasiada atención al motivo del bordado, que difiere sustancialmente de los restantes motivos presentados en el poema.¹⁶ La representación de Helena en la tela recuerda más la elaborada por Hefesto en el escudo de Aquiles, descrito en la famosa *ékphrasis* del Canto XVIII.

Pero la curiosidad ante la escena bordada se desvanece cuando pensamos en su artífice. Entre los hombres que luchan afuera y el aedo que canta estas luchas, Helena solo puede ocupar el resquicio sin voz que se le permite. Al igual que Filomela, su narración únicamente puede ser llevada a cabo mediante el bordado. Y sin embargo, aunque las dos recurran al púrpura, en Helena este color es un símbolo de majestuosidad y opulencia, mientras que en Filomela denota el elemento que le permite expresar la tonalidad de la violencia padecida con las toscas lanas tracias de que dispone.¹⁷

Frente al de Filomela, el trabajo de Helena no implica ningún plan, ya que con él no se propone cambiar en nada su destino. Por otra parte, recordemos que al estar padeciendo aqueos y troyanos “por su causa”, Helena no hace más que re-crear, en un lenguaje diferente, algo que ella misma ya ha creado.¹⁸ En ese sentido, Helena estaría imitando, en su esfera de acción, la propia labor de Homero.¹⁹ Su creación se limita a reproducir el canto del poeta sin agregar nada de su parte que modifique la “trama” de la obra. La inmovilidad

16 Cfr. Por ejemplo, el motivo bordado por Andrómaca en *Il.* 22, 440-446. Para el análisis de las diferencias entre el bordado de Helena y el de Andrómaca, así como la relación de la labor con la muerte de Héctor, cfr. Segal (1971).

17 Para un análisis de la antítesis bárbaro (tracio)/ateniense en el mito de Filomela, cfr. Kruger (2001: 59-65).

18 Ver Mayer (1996) para un desarrollo de la figura de Helena, junto con la de Aquiles, como instrumento del plan de Zeus para provocar la guerra de Troya a causa de la superpoblación humana. También cfr. este texto para la relación entre Helena y Pandora, a quienes el autor considera una construcción especialmente diseñada para traer miseria a los mortales.

19 Con respecto al papel *poiético* de Helena en la *Odisea*, así como también el de otros personajes femeninos, cfr. Doherty (1995).

que el medio utilizado le impone es la misma que Homero nos describe en el exterior, a lo largo del campo de batalla en que los ejércitos se encuentran detenidos en el suspenso de la guerra y del poema, del poema de la guerra.

La posibilidad de establecer la analogía entre tejido y creación poética se nos vuelve evidente si atendemos al ritmo que esta actividad exige de sus ejecutantes y al carácter musical de la poesía para los griegos. No es casual, así, que Homero describa a Calipso y a Circe cantando mientras se ocupan de sus labores textiles y resalte su habilidad para ambas tareas.²⁰ Teócrito nos ofrece una imagen similar al describir a Helena:

οὐδέ τις ἐκ ταλάρω πανίσδεταί ἔργα τοιαῦτα,
οὐδ' ἐνὶ δαιδαλέῳ πυκνιώτερον ἄτριον ἰστῶ
κερκίδι συμπλέξασα μακρῶν ἔταμ' ἐκ κελέοντων.
οὐ μὰν οὐδὲ λύραν τις ἐπίσταται ὧδε κροτῆσαι
Ἄρτεμιν ἀείδοισα καὶ εὐρύστερνον Ἀθάναν
ὡς Ἑλένα, τὰς πάντες ἐπ' ὄμμασιν ἴμεροι ἐντί.
Id. 18.32-37

Nadie, respecto de tales labores, desde su cesta hace girar el hilo, ni entreteje en el bordado del telar, con el peine, urdimbre más cerrada, ni la quita del travesaño largo. Nadie tampoco sostiene la lira y la hace sonar de ese modo, entonando himnos para Ártemis y Atenea de amplio pecho, como Helena. En sus ojos todos los deseos habitan.

20 Respecto de Calipso cfr. *Od.*, 5.61-62: [...] ἡ δ' ἔνδον ἀοιδιάουσα ὀπι καλῆ / ἰστὸν ἐποιομένη χρυσεῖη κερκίδ' ὑφαίνεν. "Ella cantaba adentro con bella voz y tejía atravesando el telar con una vara de oro". Respecto de Circe cfr. *Od.*, 10.220-223: ἔσταν δ' ἐν προθύροισι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο, / Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὀπι καλῆ, / ἰστὸν ἐποιομένης μέγαν ἄμβροτον, οἶα θεᾶων / λεπτά τε καὶ χαριέντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται. "Y se paró en los umbrales de la diosa de hermosos cabellos, y adentro escuchaba a Circe cantando con bella voz que atravesaba un gran tejido divino, tal como son las obras de las diosas, suave, encantador y brillante".

En esta representación de una Helena virgen aún,²¹ la preparación del ajuar y el canto a las divinidades correspondientes constituyen las dos caras de una misma moneda.

Las múltiples relaciones entre mujer, texto y poema serán la materia que tome Aristófanes para crear a partir de la tradición algo totalmente nuevo. Y en ese sentido, cobrará fundamental importancia la imagen de Penélope. En efecto, mediante la construcción de un tiempo de lo femenino y de un plan apropiado al género sentará las bases para abrirle paso al genio cómico.

El tiempo es tirano: hacia una lectura de las “Penélopes” cómicas

Diferente de la relación imitativa de Helena con Homero es la que entabla Penélope con Femio. Como indicáramos anteriormente, Penélope cuestiona seriamente el desempeño del aedo, pero ante las duras palabras de su hijo se retira nuevamente a su habitación. Probablemente no fuera dulce sueño lo que Atenea vertió sobre ella para calmar su llanto (v. 364), sino la *mêtis* necesaria para enfrentar la situación. Después de todo, Penélope ya había comenzado a tejer.

Homero no necesita aclararnos en ningún momento el motivo bordado en la mortaja de Laertes para evidenciar la dimensión *poiética* del trabajo de Penélope. Mientras que Helena en su bordado no puede más que, resignadamente, representar el orden establecido (o, en el peor de los casos, crearlo), la labor de Penélope anula el canto de Femio, configurando al mismo tiempo un elemento central en la trama del poema.

21 Para la relación entre el tejido, la condición de doncella y el patronazgo de Atenea, ver Papadopoulos-Belmehdi (1996).

Si hay un elemento central para la trama de la *Odisea*, ese es el tiempo. El tiempo del regreso. El tiempo de la espera. El tiempo trastocado del relato. No es casual que en la *Odisea* algunas mujeres tejedoras –que bien podrían compararse a las hilanderas Átropo, Cloto y Láquesis– ejerzan una especie de tiranía del tiempo, manipulándolo: Atenea por medio de transformaciones físicas,²² Calipso alterando el modo de percibirlo de Odiseo y Penélope por el aplazamiento. Penélope gana tiempo, hace tiempo, lo crea. Si Femio ha cantado sobre las desgracias de los héroes al volver de Troya, ella ha creado un tejido que aplaza, que mantiene la espera y, por consiguiente, la esperanza.

Penélope demuestra su *mêtis* en una actividad con la que esta cualidad se relaciona profundamente, como se evidencia en el hecho de que para elaborar su plan se haya valido precisamente de lo que le está permitido hacer.²³ Ha cumplido con lo que se espera de ella en tanto mujer y que hemos visto expresado en el mandato de Telémaco. Ha usado sus propias armas para jugar dentro de las reglas, transgrediéndolas. Si tejer es, entre otras cosas, elaborar un plan, ella lo ha hecho tejiendo. Su plan-tejido consiste nada menos que en tejer.

Las representaciones homéricas de lo femenino, sobre las que nos hemos detenido, se presentan como extremadamente interesantes para contraponerlas con las imágenes aristofánicas, a tal punto que nos parece justo elevar a la categoría de “Penélopes” a las mujeres de *Lisístrata*: en efecto, estas han elaborado un tejido tan efectivo como el de aquella.

Sabemos, desde el inicio de la obra, que las mujeres se han convocado para llevar a cabo un plan, sumamente estudiado, que debe permanecer oculto para surtir efecto. De lo analizado anteriormente, se sigue que ese plan consiste

22 Al respecto, ver en este libro el capítulo de Atienza.

23 Cfr. Masquardt (1985), para un análisis de la astucia de Penélope en otras acciones aparte del tejido, como por ejemplo el envío de cartas secretas a los pretendientes.

en utilizar sus propias armas para obtener el objetivo. En *Lisístrata*, utilizan los vestidos por ellas confeccionados para seducir a sus maridos con vistas a abstenerse y conseguir que éstos firmen la paz.²⁴ Como el tejido de Penélope, el de estas mujeres, también parece no terminar nunca: una vez logrado el objetivo (cómico, en este caso), seguirán tejiendo eternamente.

Pero mientras más “Penélopes” se presentan las mujeres aristofánicas, menos “Helenas” devienen. Al estatismo de la Helena bordadora que Iris se ocupa de ir a buscar, se opone el constante desplazamiento y la movilidad de sus pares cómicas. Se advierte con claridad que los espacios que ocupan y el sentido de sus acciones se dan de manera antitética.

Dejemos de lado el controvertido y nunca resuelto debate acerca de la reclusión de las mujeres en la antigua Grecia.²⁵ Aun admitiendo que no existan pruebas arqueológicas de la existencia real del gineceo,²⁶ conservamos numerosos testimonios artísticos que representan (cumpliendo con la imagen establecida, probablemente por motivos ideológicos y de control, que la patriarcal sociedad griega ha querido darse a sí misma) la actividad del tejido ligada a la del embellecimiento personal, en espacios privados, interiores y cerrados. En los dos pasajes homéricos que analizamos se encuentra presente un desplazamiento físico de (o hacia) la mujer que se encuentra abocada a las tareas textiles. Por consiguiente, en términos espaciales se distingue una clara oposición entre la acción de Helena, dedicada a introducir en el espacio

24 Es tan estrecha la relación presente entre la astucia para obtener algo deseado y la actividad de tejer, que ocuparse de lo textil parece constituir la excusa perfecta incluso entre ellas mismas. Recordemos la mujer que, para poder acostarse con su marido, intenta engañar a Lisístrata diciendo que va a su casa a salvar la lana de Mileto del ataque de las polillas (vv. 729-741). Evidentemente, los hombres percibirían la preocupación de sus mujeres por estos asuntos, como se evidencia en el hecho de que Cinesias quiera convencer a Mirrina de volver al hogar con la excusa de que las gallinas están arruinando la lana (v. 896).

25 Sobre este tema puede consultarse, en este mismo volumen, el capítulo de Obrist.

26 Cfr. Picazo Gurina (2008: cap. 4).

cerrado en que se encuentra la representación del espacio exterior de la guerra, y el movimiento de Lisístrata de extraer del espacio doméstico el tejido y conducirlo al exterior público.

Los personajes se distinguen por otro factor también ligado a la imagen de la naturaleza femenina: el uso de la belleza. Mientras que encontramos en Helena una belleza natural causante de guerras, en *Lisístrata* se nos presenta una belleza construida, tejida, para terminar, precisamente, con la guerra. El acto de adornarse de las mujeres cómicas para generar un deseo que Helena provoca naturalmente resulta igualmente peligroso para los hombres: sus fines, sin embargo, son inversos porque los propios géneros literarios que los sustentan se consolidan sobre propósitos divergentes.

Por otra parte, Penélope y Lisístrata comparten otro rasgo que las contrapone a Helena: la autoimposición de la castidad mientras el plan se ejecute.²⁷ Estas mujeres rehúsan, momentáneamente, su condición de esposas: Penélope, ante la posibilidad de un nuevo matrimonio; Lisístrata, persuadiendo a sus compañeras de no cumplir con sus “obligaciones” de esposas ante sus actuales maridos.²⁸ El uso de la *mêtis* y el tejido las equipara a Atenea y, por consiguiente, las aleja de todo comercio carnal.²⁹ En *Lisístrata*, la relación entre la

27 “Penélope y Lisístrata representan una lógica similar, la de sustraerse a todo intercambio, mostrarse ‘indisponibles’ sexualmente a fin de modificar el curso de los acontecimientos que están fuera de su alcance. Entre Homero y Aristófanes se establece la misma operación simbólica; al colocar a las mujeres atenienses bajo la protección de la diosa políada, lejos de todo intercambio conyugal, el poeta cómico las convierte en vírgenes (. . .)”. Papadopoulou-Belmehti (1996: 30-31).

28 Respecto de la propia Lisístrata la falta de información en la obra genera una cierta ambigüedad en torno a su vida familiar. Cfr. por ejemplo, McGlew (2002: 147).

29 Para la tensión entre Atenea y Afrodita en el plan de las mujeres, ver Rosellini (1979: 15): “Elles s’y mettent sous le patronage des deux déesses vierges et viriles, Athéna et Artémis, au moment où, précisément, elles ont résolu de faire du renoncement à Aphrodite une arma de lutte (14)” y Loraux (1990: 174-175): “Sur l’Acropole et pour les besoins de la cause d’Aphrodite, les femmes d’Athènes se font à nouveau jeunes filles. Ainsi résumerai-je l’argument de *Lysistrata*, convaincue que pour le public athénien il y avait là matière à rire, abondamment”.

diosa y la protagonista³⁰ se vuelve más evidente aún, debido a la preocupación por los asuntos bélicos y a la ocupación de la Acrópolis.³¹

A la luz de todos estos rodeos, el sutil tejido de Aristófanes se presenta lleno de matices. El hecho de que se plantee en *Lisístrata* que las mujeres han tomado el poder para tejer, o que expresen su estrategia política en términos de tejido, no necesariamente implica que Aristófanes haya querido representar la concepción vulgar de las mujeres como simples tejedoras. O mejor dicho, el comediógrafo se vale precisamente de esa concepción vulgar de las mujeres como tejedoras para explotar literariamente y hacer presentes todos los sentidos subyacentes en la acción del tejer. Por eso, como aclarábamos al principio, la idea de lo peligroso que puede ser un plan secreto por parte de las mujeres hace que los hombres usen el verbo *hyphaíno* ante la sospecha de que ellas estén “tejiendo” para imponer la tiranía (v. 630),³² lo que el auditorio, suponemos, comprendería en su plenitud de acepciones.

Aristófanes, siguiendo la propuesta de su protagonista Lisístrata, ha tejido en esta obra un manto tan complejo que, como el bordado de una esposa virtuosa, puede ofrecer varias

30 Dejamos de lado en este trabajo la cuestión de si el personaje de Lisístrata efectivamente representa a Lisímaca, sacerdotisa de Atenea. Para este tema, cfr. Lewis (1955), Foley (1982: 8), Hubbard (1991: 183), Taaffe (1993: 62) y Sommerstein (2009: 47).

31 Loraux (1990: 173) sostiene que la ocupación de la Acrópolis obedece a su carácter de lugar sagrado que permitiría llevar a cabo la huelga de sexo.

32 El temor de los hombres radicaría en el riesgo de una posible ginecocracia, reforzada en la obra por las menciones directas o indirectas a las Amazonas. A su vez, la expresión de un discurso político por parte de Lisístrata en los términos de una actividad que ellos no manejan, cumpliría la función tiránica del lenguaje que ejerce quien posee el poder de la sabiduría. Por último, hay que reconocer que el plan que Lisístrata propone en su discurso para asegurar la paz consiste básicamente en un orden represivo y violento. “(. . .) Lysistrata’s conversational dialectic suffers from excessive homogeneity. This is because Lysistrata insists upon perfect unity in her vision of peace, which would result in the imposition of a brutal and oppressive tyranny that erases important distinctions among individuals”. Pace Vetter (2005: 63).

interpretaciones. Las mujeres por él creadas, urdiendo sus planes, configuran a la vez la trama de la comedia. Y él, como en un telar de palabras, ha entrelazado los géneros (literarios, sexuales, textiles) para conformar una urdimbre de infinitas fibras. Ha bordado a sus mujeres de manera tal que, con todas sus inversiones y ambivalencias, re-presenten lo ya presente en el imaginario griego: ser a la vez el mal necesario que empezó con Pandora y sus tejidos, la causalidad de los infortunios que manifiesta Helena, la demora esperanzadora traducida por Penélope, el padecimiento mudo de Filomela, la actitud desafiante de Aracne y la astucia encarnada de la tejedora política Atenea.

CAPÍTULO 13

Helena y Andrómaca en clave moralizante: una lectura romana de los personajes homéricos en la *Ilias Latina*

Federico Koll

La *Ilias Latina* es un compendio en latín de la *Iliada* homérica. Traduce el texto griego resumiéndolo en mil setenta hexámetros. Se ha discutido mucho acerca del valor literario del poema, con una gran parte de la crítica que le niega cualquier apreciación positiva, si bien existe una serie de estudiosos que rescatan ciertos aspectos estéticos de la obra. Este breve texto sobrevivió en la tradición clásica de occidente durante la Edad Media, época en la que gozó de gran popularidad y llegó a convertirse en la casi única puerta de acceso al poema griego, formando parte del llamado ciclo troiano, en un momento en el cual el conocimiento de la lengua griega era muy pobre.

Sin dejar de lado la discusión alrededor de la pobreza estilística del poema, creemos que la *Ilias Latina* realiza un trabajo minucioso de adaptación del mundo griego concebido por Homero a una concepción distinta, romana, correspondiente a la época del autor. Se le presentan al poeta dos tareas difíciles de armonizar: lograr su objetivo de acomodación a su época y entorno, y a la vez mantenerse fiel al modelo.

Creemos conveniente hacer una breve referencia al problema de la autoría y fecha de composición del texto. En

primer lugar, determinar a ciencia cierta quién fue el autor de la *Ilias Latina* resulta, *a priori*, tarea imposible de realizar. Hasta principios del siglo xx se la consideró, en general, anónima. Hubo, sin embargo, varios intentos para fijar el autor. La crítica más reciente se apoya en el *incipit* de un manuscrito renacentista para atribuir la obra a Baebio Itálico, personaje que acompaña a Germánico a Egipto y que termina su *cursum honorum* como cónsul en el año 80 d. C. Esta atribución está ligada a la fecha de composición del poema, que reflejaría el ambiente propagandístico de la época de Nerón. Esta hipótesis lleva a considerar como *terminus post quem* el año 68, fecha de la muerte del emperador.

El texto de la *Ilias Latina* ha llegado a nosotros con numerosas lagunas, interpolaciones y pasajes dudosos, que la crítica se ha esmerado en mejorar y, en muchos casos, con notables aciertos. Nos ha llegado dividido en 24 libros, siguiendo el texto homérico, con múltiples variantes entre los manuscritos conservados. Es probable que esta división en libros no sea original del autor, sino añadido por el uso escolar posterior.

En su epítome, Baebio Itálico resume el texto homérico realizando una traducción literaria original y en el ámbito de la renovación cultural que tuvo lugar en la época de Nerón. El joven emperador se convierte en el centro de una sociedad: gravita en torno de él una buena parte de los escritores de una edad que aspiraba emular los esplendores de la época augustea, como Lucano, Petronio, Séneca. Luego de una época de terror, Nerón llega con diecisiete años al poder y renace una esperanza. En este contexto encontramos un coro de poetas que proclama y exalta la llegada de una nueva edad de oro. La figura de Nerón adquiere color y vida gracias a Séneca, que proclama el retorno del imperio del *ius* y de la *aequitas*, en un intento político de conseguir popularidad para el nuevo emperador. Además, Seneca, por vía indirecta, quiere influir en el ánimo de su alumno. Anuncia

una nueva Edad de Oro y contagia a otros poetas y cortesanos, creando una atmósfera positiva que influya en el joven emperador para inclinarlo a la clemencia, al derecho y la justicia (Morelli, 1914; Levi, 1973). Se produce un renacer de la poesía augustea, y surge un renovado interés en Homero y la saga troyana, por influencia de la *Eneida* (Mayer, 1982; Moya del Baño, 1997).¹

En su breve poema, Baebio muestra distintos caracteres y funciones femeninas dentro de la épica, tomando como fuentes en primer lugar a Homero, pero también a Virgilio y Ovidio, más la influencia de la doctrina estoica a través de Séneca. En el presente capítulo analizaremos dos personajes principales, Helena y Andrómaca, y trataremos de ver qué funciones cumplen y cómo cambia su caracterización respecto del modelo griego.

El relato de la *Ilíada* nos refiere un número acotado de pasajes protagonizados por figuras femeninas. En muchos casos, estas figuras aparecen en referencia a personajes masculinos, que son el centro de mayor interés de la épica. Esta presencia de la mujer en la épica se refleja, con algunas variantes, en la *Ilias Latina*, si bien con un claro cambio de perspectiva, como intentaremos mostrar en las páginas siguientes.

La mujer en el derecho romano

Ajustándose al modelo épico, las funciones de los personajes femeninos tienden a no mezclarse, de manera tal que una mujer no cumpla dos funciones al mismo tiempo. Obviamente esta afirmación no puede tomarse en sentido

1 Por ejemplo, Labeo traduce la *Ilíada*, el padre de Estacio escribe una paráfrasis en prosa de Homero, Lucano compone su *Iliacón* y Nerón, su *Troica*, entre otros autores. En esta línea encontramos la *Ilias Latina*.

estricto, especialmente si consideramos la compleja figura del personaje de Helena. Pero aún así existe una separación de papeles que tiene su correlato, como veremos a continuación, en la vida cotidiana del mundo romano.

La mujer no constituye una especie jurídica aparte en el derecho romano. Pero sí existe una necesidad básica de diferenciar los sexos entre sí, no solamente de hecho, sino como una norma obligatoria (Thomas, 1993: 136). Y esta división tiene su fundamento en la complementariedad y la conjunción de los sexos y su función constitutiva de la sociedad. La manifestación legal y social de esta conjunción es el matrimonio, que producía no sólo la descendencia, sino que multiplicaba las relaciones de la sociedad a través de la alianza e iba construyendo la nacionalidad. Thomas enfoca la división de los sexos y su ordenamiento en un régimen de transmisión del patrimonio, del poder y de la ciudadanía: en definitiva, en la constitución de la sociedad.

Se suele recurrir al listado de incapacidades legales femeninas para ejemplificar o mostrar tal división de derecho: las mujeres romanas no pueden adoptar (aunque sí los impotentes y los eunucos), mientras que los hombres pueden adoptar hijos aun cuando no tengan esposa; las madres no podían ejercer la tutela de sus hijos menores (aunque en época republicana las viudas criaban por sí mismas a sus hijos, velando por su manutención y educación hasta la edad adulta); por otro lado, las mujeres podían administrar sus asuntos personales, incluso su patrimonio, salvo la dote, que caía bajo la esfera del cónyuge. En forma más absoluta, no podían ejercer oficios civiles, ya que no podían ejercer poder sobre los demás: representación, tutela, intercesión, procuración, postulación en nombre ajeno o acciones judiciales en relación con la comunidad política (Thomas, 1993: 203). Las antiguas leyes romanas posicionaban a la mujer subordinada al jefe de familia, mostrándola como una permanente menor de edad, bajo la tutela de su padre (o de su abuelo, si

el padre estaba bajo su dependencia), si era soltera, o bien bajo la potestad del marido, quien ejercía sobre ella derechos propios de un padre (Signorelli De Marti, 1960: 208).

Pero por otro lado, a diferencia de otros pueblos antiguos, la mujer en Roma gozó de gran consideración social. La mujer romana podía participar activamente en la vida social de su medio: podía petitionar a las autoridades, defender su causa o la ajena ante los tribunales, asistir a los espectáculos y reuniones públicas o concurrir a banquetes.

Los espacios femeninos en la *Ilíada* y en el mundo romano

Sin pretender hacer un desarrollo extenso del tema, es necesario hacer algunas observaciones respecto de la casa homérica, el *oikos*. En primer lugar, la casa homérica es un objeto simbólico, la habitación y una serie de elementos que le son inherentes: el contenido, las cosas poseídas, la parcela de tierra y el ganado. Su techo elevado cubre el hogar central, *eschára*, que acoge el fuego que da luz y calor. Y en esta casa aparecen los actores: el padre como reproductor, la madre desposada según las reglas y los hijos habidos legítimamente. La tierra permite construir su jerarquía, su condición social. Particularmente, las casas del rey y de los grandes reciben un tributo sobre las casas de la comunidad: vino, harinas y bueyes. Junto con estos dos aspectos permanentes –*oikos* y tierra–, encontramos las riquezas, que circulan y están en función de las relaciones sociales (Leduc, 1993: 278).

La casa homérica está fundada sobre el matrimonio legítimo: debe haber una esposa que haya sido obtenida según las reglas. Esta mujer, que da a luz hijos legítimos, tiene una existencia social reconocida y permite al *oikos* perpetuarse. Esto nos lleva al vasto tema del matrimonio en la Antigüedad, con sus múltiples facetas, sus rituales, sus implicancias antropológicas y fundacionales de la sociedad homérica, sus

cambios a lo largo del tiempo y sus continuidades, tema que no podemos abordar en el presente capítulo. En cambio, intentaremos mostrar el papel de la mujer en este contexto homérico.

De manera recurrente, aunque no absoluta, el lugar de la mujer en la épica es el adentro, el *éndon*, como le recuerda Héctor a su esposa Andrómaca en el famoso episodio de la despedida de los esposos, en *Il.* 6.486-493.

En la cultura romana, el papel de la mujer no es tan distinto en varios aspectos: debe atender a la crianza y la educación de sus hijos, durante sus primeros años de vida, organizar el trabajo doméstico de las esclavas y dedicarse a labores “femeninas” como el tejido o el hilado. Y la sociedad pretende que la mujer cultive ciertas virtudes específicas: *pudicitia*, *obsequium*, *comitas*, *facilitas*, *lanificium*, *modestia*, *probitas*, *diligentia* y *fides*. Estas cualidades femeninas integraban las “*bona domestica*”, celebradas en todas las *laudationes* fúnebres (Signorelli De Marti, 1960: 209).

Filón de Alejandría resume un aspecto importante de la concepción griega de la diferencia sexual cuando distingue el intelecto –masculino– de la sensación –femenina–. En cambio, como hemos mencionado antes, la división de los sexos en el mundo latino corresponde más a una norma, a un objeto construido por el derecho. La desigualdad entre la condición de la mujer y del varón, la inferioridad jurídica y política de la primera respecto del hombre, es un argumento clásico de la historiografía para mostrar las profundas diferencias en los roles sociales: la mujer recluida al interior del hogar, dedicada a las tareas domésticas, mientras los varones ostentan el poder sobre las relaciones públicas y políticas (Lisarrague, 1993: 143). Obviamente, este argumento, que puede tener fundamento en el derecho romano, es más abstracto que real y, como hemos visto, por ejemplo, en el caso de las viudas, merecería ser matizado profundamente. Aun así, es válido afirmar que el derecho romano

no trata la división de los géneros como algo natural, sino como norma obligatoria.²

Helena de Troya y Helena en la *Ilias Latina*

El mito de Helena, tan complejo y variado, nos invita una vez más a confrontar este personaje con la conceptualización que hemos realizado hasta ahora, partiendo de la heroína homérica para llegar a la transformación que el poeta latino realiza de este personaje, motivado, con seguridad, en una mirada romana del mito.

La Helena de Homero permanece dentro de la ciudad, e incluso dentro del palacio: contempla el duelo entre Paris y Menelao desde las murallas, se encuentra con su esposo en el lecho matrimonial conducida por Afrodita, conversa con Héctor también en las habitaciones de Paris, y finalmente realiza un lamento sobre el cuerpo de su amado cuñado. Ni Príamo ni Héctor le reprochan nada, y sin embargo hay señales de cierta censura a su comportamiento. Más tarde, especialmente en la tragedia, sus elecciones serán objeto de una fuerte crítica y censura (Bettini y Brillante, 2008: 28). En cambio, en Esparta el personaje de Helena seguía siendo la esposa fiel de Menelao: los dos raptos a que es sometida son cometidos por personajes extranjeros –Teseo y Paris, y en este caso el mito no se centra en la culpabilidad de la heroína sino, en todo caso, en lo que produce su belleza en los hombres. Esto se conecta con otro aspecto del mito: el nacimiento de Helena, a propósito del proyecto de Zeus de

2 Thomas (1993), a quien hemos citado arriba, realiza un completo estudio sobre la división de los sexos en el derecho romano. Su tesis sobre la construcción legal de la división de sexos está fundamentada no solamente por fuentes directas del derecho romano, sino por un profundo análisis del vínculo social entre el varón y la mujer, el poder paterno y materno, la cuestión de la sucesión y el matrimonio como transmisión de estatus, cerrando con un más clásico abordaje de las incapacidades legales de la mujer.

provocar la guerra de Troya para aligerar la tierra, excesivamente poblada de hombres.

Por otro lado, es difícil para el mito de Helena despegarse del personaje forjado en *Iliada* (y *Odisea*), la esposa infiel que abandona a su marido y a su hija para huir con un extranjero, bajo la intervención de Afrodita, que favorece a Paris por haber sido elegida sobre Hera y Atenea en el otro mito del “juicio de Paris”. En *Iliada*, que en una primera aproximación es un relato de guerra, Helena aparece con luz y peso propios: ciertamente su papel no difiere del rol tradicional de la mujer en la épica y, sin embargo, tiene una caracterización propia que la destaca en el conjunto de héroes que intervienen.

En el poema de la *Ilias Latina* Helena aparece por primera vez en el v. 317. La heroína regresa de la muralla al tálamo, conducida por Venus, luego de contemplar el combate singular entre Paris y Menelao. El texto latino reproduce *Il.* 3.380 y ss., omitiendo el discurso entre Venus (sc. Afrodita) y Helena. La diosa rescata a Paris de la muerte segura a manos de Menelao y lo lleva al encuentro con Helena (vv. 315-318):

(...) sua quem Venus eripit hosti
et secum in thalamos defert testudine cultos.
Ipsa dehinc Helenam muris accersit ab altis
Dardanioque suos Paridi deducit amores.

Pero Venus lo arrebató de su enemigo y lo llevó consigo a los tálamos adornados con bóvedas. Ella misma hizo venir a Helena desde los altos muros y condujo sus amores en favor del dardanio Paris.³

3 La traducción es del autor.

El pasaje que nos ocupa (vv. 317-338) está cargado de figuras retóricas, y está relatado en un registro propio de los ejercicios escolares dramáticos, con un léxico que recuerda el discurso amatorio de Ovidio (Scaffai, 1997: 269). El inicio del fragmento tiene su correlato en *Il.* 3.380 y ss., si bien con profundas diferencias: para la descripción del lecho el poeta utiliza la cláusula *testudine cultos*, mostrando un ambiente más lujoso que el tálamo homérico “de alto techo” (*Il.* 3.423). Asimismo, la cláusula final del v. 318, *deducit amores*, pertenece al lenguaje amatorio y no se corresponde con el texto griego.

Más compleja es la omisión del diálogo entre la diosa y Helena (*Il.* 3.383-420). Como veremos en el siguiente párrafo, un primer motivo para explicar esta segregación sería una supuesta metodología del autor para resumir el poema homérico en un número muy inferior de versos, centrándose en los aspectos narrativos y dejando de lado la mayoría de los discursos directos, que ocupan una gran proporción de *Ilíada*. Por otro lado, el encuentro entre Afrodita y Helena es una pieza clave para comprender el mito de Helena en la épica homérica, y pone de manifiesto la compleja relación entre la diosa y la heroína: a la vez que explicita una cierta manipulación por parte de Afrodita,⁴ creando una situación en la cual Helena no aparece como culpable o “esposa infiel”, de la misma manera muestra el favor que la diosa tiene hacia ella, y que gracias a su intervención tanto troyanos como dánaos la deseen y no la odien hasta el punto de darle muerte.⁵

4 *Il.* 3.400-402: ἢ πῆ με προτέρω πολίων εὖ ναιομενάων / ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηονίης ἐρατεινῆς. / εἴ τίς τοι καὶ κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων: “¿Pretendes llevarme a algún otro lugar más lejano todavía, a una de las bien habitadas villas de Frigia o de la amena Meonia, si también allí hay algún mísero mortal que sea favorito tuyo?”

5 *Cf. Il.* 3.414-417: μὴ μ' ἔρεθε σχετλίη, μὴ χωσαμένη σε μεθείω, / τὼς δέ σ' ἀπεχθῆρῳ ὡς νῦν ἔκπαγλ' ἐφίλησα. / μέσσω δ' ἀμφοτέρων μητίσομαι ἔχθεα λυγρὰ / Τρώων καὶ Δαναῶν, σὺ δέ κεν κακὸν οἶτον ὄληαι (“No me provoques, terca, no sea que de enojo te abandone, que te odie con igual vehemencia que hasta ahora te he amado,

Afrodita amenaza violentamente a Helena cuando esta se resiste a ir al encuentro de Paris, y el poeta introduce, para describir el tono empleado por Afrodita con su protegida, el término *kholosaména*, “airada” o más bien “encolerizada”. “La pareja de amantes que desató la desastrosa guerra sigue unida y en Troya, pero la diosa del amor tiene que esforzarse para que la pasión entre ellos no se apague” (Iriarte y González, 2008: 58). El duelo entre Paris y Menelao, que decidiría el destino de Helena y pondría fin a la guerra, fracasa por la intervención misma de Afrodita. Esta opción por la continuidad de la guerra está determinada por el destino, teniendo en cuenta la mirada global de la intervención de los dioses en el relato, pero igualmente resalta el aspecto violento de la diosa, sentido que queda reforzado a continuación en la amenaza a Helena para que vaya al encuentro de Paris.

El encuentro entre Paris y Helena ha suscitado algunas discusiones entre los críticos de la *Ilias Latina* relativas a cuestiones filológicas,⁶ pero también referidas a la originalidad del poeta latino: Broccia (1988: 169-181) lo toma como ejemplo de la independencia narrativa de la *Ilias Latina* y sostiene que el autor rechaza programáticamente ponerse como pasivo intermediario entre Homero y los lectores romanos.

Al contrario de lo que sucede en la mayor parte del epítome latino, Baebio incluye los discursos de Helena y Paris. Si bien con una extensión menor que en Homero, sin embargo el poeta da una gran importancia al diálogo de los esposos, si tenemos en cuenta la cuestión de espacio que Baebio otorga a los distintos episodios del relato. Habitualmente los discursos directos son omitidos, y el texto se centra en el relato de las acciones. En numerosas ocasiones, los extensos diálogos

y que mi ingenio cause luctuosos odios contra ti en ambos, en troyanos y en dánaos; y tú entonces perecerás de vil muerte”.

6 Cataudella (1971: 3) resume las discusiones filológicas que luego retoma Scaffai (1997).

homéricos son reducidos a un breve discurso de uno de los personajes, refiriendo de manera indirecta –a veces con un solo verso–, la respuesta del interlocutor. De los escasos discursos directos a lo largo de todo el poema, el diálogo entre Helena y Paris ocupa un lugar privilegiado. Conjeturar las preferencias del autor acerca de este motivo homérico puede resultar, *a priori*, aventurado. La clave estaría en considerar este pasaje en conjunto con la elección de otros motivos que se prestaban al ejercicio retórico bajo la influencia del discurso amatorio de Ovidio y del lenguaje elegíaco en general, que realizaba el *páthos* de ciertos episodios clásicos, adecuándolos al gusto de la época. En este sentido, la reelaboración del encuentro entre Paris y Helena muestra profundos cambios y un esfuerzo por adaptar un texto muy conocido a un nuevo ambiente cultural.

El discurso de Helena (vv. 319-330) reproduce, con profundas modificaciones, *Il.* 3.428-436:

Quem tali postquam conspexit voce locuta est:
“Venisti mea flamma, Paris, superatus ab armis
coniugis antiqui? Vidi puditque videre
arreptum cum te traheret violentus Atrides
Iliacoque tuos foedaret pulvere crines.
Nostraque, me miseram, timui ne Doricus ensis
oscula discuteret; totus mihi, mente revincta,
fugerat ore color sanguisque reliquerat artus.
Quis te cum saevo contendere suasit Atrida?
An nondum vaga fama tuas pervenit ad aures
de virtute viri? Moneo ne rursus inique
illius tua fata velis concurrere dextrae”.

Después de que vio venir a Paris, así le habló: “¿Viniste, ardor mío, Paris, vencido por las armas de mi antiguo esposo? Vi y me avergoncé de verte atrapado cuando te arrastraba el violento Atrida y afeaba tus cabellos y penachos con el iliaco

polvo. Yyo, miserable, temí que la espada dórica apartara tus besos. Todo el calor huyó de mi rostro, perdida la razón, y la sangre abandonó mis miembros. ¿Quién te aconsejó contender con el cruel Atrida? ¿Nunca llegó a tus oídos la gran fama de la virtud del varón? Te amonesto que no vuelvas a enfrentar tu destino con la diestra de aquel”.

No aparece el sarcasmo en las palabras de la Helena homérica,⁷ sino un verdadero lamento y reproche de la amada a su amado, de acuerdo con el gusto de la época neroniana y de la enseñanza retórica del momento. El único punto de contacto entre la *rhêsis* de Helena en Homero y en la *Ilias Latina* se da al final: la amonestación a Paris para que no vuelva a enfrentar a Menelao. Pero incluso esta coincidencia es meramente superficial: mientras que en el texto latino es una amonestación sincera, causada por el temor de perder al amado, en el poema homérico podría tener una lectura diferente, siguiendo la interpretación más corriente de la crítica: las palabras de Helena estarían cargadas de un tono de burla sarcástica al dirigirse a su esposo. En esta clave se podría leer todo su discurso. La simple afirmación de lo evidente, “Has vuelto del combate” (*Il.* 3.428), puede entenderse claramente en qué condiciones ha regresado: derrotado y humillado, salvado por la diosa y en franca huida. Helena se burla de la jactancia del héroe, que se creía superior a Menelao: “ve ahora y desafía a Menelao, caro a Ares, a luchar otra vez en duelo singular” (*Il.* 3.432-433). Por eso las palabras finales de su discurso son, más bien, una afirmación realista dirigida al héroe, a la vez que una referencia a su inferioridad respecto de Menelao.

7 En toda la escena Helena, forzada por la diosa a ir al encuentro de Paris, parece burlarse de su marido, que ha vuelto del duelo derrotado pero, a la vez, embellecido por la diosa. El gesto inicial de la heroína antes de su discurso también implica desprecio: *Il.* 3.427: ὄσσε πάλιν κλίνασα, πόσιν δ' ἠνίπαπε μύθῳ, “desviando hacia atrás los ojos, amonestó así a su marido”.

Pero si hacemos una lectura más literal, el sentido del pasaje es más bien el de un reproche de Helena a Paris por haberse puesto en peligro de morir a manos de Menelao. Esta doble posibilidad aparece en las dos partes claramente diferenciadas del texto griego.

En el poema latino, en cambio, Helena parece adoptar un discurso amoroso de impronta ovidiana. La heroína aparece como una amante tierna y ardiente: así la muestra Baebio, a través de una lexicografía escogida del discurso amoroso: Paris es *mea flamma*, mientras que describe a Helena en situación de “desmayo amoroso”: *totus mihi, mente revincta, / fugerat ore color sanguisque reliquerat artus*. Obviamente, toda esta descripción está ausente en Homero,⁸ al igual que la referencia a su angustia cuando veía a su amado derrotado y siendo arrasado por la tierra a manos de su “antiguo marido”, fórmula que copia del texto griego. El foco del discurso, antes que estar puesto en la burla o reproche a Paris, pareciera estar centrado en el sufrimiento de Helena, como refuerza la cláusula *me miseram*. De la misma manera, el cierre del discurso enfatiza este concepto, que tampoco encontramos en el texto homérico (v. 331): *Dixit. Tum largis perfudit fletibus ora*. “Dijo. Entonces bañó su rostro con largas lágrimas”.

La respuesta de Paris (vv. 332-335) está dada en la misma clave amorosa:

Tristis Alexander “non me superavit Atrides,
o meus ardor” ait “sed castae Palladis ira.
Mox illum nostris succumbere turpiter armis
aspicies aderitque meo Cytherea labori”.

El triste Alejandro respondió: “no me superó el Atrida, ¡oh ardor mío!, sino la ira de la casta Palas. Más adelante verás

8 Para descripciones de este desmayo amoroso ver, p. ej., *Ov. Ep.* 11, 29 o *Met* 3,39.

sucumbir torpemente bajo nuestras armas a aquél, y Citerea estará junto a mi esfuerzo”.

Así como Paris es *mea flamma* para Helena, ella también es, para Paris, *meus ardor*. Este gusto por pintar la relación amorosa entre los amantes con la imagen del fuego y del ardor que produce es, como ya se ha dicho antes, invención del poeta latino y pertenece al lenguaje elegíaco. A la vez que juega con estos términos, el poeta latino recurre a cláusulas habituales de la épica, como *castae Palladis ira*, que combina un epíteto tradicionalmente épico y el recurso metonímico de nombrar a Atenea a través de una habitual caracterización de la diosa.

En este mismo estilo culmina Baebio el encuentro entre los amantes (vv. 336-338):

Post haec amplexus per mutua corpora iunctis
incubuit membris Cygneidos. Illa soluto
accepit flammis gremio Troiaequae suasque.

Después de esto, se recostó abrazado a los miembros de Helena, uniendo mutuamente sus cuerpos. Ella, suelto su regazo, aceptó su ardor y el de Troya.

El poeta realiza un paralelismo –de dudoso gusto– entre el fuego de la pasión y el fuego destructor de Troya (*flamma* equivale a Paris, a la vez *vir amatus* y *ruina*), obviamente inexistente en Homero y –fácil de suponer– de influencia virgiliana y ovidiana.⁹ Este paralelismo insinúa una lectura

⁹ *Flamma* con sentido de “ardor amoroso” es un término preferido de Virgilio: A. 1.660 *Incendat reginam atque ossibus implicet ignem* (Amor bajo la apariencia de Ascanio en el regazo de Dido); A.4,23 *agnosco veteris vestigia flammae*; A.8, 389 (*ille*) *accepit solitam flammam*. El término tiene larga tradición poética, y en particular lo utiliza con frecuencia también Ovidio. Por ejemplo, *Met.* 1.495 *sic deus (sc Phoebus) in flammis abiit*; *Met.* 3, 464 *uror amor mei: flammis moveoque feroque* (Narciso); *Met.* 6, 466 *nec capiunt inclusas pectora flammis*; *Met.* 7,17 *excute Virginio conceptas rectore flammis*.

de tono moralizante del mito de Helena: por un lado, se reformula el episodio en clave elegíaca y, por otro, intenta mostrar este amor pasional como la causa última de la guerra y la destrucción de Troya.¹⁰ Sin embargo, podemos encontrar un aspecto importante del mito ya presente en la épica homérica: los efectos que produce Helena en los hombres. De todas formas, el tono moralizante domina el cierre del encuentro entre los amantes. Así, una vez más Baebio vuelve a apartarse de Homero e intenta adaptarse al ambiente de su época.

Otra clave importante para comprender mejor el episodio es la figura de Menelao. Para Helena, Menelao está presente justamente por estar ausente. Se refiere a él como su marido, y se establece un doble juego de pertenencia: el esposo no ha roto el vínculo matrimonial, y por lo tanto para ella sigue siendo su marido; pero ahora es poseída por Paris, que la ha raptado. Por eso, Helena utiliza el imperfecto y no el presente para decir que Menelao es su marido “legal”. En el v. 325, la cláusula *oscula discuteret* parece ser un *hâpax* de Baebio: *discutere* es usado aquí en el sentido de *solvere*, de ámbito oficial y jurídico con objetos como *comitia*, *coetus*, *populos*, etc. (Th.L.L. V 1373 68 ss.), y que aquí podría tener como objeto *matrimonia*. Así connotado y en boca de Helena, este término reafirma su posición de esposa de Paris.

En el texto latino, Helena significativamente no pronuncia el nombre de Menelao, pero lo nombra como *coniugis antiqui* (en *Il.* 3.429 Menelao es llamado *πρότερος πόσις* “mi anterior esposo”). Particularmente en *Iliada* es importante la ambigüedad en relación con el vínculo matrimonial entre

10 Este concepto puede contraponerse a la lectura del proemio de la *Ilias Latina*, que reproduce fielísimamente el proemio de *Iliada*, donde la figura de Helena y este amor pasional con Paris no aparece en absoluto como causante de la guerra. Es claro el quiebre que se produce en el poema latino, al seguir diferentes modelos en ambas partes: el discurso épico homérico, por un lado, y la influencia del discurso amatorio ovidiano, por otro.

Helena y Paris/Menelao. Sealey (1990: 120) analiza la relación de Helena y Paris como muestra de matrimonio por rapto cuando ambas partes tienen igual poder:

While she is in Troy, she is presented as the wife of Alexander, not as a mere concubine. In the scene of the watching from the walls, when the poet first presents her to the audience, Priam addresses her as “dear child” (*Il.*3.162, 192) and she calls him “dear father-in-law” (172). Later, in speaking to Hektor, she regards herself as the wife of Alexander and even wishes that she had been the wife of a better man (*Il.*6.350). In the course of the fighting suggestions are made occasionally that the Trojans might bring the dispute to an end by paying compensation (*Il.*7.362-64, 385-93, 399-404).

Los epítetos que Baebio atribuye a Menelao, si bien son convencionales, denotan aspectos negativos del héroe: *violentus*, *saevus*, *iniquus*. Esta connotación negativa se opone a los epítetos homéricos *areiphilos* y *xanthos*. Al respecto, podemos considerar dos motivaciones para este cambio: por un lado, la tendencia filotroyana del poeta latino, teniendo en cuenta el contexto histórico cultural en el que compone su obra, bajo el imperio de Nerón, en un ambiente de profundo rechazo por el “bando griego” y el ensalzamiento de los héroes troyanos. En segundo lugar, podemos considerar estos epítetos como funcionales para el discurso de Helena, resaltando no solo la figura del amado que acaba de escapar de la muerte sino también la angustia de la amante al ver a su amado en peligro. En cambio, al terminar el pasaje, cuando el relato vuelve al campo de batalla, se recupera el tono épico y Menelao es llamado *victor*.

Una vez referido el episodio entre los amantes, Baebio vuelve a Menelao y al campo de batalla, donde el príncipe aqueo busca a Alejandro mientras Agamenón incita a sus tropas a la batalla y reclama a Helena (vv. 339-343):

Interea toto Menelaus in agmine Troum
quaerit Alexandrum victorque huc fertur et illuc.
Quem frater socias acuens in bella catervas
adiuvat et forti pulsos Phrygas increpat ore
servarique iubet legem Helenamque reposcit.

Mientras tanto Menelao busca a Alejandro por todo el ejército troyano, y victorioso va aquí y allá. Lo ayuda su hermano, estimulando a sus gentes a la batalla, e increpa con fuertes voces a los lanzados frigios y les ordena cumplir los pactos y demanda a Helena.

El cambio de tono es abrupto. Nuevamente estamos inmersos en el mundo épico de la guerra, donde la mujer –Helena– es un mero objeto, botín de guerra.¹¹ Menelao sigue enardecido intentando continuar su combate singular con Paris; Agamenón está un paso más adelante: la mujer-botín es un objeto prescindible, una excusa para continuar la batalla. Lo importante para él es continuar el combate, no recuperar a Helena. Para el Atrida, Helena no es diferente de Criseida o Briseida, convertidas también en botín de guerra.

Esta mirada masculina de la mujer convertida en objeto la priva, al menos temporalmente, de su papel de esposa, dejándola ajena a la guerra y al mundo de la épica. De la misma manera que en la iconografía de las mujeres mostrada en los vasos de artistas áticos,¹² la mujer pasa a ser meramente un artículo decorativo en cuadros o situaciones donde solo el hombre es el protagonista, mientras que las esposas permanecían en el gineceo, y las únicas mujeres presentes eran un accesorio: compañeras de placer, sirvientas o músicas.

11 Iriarte & González (2008: 59) señalan, al respecto: “La terrible figura de Helena, una maldición para los mortales semejante en algunos aspectos a Pandora, protagoniza a la vez el típico relato en el que las mujeres son un objeto de comercio, más o menos pacífico, entre hombres”.

12 Lissarrague (1993: 207 y ss.).

Si bien no hay indicios textuales que muestren un aspecto negativo o “malvado” de Helena, se pierde de vista en el texto latino la dignidad del personaje homérico: su belleza divina es tal que no es sorprendente para los hombres que troyanos y aqueos deban luchar tanto por ella;¹³ Príamo, además de llamarla querida hija, le recuerda que para él no es culpable de nada;¹⁴ y el mismo Héctor se dirige a ella con cortesía.¹⁵ Baebio omite sistemáticamente estos tres pasajes.

Más avanzado el relato, vuelve a entrar en juego el nombre de Helena, esta vez en la asamblea de los troyanos para proponer una salida a la guerra (vv. 635-642):

Postera cum primo stellas Aurora fugarat,
in coetum venere Phruges. Tum maximus Hector
cum sociis memorans hesternae funera caedis
suadet ut invictis Helene reddatur Achivis
praedaque quae duros Menelai mulceat ignes.
Idque placet cunctis. Tunc saevo missus Atridae
pertulit Idaeus Troum mandata; neque ille
aut animum praedae aut dictis accommodat aures.

Al otro día, cuando la primera Aurora pusiera en fuga las estrellas, se reunieron los frigios en asamblea. Entonces el máximo Héctor, recordando con sus compañeros los muertos caídos el día anterior, los persuade de que sea devuelta Helena a los invictos aqueos junto con un botín que calme los duros ardores de Menelao. Esto place a todos. Entonces fue enviado Ideo, que llevó la propuesta al cruel Atrida; pero aquel no prestó oídos ni el ánimo a sus palabras.

13 // 3.156-157.

14 // 3.162 y 164.

15 // 6.360-368.

Estos versos resumen el episodio de *Il.* 7.344-411 (67 versos resumidos en apenas 8 versos latinos), comenzando por la asamblea de los frigios, donde Anténor es quien propone un pacto con los aqueos para cesar la guerra a cambio de Helena y una compensación material. Baebio cambia de personaje, atribuyendo al máximo héroe troyano, Héctor, la propuesta de devolver a Helena, ante el recuerdo de los muertos caídos en el combate. Se pierde, en el texto latino, la oposición de Alejandro a devolver a Helena y su propuesta de compensación material a los aqueos. Por lo tanto la propuesta llevada a los aqueos en uno y otro texto es sustancialmente distinta, si bien la respuesta es idéntica, aunque dada por distintos personajes: mientras que en Homero es Diomedes quien habla, rechazando las riquezas y a Helena, con la aprobación de Agamenón, en la *Ilias Latina* la decisión de rechazar la propuesta sólo reside en el Atrida (que no debemos confundir con Menelao, mencionado dos versos antes).

¿Qué papel cumple Helena en este pasaje? En Homero, Ideo acusa a Alejandro de ser la causa de la guerra (7.388 μῦθον Ἀλεξάνδροιο, τοῦ εἵνεκα νεῖκος ὄρωρε:), mientras llama a Helena como legítima esposa de Menelao, a pesar de que poco antes es llamada “esposa” refiriéndose a Paris, y Alejandro se refiera a Helena como *gunaiika*. El papel de Helena es pasivo, sin iniciativa:

Alexander takes her as a passive object to Troy. She has wishes and sentiments, but they are ineffectual. Consequently, although as Alexander's consort she is in the wrong, in the *Iliad* she is presented not as evil but as ambivalent. She is markedly different from the wicked Helen portrayed by the Attic tragedians (Sealey, 1990: 139).

Baebio no reproduce el texto griego, sino que la mera función de Helena, junto con las riquezas ofrecidas, es *quae*

duros Menelai mulceat ignes, calmar los duros ardores de Menelao. El cambio a un tono de discurso amatorio vuelve a hacerse presente en el texto latino.

Andrómaca, *fidissima coniunx*

Otro personaje femenino de relevancia en el relato es Andrómaca, la esposa de Héctor. En la *Ilias Latina*, a diferencia de *Iliada*, aparece sin voz, ya que el poeta latino no reproduce ningún discurso directo de la esposa de Héctor. Este silencio, que la hace pasar a un plano mucho menor que el que tiene en el texto griego, alterna con una conducta mucho más “dramática” y colorida (vv. 562-569):

Post haec inter se posito certamine pugnae
commutant clipeos inimicaque proelia linquunt.
Colloquium petit interea fidissima coniunx
Hectoris Andromache parvumque ad pectora natum
Astyanacta tenet; cuius dum maximus heros
oscula parva petit, subito perterritus infans
convertit timidos materna ad pectora vultus
terribilemque fugit galeam cristamque comantem.

Después de esto, depuesta la contienda de la lucha, cambian escudos y abandonan el combate enemigo. La fidelísima Andrómaca, esposa de Héctor, busca hablar con su marido, mientras sostiene junto a su pecho a su pequeño hijo Astianacte; cuando el máximo héroe quiere darle un pequeño beso, de pronto el infante, aterrado, vuelve su tímido rostro al pecho materno y huye del terrible casco y el penacho de crin de caballo.

Scaffai (1997: 325) comenta este pasaje, apoyándose en comentarios de la crítica anterior, señalando la pobreza del texto latino respecto de *Iliada*:

L'episodio dell' incontro di Ettore e Andromaca è portato da Nathansky e da altri commentatori come esempio della superficialità dell' epitomatore latino, che neppure sfiora il complesso *pathos* delle parole dei due sposi. In effetti, a più riprese abbiamo sottolineato come i tentativi di drammatizzare il racconto siano qui di tutt'altra matrice, nutriti di scuola e di declamazioni retoriche. Penso che di fronte a questo episodio, che costituiva anche per gli antichi una delle «vette» della poesia greca, il giovane poeta latino abbia preferito evitare qualsiasi confronto, limitandosi a notazioni marginali, incentrate soprattutto sul contrasto fra l' infantile timidezza di Astianatte e l' aspetto guerriero del padre Ettore.

En particular, los versos 566-569 reproducen de manera bastante aproximada *Il.* 6.466 y ss.:

ὦς εἰπὼν οὐ παιδὸς ὀρέξατο φαίδιμος Ἴκτωρ·
 ἄψ δ' ὁ πάϊς πρὸς κόλπον εὐζώνοιο τιθήνης
 ἐκλίνθη ἰάχων πατρὸς φίλου ὄψιν ἀτυχθεὶς
 ταρβήσας χαλκόν τε ἰδὲ λόφον ἰπιοχαίτην,
 δεινὸν ἀπ' ἀκροτάτης κόρυθος νεύοντα νοήσας.

Tras hablar así, el preclaro Héctor se estiró hacia su hijo. Y el niño hacia el regazo de la nodriza, de bello ceñidor, retrocedió con un grito, asustado del aspecto de su padre. Lo intimidaron el bronce y el penacho de crines de caballo, al verlo oscilar temiblemente desde la cima del casco.

Es indudable que Baebio prefiere continuar resumiendo el texto griego, dando lugar solamente a aquellos personajes que considera fundamentales, en este caso Héctor. El encuentro con su pequeño hijo resalta el aspecto guerrero del héroe, si bien agrega una pincelada breve al personaje, mencionando en cuatro versos su papel de padre. Uno de los pocos discursos directos que reproduce el poeta latino

es la oración que Héctor dirige a Zeus por su hijo Astianacte (vv. 572-574). Menos espacio –que podríamos considerar casi nulo– le concede a su papel de esposo: Héctor posee una *fidissima coniunx*, Andrómaca, cuya función es permanecer dentro de la ciudad con el hijo pequeño. No quedan huellas del riquísimo diálogo entre ellos o de las bellísimas palabras que Andrómaca dirige al héroe (*Il.* 6.407-439), ni tampoco reproduce Baebio la tan significativa respuesta de Héctor (*Il.* 6.441-465), o el discurso con el que se despide y regresa al combate (*Il.* 6.486-493). Esta ausencia del complejo *páthos* del diálogo entre los esposos es tomada por la crítica como ejemplo de la superficialidad del poeta latino.

Para Homero, la mujer permanece en el gineceo en el interior de la casa, trabajando en el hilado y el tejido, ocupándose de la educación de los niños pequeños. El combate es para los hombres, como deja en claro Héctor al despedirse de Andrómaca. Homero nos muestra el *oîkos*, fundado sobre el matrimonio legítimo, con la primacía de lo masculino sobre lo femenino, pero también nos muestra que no hay casa sin una esposa legítima, es decir, que da a luz los hijos legítimos y por tanto es parte de ella. La oración que dirige Héctor al sumo padre, Zeus, refuerza el sentido de perpetuidad de la sociedad que se funda en el matrimonio legítimo.¹⁶ Apenas con la brevísima referencia a Andrómaca como *fidissima coniunx*, el poeta latino continúa esta configuración familiar. También es funcional en el texto –si bien procede de Homero– que los esposos tengan solo un hijo, mostrando así la juventud del guerrero que morirá en la guerra, tema central en la *Ilíada* y reflejado en el proemio, fielmente reproducido por el poeta latino.

Andrómaca aparece nuevamente en el ritual fúnebre de Héctor. El poeta latino tiñe el episodio con el estilo retórico

¹⁶ *Il.* 6.476-481.

dramático que aflora en otras partes del poema (vv. 1055-1062):

Tollitur et iuvenum magno cum murmure clamor
flebilis: ardebat flamma namque Ilion illa.
Inter quos gemitus laniato corpore coniunx
provolat Andromache mediosque immitere in ignes
se cupit Astyanacta tenens, quam iussa suarum
turba rapit. Contra tamen omnibus usque resistit,
donec conlapsae ceciderunt robora flammae
inque leves abiit tantus dux ille favillas.

Y el clamor fúnebre de los jóvenes se alza con enorme estruendo: con aquella llama, en realidad, ardía Troya. En medio de ese gemido, con el pecho despedazado, se abalanza la esposa, Andrómaca, deseando arrojararse en medio de los fuegos, con Astianacte en brazos. La multitud de sus esclavas la arranca de allí. Ella se resiste a todos hasta que se extinguieron las fuerzas de las llamas y de aquel gran jefe quedaron volátiles cenizas.

La escena está contaminada con el relato de Dido en la *Eneida*, al estilo del teatro de Séneca: en la *Ilíada* está ausente este intento de Andrómaca de arrojararse a las llamas. También el lamento fúnebre pronunciado por la esposa (*Il.* 24.723 y ss.) es mucho más contenido que el papel que Baebio le da en su *Ilias Latina*. En realidad, Baebio busca intensificar el *páthos* del relato, deteniéndose particularmente sobre el lamento de los troyanos, de la madre y de la mujer de Héctor, retornando al episodio del lamento por la muerte de Héctor en *Il.* 22.405 y ss., y recurriendo a metáforas coloridas como *leves favillas* (v. 1062), o expresiones tradicionales, como *laniato corpore* (v. 1057). De esta manera, el autor latino adapta el texto griego a sus lectores, más acostumbrados a lo colorido, y siguiendo la tradición virgiliana.

A través de los pasajes que hemos recorrido nos encontramos con la fuerza del personaje homérico de Helena, por un lado como esposa infiel y vinculada al origen de la guerra de Troya, a la vez que sometida a Afrodita y al destino y, en este sentido, libre de culpa de esa misma contienda. Helena aparece con el papel tradicional de la mujer en la épica, pero también sobresale del conjunto, con caracterización propia. En el texto latino se pierde la dignidad del personaje homérico, a fuerza del intento de adaptación que Baebio realiza del modelo griego a una concepción más romana. Al introducir el lenguaje amatorio, Helena aparece como la mujer enamorada, angustiada por la suerte del amado y hasta caracterizada como una heroína ovidiana en situación de desmayo amoroso. El personaje de Andrómaca, en cambio, no es desarrollado por el poeta latino. Es, al igual que en Homero, la esposa fiel, madre del hijo legítimo, que asume su papel tradicional de permanecer y dar perpetuidad a la sociedad. Pero también es, como la Dido virgiliana, la esposa desesperada que pierde la cordura y quiere seguir la suerte de su marido al intentar arrojarse a las llamas de la pira funeraria. En conjunto, solamente en el contenido narrativo llegamos a ver cierta fidelidad de la *Ilias Latina* al modelo griego, mientras que la lectura en tono moralizante domina la nueva caracterización de Helena, y el gusto por intensificar el *páthos* del relato transforma profundamente el personaje de Andrómaca.

Bibliografía

Ediciones y traducciones

- Austin, C. y Olson, D. (eds.). 2004. *Aristophanes' Thesmophoriazusae*. Oxford, University Press.
- Barlow, S. A. (ed.). 1996. *Euripides Heracles*. Warminster, Aris & Phillips Ltd.
- . 1997. *Trojan Women*. Warminster, Aris & Phillips.
- Barrett, W. S. (ed.). 1966. *Euripides' Hippolytos*. Edited with Introduction and Commentary. Oxford, Clarendon Press.
- Bond, G. W. (ed.). 1999. *Euripides Heracles*. Oxford, Clarendon Press.
- Büttner-Wobst, T. (ed.) 1893. *Polybius, Historiae*. Leipzig, Teubner.
- Collard, C. (ed.). 1991. *Euripides. Hecuba*. Warminster, Aris & Phillips.
- Coulon, V. (ed.). 1925. *Aristophane: Les Thesmophories. Les Grenouilles*. Tome IV. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele. París, Les Belles Lettres.

- . (ed.). 1954. *Aristophane: L'Assemblée des femmes. Ploutos*. Tome V. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele. Paris, Les Belles Lettres.
- . (ed.). [1928] 1977. *Aristophane: Les Oiseaux. Lysistrata*. Tome III. Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele. Paris, Les Belles Lettres.
- Crespo Güemes, E. 2000. *Homero, Ilíada*, Introducción general, traducción y notas. Madrid, Gredos.
- Cropp, M. J. (ed.). 1988. *Euripides. Electra*. Oxford, Aris & Phillips Classical Texts.
- Dale, A. M. (ed.). 1954. *Euripides. Alcestis*. Oxford, Clarendon Press.
- Denniston, J. D. (ed.). 1960. *Euripides. Electra*. Oxford, Clarendon Press.
- Denniston, J. D. y Page, D. (ed.). 1957. *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford, Clarendon Press.
- Di Benedetto, V. (ed.). 1965. *Euripidis. Orestes*. Florencia, La Nuova Italia.
- Diels, H. y Kranz, W. (eds.). 1934. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlín, Weidmann.
- Diggle, J. (ed.). 1984. *Euripidis Fabulae*, tomo I. Oxford, University Press.
- . 1989. *Euripidis Fabulae*, tomo II, Oxford, University Press.
- . 1994. *Euripidis Fabulae*, tomo III, Oxford, University Press.
- Dodds, E. R. (ed.). 1960. *Euripidis Bacchae*. Oxford, University Press.

- Dunbar, N. (ed.). 1997. *Aristophanes. Birds*. Edited with Introduction and Commentary. Oxford, Clarendon Press.
- Fernández Galiano, M. y Heubeck, A. (eds.). 1990. *Odissea*, vol. VI. Milán, Arnoldo Mondadori Editori.
- Fraenkel, E. (ed.). 1950. *Aeschylus. Agamemnon*. Edited with a commentary. Oxford, Clarendon Press.
- Friis Johansen, H. y Whittle, E. (eds.). 1980. *Aeschylus. The Suppliants*, vol. 3. Copenhagen, Gyldendalske Boghandel-Nordisk Forlag.
- Gregory, J. (ed.). 1999. *Euripides. Hecuba*. Introduction, text & commentary. Atlanta, American Philological Association.
- Hainsworth, J. B. (ed.). 1991. *Odissea*, vol. II. Milán, Arnoldo Mondadori Editori.
- Hall, F. W. y Geldart, W. M. (eds.). 1907. *Aristophanis Comoediae*, vol. II. Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.
- Henderson, J. (ed.). 1987. *Aristophanes. Lysistrata*. Edited with Introduction and Commentary. Oxford.
- Heubeck, A. (ed.). 1992. *Odissea*, vol. III. Milán, Arnoldo Mondadori Editori.
- Heubeck, A. y West, S. (eds.). 1981. *Odissea*, vol. I. Milán, Arnoldo Mondadori Editori.
- Hoekstra, A. (ed.). 1988. *Odissea*, vol. IV. Milán, Arnoldo Mondadori Editori.
- Jacoby, F. (ed.). 1950. *Die Fragmente der Griechischen Historiker*. Leiden, E. J. Brill.
- Jebb, R. (ed.). [1908] 1962. *Sophocles. Trachiniae. The play and fragments*. Amsterdam, Adolf M. Hakkert.

- Kassel, R. (ed.). 1965. *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford, Clarendon Press.
- Kassel, R. y Austin, C. (eds.). 1984. *Poetae Comici Graeci*, vol. III.2: *Aristophanes*. Berolini/Nova Eboraci, Walter de Gruyter.
- Lee, K. H. (ed.). 1976. *Euripides. Troades*. Londres, MacMillan.
- Littré, E. (ed.). 1849. *Oeuvres Complètes d'Hippocrate*, vol. 6. Amsterdam, A. M. Hakkert.
- Lloyd, M. (ed.). 1994. *Andromache*. Warminster, Aris & Phillips.
- Lloyd-Jones, H. y Wilson, N. G. (eds.). 1990. *Sophocles fabulae*. Oxford, Clarendon Press.
- López Eire, A. (trad.). 1994. *Aristófanes. Lisístrata*. Introducción, traducción y notas. Salamanca, Hespérides.
- Mastronarde, D. J. (ed.). 1999. *Euripides. Phoenissae*. Cambridge, University Press.
- Mazon, P. (ed.). 1952. *Eschyle. Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides*. París, Les Belles Lettres.
- . 1972. *Homère. Iliade*. París, Les Belles Lettres.
- Monro, D. y Allen, T. W. (eds.). 1920. *Homer. Homeri Opera*, vol. 5. Oxford, University Press.
- Murray, A. T. (ed.). 1919. *Homer. The Odyssey with an English Translation*. Cambridge, Harvard University Press.
- Murray, G. (ed.). 1913. *Euripidis Fabulae*, vol. 2. Oxford, Clarendon Press.
- . 1955. *Aeschyli tragoediae*. Oxford, Clarendon Press.
- Nápoli, J. (trad.). 2007. *Eurípides. Tragedias I. Alcestis. Medea. Hipólito. Andrómaca* (traducción, notas e introducción de). Buenos Aires, Colihue.

- Pabón, J. M. (trad.). 2000. *Homero. Odisea*. García Gual (Introd.). Madrid, Gredos.
- Page, T. E. (ed.). 1946. *Aristophanes. The Lysistrata, The Thesmophoriazusae, The Ecclesiazusae, The Plutus*. With an English Translation of Benjamin Beckley Rogers. Cambridge, Harvard University Press.
- Pédech, P. (ed.). 1961. *Polybe. Histories*. Livre XII, texte établi, traduit et commenté par Paul Pédech. París, Les Belles Lettres.
- Prato, C. (ed.). 2001. *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*. A cura di C. Prato e traduzione di D. Del Corno. Milán, Fondazione Lorenzo Valla & Arnoldo Mondadori Editore.
- Pulleyn, S. (ed.). 2000. *Homer. Iliad (Book I)*. Introduction, Translation, & Commentary. Oxford, University Press.
- Richardson, N. (ed.). 2000. *The Iliad: A commentary* (vol. VI: Books 21-24). Cambridge, University Press.
- Roux, J. (ed.). 1972. *Euripide Les Bacchantes* (vol. II). París, Les Belles Lettres.
- Russo, J. (ed.). 1991. *Odisea*, vol. V. Milán, Arnoldo Mondadori Editori.
- Rutherford, R. B. (ed.). 1992. *Homer. Odyssey*. (Books XIX-XX). Cambridge/Nueva York/Sidney, Cambridge University Press.
- Scaffai, M. (ed.). 1997. *Baebii Italici Ilias Latina*. Introduzione, edizione critica, traduzione italiana e commento. Bologna, Patron.
- Skutella, M. (ed.). 1934. *Augustinus. Confessiones*. Stuttgart, Teubner.

- Sommerstein, A. H. (ed.). 1994. *The Comedies of Aristophanes*, vol. 8. *Thesmophoriazusae*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein. Warminster, Aris & Phillips Ltd.
- Stevens, P. T. (ed.). [1971] 1998. *Andromache*. Oxford, University Press.
- West, M. L. (ed.). 1990. *Euripides. Orestes*. Warminster, Aris & Phillips Ltd.

Bibliografía secundaria

- Aguirre Castro, M. 2002. “Vestido y adorno femenino. La mujer como objeto de deseo en Grecia”, *Revista de arqueología* 255, pp. 18-23.
- Agustín de Hipona. 1987. *Confesiones*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Alaux, J. 1995. *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du V^e siècle av. J.-C.* París, Belin.
- Allen, D. 2006. “Greek Tragedy and Law”, en Gagarin, M. y Cohen, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Cambridge, University Press, pp. 374-393.
- Ankersmit, F. R. 2004. *Historia y tropología: ascenso y caída de la metáfora*. México, FCE.
- Atienza, A. M. 2009. “Las apariencias engañan: cambio y metamorfosis en la *Odisea*”, *Circe* 12, pp. 51-64.
- Austin, C. y Olson, S. D. 2004a. “On the date and plot of Aristophanes’ lost *Thesmophoriazusae* II”. *Leeds International Classical Studies* 3.05, pp. 1-11.

- Bachelard, G. [1957] 2000. *La poética del espacio*. México, FCE.
- Bachofen, J. J. 1992. *El matriarcado*. Madrid, Akal.
- Baczko, B. [1984] 1991. “Imaginación social. Imaginarios sociales”, en *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bailly, A. 2000. *Dictionnaire Grec Français*. París, Hachette.
- Barlow, S. A. 1986. *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*. Bristol, Classical Press.
- Barrett, J. 2002. *Staged narrative. Poetics and the Messenger in greek tragedy*. Los Angeles, University of California Press.
- Belfiore, E. 2000. *Murder among friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*. Oxford, University Press.
- Bergren, A. 1983. “Language and the female in early Greek thought”, *Arethusa* 16, pp. 69-95.
- Bermejo Barrera, J. C.; González García F. J. y Reboreda Morillo, S. 1996. *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid, Akal.
- Bettini, M. y Brillante, C. 2008. *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid, Ediciones Akal.
- Bianchi Bandinelli, R. y Paribeni, E. 1998. *El arte de la Antigüedad Clásica: Grecia*. Madrid, Akal.
- Blok, J. 2005. “Becoming Citizens. Some Notes in the Semantics of ‘Citizen’ in Archaic Greece and Classical Athens”, *Klio* 87 1, pp. 7-40.
- Blundell, S. 1995. “Women in drama”, en *Women in Ancient Greece*. Cambridge, Harvard University Press, pp. 172-180.

- Bobrick, E. 1997. "The Tyranny of Roles. Playacting and Privilege in 'Aristophanes' *Thesmophoriazusae*", en Dobrov, G. W. (ed.). *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*. Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press.
- Bodiou, L. y Mehl, V. (eds.). 2009. *La religion des femmes en Grèce ancienne. Mythes, cultes et société*. Rennes, Presses Universitaires.
- Bonfante, L. 1989. "Nudity as a Costume in Classical Art", *American Journal of Archaeology* 93 4, pp. 543-570.
- . 2004. "Nursing mothers in classical art", en Koloski-Ostrow, a.o. & Lyons, C. L. (eds.). *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*. Londres/Nueva York, Routledge, pp. 174-196.
- Bordelois, I. 2009. *A la escucha del cuerpo. Puentes entre la salud y las palabras*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Bowie, A. M. 1993. *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*. Cambridge, University Press.
- . 2007. "Atenas y Delfos: adivinación, ley y lenguaje en la *Orestía*", en González de Tobia, A. M. (ed.). "IV Coloquio Internacional: Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la modernidad". La Plata, CELC-AFG-FHCE-UNLP, pp. 353-371.
- Bowra, C. M. 1960. *Sophoclean Tragedy*. Oxford, Clarendon Press.
- Bremer, J. M. 1993. "Aristophanes on his own poetry", en Bremer, J. M. y Handley, E. W. (eds.). *Aristophane (Entretiens sur l'Antiquité Classique, 38)*. Vandoeuvres/Ginebra, Fondation Hardt, pp. 125-165.
- Broccia, G. 1988. "L' Omero latino ovvero l' infedeltá grammatica". *Euphrosyne* 16, pp. 169-81.

- Brock, R. 1994. "The labour of women in classical Athens". *CQ* 44, pp. 336-346.
- Bruit Zaidman, L. 2007. "Le religieux et le politique: Déméter et Koré dans la cité athénienne", en Schmitt Pantel, P. y de Polignac, F. (eds.). *Athènes et le politique. Dans le sillage de Claude Mossé*. Paris, Albin Michel, pp. 57-82.
- Brule, P. 2009. "Contribution des Nuées au problème de l'incroyance au V^e siècle" en Brulé, P. (ed.). *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne, Actes du XI^e colloque du CIERGA* (Rennes, septembre 2007) (*Kernos Suppl.* 21) Lieja, CIERGA, pp. 49-67.
- Buis, E. J. 2002. "Labores propias, ¿litigios ajenos?: la mujer frente a las controversias mercantiles en la comedia aristo-fánica". *QUCCN. S.* 72 3, pp. 41-62.
- . 2005. "Un 'crimen ferpecto': el derrotero del héroe cómico frente a las leyes atenienses en *Ares* de Aristófanes", en De Miguel Mora, C. (ed.) *Vt par delicto sit poena: Crime e justiça na Antiguidade*, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 127-158.
- . 2007. "Del lecho al juzgado, del sexo al derecho: un juego de palabras significativo en *Asambleístas* de Aristófanes", *Dike* 10, pp. 85-112.
- . 2008. "Hombres al margen de la ley: la violación de las garantías procesales en *Ar. Ecc.* 1023-1029", en Castillo, A. y Peveroni, R. (eds.). *Voces relegadas del mundo grecolatino* (III Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos). Montevideo, Universidad de la República y Asociación Uruguaya de Estudios Clásicos, pp. 161-179.

- . 2009. “Tereo y las metamorfosis del lenguaje articulado en *Aves* de Aristófanes: destrezas lingüísticas para una colonización cómica”, en Steinberg, M. E. y Cavallero, P. A. (eds.), *Philologiae Flores: Estudios en homenaje a Amalia S. Nocito*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 55-74.
- Burkert, W. [1990] 1998. *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*. Roma/Bari, Editori Laterza.
- Butrica, J. 2001. “The Lost *Thesmophoriazusae* of Aristophanes”, *Phoenix* 55 1/2, pp. 44-76.
- . 2004. “The date of Aristophanes’ lost *Thesmophoriazusae*: a response to Austin and Olson”, *Leeds International Classical Studies* 3.07, pp. 1-5.
- Calame, C. 2002. *Eros en la antigua Grecia*. Madrid, Akal, pp. 45-54.
- Campese, S. 1983. “L’antropologia di Aristotele”, en Campese S.; Manuli, P. y Sissa, G. *Madre materia*. Turín, Boringhieri, pp. 15-79.
- Cantarella, E. 2002. *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*. Italia, Feltrinelli.
- . 2005. *I supplizi capitali. Origine e funzioni delle pene di morte in Grecia e a Roma (con un nuovo saggio introduttivo)*. Roma, Biblioteca Universale Rizzoli.
- . 2007. “Ripensando a Clitennestra”, *Argos* 31, pp. 29-42.
- Carey, C. 1998. “The Shape of Athenian Laws”, *CQ* 48 i; pp. 93-109.
- Cartledge, P. 1981. “Spartan Wives: Liberation or Licence?”, *CQ New Series* 31 1, pp. 84-105.

- Cataudella, Q. 1971 “Un’ aporia dell’ *Iliade*”, en AA.VV. *Studi filologici e storici in onore di Vittorio De Falco*. Nápoles, Libreria Scientifica Editrice, pp. 3-14.
- Clayton, B. 2004. *A penelopean poetics. Reweaving the feminine in Homer’s Odyssey*. Lanham, Lexington Books.
- Cohen, D. 1988. “The Prosecution of Impiety in Athenian Law”, *ZRG* 105, pp. 695-701.
- . 1989. “Seclusion, separation and the status of women in Classical Athens”, *G&R* 36, pp. 3-15.
- . 2004. “Divesting the female breast of clothes in classical sculpture”, en Koloski-Ostrow, A. O. y Lyons, C. L. (eds.). *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, Londres/Nueva York, Routledge, pp. 66-92.
- Conacher, D. J. 1996. *Aeschylus: The Earlier Plays and Related Studies*. Toronto/Buffalo/Nueva York, University of Toronto Press.
- Craik, E. 1990. “Sexual imagery and innuendo in Troades”, en Powell, A. *Euripides women and sexuality*. Londres, Routledge, pp. 32-75.
- Crane, G. 1988. *Calypso: Backgrounds and Conventions of the Odyssey*. Frankfurt, Athenaüm.
- Crespo, M. I. 2004. “La imagen como organizador del universo conceptual en Esquilo. El caso de la autoría del *Prometeo encadenado*” (Tesis de Doctorado), UBA (inédito).
- Cruz Akirov, A. 2005. “La descripción de la locura en Eurípides e Hipócrates. El caso de Heracles”. *Entre lenguas* 11, pp. 27-34.
- Csapo, E. y Slater, W. J. 2001. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

- Cuniberti, G. 2001. "Le *Supplici* di Eschilo, la fuga dal maschio e l'inviolabilità della persona". *MH* 58, pp. 140-56.
- Cupaiolo, F. 1973. *Itinerario della poesia latina nel i secolo dell'Impero*. Nápoles, Libreria Scientifica Editrice.
- Davies, M. 1987. "Aeschylus' Clytemnestra: Sword or Axe?", *CQ* New Series 37 1, pp. 65-75.
- De Laix, R. A. 1973. *Probouleusis at Athens: A Study of Political Decision-Making*. Berkeley, University of California Press.
- De Santis, G. 2003. *Cosmos y Justicia en la obra de Esquilo*. Córdoba, Universitas.
- Dean-Jones, L. 1994. "The 'proof' of anatomy", en Fantham, E. *et al. Women in the Classical World. Image and Text*. Oxford, University Press, 183-205.
- Deforest, M. 1993. "Clytemnestra's breast and the evil eye", en Deforest, M. (comp.). *Women's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*. Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers, pp. 129-148.
- Des Bouvries, S. 1990. "Euripides Hippolutos", en *Women in Greek Tragedy. An anthropological Approach*. Oslo, Norwegian University Press, pp. 240-256.
- Detienne, M. 1979. "Violentes 'Eugénies'. En pleines Thesmophories des femmes couvertes de sang", en Detienne, M. y Vernant, J.-P. (eds.). *La cuisine du sacrifice en pays grec*. París, Gallimard, pp. 183-214.
- Deubner, L. 1932. *Attische Feste*. Berlin, Heinrich Keller.
- Devereux, G. 1970. "The psychoterapy scene in Euripides 'Bacchae'", *JHS* 90, pp. 35-48.
- Diamantopoulos, A. 1957. "The Danaid tetralogy of Aeschylus", *JHS* 77, pp. 220-229.

- Dickie, M. K. 2004. "Priestly Proclamations and Sacred Laws", *CQ* 54, pp. 579-591.
- Didi-Huberman, G. 2005. *Venus rajada*. Madrid, Losada.
- . 2008. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Dillon, M. 1995. "By gods, tongues, and dogs: the use of oath in Aristophanic comedy", *G&R* 42, pp. 135-151.
- Dodds, E. 1980. *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza.
- Doherty, L. 1995. "Sirens, muses and female narrators in the *Odyssey*", en Cohen (ed.). 1995. *The distaff side. Representing the female in Homer's Odyssey*. Oxford, University Press, pp. 81-92.
- Domínguez Monedero, A. J. 2006. "De la identidad étnica a la identidad política: los locrios de Grecia y de Italia", en Plácido, D.; Valdés, M.; Echeverría, F. *et al.* (eds.). *La construcción ideológica de la ciudadanía*. Madrid, Editorial Complutense, pp. 147-170.
- Drew Griffith, R. 1998. "Corporality in the Ancient Greek Theatre", *Phoînix* 52, pp. 230-256.
- Duncan, A. 2000-2001. "Agathon, Essentialism and Gender Subversion in Aristophanes' *Thesmophoriazusaí*", *The European Studies Journal* 17-18, pp. 25-40.
- Dunn, F. N. 1996. *Tragedy's end. Closure and innovation in euripidean drama*. Oxford, Oxford University Press.
- Easterling, P. E. 1985. "Anachronism in Greek Tragedy", *JHS* 105, pp. 1-10.
- . 1993. "Tragedy and Ritual", en Scodel, R. (ed.). *Theater and Society in the Classical World*. Michigan, The University of Michigan Press, pp. 7-24.

- Edmunds, L. 1996. "Introduction" y "Theorizing Theatrical Space", en *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*. Lanham/Boulder/Nueva York/Londres, Rowman & Littlefield Publishers, pp. 1-38.
- Elderkin, G. K. 1940. "Aphrodite and Athena in the *Lysistrata* of Aristophanes", *CPh* 35 4, pp. 387-396.
- Else, F. 1957. *Aristotle's "Poetics": The argument*. Harvard, Harvard University Press.
- Fernández, C. N. 2005-2006. "'El Pensadero era una fiesta' o cómo interpretar el final de *Nubes*", *AFC* 18-19, pp. 21-39.
- Ferrari, F. 1977. "La misandria delle Danaidi", *ANSP*, 7, 1303-21.
- Ferrari, G. 1997. "Figures in the text: metaphors and riddles in the *Agamemnon*", *CP* 92, pp. 1-45.
- Filinich, M. I. 2007. *Enunciación*. Buenos Aires, EUdeBA.
- Filippo, A. 2001-2002. "L'aprosdoketon in Aristofane", *Rudiae* 13-14, pp. 57-143.
- Finnegan, R. 1995. *Women in Aristophanes*. Amsterdam, Adolf M. Hakkert.
- Fischer Lichte, E. [1983] 1999. *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco Libros.
- Flores, E. 2007. "La mirada informa: los hombres ven", en *Esquilo, Aristeia de los ojos en la tragedia griega*. San Juan, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 53-86.
- Foley, H. P. 1982. "The 'female intruder' reconsidered: women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*", *CPh* 77, pp. 1-21.

- Frontisi-Ducroux, F. 2006. *El hombre-ciervo y la mujer-araña. Figuras griegas de la metamorfosis*. Madrid, Abada Ediciones.
- Galhac, S. 2004. “Ulysse aux mille métamorphoses?”, en Prost, F. y Wilgaux, J. *Penser et représenter le corps dans l'antiquité*. Rennes, PUR, pp. 15-30.
- Gallego, J. 2001. “La mirada trágica de la política: la democracia a través del teatro de Esquilo”, en Gallego, J. (ed.). *Prácticas religiosas, regímenes discursivos y el poder político*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- . 2003. *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Gambon, L. 2009. *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- Garvie, A. F. 1969. *Aeschylus' Supplices. Play and trilogy*. Cambridge, University Press.
- Gatti, J. E. 2004. “La decisión de Pelasgo: el conflicto práctico en *Suplicantes* de Esquilo”, *Actas del XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos: “Creencias y rituales en el mundo clásico”*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata/Universidad Nacional de Comahue.
- . 2005. “Griegos y bárbaros en *Suplicantes* de Esquilo (vv. 911-953)”, ponencia presentada en las VI Jornadas de Cultura Clásica “Las metáforas cristalizadas en las culturas griega y latina”. Buenos Aires, Facultad de Filosofía, Historia y Letras, Universidad del Salvador.
- Gaulejac, V. de. 2008. *Las fuentes de la vergüenza*. Buenos Aires, Mármol-Izquierdo Editores.
- Genette, G. 1969. *Figures II*. París, Seuil.

- Gernet, L. 1924. "Sur l'exécution capitale. À propos d'un ouvrage récent", *REG* 37, pp. 261-295.
- . 1951. "Droit et prédroit en Grèce ancienne", *L'année sociologique*, Series 3 (1948-1949), pp. 21-119.
- Gill, C. 1985. "Ancient Psychotherapy", *Journal of the History of Ideas* 46, pp. 307-325.
- Given, J. 2007. "The Agathon Scene in Aristophanes' *Thesmophoriazusae*", *Symbolae Osloensis* 82 1, pp. 35-51.
- Goff, B. 1990. *The noose of words. Readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge, University Press.
- Goldhill, S. 1994. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . 2004. *Aeschylus. The Oresteia*. Cambridge, University Press.
- Gould, J. 1973. "Hiketeia", *JHS* 93, pp. 74-103.
- Gregory, J. 2000. "Comic Elements in Euripides", en Cropp, M.; Lee, K. y Sansone, D. (eds.). *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign, Stipes Publishing, pp. 59-74.
- Grube, G. [1941] 1961. "*Hippolytus*", en *The Drama of Euripides*. Londres, Methuen & Co., pp. 177-197.
- Habash, M. 1997. "The Odd Thesmophoria of Aristophanes' *Thesmophoriazusae*", *GRBS* 38, pp. 19-40.
- Halleran, M. 1991. "Gamos and destruction in *Euripides' Hippolytus*", *TAPhA* 121, pp. 109-121.
- Harrison, A. R. W. [1968] 1998. *The Law of Athens I. The Family and Property*. Londres/Indianapolis/Cambridge, Duckworth and Hackett.

- Hawley, R. 1998. "The dynamics of beauty in classical Greece", en Monserrat, D. (ed.). *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the human body in antiquity*. Londres/Nueva York, Routledge, pp. 37-54.
- Henrichs, A. 2003. "Writing Religion: Inscribed Texts, Ritual Authority, and the Religious Discourse of the Polis", en Yunis, H. (ed.). *Written Texts and the Rise of the Literate Culture in Ancient Greece*. Cambridge, University Press, pp. 38-58.
- Henry, A. S. 1977. *The Prescripts of Athenian Decrees* (Mnemosyne Suppl. 49). Leiden, Brill.
- Herington, C. J. 2001. "Aeschylus: The Last Phase", en Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford, University Press, pp. 123-137.
- Hubbard, T. 1991. *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- . 2007. "Attic Comedy and the Development of Theoretical Rhetoric", en Worthington, I. (ed.). *A Companion to Greek Rhetoric*. Oxford, Blackwell, pp. 490-508.
- Hughes Fowler, B. 1991. "The creatures and the blood", *Illinois Classical Studies* 16, pp. 85-100.
- Humphreys, S. C. 1974. "The Nothoi of Kynosarges", *JHS* 94, 88-95.
- Imperio, O. 2004. *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi, Cavalieri, Vespe, Uccelli. Bari, Adriatica Editrice.
- Iriarte Goñi, A. 1990. *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid, Taurus.
- . 2002. *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid, Akal.
- . 2002a. "Los trabajos y las noches de las antiguas griegas", *Veleia* 18-19, pp. 171-180.

- . 2003. “El ciudadano al desnudo y los seres encubiertos en la antigua Grecia”, *Veleia* 20, pp. 273-296.
- . 2009 “Leyes sacras en el escenario político de *Antígona*”, en Campagno, M.; Gallego, J. y García Mac Gaw, C. G. (eds.). *Política y religión en el Mediterráneo antiguo* (Estudios del Mediterráneo Antiguo PEFSCEA, 6). Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 229-238.
- Iriarte, A. y González, M. 2008. *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua*. Madrid, Abada Editores.
- Irigoin, J. 1997. “Prologue et parodos dans la comédie d’Aristophane (*Acharniens, Paix, Thesmophories*)”, en Thiery, P. y Menu, M. (eds.). *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse*, 17-19 mars 1994. Bari, Levante Editori, pp. 17-41.
- Jay-Robert, G. 2009. *Le sacré et la loi. Essai sur la notion d’hosion d’Homère à Aristote*. París, Éditions Kimé.
- Jong, I. J. F. de 1987. *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*. Amsterdam, Athenaüm.
- . 2001. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge, University Press.
- Just, R. [1989] 1994. *Women in Athenian Law and Life*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Karachalios, F.-S. 2006. “Aristophanes’ lost *Thesmophoriazusaie* revisited: on the date and plot”, *Leeds International Classical Studies* 5.02, pp. 1-23.
- Karydas, H. P. 1998. *Eurykleia and her Successors. Female Figures of Authority in Greek Poetics*. Lanham, Rowman & Littlefield.
- Kerbrat Orecchioni, E. [1980] 1984. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette.

- Knox, B. 1952. "The *Hippolytus* of Euripides", en Hubbell, H. (ed.). *Yale Classical Studies*. New Haven, Yale University Press.
- Konstan, D. 1993. "Aristophanes' *Lysistrata*: Women and the Body Politic", en Sommerstein, A. H.; Halliwell, S.; Henderson, J. y Zimmermann, B. (eds.). *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference* (Nottingham, 18-20/07/1990). Bari, Levante Editori, pp. 431-444.
- . 1995. *Greek comedy and ideology*. Oxford, University Press.
- Kovacs, D. 1980. "The *Andromache* of Euripides. An interpretation", *American Classical Studies* 6. Michigan, Ann Arbor.
- . 1987. *The Heroic Muse. Studies in the Hippolytus and He-cuba of Euripides*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Kruger, K. 2001. *Weaving the word. The metaphors of weaving and female textual production*. Massachusetts, Rosemont Publishing & Printing Corp.
- Lateiner, D. 1995. *Sardonic Smile: non verbal Behavior in Homeric Epic*. Ann Arbor, University Michigan Press.
- Latte, K. 1920. *Heiliges Recht. Untersuchungen zur Geschichte der sakralen Rechtsformen in Griechenland*. Turingia, J. C. B. Mohr.
- Leach, E. R. 1955. "Polyandry, Inheritance and the Definition of Marriage", *Man* 55, pp. 182-186.
- Leão, D. F. 2004. "Matéria religiosa: processos de impiedade (*asebeia*)", en Leão, D. F.; Rossetti, L. y Fialho M. d. C. (eds.). *Nomos. Direito e sociedade na antiguidade classica*. Madrid/Coimbra, pp. 203-226.

- Leduc 1993. “¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C.”, en Duby, G. y Perrot, M. (eds.). *Historia de las mujeres*, vol. I. “La Antigüedad”. Madrid, Taurus, pp. 271-336.
- Lee, K. H. 1973. “Observations on *eressein*, *mastos* and Eur. Tro. 570-71”, *Philologus* 117, pp. 264-266.
- Lefkowitz, M. R. 1979. “The Euripides Vita”, *GRBS* 20, pp. 187-210.
- . 1990. *Women in Greek Myth*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- León, N. 2000. “Violencia y sumisión en *Las Traquinias* de Sófocles”, *La Aljaba*, segunda época 2, pp. 47-58.
- . 2002. “Pensar en femenino”, en *Ardva Veritatem. Trabajos en homenaje a Antonio Camarero*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, pp. 63-69.
- Lesky, A. [1958] 2001. *La tragedia griega*. Barcelona, El Acantilado.
- Lev Kenaan, V. 2008. *Pandora's sense: the feminine character of the ancient text*. Wisconsin, University Press.
- Levi, M. 1973. *Nerone e I suoi tempi*. Milán, Cisalpino-Goliardica.
- Levy, E. 1985. “Inceste, mariage et sexualité dans les *Suppliantes* d'Eschyle”, *La femme dans le monde méditerranéen*, *TMO* 10, pp. 29-45.
- Lewis, D. M. 1955. “Notes on Attic Inscriptions II: Who was Lysistrata?”, *Annual of the British School at Athens* 50, pp. 1-12.
- Lewis, S. 2002. *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*. Londres, Routledge.

- Ley, G. 1984. "Performance Studies and Greek Tragedy", *Eranos* 92, pp. 29-45.
- Lissarrague, F. 1993. "Una mirada ateniense", en Duby, G. y Perrot, M. (eds.). *Historia de las mujeres*, vol. I. "La Antigüedad". Madrid, Taurus, pp. 207-266.
- . 2003. "Intrusiones en el gineceo", en Veyne, P.; Lissarrague, F. y Frontisi Ducroux, F. *Los misterios del gineceo*. Madrid, Akal, pp. 183-245.
- Lloyd-Jones, H. 1964. "The *Suppliants* of Aeschylus", *AC* 33, pp. 355-74.
- López, S. J. 2005. "El héroe griego perturbado y criminal: Heracles trágico", *Praesentia* 6. Disponible en Internet, <http://vereda.saber.ula.ve/sol/praesentia6/julio.htm> [consultado el 16-08-2009]
- López Férez, J. A. 2007. "Deyanira y Heracles en Sófocles. La esposa y el héroe: dos mundos opuestos", *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 17, pp. 97-143.
- Loraux, N. 1989. *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid, Visor.
- . 1990a. "Prólogo" a Iriarte, A. *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid, Taurus, pp. 9-15.
- . 1990b. *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. París, Éditions La Découverte.
- . 1993. "Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre", en Bremer, J. M. y Handley, E. W. (eds.). *Aristophane (Entretiens sur l'Antiquité Classique, 38)*. Vandoeuvres/Ginebra, Fondation Hardt, pp. 203-244.
- . 1995. *Madres en duelo*. Rosario, Ediciones de la equis.

- Lucas, D. 1946. "Hippolytus", *CQ* 40 3-4, pp. 65-69.
- Lupu, E. 2005. *Greek Sacred Law. A Collection of New Documents (NGSL)* (Religions in the Graeco-Roman World, 152). Leiden, Brill.
- MacDowell, D. 1976. "Bastards as Athenian Citizens", *CQ* New Series 26 1, pp. 88-91.
- . 1978. *The Law in Classical Athens*. Nueva York, Cornell University Press.
- . 1986. *Spartan Law*. Edimburgo, Scottish Academic Press.
- Macurdy, G. H. 1944. "Had the Danaid Trilogy a Social Problem?", *CPh* 39 2, pp. 95-100.
- Madrid Navarro, M. 1999. *La misoginia en Grecia*. Madrid, Cátedra.
- Martignone, H. 2003. "Hipólito 616-650: γυνή y οἶκος en conflicto", *Actas de las Segundas Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*. Montevideo, Universidad de la República, pp. 194-202.
- . 2009 "La antiutopía de las amazonas en el *Hipólito* de Eurípides", *Morus. Utopia e Rinascimento* 6, pp. 211-219.
- Martina, A. [1975] 2004. *Eurípide. L'Ippolito*. Turín, Loescher Editore.
- Masquardt, P. 1985. "Penélope 'polutropos'", *AJPh* 106 1, pp. 32-48.
- Mayer, K. 1996. "Helen and the ΔΙΟΣ ΒΟΥΛΗ", *AJPh* 117 1, pp. 1-15.
- Mayer, R. 1982. "Neronian Classicism", *AJPh* 103, pp. 305-318.
- McClure, L. 1999. *Spoken like a woman. Speech and gender in athenian drama*. Princeton, University Press.

- McGlew, J. 2002. "Politics of the Commons revisited", en *Citizens on stage: comedy and political culture in the Athenian democracy*. Michigan, University Press, pp. 139-170.
- McHardy, F. 2008. *Revenge in Athenian Culture*. Londres, Duckworth.
- Michelini, A. N. 1987. *Euripides and the Tragic Tradition*. Wisconsin, University of Wisconsin Press.
- Mirón Pérez, m.d. 2009. "Las madres vengadoras: mujeres, paz y violencia en la Grecia antigua", en Cid López, R.M. (coord.). *Madres y maternidades. Construcciones culturales en la civilización clásica*. Oviedo, KRK Ediciones.
- Mitchell-Boyask, R. 1999. "Euripides' *Hippolytus* and the Trials of Manhood (The Ephebia?)", en *Rites of Passage in Ancient Greece. Literature, Religion, Society*. Cranbury, Associated University Presses, pp. 42-66.
- Momigliano, A. 1997. *Ensayos de historiografía antigua y moderna*. México, FCE.
- Monserrat, D. (ed.) 1998. "Introduction", en *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the human body in antiquity*. Londres/Nueva York, Routledge, pp. 1-9.
- Morelli, C. 1914. "Nerone poeta e i poeti intorno a Nerone", *Athenaeum* 2, pp. 117-152.
- Mossé, C. 1991. *La mujer en la Grecia Clásica*. Madrid, Nerea.
- Mossman, J. 1995. *Wild Justice. A study of Euripides' Hecuba*. Oxford, Clarendon Press.
- Moya del Baño, F. 1997. "Poesía 'menor': siglos I y II d. C.", en Codoñer, C. (ed.). *Historia de la Literatura Latina*. Madrid, Cátedra, pp. 449-492.

- Murnaghan, S. 1995. "The plan of Athena", en Cohen (ed.). *The distaff side. Representing the female in Homer's Odyssey*. Oxford, Oxford University Press, pp. 61-80.
- Murray, R. D. 1958. *The motif of Io in Aeschylus' Suppliants*. Princeton, University Press.
- Naiden, F. S. 2006. *Ancient Supplication*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press.
- . 2008 "Sanctions in Sacred Laws", en Harris, E. y Thür, G. (eds.). Symposium 2007. "Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte" (Durham, 2.-6. September 2007). Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, pp. 125-138.
- Nápoli, J. 2001. "La locura amorosa en *Hipólito* de Eurípides: análisis filológico de la moría femenina", *Synthesis* 8, pp. 87-104.
- O'Neill, K. 1998. "Aeschylus, Homer, and the Serpent at the Breast", *Phoenix* 52 3/4, pp. 216-229.
- O'Sullivan, L. L. 1997. "Athenian Impiety Trials in the Late Fourth Century B.C.", *CQ* 47 1, pp. 136-152.
- . 1996. *Greek Bastardy in the Classical and Hellenistic Periods*. Oxford, Clarendon Press.
- Obrist, K. 2009. "La enunciación del espacio en *Traquínias*. Construcción y aniquilamiento del ámbito doméstico", *Circe* 13, pp. 173-188.
- . 2009a. "Los trabajos de las mujeres en la cerámica griega. Una mirada con gafas violetas". Disponible en Internet, www.cablemodem.fibertel.com.ar/coradukelsky/Grecia.htm
- Ogden, D. 1996. Organización Panamericana de la Salud. 1996. *Greek Bastardy in the Classical and Hellenistic Periods*, Oxford, Clarendon Press.

- Ormand, K. 1999. "Male homosocial desires in the *Trachiniae*", en *Exchange and the Maiden. Marriage in Sophoclean tragedy*. Austin, University of Texas Press, pp. 36-59.
- Orsi Portalos, R. 2006. "Saber y confiar", en *Ti Chre Poiein. Pensamiento y acción en Sófocles*. Madrid, Universidad Carlos III, tesis doctoral. Disponible en internet: e-archivo.uc3m.es/dspace/bitstream/10016/630/1/Orsi-Portalo.pdf
- Ostwald, M. 1969. *Nomos and the Beginnings of Athenian Democracy*. Oxford, Clarendon Press.
- Pace Vetter, I. 2005. "Women's work" as political art. *Weaving and dialectical politics in Homer, Aristophanes, and Plato*. Lanham, Lexington Books.
- Padel, R. 1990. "Making space speak", en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?* Princeton, University Press, pp. 336-365.
- . 1992. *In and Out of the Mind*. Princeton, University Press.
- . 1993. "Women: Model for Possession by Greek Daemons", en Cameron A. y Kuhrt, A. (eds.). *Images of women in antiquity*. Detroit, Wayne State University Press, pp. 3-19.
- . 2005. *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. México, Sexto Piso.
- Pantelia, M. 1993. "Spinning and weaving: Ideas of domestic order in Homer", *AJPh* 114 4, pp. 493-501.
- Papadopoulou-Belmehdi, I. 1996. "Tejidos femeninos o lo femenino en antútesis", *Enrahonar* 26, pp. 25-39.
- Park Poe, J. 2003. "Word and deed. On 'stage-directions' in greek tragedy", *Mnemosyne* 56, pp. 420-448.

- Parker, R. 2004. "What are Sacred Laws?", en Harris, E. M. y Rubinstein, L. (eds.). *The Law and the Courts in Ancient Greece*. Londres, Duckworth, pp. 57-70.
- . 2005. "Law and Religion", en Gagarin, M. y Cohen, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Cambridge, University Press, pp. 61-81.
- Pavis, P. 1997. "Espacio, tiempo, acción", *Cuadernos de teatro* 11, pp. 17-36.
- Pédech, P. 1964. *La méthode historique de Polybe*. París, Les Belles Lettres.
- Peigney, J. 1985. "Les deux corps d'Ulysse. Une construction possible pour l'*Odyssee*, chants XIII à XXIII", *Les Études classiques* 53, pp. 341-354.
- Pembroke, S. 1970. "Femmes et enfants dans les fondations de Locres et de Tarente", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 25, p. 5.
- Perdicoyianni-Paléologou, H. 2009. "The vocabulary of madness from Homer to Hippocrates. Part 1: The verbal group of *maínomai*", *History of Psychiatry* 20, p. 3.
- Perentidis, S. 1997. "Réflexions sur la polyandrie à Sparte dans l' Antiquité", *Rev. Hist. Droit*, 75 1, pp. 7-31.
- Picazo Gurina, M. 2008. *Alguien se acordará de nosotras. Mujeres en la ciudad griega antigua*. Barcelona, Bellaterra.
- Pierre, H. 2008. "Réflexions autour de la Nesteia des Thesphories athéniennes", *Pallas* 76, pp. 85-94.
- Plutarco. *Vida de Teseo*.
- . *Vida de Pericles*.
- Pomeroy, S. 2002. *Spartan Women*. US, Oxford University Press.

- Prag. A. J. N. W. 1991. "Clytemnestra's Weapon Yet Once More", *CQ*, New Series 41, pp. 242-246.
- . 1996. "Review (untitled) of Knoepfler: Les imagiers de *l'Orestie*. Mille ans d'art autour d'un myth grec", *JHS* 116, pp. 194-195.
- Pucci, P. 2003. "Euripides. The monument and the sacrifice", en Mossman, J. (ed.). *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*. Oxford, University Press, pp. 139-169.
- Quijada Sagredo, M. 2008. "Oralidad y cultura escrita en Grecia antigua: el testimonio de la comedia *archaia*", en Fernández Álvarez, M. P.; Fernández Vallina, E. y Martínez Manzano, T. (eds.). *Est hic varia lectio. La lectura en el mundo antiguo*. Salamanca, Universidad, pp. 49-62.
- Rabinowitz, N. S. 1993. *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*. Ithaca, Cornell University Press.
- . 2008. *Greek Tragedy*. Oxford, Blackwell Publishing.
- Reeder, E. D. (ed.). 1995). *Pandora: Women in Classical Greece*. Princeton, University Press.
- Rehm R. 1996. *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Princeton, University Press.
- . 2002. *The play of space. Spatial transformation in Greek Tragedy*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Rhodes, P. J. 1972. *The Athenian Boule*. Oxford, Clarendon Press.
- . 1978. "Bastards as Athenian Citizens", *CQ*, New Series, Vol. 28, N° 1, pp. 89-92.
- Rhodes, P. J. y Lewis, D. M. 1997. *The Decrees of the Greek States*. Oxford, Clarendon Press

- Ricoeur, P. 2004. *Tiempo y narración, I y II*. México, Siglo XXI.
- Rodríguez Cidre, E. 2009. “Degollaciones inapropiadas: el sacrificio impío en las tragedias troyanas de Eurípides”, en Campagno, M.; Gallego, J. y García Mac Gaw, C. (eds.). I Coloquio Internacional “Política y Religión en el Mediterráneo Antiguo”. Buenos Aires, 6 y 7 de septiembre de 2007. Buenos Aires, PEFSCEA/UBA, pp. 239-255.
- Roochink, D. 1990. “Homeric Speech Acts: Word and Deed in the Epic”, *CJ* 85, pp. 289-299.
- Roselli, D. K. 2005. “Vegetable-Hawking Mom and Fortunate Son: Euripides, Tragic Style, and Reception”, *Phoenix* 59, 1-49.
- Rosellini, M. 1979. “*Lysistrata*: une mise en scène de la féminité”, en Auger, D.; Rosellini, M. y Saïd, S. (eds.). “Aristophane, les femmes et la cité”, *Les Cahiers de Fontenay*, 17, pp. 11-32.
- Rosler, W. 1992. “Danaos, à propos des dangers de l’amour (Eschyle, *Suppliantes*, 991 sq.)”, *Pallas* XXXVIII, 173-8.
- Ruck, C. 1975. “Euripides’ Mother: Vegetables and the Phallos in Aristophanes”, *Arion* 2, pp. 13-57.
- Sacks, K. 1981. *Polybius on the Writing of History*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press.
- Saetta-Cottone, R. 2003. “Agathon, Euripide et le thème de la mimesis dramatique dans les Thesmophories d’Aristophane”, *REG* 116 2, pp. 445-469.
- . 2004. “La parodie du *Téléphe* entre les *Acharniens* et les *Thesmophories*”, *Methodos* 4 (disponible en internet: <http://methodos.revues.org/document160.html> [consultado el 04-03-2010]).

- Saxonhouse, A. W. 2006. *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*. Cambridge, University Press.
- Scheidel, W. 1995. "The most silent women of Greece and Rome: rural labour and women's life in the ancient world (I)", *G&R* 42, pp. 202-216.
- . 1996. "The most silent women of Greece and Rome: rural labour and women's life in the ancient world (II)", *G&R* 43, pp. 1-10.
- Schein, S. 1982. "The Cassandra scene in Aeschylus 'Agamemnon'", *Greece and Rome, Second Series*, 20 1, pp. 11-16.
- . 1995. "Female Representations and Interpreting the *Odyssey*", en Cohen, B. (ed.). *The distaff side. Representing the female in Homer's Odyssey*. Nueva York/Londres, Oxford University Press, pp. 17-27.
- . 1996. (ed.). *Reading the Odyssey. Selected Interpretive Essays*. Princeton, University Press.
- Schnaidt, N. 1989. "Espacio pensado, espacio figurado, espacio vivido", *Temas de disseny* 3 (disponible en internet: tdd.elisava.net/coleccion/la-cultura-arquitectonica-el-discurs-del-disseny-el-disseny-i-la-seva-historia/schnaidt-es).
- Scodel, R. 1996. "Δόμων ἄγαλμα: Virgen Sacrifice and Aesthetic Object", *TAPA* 126, pp. 111-128.
- Sealey, R. 1990. *Women and Law in Classical Greece*. Chapel Hill/Londres, University of North Carolina Press.
- Segal, C. 1971. "Andromache's anagnorisis: formulaic artistry in *Iliad* 22.437-476", *HSCPh* 75, pp. 33-57.
- . 1993. *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Durham, Duke University Press.

- . 1998. “Myth, Poetry, and Heroic Values in the *Trachinian Women*”, en *Sophocles’ Tragic World*. Cambridge/Londres, Harvard University Press, pp. 26-68.
- . 1999. “*Trachiniae*”, en *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Norman, University of Oklahoma Press, pp. 60-108.
- Shapiro, H. 1994. *Myth into Art: Poet and painter in Classical Greece*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Shaw, M. 1975. “The female intruder: women in fifth-century drama”, *CPh* 70 4, pp. 255-266.
- Sicherl, M. 1986. “Die Tragik der Danaiden”, *MH* 43, pp. 81-110.
- Sider, D. 1978. “Stagecraft in the *Oresteia*”, *AJP*, 99 1, pp. 12-27.
- Signorelli de Marti, R. 1960. “La mujer en el mundo antiguo”, Tesis de doctorado. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Simon, B. 1984. *Razón y locura en la Antigua Grecia*. Madrid, Akal.
- Sinclair, R. 1999. *Democracia y participación en Atenas*. Madrid, Alianza.
- Sissa, G. 1983. “Il corpo della donna. Lineamenti di una ginecologia filosofica”, en Campese S.; Manuli, P. y Sissa, G. *Madre materia*. Turín, Boringhieri, pp. 83-145
- Skinner, M. B. 2005. *Sexuality in Greek and Roman Culture*. Malden/Oxford/Carlton, Blackwell Publishing.
- Sokolowski, F. 1955. “Lois sacrées d’Asie Mineure” (École Française d’Athènes, Fasc. IX). París, Éditions E. de Boccard.
- . 1962. “Lois sacrées des cités grecques”, Supplément (École Française d’Athènes, Fasc. XI). París, Éditions E. de Boccard.

- . 1969. “Lois sacrées des cités grecques” (École Française d’Athènes, Fasc. XVIII). París, Éditions E. de Boccard.
- Sommerstein, A. H. 1997. “The theatre audience, the Demos, and the *Suppliants* of Aeschylus”, en Pelling, C. (ed.). *Greek tragedy and the historian*. Oxford, Clarendon Press, pp. 63-79.
- . 2002. “Cronology of Greek drama” en *Greek drama and dramatists*. Londres, Routledge, pp. 77-86.
- . 2007. “Cloudy swearing: when (if ever) is an oath not an oath?”, en Sommerstein, A. H. y Fletcher, J. (eds.). *Horkos. The Oath in Greek Society*. Exeter, Bristol Phoenix Press, pp. 125-137.
- . 2009. “The language of Athenian women”, en *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*. Oxford, University Press.
- Sourvinou-Inwood, C. 1974. “The Votum of 477/6 B.C. and the Foundation Legend of Locri Epizephyrii”, *CQ New Series* 24 2, pp. 186-198.
- . 1978. “Persephone and Aphrodite at Locri: A Model for Personality Definitions in Greek Religion”, *JHS* 98, pp. 101-121.
- . 2002. *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham, MD, Lexington Books.
- Spina, L. 1986. *Il cittadino alla tribuna. Diritto e libertà di parola nell’Atene democratica*. Nápoles, Liguori Editore.
- Stallsmith, A. B. 2008. “The Name of Demeter Thesmophoros”, *GRBS* 48, pp. 115-131.
- . 2009. “Interpreting the Thesmophoria: Ritual and Theory”, *CB* 35, pp. 31-45.

- Stewart, A. 1995. "Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens", *Poetics Today* 16 4, pp. 571-597.
- . 1997. *Art, Desire, and the Body in ancient Greece*. Cambridge, University Press.
- Stohn, G. 1993. "Zur Agathonszene in den *Thesmophoriazusen* des Aristophanes", *Hermes* 121, pp. 196-205.
- Strauss, B. 1993. *Fathers and Sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*. Londres, Routledge.
- Stravrianopoulou, E. 2006. "Normative interventions in Greek rituals: Strategies for justification and legitimation", en Stravrianopoulou, E. (ed.). *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World (Kernos Suppl. 16)*. Lieja, CIERGA, pp. 131-149.
- Sullivan, J. P. 1985. *Literature and Politics in the Age of Nero*. Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- Taaffe, L. K. 1993. *Aristophanes and Women*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Taplin, O. 1983. "Emotion and Meaning in Greek Tragedy", en Segal, E. (ed.). *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford, University Press, pp. 1-12.
- . 2003. *Greek tragedy in action*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Tarkow, T. A. 1975. "The dilemma of Pelasgus and the nautical imagery of Aeschylus' *Suppliants*", *C&M* 31, pp. 1-13.
- Theodorou, Z. 1993. "Subject to emotion: exploring madness in *Orestes*", *CQ* 43 1, pp. 32-46.
- Thomas, R. 2005. "Writing, Law and Written Law", en Gagarin, M. y Cohen, D. (eds.). *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Cambridge, University Press, pp. 41-60.

- Thomas, Y. 1993. “La división de los sexos en el derecho romano”, en Duby, G. y Perrot, M. (eds.). *Historia de las mujeres*, vol. I: “La Antigüedad”. Madrid, Taurus, pp. 136-205.
- Thomson, G. [1940] 1972. *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Drama*. Nueva York, Haskell House Publishers Ltd.
- Turner, V. 1974. *Dramas, fields and metaphors*. Ithaca, Cornell University Press.
- Tyrrell, W. [1984] 2001. *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*. Madrid, FCE.
- Ubersfeld, A. [1977] 1989. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- Verdenius, W. J. 1985. “Notes on the parodos of Aeschylus’ *Suppliants*”, *Mnemosyne* 38, pp. 281-306.
- . 1996. “Danaus and his daughters: notes on Aeschylus’ *Supplikes* 870”, *CQ* 46, pp. 286-288.
- Vermeule, E. 1966. “The Boston *Oresteia* Krater”, *American Journal of Archaeology* 70 1, pp. 1-22.
- Vernant, J. P. 1981. “Théorie générale du sacrifice et mise a mort dans la θυσία grecque”, en Rudhardt J. y Reverdin O. (eds.). *Entretiens sur l’Antiquité. Le sacrifice dans l’Antiquité*. Vandoeuvres/Ginebera, Fondation Hardt, pp. 1-39 .
- . 1985. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel.
- . 1987. *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Barcelona, Siglo XXI.
- . 2001a. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Barcelona, Paidós.

- . 2001b. “Pandora”, en Schmitt, J. C. (ed.). *Eve et Pandora*. París.
- . 2002. *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*, vol. I. Barcelona, Paidós.
- Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P. 1972. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*. París, Librairie François Maspero.
- Vidal-Naquet, P. 1983. *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*. Barcelona, Península.
- Viret Bernal, F. 1997. “When painters execute a murderess. The representation of Clytemnestra on Attic vases”, en Koloski-Ostrow, A. y Lyons, C. L. (eds.). *Naked truths. Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*. Londres/Nueva York, Routledge, pp. 93-107.
- Vlahogiannis, N. 1998. “Disabling bodies”, en Monserrat, D. (ed.). *Changing Bodies, Changing Meanings. Studies on the human body in antiquity*. Londres/Nueva York, Routledge, pp. 13-36.
- von Prott, H. y Ziehen, L. 1896-1906. *Leges graecorum sacrae e titulis collectae*, vols. I-II. Lipsiae, Teubner.
- Vucetich, H. 2007. “El origen de las ideas sobre el espacio y el tiempo”, en González de Tobia, A. M. (ed.). “IV Coloquio Internacional: Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la modernidad”. La Plata, CELC-AFG-FH-CE-UNLP, pp. 287-306.
- Walbank, F. W. 1962. “Polemic in Polybius”, *JRS* 52, pp. 1-12.
- . 1982. “Regulations for an Athenian Festival”, en *Studies in Attic Epigraphy, History and Topography presented to Eugene Vanderpool* (Hesperia Supplement 19). Princeton, American School of Classical Studies at Athens, pp. 173-182.

- . 1999. *A historical Commentary on Polybius*. Oxford, University Press, Vol. II.
- . 2005. “The Two-way Shadow: Polybius among the Fragments”, en Schepens, G. y Bollansée, J. (eds.). *The Shadow of Polybius. Intertextuality as a Research Tool in Greek Historiography*. Leuven, Peeters, pp. 1-18.
- Walker Bynum, C. 1987. *Holy Feast and Holy Fast. The religious significance of food to medieval women*. Berkeley, University of California Press.
- Webster, T. 1967. “The Early Plays”, en *The Tragedies of Euripides*. Londres, Methuen & Co, pp. 32-77.
- Wilamowitz, [1965] 1969
- Wiles, D. 1987. “Reading Greek Performance”, *G&R* 34, pp. 136-154.
- Winnington-Ingram, R. 1958. “*Hyppolitus*: A Study in Causation”, en *Entretiens sur l'antiquité classique*. París, Vandoeuvres/Genève.
- . 1961. “The Danaid trilogy of Aeschylus”, *JHS* 81, pp. 141-52.
- Winkler, J. J. 1994. *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*. Buenos Aires, Manantial.
- Wohl, V. 1998. *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin, University of Texas Press.
- Woodford, S. 2002. *Images of Myth in Classical Antiquity*. Cambridge, University Press.
- Worman, N. 1997. “The Body as argument: Helen in Four Greek Texts”, *ClAnt* 16, pp. 151-203.

- Zeitlin, F. I. 1981. "Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*", en Foley, H. (ed.). *Reflections of Women in Antiquity*. Londres/Nueva York, Gordon & Breach Science, pp. 169-217.
- . 1982. "Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter", *Arethusa* 15, pp. 129-157.
- . 1984. "The Dynamics of Misogyny: Myth and Myth-making in the *Oresteia*", en Peradotto Sullivan (ed.). *Women in the Ancient World*. Nueva York, The Arethusa Papers, pp. 159-191.
- . 1990. "Playing the other", en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?* Princeton, University Press, pp. 336-365.
- . 1995. "Figuring the Fidelity in Homer's *Odyssey*", en Cohen, B. (ed.). *The distaff side. Representing the female in Homer's Odyssey*. Nueva York/Londres, Oxford University Press, pp. 117-152.
- . 1996. "The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in Euripides' *Hippolytos*", en *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago, University Press, pp. 219-284.

Instrumenta studiorum

- Bailly, A. 2000. *Dictionnaire Grec-Français*. París, Hachette.
- Chadwick, J. 1996. *Lexicographica Graeca. Contributions to the lexicography of Ancient Greek*. Oxford, Clarendon Press.

- Chantraine, P. 1999. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. París, Klincksieck.
- Chevallier, J. y Gheerbrant, A. [1969] 1993. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- Grimal, P. 1986. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona, Paidós.
- Lausberg, H. 1966. *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos.
- Liddell, H. G. y Scott, R. 1968. *Greek-english Lexicon*. Oxford, University Press.
- Rodríguez Adrados, F. 1989-1997. *Diccionario griego-español*, vol. IV, Madrid, CSIC.
- Smyth, H. W. 1984. *Greek Grammar*. Cambridge, Harvard University Press.

Los autores

Alicia María Atienza

Profesora Adjunta Ordinaria de Literatura Griega en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Directora de la Revista *Espacios. Nueva Serie* (UNPA). Autora de artículos y capítulos de libros, entre los cuales se encuentran “Comedores de pan y bebedores de vino: la cuestión alimentaria en la *Odisea*”, *Circe* 11, 2007; en coautoría con Musci, M., “La función constructiva del estereotipo en *Los clásicos según Fontanarrosa*”, en *Actas del I Congreso internacional de literatura, arte y cultura en la globalización*, Buenos Aires, La Bohemia, 2008; “La entropía gastronómica, una marca de monstruosidad en la *Odisea*”, en Barrancos *et al.*, *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, FFyL-UBA, 2008; en coautoría con Arpes, M. y Zapata, P., “Medea en tierras de España. Una versión posmoderna de la tragedia clásica por el dramaturgo español F. Cabal”, en Pociñas, A. y A. Pociñas (eds.), *En recuerdo de B. Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2009; “Las apariencias engañan: cambio y metamorfosis en la *Odisea*”, *Circe* Vol. 12, 2009; “¿El pueblo dónde está? *Agorá, ekklesia, théatron* en la pólis griega”, en *Actas de las VIII Jornadas de Hermenéutica aplicada: lo popular*, Río Gallegos, UNPA. CD Rom, 2009.

amatienza@yahoo.com

Tomás Bartoletti

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Obtuvo la beca Estímulo por la misma Universidad con el proyecto “El silencio y el dispositivo de enunciación de verdad en

el mito de Casandra en *Agamenón*". Becado por el DAAD para una estadía académica en la Universidad Essen-Duisburg. Tradujo a Hölderlin, Benjamin y Bürger. Ha participado en congresos nacionales e internacionales sobre el Mundo Clásico y de literatura latinoamericana y argentina; ha integrado diversos proyectos de investigación sobre la especificidad. Publicó en las revistas *Confines* y *El río sin orillas*, entre otras.

tom_barthus@hotmail.com

Emiliano Jerónimo Buis

Abogado (especializado en Derecho Internacional) y Licenciado y Profesor en Letras (con orientación en Letras Clásicas) por la Universidad de Buenos Aires. Master en Historia y Antropología de la Antigüedad (Orientación en Derechos de la Antigüedad) por la Universidad de París 1 Panthéon-Sorbonne. Doctor en Letras Clásicas por la UBA con una tesis sobre las alusiones jurídicas en Aristófanes. Es investigador asistente de carrera en el CONICET y ha integrado diversos proyectos de investigación en la Argentina y en España sobre el mundo griego antiguo. Es docente de Lengua y Cultura Griegas y de la Maestría en Estudios Clásicos en la Facultad de Filosofía y Letras y de Historia del Derecho Internacional en la Antigüedad en la Facultad de Derecho de la UBA, donde además se desempeña actualmente como coordinador de la Secretaría de Investigación. Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y ha publicado, en el país y en el extranjero, sobre temas vinculados con la comedia antigua y el derecho ateniense.

ejbuis@yahoo.com

Jorge Caputo

Estudiante de Letras (con orientación en Teoría Literaria) de la Universidad de Buenos Aires, e investigador del Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación. Ha participado en congresos nacionales e internacionales con ponencias sobre las tragedias de Esquilo y ha publicado trabajos sobre teatro latino y teatro alemán del siglo XX.

jorgeluiscaputo@gmail.com

Cora Dukelsky

Licenciada en Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Profesora Titular de Historia de las Artes Plásticas I (Antigüedad) en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesora de la Maestría en Estudios Clásicos en 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 con 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@yahoo.com.ar

Juan Emmanuel Gatti

Estudiante de la carrera de Filosofía con orientación en Filosofía Clásica en la Universidad de Buenos Aires. Se ha desempeñado como ayudante de segunda de la materia Lengua y Cultura Griegas en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad. Ha integrado diversos proyectos de investigación sobre literatura griega y ha participado en jornadas sobre el Mundo Clásico.

juan_gatti@hotmail.com

Federico Koll

Licenciado y Profesor en Letras (orientación en Letras Clásicas) por la Universidad de Buenos Aires. Es doctorando por la Universidad Católica Argentina con el proyecto “Crítica textual, análisis teórico y originalidad en la *Ilias Latina*”. Es Director de Escuela Media. Ha integrado proyectos de investigación sobre literatura griega y latina. Ha participado como expositor en diversos congresos sobre el Mundo Clásico.

fedekoll@hotmail.com

Hernán Martignone

Licenciado en Letras (con orientación en Lenguas Clásicas) por la Universidad de Buenos Aires. Es becario de Doctorado por la misma Universidad con el proyecto “Deseo y realidad en el *Hipólito* de Eurípides: una lectura en clave utópica”. Dicta clases de Griego Clásico en

las Facultades de Filosofía y Letras y de Derecho (UBA). Ha brindado conferencias de divulgación sobre la Grecia Antigua. Ha integrado diversos proyectos de investigación sobre literatura griega. Colaborador en la revista *Argos* de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos. Ha participado en congresos nacionales e internacionales de Mundo Clásico y publicado trabajos sobre la tragedia *Hipólito* y la comedia *Lisístrata*, así como también reseñas sobre obras de Aristóteles, Sófocles, Hesíodo y otros. Además, es periodista de historietas y coautor (junto con Mariano Prunes) del libro *Historietas a diario. Las tiras cómicas argentinas de Mafalda a nuestros días* (Librería, 2008).

hmartignone44@hotmail.com

Katia Obrist

Profesora y Licenciada en Letras (UNCo), y especialista en Estudios de las Mujeres y de Género (UNCo). Docente del Área Lenguas Clásicas, Orientación Lengua y Literatura Griega, de la Facultad de Humanidades (UNCo). Estudiante de la Maestría en Estudios Clásicos (UBA), se especializa actualmente en filología y tragedia griegas. Ha integrado proyectos de investigación sobre literatura griega y ha participado como expositora en reuniones científicas y foros de su especialidad.

katiaobrist@hotmail.com

Cecilia Josefina Perczyk

Licenciada en Psicología por la Universidad de Buenos Aires. Estudiante de la Maestría en Estudios Clásicos (UBA), se especializa actualmente en filología y tragedia griegas. Integra proyectos de investigación sobre literatura griega y estética. Ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre el mundo clásico.

ceciliaperczyk@hotmail.com

Elsa Rodríguez Cidre

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del CONICET. Profesora Adjunta del Área de Griego de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y de la Maestría en Estudios Clásicos en la misma universidad. Ha integrado y/o dirigido distintos proyectos de investigación en la Argentina y en España. Se ha especializado en el discurso femenino en

la tragedia griega, en particular la obra de Eurípides. Entre sus publicaciones figuran su tesis doctoral (*Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba, Ordía Prima, 2010) y varios capítulos de libros de la especialidad. Ha editado en colaboración el libro *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires, IIEGE/FFyL -UBA, 2008 y ha traducido la *Medea* de Eurípides para la editorial Losada (2010). Ha dictado conferencias, ponencias y cursos en numerosos congresos tanto nacionales como internacionales.

elsale@fibertel.com.ar

María Mercedes Turco

Licenciada en Letras (con orientación en Letras Clásicas) por la Universidad de Buenos Aires. Doctoranda por la misma universidad con el proyecto “La narración histórica: teoría y práctica en la obra de Polibio”. Dicta clases de Lengua y cultura griegas en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha integrado proyectos de investigación sobre literatura griega. Ha participado como expositora en congresos nacionales e internacionales sobre el Mundo Clásico y ha publicado el trabajo “La narración histórica en Polibio o la no metáfora” en Ames, C. y Sagristani, M., *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua II*, Córdoba, Encuentro, 2009.

mariaturco@yahoo.com

Mariel Vázquez Belatti

Estudiante de la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires (con orientación en Filosofía Práctica). Está desarrollando como adscripta una investigación sobre las comedias de Aristófanes *Lisístrata* y *Asambleístas*. Ha integrado proyectos de investigación sobre cultura y literatura griegas. También ha participado de diversos congresos y jornadas sobre el Mundo Antiguo, en calidad de expositora (ponencias y foros de la especialidad). Además, desempeña tareas de investigación periodística en temas de divulgación histórica.

marielvazquezbelatti@gmail.com

Índice

Introducción	7
<i>Elsa Rodríguez Cidre y Emiliano J. Buis</i>	
Cuerpos de mujer	
Representaciones visuales de lo femenino	
Capítulo 1	
Veinte años no es nada: los avatares del cuerpo en la <i>Odisea</i>	15
<i>Alicia M. Atienza</i>	
Capítulo 2	
La tragedia como experiencia: lenguaje, cuerpo y objeto en <i>Agamenón</i> de Esquilo	37
<i>Jorge Luis Caputo</i>	
Capítulo 3	
Mostrar los pechos: la tragedia eurípidea y la problemática del cuerpo en escena	59
<i>Elsa Rodríguez Cidre</i>	

Capítulo 4

- Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder.
Una interpretación de su iconografía en la cerámica griega 85
Cora Dukelsky

Palabras de mujer

Discurso e institucionalización de lo femenino

Capítulo 5

- πὼς φράσω τέλος;**
Casandra narradora: la travesía del *lógos* por el tiempo 117
Tomás Bartoletti

Capítulo 6

- Palomas y halcones: violencia y persuasión en *Suplicantes* de Esquilo 149
Juan Gatti

Capítulo 7

- ¿Bastardo sin gloria? Herencia y legitimidad en *Hipólito* de Eurípides 175
Hernán Martignone

Capítulo 8

- La musa aprende a debatir: escenificaciones femeninas
de la praxis política en *Tesmoforiantes* de Aristófanes 201
Emiliano J. Buis

Capítulo 9

- Matrilinealidad y poliandria: polémica en torno a la interpretación
de las fuentes en las *Historias* de Polibio 231
María Mercedes Turco

Espacios de mujer

Terrenos de la exclusión a la inclusión, de lo privado a lo social,
de la periferia al centro

Capítulo 10

Aberturas femeninas en el teatro griego.

Algunas reflexiones en torno a la puerta central
de *Traquinias* de Sófocles

257

Katia Obrist

Capítulo 11

El diagnóstico del héroe en *Heracles* de Eurípides.

Una aproximación desde la medicina hipocrática
y la psiquiatría actual

285

Cecilia Josefina Perczyk

Capítulo 12

Un manto para el pueblo.

Tejido social y trama cómica en *Lisístrata* de Aristófanes

303

Mariel Vázquez

Capítulo 13

Helena y Andrómaca en clave moralizante:

una lectura romana de los personajes homéricos en la *Ilias Latina*

327

Federico Koll

Bibliografía

351

Los autores

389

