



El *oïkos* violentado Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua

Elsa Rodríguez Cidre, Emiliano Jerónimo Buis
y Alicia María Atienza (compiladores)



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

El *oikos* violentado

Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco
en la literatura griega antigua

El *oikos* violentado

Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua

Elsa Rodríguez Cidre, Emiliano Jerónimo Buis
y Alicia María Atienza (compiladores)



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

Decano

Hugo Trinchero

Vicedecana

Leonor Acuña

Secretaria

Académica

Graciela Morgade

Secretaría de Supervisión

Administrativa

Marcela Lamelza

Secretario de Extensión

Universitaria y Bienestar

Estudiantil

Alejandro Valitutti

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Posgrado

Pablo Ciccolella

Subsecretaria

de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario

de Publicaciones

Rubén Mario Calmels

Subsecretario

de Publicaciones

Matías Cordo

Consejo Editor

Amanda Toubes

Lidia Nacuzzi

Susana Cella

Myriam Feldfeber

Silvia Delfino

Diego Villarroel

Germán Delgado

Sergio Castelo

Directora

de Imprenta

Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Colección Saberes

Edición: Liliana Cometta

Diseño de tapa e interior: Magali Canale y Fernando Lendoiro

Imagen de tapa: Orestes en Delfos. Cratera de Figuras Rojas. Siglo IV a. C. Londres, Museo Británico.



Rodríguez Cidre, Elsa

El oikos violentado: genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua / Elsa Rodríguez Cidre; Emiliano Jerónimo Buis; Alicia Atienza. - 1a ed. - Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2013.

300 p. ; 14 x 20 cm.

ISBN 978-987-1785-81-0

1. Estudios Culturales. 2. Educación Universitaria. I. Buis, Emiliano Jerónimo II. Atienza, Alicia III. Título CDD 306.071 1

ISBN: 978-987-1785-81-0

© Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2013

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

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

A nuestras familias

Prólogo

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

El presente libro es el resultado del proyecto de investigación UBACyT “Genealogías violentas y problemas de género: conflictividades familiares y perversiones del *oîkos* en la literatura griega antigua” desarrollado entre 2010 y 2012. Este texto continúa las líneas exploradas en un UBACyT anterior que diera como fruto la publicación en 2011 de *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras/UBA). En esta ocasión, se ha procurado encarar el estudio de las fuentes literarias e iconográficas griegas desde la problemática de las conflictividades del *oîkos*, analizando en particular los modos de cimentación (masculinos y femeninos) de las subversiones familiares y la ruptura que se instauran desde la literatura y el arte respecto de las reglas de ascendencia y consanguinidad ancladas socialmente por las normas genealógicas y las instituciones tradicionales del parentesco.

La naturaleza del proyecto en cuestión –integrado por investigadores formados y en formación, profesores, becarios, tesistas, graduados y alumnos, procedentes de variados espacios de debate académico– ha generado un texto signado por múltiples intereses, lecturas complementarias e

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

Al igual que en el libro previo, nos ha parecido adecuado organizar los capítulos atendiendo fundamentalmente a consideraciones de índole temática, superadoras de una presentación cronológica de los autores y fuentes tratados. Ello en virtud de constituir y consolidar ciertos ejes de reflexión en torno de la representación de los vínculos de parentesco. Distribuimos los trabajos en tres secciones, abordando primero las *transmisiones* del discurso familiar, es decir, los modos en que los textos literarios dan cuenta, desde su condicionamiento genérico, de la construcción genealógica y reflejan en clave ficcional los nexos que se entablan entre padres e hijos o maridos y mujeres. En segundo lugar, al analizar las *transgresiones* del *lógos* damos cuenta de las manifestaciones críticas de la realidad del *oîkos* a partir de la visión distorsionada y subvertida que plantean los testimonios griegos. Finalmente, nos ocupamos de estudiar la construcción metafórica de las relaciones de parentesco en ámbitos que exceden el espacio de lo privado: bajo el estudio de las *transpolaciones*, pretendemos ofrecer lecturas interesadas en el traslado de categorías familiares para explicar la realidad político-institucional de Atenas. Dentro de cada una de estas secciones, cada autor se ha focalizado en aspectos concretos que ilustran la riqueza

del material disponible desde una lectura que atraviesa campos de estudios para potenciar una aproximación interdisciplinaria, como se puede advertir a través de la lectura de cada contribución.

En la primera parte del libro, que trata sobre “Transmisiones del discurso familiar”, Cecilia Colombani trabaja desde la filosofía en la línea de las tesis de Michel Foucault, para quien todo orden político e institucional descansa en una “guerra silenciosa” en la que la violencia funciona como productora de nuevos órdenes. El artículo releva la conflictividad familiar en el primer segmento de la *Teogonía*, indagando el tema de la violencia como motor de las transformaciones familiares. La primera familia representa un acto fundacional de lo que será la tendencia inscrita en el dispositivo genealógico y constituye un primer modelo vincular que se transmite a las primeras familias divinas. La lectura muestra la ambigüedad de la figura de Gea, la Tierra, que en una perspectiva inicial aparece entre los primeros elementos, *tà prôtista*, como potencia productora de ser, y en una segunda perspectiva como potencia divina que, unida a Urano, inicia la sucesión amorosa que dará cuenta del progresivo orden de lo real. El pensamiento hesiódico, fuertemente emparentado con un dispositivo familiar, marcó, con su impronta violenta, las ulteriores configuraciones vinculares.

El tiempo y la intriga de la tragedia esquilea vistos no como una evolución lineal, sino como una convivencia inarmónica, litigante, entre tiempos diversos, constituye el punto de partida del trabajo de Jorge Caputo, quien postula la existencia de un tiempo atravesado por numerosos anacronismos, restos del pasado que pueblan el presente y articulan el futuro. El capítulo recorre los procedimientos que permiten dar cuenta de esa temporalidad inestable, a partir del contraste entre *Euménides* y las dos primeras partes de la trilogía, en particular *Coéforas*. Estudia el modo en que la trilogía fluctúa desde una convención escénica donde lo

invisible es presentado mediante modos “vicarios” (esto es, sustitutivos) hacia otra que parece plantear la absoluta visibilidad de todo lo que, hasta entonces, permanecía oculto. Se muestra asimismo que, si el anacronismo –entendido como un pasado que regresa insistentemente en el presente– resulta estructurante en las obras consideradas, ello se debe a que la propia realidad política y social de la Atenas del siglo V a. C. se percibe como una amalgama inestable en la que lo que se creía superado como perteneciente a otro tiempo, amenaza siempre con retornar.

El capítulo de Mariel Vázquez Bellatti estudia las dos únicas escenas de diálogo matrimonial preservadas de la comedia aristofánica, para señalar cómo se reproducen en ellas los estereotipos genéricos. Nos muestra a dos esposos engañados y ansiosos por el peligro al que sus *oïkoi* pueden verse sometidos por causa de sus astutas mujeres, ya que Praxágora y Mirrina, los personajes femeninos de *Lisistrata* y *Asambleaístas*, han logrado, por medio de engaños, cumplir sus objetivos. El análisis muestra el modo en que se representan los conflictos producidos en el *oïkos* a partir de un problema político. A su vez, el conflicto en el hogar es producto de la ausencia femenina, con lo cual la división de roles aparece aquí reforzada. Sin embargo, el alejamiento femenino del *oïkos* responde al interés por solucionar un problema de la *pólis* y, al mismo tiempo, son maridos preocupados por su bienestar los que denuncian la crisis en el ámbito privado. La relación de oposición, superposición y complementariedad ha quedado evidenciada y la comedia una vez más sugiere que, en el imaginario del ciudadano ateniense, probablemente las divisiones no fueran tan rígidas como los esquemas teóricos.

En la segunda parte, referida a las “Transgresiones del discurso familiar”, el capítulo de Katia Obrist comienza haciendo notar el simbolismo literario de la puerta, no solo erótico, como punto de encuentro entre los sexos, sino también como elemento asociado al dominio femenino. Se detiene en

el análisis de la puerta central del teatro trágico para explicar la asociación entre el desquicio y las mujeres. A partir del estudio del uso de la espacialidad desde los planteos de la Semiótica del Teatro y del rastreo de unidades léxicas y deícticas utilizadas para nombrar el “aquí” y el “allí” en *Antígona*, la parte central del texto está destinada a reflexionar, por un lado, sobre el modo en que el uso de la espacialidad contribuye a caracterizar a la protagonista y a su hermana; en otras palabras, observa cómo la problemática de la obra es sugerida y reforzada mediante los sentidos implicados en los movimientos de los cuerpos de los actores sobre la escena y a través de la puerta del palacio. Por otro lado, en un segundo momento, el estudio se centra en la figura de Eurídice para relevar las valencias semánticas que gravitan en torno al *éndon* en la obra.

Desde el cruce entre psicología y filología, Cecilia Perczyk estudia la representación de la locura en *Bacantes* de Eurípides, relevando el lugar que en ella ocupa lo femenino. Para ello recorre el texto siguiendo dos ejes conceptuales importantes en la escenificación de los conflictos: la animalización “bestial” de los personajes de Dioniso y las mujeres, recurso utilizado para dar cuenta del estatuto de alteridad radical de la locura, y la elección del ritual dionisiaco como escenario de la manifestación femenina del descontrol. Analiza así la intrusión violenta de lo femenino en la *pólis*, mostrando la desaparición del eje político que implica el fenómeno de la *manía* manifestado en el travestimiento de Penteo, los rasgos femeninos de Dioniso y la irrupción del menadismo. La figura de Dioniso es el eje central de la lectura de Perczyk, ya que es la presencia del dios la que provoca la *manía*, que es siempre violenta y conduce indefectiblemente a la muerte. La presencia de Baco es intrusiva y su fuerza es tal que confunde las diferencias entre los hombres y las mujeres de modo que la organización de la *pólis* sufre la disolución, tal como Penteo el *sparagmós*.

El capítulo de Elsa Rodríguez Cidre trabaja el discurso trenético en dos obras de Eurípides, *Medea* y *Bacantes*, partiendo de la base de que la tragedia, género político por excelencia, gusta por un lado de llevar a escena comportamientos anti o prepolíticos que ponen en cuestión lo establecido, como otra forma de procesar los conflictos de la ciudad. Por otro lado, el género trágico también se caracteriza por tratar los rituales de la *pólis* desde una estrategia de perversión. Si muchas de las mujeres que entonan *thrénoi* son madres llorando la pérdida de hijos, en las dos obras consideradas *Medea* y *Agave*, las madres, son las causantes de la muerte de los hijos a llorar, y su condición de filicidas las ubica en el clímax de la perversión del ritual. El capítulo despliega una doble línea de análisis: por un lado, releva los gestos y expresiones que puedan ser leídos como parte del ritual funerario con centro en los personajes femeninos y, por otro, analiza los personajes masculinos como Jasón, Creonte o Cadmo, en función de la perversión del ritual del *thrénos* que Eurípides lleva adelante, lo cual deriva en representaciones siempre problemáticas, incompletas, desviadas, contaminadas o irónicas.

En la última parte, que trata sobre las “Transpolaciones del discurso familiar”, Emiliano Buis interpreta, desde la interdisciplinariedad entre el derecho y la filología, pasajes de la comedia antigua a la luz de las nuevas corrientes de pensamiento en el ámbito de los estudios feministas sobre el derecho internacional. Los textos considerados –dos comedias sumidas en el contexto de la guerra del Peloponeso, *Póleis* de Éupolis y *Lisístrata* de Aristófanes– procuran desarrollar en escena un planteo diplomático que superpone los planos semánticos del erotismo y la geopolítica. Se trata de un campo metafórico importante en el corpus cómico, por el cual la comedia recurre a las figuras femeninas para plantear el expansionismo ateniense, codificando en clave erótica la relación entre Atenas y las *póleis* aliadas o enemigas. Buis

examina algunas de las múltiples referencias a la política exterior que la comedia establece desde una matriz sexual o desde un paradigma erótico-matrimonial, alusiones que son capaces de develar las relaciones de dominación e identificarlas como parte de un enfrentamiento entre la agresión “masculinizada” de Estados hegemónicos (como será el caso de Atenas, claro está) y la debilidad “afeminada” de pueblos oprimidos.

Desde un similar abordaje interdisciplinar, Eduardo Magoja enmarca su reflexión sobre el derecho en la Atenas clásica dentro de la corriente del pluralismo jurídico, la cual considera posible la coexistencia de varios sistemas jurídicos en un mismo campo social, cada uno con la capacidad de dictar sus propias normas dotadas de validez y eficacia. El capítulo se apoya sobre los pasajes de la *Política* en los que Aristóteles describe la forma de organización de la comunidad ateniense, para mostrar cómo en la Atenas clásica el *oïkos* supuso la existencia de un sistema jurídico que interactuaba y convivía con uno mucho más complejo y amplio del que a su vez se distinguía: la *pólis* ateniense. Sin negar la separación entre ambos órdenes, Magoja sostiene que no se puede pensar el *oïkos* como subordinado por completo a la estructura política de la *pólis*, ya que el mismo mantenía cierto grado de independencia, puesto que sus integrantes reconocían un sistema de normas producidas exclusivamente en el campo doméstico, normas no solo morales o religiosas sino también jurídicas, pues estaban claramente destinadas a regular las conductas de los integrantes del *oïkos* con el respaldo de un órgano que garantizaba su cumplimiento.

Siempre en el campo de las transposiciones, el capítulo de Cora Dukelsky examina la representación de las Erinias en la iconografía de la *Orestía* pintada sobre las piezas de cerámica ática e italiota, tema en el cual el impacto de la escena teatral resultó definitorio para la elaboración visual. Los vasos áticos más antiguos con iconografía de Orestes y

las Erínias son apenas unos años posteriores a 458 a. C., fecha de la primera producción de la trilogía. Las Erínias pintadas no son desagradables, ni inspiran temor puesto que a mediados del siglo V a. C. la representación aterradora de los seres monstruosos está perdiendo vigencia y, en cambio, se evidencia un proceso de humanización. La producción alfarera del sur de Italia se desarrolló de un modo extraordinario a partir de la segunda mitad del siglo V a. C. y ofrece una cantidad significativa de vasos decorados con temas teatrales, posible reflejo de la vitalidad del teatro en la zona. A lo largo del análisis de los ejemplos considerados, la autora señala la notable diferencia entre la iconografía y la representación escénica, ya que la cerámica no busca reproducir con exactitud sino traducir el drama a su propio lenguaje pictórico, de manera que la interpretación de la interacción entre iconografía y *performance* resulta siempre compleja.

Queremos agradecer por un lado a la Universidad de Buenos Aires que nos brindó la financiación y el contexto institucional para llevar a cabo este segundo proyecto. Por otro, a todos los integrantes del equipo por la responsabilidad con la que encararon la investigación y la excelente disposición que siempre manifestaron. Como ocurrió con el libro anterior, es importante reiterar que cada uno de los trabajos ha pasado por una instancia de lectura y comentario colectivos, que además se enriqueció con la interdisciplinariedad que caracteriza al grupo. Asimismo, deseamos destacar el trabajo realizado por la Lic. Patricia D'Andrea, la Lic. Katia Obrist y la Lic. Cecilia Perczyk, becarias de nuestro proyecto, quienes se encargaron de corregir, de acuerdo con las pautas de edición, los textos que componen este volumen. Por último, agradecemos a Cora Dukelsky y a Julián Cúneo por la elección de la imagen de tapa.

Transmisiones del discurso familiar

Conflictos y poderes familiares en *Teogonía*. Una excavación del dispositivo vincular hesiódico

María Cecilia Colombani

καὶ εἶπαθ', ὅ τι πρῶτον γένητ' αὐτῶν¹

Y decídmelo que de ello fue primero.

Hesíodo, *Teogonía*: 115

El proyecto del presente capítulo consiste en relevar la conflictividad familiar en *Teogonía*, indagando el tema de la violencia como motor de las transformaciones familiares. En esta línea seguimos la tesis de Foucault (1992a: 24) que sostiene que todo orden político e institucional, como la familia, descansa en una “guerra silenciosa” que consiste en continuar políticamente la violencia como productora de nuevos órdenes.² Nos ubicaremos en la espesura inicial del mito hesiódico, en el campo de las primeras potencias. Comenzaremos por abocarnos a considerar la estructura de pensamiento mítico porque ese será el suelo de inscripción de nuestras reflexiones. El mito como *lógos* explicativo constituye una geografía

- 1 La elección de este verso obedece a una doble finalidad. En primer lugar, indicar la relación entre el autor y la búsqueda de la *arkhé* en tanto principio del ser, perspectiva que sostenemos en el presente capítulo y, en segundo lugar, señalar en Hesíodo una incipiente práctica oratoria, una primera relación entre retórica y poesía. El pedido dirigido a las Musas para que le digan lo que fue en un principio y el modo en que el poeta organiza la invocación dan cuenta de una aproximación arcaica a un procedimiento retórico (Walker, 1996: 243-244).
- 2 En este sentido el modelo de la guerra funciona como principio de inteligibilidad de las relaciones sociales. Foucault retoma la idea en varios momentos de su producción intelectual y bajo la idea del modelo de la batalla perpetua concibe la violencia como condición de posibilidad de la novedad en la historia (Colombani, 2009: 148-151).

que opera como un soporte conceptual que posibilita establecer los trazos de coherencia y de sentido entre las distintas manifestaciones de orden intelectual, económico, artístico, político de una determinada época; trata de hacer visibles las líneas de asociación y de semejanza que se dan en esos órdenes de registro heterogéneo, constituyendo una cierta unidad que da cuenta de la trama cultural. El mito resulta siempre una dación de sentido y tales daciones de sentido constituyen la urdimbre que sostiene el modelo de instalación de un pueblo (Garreta, 1999: 10). En este suelo, el poeta se inscribe en un tipo de cosmovisión que continúa dominando en Grecia, tal como sostiene Rowe (1983: 135) cuando problematiza su ubicación en el marco de la primera filosofía recomendando, no obstante, la precaución y el análisis cuidadoso de los tópicos que se priorizan para pensarlo desde ese andarivel prefilosófico. En cierto sentido se trata de ubicar a Hesíodo en el campo complejo de la filosofía antes de la filosofía y ver en qué aspectos el poeta se inscribe en un territorio de dificultosa clasificación.

Creemos que Hesíodo se manifiesta, en este escenario, como una especie de acontecimiento discursivo, el cual se halla ligado a la noción de irrupción. Constituye la expresión de un proceso silencioso que actúa como soporte invisible de la propia emergencia, erigiéndose en un hecho singular que depende de las condiciones materiales del discurso, de las reglas posibilitantes del corpus discursivo, gestadas también al amparo de ese proceso.³ Quizás esta idea esté asociada a la postura de Nagy (1996: 41) que ve una clara diferencia entre Hesíodo y el resto de la poesía épica y de la homérica en particular, a partir, fundamentalmente, de la posibilidad de proclamar las cosas verdaderas.

3 En *Orden del Discurso* Foucault (1992: 11) se refiere a la relación entre el poder y el discurso. Sostiene que su producción, circulación y distribución responden a ciertas reglas de creación discursiva que no dependen de un sujeto singular, sino que constituyen un entramado histórico-material previo al mismo.

El poeta constituye el único y el último testigo de un tipo de palabra llamada a desaparecer en el punto bisagra que cierra una determinada configuración histórica para abrir un nuevo *lógos*, un nuevo esquema mental (Detienne, 1986: 27). Allí, en ese enclave liminal, el relato hesiódico es un acontecimiento discursivo, cohesionando una multiplicidad de *lógoi*, de saberes, un conjunto de enunciados dispersos y heterogéneos. En Hesíodo se alcanza un cierto grado de coherencia y organización hasta construir un dominio de saber más o menos diferenciado de otros relatos y dotado de una cierta autonomía. *Teogonía* obedece a un orden de discurso con reglas específicas de formación, constituyendo un andamiaje, una arquitectura mental, que se plasma en relato (Foucault, 1992b: 11-12). Aparece como el resultado de un esfuerzo compartido, de *une synergie entre l'action humaine et l'action divine* (Rudhardt, 1996: 38).

Tanto *Teogonía* como *Trabajos y Días* organizan esa masa en movimiento de una forma que constituye un sentido histórico, una manera de trabar lo que una época ve y nombra, de articular el registro de lo visible-pensable con el registro de lo enunciable, de ligar las palabras y las cosas (Foucault, 1968: 5). El poeta de Ascra pone en la materialidad del discurso aquella novedad-singularidad que posibilita las condiciones instituyentes de la nueva *pólis* y, por qué no, del incipiente *lógos* filosófico.

Ubiquémonos, pues, en el texto. El punto de partida es la alianza entre las Musas y la Memoria como par fundacional de la poesía religiosa hesiódica, lo cual muestra una preponderancia del poder femenino que luego será disputado por lo masculino. En este contexto, la Memoria, fuente de un saber primigenio, podría ser calificada como tópicamente femenina, “dado que su carácter solo se manifiesta a través de su condición de hija, de esposa y, sobre todo, de madre” (Iriarte Goñi, 2002: 34). Hesíodo presenta un apartado dedicado a sus hijas, las Musas del Helicón, referentes

insoslayables de la función poética (Brandao, 2005: 31-33), más allá de su ambigüedad intrínseca y de la cuestión paradójica que constituye la particular filiación con *Mnemosýne*, la única que sabe lo que fue, lo que es y lo que será, cuando sus hijas son las encargadas de hacer olvidar (Rudhardt, 1996: 38). Luego de la ubicación de las diosas en el Olimpo y de la descripción de sus acciones entre los dioses y los hombres como planos complementarios donde se instituye su efecto realizador (Minton, 1970: 370),⁴ Hesíodo presenta su Cosmogonía en estos términos:

ἦ τοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα
Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ
ἀθανάτων, οἳ ἔχουσι κάρη νιφόντος Ὀλύμπου,
Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης,
ἦδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν. vv. 116-122.

En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro. Por último Eros, el más hermoso entre todos los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos.⁵

El primer punto a considerar es que Hesíodo presenta cuatro elementos originarios, sin aparente relación entre sí, y sin relación amorosa alguna; no hay cópula, ni abrazo amoroso,

4 El efecto realizador consiste en la posibilidad de generar lo real mismo a partir del canto. El poeta es capaz de instaurar con su *lógos theókrantos* la realidad en su conjunto. En este punto, no hay distancia entre la palabra y lo que acontece; el *lógos* no denota lo real sino que lo produce acabadamente, sin falta ni falla.

5 En esta cita y en las siguientes reproducimos la traducción de Pérez Jiménez (1995).

ni contacto que sugiera el orden del discurso posterior, donde sí el elemento erótico-amoroso juega los destinos de las descendencias divinas. Allí están los cuatro primeros, *tà prôtista*, sin que ninguno derive del otro.

Coincidimos con la consideración de Guthrie (1991: 39) cuando afirma que las explicaciones de carácter religioso habían resultado suficientes para dar cuenta no solo de los acontecimientos ordinarios del mundo, sino también para relevar sus orígenes remotos. En este sentido, afirmamos que se puede observar un avance considerable encaminado a sostener una evolución sometida a un orden. De este modo, el proyecto totalizador de representar el universo conforme a un orden justo alcanza en la *Teogonía* su punto culminante. Más allá de ello, los orígenes del cielo, de la tierra, del océano y de todo aquello que está contenido en su seno son representados aún como el resultado de series de matrimonios y procreaciones debidas a seres personales.

Dos aspectos de la posición de Guthrie merecen nuestro interés. En primer lugar, el reconocimiento del atajo que hemos elegido para pensar la problemática del pasaje del mito al *lógos*. Si Hesíodo representa ese punto culminante en la tendencia a la sistematización, debemos entender la solidaridad estructural de esta idea con los hitos que Gigon (1962) refiere para relevar al poeta como el primer filósofo. A la idea del todo, del ser, de la verdad, del origen, entre otras, se suma el modelo de organización sistemática, que captura una evolución sujeta a un orden justo, y, en este horizonte de instalación, la sucesión de las familias y sus consecuentes conflictos y tensiones representa un signo de ese desenvolvimiento ordenado. Tal como refiere Gigon (1962: 36):

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

–en una serie de generaciones cada vez mayor– la figura de una pirámide cerrada sin dejar hueco alguno, al menos según la intención.

La idea de principio puntiforme es nodular para nuestra lectura porque constituye ese punto cero, ese primer pliegue de la evolución que hemos elegido para hacer pie. En segundo lugar, rescatamos la idea del dispositivo matrimonial que toma Guthrie. Hay un esbozo explicativo anterior a la recurrencia hesiódica de las uniones como modo de explicar la evolución ordenada de lo real, la cual alude a esa aspiración de intuir lo real bajo los parámetros de una cierta organicidad. En ese punto, Gea se muestra, en primer lugar, como uno de los cuatro primerísimos, para luego, en un segundo momento, convertirse en la primera esposa, en la dama que inaugura la primera familia y, con ello, la primera conflictividad familiar.

Ahora sí podemos retornar a *Kháos* y a Tierra, elementos donde con mejores argumentos podemos explyar nuestras consideraciones. Se trata de una relación de opuestos-complementarios y esta es una marca conceptual que hilvana, a nuestro criterio, la obra toda de Hesíodo.⁶ En esta tensión creemos ver una intuición fundamental, ya que, a la indefinición de *Kháos*, primera espacialidad sin forma, ilimitada e indefinida, que no tiene límites ni forma recortada, una mezcla confusa, un Vacío, un Abismo (Castoriadis, 2006: 205-206), sigue la complementariedad de la definición de Tierra como sostén y asiento, sede siempre segura de hombres y dioses. En una aproximación semejante, *Kháos* representa el orificio abierto, el vacío sin fondo y sin dirección; se trata del espacio de caída indefinida donde ningún cuerpo

6 La complementariedad de los contrarios constituye otro de los hitos que permiten ubicar a Hesíodo en un primer balbuceo de especulación filosófica. *Teogonía* da muestras de la presencia de la tensión entre contrarios como llave explicativa de lo real. Basta pensar en el ejemplo del nacimiento de Día a partir de Noche para vislumbrar la complejidad de un relato que intuye el soporte de lo real desde un juego de oposición.

que cae detiene su marcha errátil (Vernant, 2001: 203). Asimismo, constituye un vacío negro en el que nada se puede distinguir porque representa el espacio de caída, de vértigo y desconcierto, el espacio sin límites, insondable. Desde su misma etimología el término significa “la abertura del bostezo”, lo que se instala entre el cielo ígneo y la tierra, y se puede describir como “vacío” u ocupado por el aire. A su vez, ambos elementos tienen, en esta instancia primerísima, la capacidad de que surjan de ellos ciertos principios, precisamente por fuera del dispositivo amoroso de las alianzas. Recordemos este aspecto, crucial para nuestra reflexión. Apenas un intersticio para relevar el papel de Gea antes y después del contacto amoroso. Gigon (1962: 35) recoge la preocupación de esta instancia primerísima cuando advierte que la primera pregunta remite al principio y las musas son interrogadas expresamente por el poeta para conocer lo que ha existido desde el comienzo. En la respuesta está la peculiaridad del problema, que parece situarse en *Kháos*, en el espacio vacío, intermedio entre el cielo y la tierra.

La tendencia al ordenamiento de lo real resulta ser un soporte sólido de lectura del texto hesiódico en el punto de contacto con la primera especulación filosófica. La lectura de los presocráticos, fundamentalmente la llamada escuela jónica, da cuenta de una misma preocupación por relevar la estructura ordenada que lo real adopta a partir de una matriz instituyente, en términos de Castoriadis. Gigon ubica esa tendencia al orden en dos puntos fundamentales: el progresivo desarrollo a partir de ese “principio puntiforme” del que hemos hablado y la línea épico-dramática que sigue desde ese principio y que en el poeta cobra la forma de una dramática divina.⁷ Gea está en ambos momentos y, si bien

7 Entendemos por dramática divina la acción llevada a cabo por los dioses y que devuelve el modelo narrativo del mito en su conjunto, y de *Teogonía* en este caso. Los dioses actúan y la vida “transcurre” a partir de esa capacidad poético-dramática que los caracteriza.

nuestro intento es relevar su presencia en el marco de la dramática divina, no es menos cierto que Gea entraña elementos de suma importancia, tales como su capacidad de engendrar desde sí, desde su misma interioridad, en una especie de autodespliegue.

Ahora bien, nosotros leemos dos gestos diferentes en el modelo de enunciación hesiódica, uno de los cuales está atestiguado en la primera parte del presente bloque. Cuando Hesíodo, con su “potencia de abstracción”, intenta dar cuenta de *tà prôtista*, lo hace en el territorio de la más sorprendente abstracción; pero, cuando intenta explicar el cómo, el orden progresivo de ese orden justo retorna a un discurso de matriz mítica, sostenido por la línea de la sucesión amorosa, de base familiar. Cuando Eros, el cuarto primerísimo que postula el poema, comienza a actuar con la potencia que por naturaleza lo caracteriza, *Teogonía* parece resolverse en un relato de los orígenes emparentado con otros tantos *lógoi* fundantes que recoge la tradición mítico-religiosa. Es allí donde haremos pie para indagar las peripecias de ciertos matrimonios que dan cuenta de las primeras líneas de sucesión familiar y es allí donde Gea resulta una primera dama de recorrido ineludible. Creemos oportuno marcar el concepto de parentesco, ya presente en esta primera descripción de potencias primordiales, ya que, más allá de las cuestiones abstractas analizadas, constituyen los “ancestros” de todos los dioses (Rudhardt, 1996: 34).

Gea: la duplicidad de la primera dama

Gea devuelve un doble rostro. Acompañando el propio giro que hemos propuesto como horizonte de lectura del texto hesiódico, Tierra, como uno de *tà prôtista*, es una potencia capaz de engendrar desde sí lo que está contenido en ella. Se trata de la capacidad de mostrar desde su interior

aquello que está ya presente en ella, pero aún invisibilizado, retenido. El elemento reúne en su identidad el doble y paradójico estatuto de ser ella misma sujeto de la generación y espacio donde la generación acontece. Se trata de un sincretismo particular, donde sujeto y condición espacial aúnan sus registros (Pellizer, 1996: 239).

Esta primera secuencia de “nacimientos” no supone las formas canónicas de la concepción, no hay elemento amoroso que dé cuenta de unión alguna ni estructura erótica que posibilite el nacimiento. La primera dama se autoabastece y sola se instituye como potencia creadora, como condición de posibilidad de la emergencia de ciertos elementos contenidos en ella, lo que sugiere por primera vez la idea, no solamente de sostén y suelo firme, sino también de un gran útero capaz de albergar aquello que luego saldrá a la luz. Así,

Γαῖα δέ τοι πρῶτον μὲν ἐγείνατο ἴσον ἑαυτῇ
Οὐρανὸν ἀστερόενθ', ἵνα μιν περὶ πάντα καλύπτουσι,
ὄφρ' εἴη μακάρεσσι θεοῖς ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ. vv.126-128.

Gea alumbró primero al estrellado Urano con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses.

Tierra engendra uno igual a ella por un principio de simetría, con proporciones tales que la cubre completamente, rasgo este que, en otro registro, en el marco del dispositivo matrimonial posterior se convertirá en una fuerte imagen visual de connotaciones violentas a la luz de episodios y desenlaces posteriores. No solo a Urano engendró Gea en su matriz productora:

γείνατο δ' Οὔρεα μακρά, θεῶν χαρίεντας ἐναίλους,
Νυμφέων, αἷ ναίουσιν ἀν' οὔρεα βησσήεντα.
ἦ δὲ καὶ ἀτρύγετον πέλαγος τέκεν, οἶδματι θυῖον,
Πόντον, ἄτερ φιλότητος ἐφιμέρου· vv. 129-132.

También dio a luz a las grandes Montañas, deliciosas moradas de dioses, las Ninfas que habitan en los boscosos montes. Ella igualmente parió al estéril piélago de agitadas olas, el Ponto, sin mediar el grato comercio.

La secuencia productora continúa, enfatizando las marcas generadoras de Gea y su potencia de procrear por sí sola, lo que la ubica en un registro de poder. Tierra puede dar desde sí elementos diferentes de ella misma. Esta marca es importante para lo que será posteriormente la clave de nuestra lectura en términos de matrimonios divinos. Gea se erige como una potencia capaz de producir, emparentada con la idea de un poder realizador, generador de realidad. Las Montañas y el Ponto cierran la secuencia de generación. La dama se extiende hacia arriba a través de las Montañas, su propia creación. El texto confirma la idea de generación; en este caso de una generación asexual, ya que el elemento masculino se halla ausente. Cielo, mar y montañas: Gea ha sido la energía capaz de producir una primera organización cósmica, ya que los elementos de distinta naturaleza y composición heterogénea que dan forma a una primera instancia de orden dependen de ella como condición de posibilidad o como condición instituyente de la primera cartografía cósmica. Hasta este punto, el discurso se resuelve en las líneas de fuga del relato mítico canónico, que se juega en la dramática divina como secuencia de acciones que tienen a dioses y diosas como protagonistas de la liturgia. Tierra aparece como un primer primerísimo, junto a *Kháos*, a Tártaro y a Eros, pero sin uniones a la vista. El relato se despliega en ese marco de progresiva abstracción que hemos analizado.

Quizás en el corazón del mismo *lógos* esté la clave del giro que el propio discurso hesiódico da como modo de torcer la narración hacia un entorno de marcado sesgo amoroso, con las reglas de formación discursiva que el propio *lógos* mítico impone desde su arquitectura ritualizada. Es la presencia de

Eros la bisagra que determina el giro hesiódico. Eros es el elemento capital que abre el universo erótico-amoroso para pensar la sucesión de las familias divinas desde el escenario matrimonial, dispositivo que será el enclave de nuestras próximas consideraciones. El cuarto primerísimo constituye, como fuerza primordial de unión entre los seres, el elemento posibilitante de las uniones amorosas, la fuerza de atracción entre las potencias:

(...) ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν. vv. 120-122.

El más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos.

Como la primera dama, Eros también es condición de posibilidad de un nuevo registro de ser, a partir de su efecto de atracción, tal como lo define Guthrie (1991: 39):

Es el Amor, el poder de la generación sexual, y su presencia es necesaria, desde el principio, para iniciar las cópulas y los nacimientos, considerados los únicos medios de generación de todas las partes del universo, así como de todos los seres que lo habitan.

Su acción modifica las reglas de juego y abre el espacio de lo que es propiamente el linaje, las familias divinas en su sucesión “temporal”, si es que podemos pensar un antes y un después en la lógica del mito, precisamente ese relato atemporal que, no obstante, desarrolla su dramática en clave temporal y sucesoria. En definitiva, Eros es la llave que abre el giro discursivo que venimos relevando. Si hasta este punto, el discurso hesiódico se jugaba en una línea no amorosa,

con una marcada impronta de abstracción y de neto sesgo “físico-natural”, la nueva configuración del *lógos* devuelve la construcción amorosa como clave de consolidación de las familias divinas, con sus tensiones, conflictos, oposiciones y el plexo de sentimientos que se juegan al interior de los dispositivos matrimoniales y familiares.

Gea y Urano: el amor tiene cara de mujer

En la *Teogonía* él narra la historia primitiva de cómo Urano y Gea, concebidos como figuras antropomórficas, permanecían engarzados en un abrazo, hasta que Cronos los obligó a separarse.

Guthrie, 1991: 77

Debemos reubicar este abrazo amoroso en su exacto lugar, ya que puede parecer delicado y feliz, acompañando la canónica construcción histórica del “hogar dulce hogar”. También es necesario diferenciarlo de la posibilidad gestante de otras potencias que no se inscriben en el escenario de un abrazo amoroso. Tal es el caso de Noche y, como sostiene Loraux (1992: 81):

Noche surgida de la hendedura primordial y que solo conoce la división, pare, sin amor, por esciparidad, una descendencia que recoge todo lo que los griegos consideran negativo (...) Solo divina y, por tanto, milagrosa (o monstruosa), la partenogénesis nocturna: alejada de todo principio masculino, Noche ha concebido y parido por sí sola, mientras Gea, antes de rebelarse contra el abrazo insaciable de Cielo, se unió a este muchas veces en el amor.

Veamos, entonces, la otra cara de Gea, una potencia que, sin duda, nos asombra a partir de su complejidad y duplicidad intrínseca; duplicidad ontológica sin la cual es

imposible comprender la liturgia mítica. En esa huella, es la misma Gea la que produce el giro discursivo que el mito toma en su relato fundacional:

(...) αὐτὰρ ἔπειτα
Οὐρανῷ εὐνηθεῖσα τέκ' Ὠκεανὸν βαθυδίνην,
Κοῖόν τε Κρῖόν θ' Ὑπερίονά τ' Ἰαπετόν τε
Θείαν τε Ῥεῖαν τε Θέμιν τε Μνημοσύνην τε
Φοῖβην τε χρυσοστέφανον Τηθύν τ' ἔρατεινήν.
τοὺς δὲ μέθ' ὀπλότατος γένετο Κρόνος ἀγκυλομήτης,
δεινότατος παίδων: θαλερόν δ' ἤχθηρε τοκῆα. vv. 132-138.

Luego, acostada con Urano, alumbró a Océano de profundas corrientes, a Ceo, a Crío, a Hiperión, a Jápeto, a Tea, a Rea, a Temis, a Mnemósine, a Febe de áurea corona y a la amable Tetis. Después de ellos nació el más joven, Cronos, de mente retorcida, el más terrible de los hijos y se llenó de un intenso odio hacia su padre.

Pensemos en este primer vínculo y en esta primera descendencia. La unión se da por contacto amoroso, lo cual implica la presencia de dos elementos en el acto fundacional de procrear y constituir una primera familia divina. El adverbio *ἔπειτα*, “luego”, “entonces”, introduce el giro anunciado; constituye el adverbio que nos conduce a la relación amorosa y a la descendencia de la pareja, que podemos advertir en tres bloques diferentes: los Titanes, presentados en la cita; los Cíclopes y los Hecatónquiros, de quienes nos ocuparemos en breve. Los Titanes presentan una genealogía simétrica, seis mujeres y seis hombres, que tendrán a su vez la particularidad de unirse entre sí, a excepción de Temis y *Mnemosyne*, que se convertirán en esposas de Zeus, funcionales, por otra parte, a las necesidades políticas del gran legislador cósmico.

Veamos la descendencia completa para luego relevar el episodio de máxima conflictividad en el seno familiar que

tendrá como protagonista al trío constituido por Gea, Urano y Crono, el más importante y significativo de los hijos. La segunda generación de hijos recibe el nombre de Cíclopes, monstruos gigantes, ya presentes en Homero:

γείατο δ' αὖ Κύκλωπας ὑπέρβιον ἦτορ ἔχοντας,
Βρόντην τε Στερόπην τε καὶ Ἄργην ὀβριμόθυμον,
οἱ Ζηνὶ βροντὴν τε δόσαν τεῦξάν τε κεραυνόν.
οἷ δὴ τοι τὰ μὲν ἄλλα θεοῖς ἐναλίγκιοι ἦσαν,
μοῦνος δ' ὀφθαλμὸς μέσσω ἐνέκειτο μετώπῳ.
Κύκλωπεξ δ' ὄνομ' ἦσαν ἐπώνυμον, οὐνεκ' ἄρα σφέων
κυκλοτερὴς ὀφθαλμὸς ἕεις ἐνέκειτο μετώπῳ:
ἰσχὺς δ' ἠδὲ βίη καὶ μηχαναὶ ἦσαν ἐπ' ἔργοις. vv. 139-146.

Dio a luz además a los Cíclopes de soberbio espíritu, a Brontes, a Estéropes y al violento Arges, que regalaron a Zeus el trueno y fabricaron el rayo. Estos en lo demás eran semejantes a los dioses, pero en medio de su frente había un solo ojo. Cíclopes era su nombre por eponimia, ya que, efectivamente, un solo ojo completamente redondo se hallaba en su frente. El vigor, la fuerza y los recursos presidían sus actos.

Están apareciendo los primeros índices de una familia violenta, signada por el uso de la fuerza como medio de instalación, a partir de una descendencia transida por los rasgos de la *hýbris* como nota superlativa. Los verbos dominantes que acompañan los versos aluden al dispositivo de generación, a la nítida imagen de nacimiento a partir de una matriz productora, en este caso, el vientre de Gea. Los verbos *τίκτω* y *γίγνομαι* enfatizan el esquema genético que sostiene la genealogía divina, en tanto descendencia que se da a partir de un núcleo gestante. Este primer dispositivo familiar incluye un tercer segmento de hijos que reafirman la violencia intrafamiliar:

ἄλλοι δ' αὖ Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἐξεγένοντο
τρεις παῖδες μεγάλοι τε καὶ ὄβριμοι, οὐκ ὀνομαστοί,
Κόττος τε Βριάρεώς τε Γύης θ', ὑπερήφανα τέκνα.
τῶν ἑκατὸν μὲν χεῖρες ἀπ' ὤμων αἴσسونτο,
ἄπλαστοι, κεφαλαὶ δὲ ἑκάστῳ πεντήκοντα
ἐξ ὤμων ἐπέφυκον ἐπὶ στιβαροῖσι μέλεσσιν:
ἰσχὺς δ' ἄπλητος κρατερὴ μεγάλῳ ἐπὶ εἶδει. vv. 147-153.

También de Gea y Urano nacieron otros tres hijos enormes y violentos cuyo nombre no debe pronunciarse: Coto, Briareo y Giges, monstruosos engendros. Cien brazos informes salían agitadamente de sus hombros y a cada uno le nacían cincuenta cabezas de los hombros, sobre robustos miembros. Una fuerza terriblemente poderosa se albergaba en su enorme cuerpo.

El ciclo familiar se cierra con los Hecatónquiros o Centímanos, que más tarde se convertirán en los aliados de Zeus frente a los Titanes en el marco del dispositivo político que Zeus monta para asegurar el orden cósmico. El adjetivo ὀνομαστός, enfatizado por el adverbio de negación, se refiere a la imposibilidad de ser nombrados, precisamente por la naturaleza abominable, terrible, de estos dioses infernales. Más allá de ello, Hesíodo da a continuación sus nombres y la descripción de los seres que refuerzan los vínculos familiares contruidos a partir de la *hýbris* como elemento rector.

Gea aparece como un útero capaz de engendrar lo monstruoso; se trata de seres violentos, terribles, poderosos, dotados de una fuerza arrolladora que preanuncia los vínculos que la primera familia va a sostener. Los ὑπερήφανα τέκνα transitan los límites de la *hýbris*: cincuenta cabezas, cien brazos, robustos miembros; la naturaleza alcanza un punto de exceso y desmesura que no solo se presenta en las características físicas de la prole, sino también en los modos de comportamiento y vinculación.

Las marcas de la soberbia. Poder y saber en la escena mítica

La evolución del cosmos en estas explicaciones míticas avanza en términos sexuales.

Guthrie, 1991: 77

La unión que, como venimos anticipando, se produce a través del apareamiento y la procreación de una serie de parejas de poderes, pensadas desde la forma humana, tiene todos los condimentos de la violencia doméstica. Urano no soporta el nacimiento de su prole por temor a que le arrebaten el poder, en una clara metáfora política donde la invisibilización-ocultamiento de los hijos como forma, incluso, de desaparición, constituye la utopía del poder perpetuo, ante la amenaza de la pérdida. Tal como sostiene Vianello (1978: CLXXII): “la dominación se ejerce por medio de la violencia sobre los cosanguíneos –hijos y hermanos, en el caso de Urano– y no busca el consentimiento y acuerdo de los mismos”.

Pretendemos rastrear los sentimientos de Gea como modo de relevar el *páthos* de la situación trágica, así como el tipo de vínculo que la asocia a sus hijos, que difiere notablemente de las relaciones del padre, sentando ciertos estereotipos de lo que constituirá la familia típica de la Atenas ulterior. El primer sentimiento que aflora es el de irritación ya que todos los hijos nacidos de Gea y Urano estaban irritados con su padre (vv. 155-157). En realidad el odio es mutuo, ya que tanto Urano como sus hijos se odian mutuamente (ἔχθω). Conocemos el motivo por el cual Urano los aborrece; la contrapartida también tiene su justificación en la violenta conducta del padre:

(...) καὶ τῶν μὲν ὅπως τις πρῶτα γένοιτο,
πάντας ἀποκρύπτασκε, καὶ ἐς φάος οὐκ ἀνίσκε,
Γαίης ἐν κευθμῶνι, κακῶ δ' ἐπετέρπετο ἔργῳ
Οὐρανός (...) vv. 156-159.

Y cada vez que alguno de ellos estaba a punto de nacer, Urano los retenía a todos ocultos en el seno de Gea sin dejarles salir a la luz y se gozaba cínicamente con su malvada acción.

Más allá de las cuestiones políticas, en tanto relaciones de poder que se establecen en la escena familiar, la conducta de Urano refiere dos elementos de consideración dentro de la violencia paterna: el desconocimiento de sus hijos, como no reconocimiento del otro, a partir de la negación-ocultamiento, y el goce que la acción le proporciona, enfatizando la crueldad de quien ostenta una soberbia mayúscula. El ejercicio violento se encuadra en el campo lexical de dos verbos que sostienen el cuadro de crueldad. En primer lugar el campo del verbo ἀπο-κρύπτω: el padre ostenta el poder de cubrir de silencio a sus hijos, de introducirlos en un cono de sombra, en un antro-silencio que es el seno mismo de Gea como potencia reproductora. De allí pueden nacer pero allí quedan retenidos en una metáfora tenebrosa de vida y muerte simbólica (Colombani, 2008). En segundo lugar, el verbo τέρω: acciones de sesgo negativo cuando se adscriben a actores que se deleitan con su maldad, que los reconforta en su ejercicio, como prenda de poder soberano. Urano se muestra distante en su gesto malvado; la relación padre-hijos se juega en un campo de sentimientos, o bien inexistentes, o bien de carácter negativo.

La madre juega otro rol, tanto en los sentimientos, como en el vínculo con sus hijos:

(...) ἢ δ' ἐντὸς στοναχίζετο Γαῖα πελώρη
στεينوμένη· δολίην δὲ κακὴν τ' ἐφράσσατο τέχνην. vv. 159-160.

La monstruosa Gea, a punto de reventar, se quejaba en su interior y urdió una cruel artimaña.

En primer lugar, la enorme Gea se queja, dando cuenta de su sentimiento sombrío; se siente violentada por Urano y, a punto de reventar, gime, padece (στοναχίζω). Son algunas de las figuras del pesar que atraviesa a la enorme Gea. El gemido está directamente asociado a la sensación de no poder soportar más tamaña presión. Esta es una arista de la violencia: Tierra no soporta un solo hijo más. El verbo στείνω, estar lleno, estar cargado, es la mismísima imagen de una dama violentada, ignorada en su condición de esposa y madre. Su útero es negado como seno reproductor y, por obra de su esposo, se transforma en un depósito de hijos que no pueden ver la luz. El dolor genera resistencia y se inscribe, quizás, una primera lección de la escritura griega por excelencia: el dolor genera saber. Sabemos que Gea se convierte en una estrategia, urdiendo un plan que involucra a sus hijos. La violencia de la respuesta es proporcional a la violencia recibida, a la desmesura de su esposo como agente agresor.

El diálogo que mantiene con sus hijos es significativo y marca, a nuestro entender, un punto de consideración interesante en el vínculo madre-hijos a partir de la conciencia del reconocimiento mutuo. Gea toma la palabra, inaugura un primer discurso de frente a su prole y con ello se acerca a sus hijos, acción que no ha aparecido en Urano como rasgo paterno. Su *lógos*, aunque constituya el inicio de la propuesta de resistencia y el llamado a la unión de fuerzas contra el padre, denota un gesto amoroso, de cierta complicidad afectiva que une a madre e hijos en plan compartido, de reconocimiento de la realidad de lo que ellos constituyen en tanto actores del drama familiar, ya que ella misma se encarga de explicar el plan a sus hijos (v. 163). Tierra diagrama el esquema de resistencia y lo explica, dando cuenta del reconocimiento de sus hijos como aliados:

παῖδες ἐμοὶ καὶ πατὴρ ἀτασθάλου, αἶ κ' ἐθέλητε
 πείθεσθαι, πατὴρ κε κακὴν τισαίμεθα λῶβην
 ὑμετέρου: πρότερος γὰρ ἀεικέα μῆσατο ἔργα. vv. 164-166.

¡Hijos míos y de soberbio padre! Si queréis seguir mis instrucciones, podemos vengar el cruel ultraje de vuestro padre; pues fue él el primero en maquinando odiosas acciones.

El diálogo representa claramente el gesto de una madre desesperada frente a sus hijos, a quienes llama *παῖδες ἔμοι* en claro reconocimiento materno. Los hijos son, a su vez, los interlocutores de su dolor, de sus penas y de la pintura que ella misma hace de Urano. Queda expuesta al máximo la actitud que separa a Urano de Gea. Mientras el primero niega a su descendencia en gesto invisibilizante, la madre los convoca a una gesta resistencial. Las cartas están echadas y el drama se avecina. La violencia del padre, siempre dispuesto a las peores acciones, desató el desacuerdo familiar que, como otras tantas tensiones al interior del seno de la familia, romperá una cierta estructura para generar otra, para generar una transformación y un cambio. He allí el efecto transformador de todo conflicto capitalizado en acción novedosa, en la emergencia instituyente de un nuevo orden familiar o social, dependiendo del segmento al que nos estemos refiriendo. La violencia genera temor, entre otros tantos sentimientos posibles. Los hijos no escapan de él, ya que un profundo temor se apoderó de ellos, impidiéndoles hablar (vv. 166-167). Urano parece estar cumpliendo su plan, ya que, con su violencia ha logrado generar el miedo y con ello el silencio. Al mismo tiempo, las malvadas acciones dan cuenta de su soberbia (*ἀτάσθαλος*) como nota insistente y persistente. En esta familia, dominada por la violencia del padre, la venganza es la prenda de la resistencia y la reacción. La misma Gea lo expresa cuando invita a sus hijos a sumar fuerzas con ella, polarizando la tensión (vv. 164-166). En realidad, dos factores deben darse para lograr el propósito familiar, desear la venganza y estar dispuesto a llevarla a cabo. La malvada afrenta de un padre que no tiene las características canónicas que le conocemos a la función, así lo amerita; el malvado

insulto, κακὴν λῶβην, debe ser el motor del deseo (ἐθέλω). El término abre en su campo semántico las huellas de la violencia: ultraje, afrenta, mutilación, destrucción, ruina.

Si bien hemos aludido a la paralización de los hijos, a causa del temor, no obstante, sabemos cómo se juegan las relaciones de poder; un poder siempre dispuesto a movilizar sus figuras como en un caleidoscopio, donde el movimiento genera un nuevo campo de fuerzas y tensiones.

(...) θαρσῆσας δὲ μέγας Κρόνος ἀγκυλομήτης
αἶψ' αὔτις μύθοισι προσήυδα μητέρα κεδνήν· vv. 168-169.

Mas el poderoso Crono, de mente retorcida, armado de valor,
al punto respondió con estas palabras a su prudente madre.

Aquí está la voz que la madre espera en gesto cómplice y, por qué no, afectivo. Crono sí tiene aún voz y una relación con su madre mediada por la palabra, convertida en respuesta. Los versos tensan las relaciones al interior de la trama familiar: Urano ha sido caracterizado por la *hýbris* que lo marca identitariamente; Gea es ahora μητέρα κεδνήν, madre “cuidadosa”, “querida”, “respetable”, “valiente”. El relato empieza a recorrer los cánones de la palabra hesiódica; a propósito de la pintura de esta familia que hemos recortado como objeto de análisis, aparece la consolidación típica de dos linajes como arquitectura que sostiene el discurso mítico. La pareja responde, al menos en este punto preciso y recortado del relato, a un linaje positivo, de caracteres luminosos atribuibles a Gea, y a un linaje negativo, de matriz nocturna, que podemos adscribir a Urano.⁸

8 Mi tesis de doctorado, dirigida por la Prof. Victoria Juliá y de próxima defensa, trabaja sobre la hipótesis de investigar en Hesíodo una arquitectura discursiva sostenida por la tensión entre dos linajes, uno positivo y otro negativo. El primero de matriz diurna y luminosa; el segundo de estructura nocturna y tenebrosa. Dicho andamiaje mental puede ser relevado en ambos poemas, *Teogonía* y *Trabajos y Días*, para ver cómo potencias cósmicas, divinidades, hombres, ciudades, pueden ser leídos desde esa lógica del linaje.

La respuesta se inscribe en la tensión amor-odio que venimos persiguiendo:

μητηρ, ἐγὼ κεν τοῦτ' ἔποσχομενος τελέσαιμι
ἔργον, ἐπεὶ πατρός γε δυσωνύμου οὐκ ἀλεγίζω
ἡμετέρου: πρότερος γὰρ ἀεικέα μήσατο ἔργα. vv. 170-172.

Madre, yo podría, lo prometo, realizar dicha empresa, ya que no siento piedad por nuestro abominable padre; pues él fue el primero en maquinar odiosas acciones.

El diálogo entre Crono y Gea abre el “entre” del vínculo, negado al padre. Gea convoca, llama a la acción y uno de los hijos responde en actitud dialógica. No hay diálogo con Urano; el δια-λόγος pone de cara a dos actores que en el juego de la conversación atraviesan sus mutuos *lógoi*, dando cuenta de un cierto punto de instalación común. Crono nombra a Gea y la llama en gesto directo μητηρ, por otro lado, promete, en clara referencia política, convertirse en su aliado (ὑπ-ίσχομαι) para vengar a su madre y a sus hermanos, en última instancia. Creemos que se está gestando una incipiente trama de relaciones, un cierto tejido familiar, una mínima urdimbre relacional, polarizada en la tensión Gea-hijos, por un lado, frente a Urano, en soledad y aislado, por el otro.

Un nuevo tópico en el relevamiento de los gestos y los sentimientos que hilvanan los juegos vinculares de estos actores familiares, es el *páthos* que asocia a Crono con su padre, por quien no siente piedad. La piedad es un sentimiento que articula las relaciones entre los miembros de una red afectiva como una comunidad o una familia. Aquí no hay piedad y esa ausencia determina la acción sobre un abominable padre, δισώνυμος πατήρ.

Las marcas emotivas y vinculares del combate

No es nuestro propósito recorrer las características del ardid. Solo relevaremos las cuestiones referidas a los vínculos y las asociadas a la violencia, tópicos dominantes de nuestro trabajo. Cuando Gea supo de la voluntad de su hijo, se alegró enormemente en su corazón (v. 174). La madre se alegra y lo siente en el punto donde se sienten las alegrías y los pesares; *φρήν* es el lugar: “pecho”. Esa es la sede de sentimientos y afectos; también de la inteligencia o del conocimiento, de la voluntad y del propio apetito. Se alegra porque seguramente intuye el fin del sufrimiento. Urano se acerca para poseerla, deseoso de amor, extendiéndose sobre ella por todas partes (v. 177). En ese mismo momento, la hoz, que ella diseñara como arma de combate y resistencia, se convierte en el instrumento para cercenar sus genitales. Deseo amoroso y odio se tensionan en una misma metáfora vincular, que pone en evidencia cómo, en la serie de combates que el relato presenta, el arma más poderosa que permite la victoria del hijo sobre el padre es la *métis*, esa forma especial de inteligencia que los griegos reconocen, y no la fuerza o la violencia (Madrid, 1999: 83).

A propósito de esta apuesta resistencial, lo que nos interesa recuperar es la extensión de esta primera familia de dioses transidos por la *hýbris*. Las gotas de sangre salpicaron la escena pero fueron capturadas por Gea,

(...) περιπλομένων δ' ἐνιαυτῶν
γείνατ' Ἐρινύς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας,
τεύχεσι λαμπομένους, δολίχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας,
Νύμφας θ' ἄς Μελίας καλέουσ' ἐπ' ἀπίρονα γαῖαν.
vv. 184-187.

Y al completarse un año, dio a luz a las poderosas Erinias, a los altos Gigantes de resplandecientes armas, que sostienen

en su mano largas lanzas, y a las Ninfas que llaman Melias sobre la tierra ilimitada.

Primera fase de esta prolongación familiar en el peculiar marco de una gestación que no supone el contacto amoroso directo entre las partes, sino la mediación indirecta de gotas derramadas a partir del episodio violento.

Caso semejante ocurre con Afrodita, que completa la extensión familiar a partir de un nacimiento por fuera de toda unión sexual. La diosa nace de un acto violento, la castración de Urano, y con ello devuelve la ambigüedad que la caracteriza, quizás como matriz de identidad femenina: muerte y vida, acción violenta y nacimiento en un mismo acto paradójico (Marquardt, 1982: 264); en este caso, la marca de la violencia fueron los genitales cercenados, los cuales

ὧς φέρετ' ἄμ πέλαγος πολὺν χρόνον, ἀμφὶ δὲ λευκὸς
ἀφρὸς ἀπ' ἀθανάτου χροὸς ὄρνυτο: τῷ δ' ἔνι κούρη
ἔθρέφθη· vv. 190-192.

Fueron llevados por el piélago durante mucho tiempo. A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella.

Ahora sí la familia alcanza su extensión máxima, con estos últimos nacimientos, cuya peculiaridad revisamos, siendo Filomédea la que cierra el ciclo. Relevemos por último una nueva marca de la violencia parental:

τοὺς δὲ πατὴρ Τιτῆνας ἐπὶ κλησὶν καλέεσκε
παῖδας νεικεῖων μέγας Οὐρανός, οὗς τέκεν αὐτός· vv. 207-208.

A estos dioses su padre, el poderoso Urano, les dio el nombre de Titanes aplicando tal insulto a los hijos que él mismo engendró.

El término Titanes incluye en su etimología la noción de castigo. Así, el campo lexical del verbo *τιταίνω*, “extender”, “alargar”, “estirar”, se suma al horizonte del sustantivo *τίσις*, “pago”, “castigo”, “venganza”. El nombre dado a los hijos resulta, quizás, una nueva marca de la violencia paterna, ya que Urano los castiga con este nombre, el cual aparece como un insulto, sellando la ecuación violencia-castigo. Es Gea, por otra parte, la madre de las formas monstruosas en una fase temprana de la *Teogonía* en el marco de una proyección cronológica, teleológica y jerarquizada que culminará con el orden justo impuesto por Zeus. En términos de filiación y linaje es interesante ver cómo esta madre ambigua, tal como ha aparecido a lo largo de nuestro trabajo, es el útero capaz de engendrar lo Otro en tanto figura que escapa a la regularidad ontológica (Strauss, 1993: 107).

El presente capítulo ha transitado la conflictividad familiar en *Teogonía*, recortando el primer segmento familiar del relato, con el propósito de indagar el semá de la violencia como motivo de la complejidad vincular que los actores familiares expresan y como motor de las transformaciones en el seno de las familias. No nos instalamos en la secuencia típica de los matrimonios de Zeus con diosas sobre el final del poema (Miralles, 1993), sino que optamos por analizar las primeras configuraciones familiares y en ellas mostramos la ambigüedad de figuras como Gea tratando de relevar su intrínseca duplicidad, madre amorosa y violenta, sostén y abismo. Lo que en última instancia termina definiendo la naturaleza ambigua de la mujer con su cara buena, cuando sus caracteres la acercan a lo masculino, y con su cara mala, cuando las marcas se juegan en lo estrictamente femenino (Loroux, 2003: 215).

La primera familia está incluida en el modelo de una evolución sometida a un orden (Guthrie, 1991: 33). En ese contexto, representa un acto fundacional de lo que será la tendencia a la sistematización, inscrita en el dispositivo

genealógico. De hecho, este primer modelo familiar constituye el primer sedimento discursivo de un enclave vincular de muy particulares características, tal como hemos descubierto. Esta distancia es la que el capítulo ha querido recoger como modo de relevar esa otredad estructural, leída en clave de violencia vincular, que atraviesa a las primeras familias divinas. Se trata, de algún modo, de una instalación arqueológica. Desandar la constitución de las familias divinas a partir de una “cierta cuestión presente”, en términos de Foucault, para excavar los primeros pliegues de la configuración familiar en la espesura mítica.⁹ Esa construcción encierra el germen de la violencia como rasgo dominante. Tal como sostiene Lesky (1973: 117), la *Teogonía* presenta como línea principal de su desarrollo la sucesión de las tres deidades que se han encargado de gobernar el mundo: Urano, Cronos y Zeus. Siempre y en cada caso, el cambio de poder ocurre de forma violenta.

Como hemos visto, el poema presenta características peculiares en la relación Urano-Crono: el odio, el ocultamiento, el sufrimiento. Todos estos elementos anticipan, a su vez, las difíciles y violentas relaciones que se darán en la segunda familia como matriz de comportamiento. La pareja formada por Rea y Crono repite, desde otras variables, un mismo modelo de funcionamiento familiar, donde dichos elementos se convierten en los ingredientes de la trama vincular.

Sabemos las peripecias del conflicto y hasta la resolución del mismo. Traemos a Lesky (1973: 119) porque coincidimos con él en mostrar cómo se produce en Hesíodo una doble convergencia de miradas: Gea y Urano son deidades

9 Foucault utiliza reiteradamente esta expresión para explicar el abordaje arqueológico. A partir de una cierta “cuestión presente”, que emerge en la superficie, la tarea de excavación supone un descenso arqueológico para desandar una espesura discursiva a fin de hacer visible lo que subyace a una determinada representación epocal.

que actúan antropomórficamente, que deciden y planean, según las reglas de composición discursiva de la urdimbre mítica, pero son también las partes del mundo. Así,

Esta desaparición total de las fronteras entre el fenómeno concreto de la naturaleza y la representación antropomórfica de los dioses es propia de la visión griega del mundo en la época arcaica y de Hesíodo en particular.

La cita recoge la doble articulación que tuvo el capítulo. Una primera perspectiva tendiente a mostrar la lectura hesiódica de los primeros elementos –entre ellos, Gea, nuestra primera dama, la Tierra como potencia productora de ser– y una segunda perspectiva donde ese mismo elemento como potencia divina inicia la sucesión amorosa, unida a Urano, que da cuenta del progresivo orden de lo real. Una misma figura, elemento y potencia, opera como artífice de la tendencia de sistematicidad que Hesíodo devela.

En última instancia, nunca debemos olvidar el legado hesiódico en materia cosmológica, fuertemente emparentada con un dispositivo familiar. Es una familia, precisamente la que hemos recortado para su análisis, la que da cuenta del punto de arranque de lo que constituye el desenvolvimiento sistemático del todo. Tal como sostiene Gigon (1962: 36), “la serie de dioses de Hesíodo –construida genealógicamente– pretende representar una totalidad cerrada”. En este marco, el dispositivo genealógico cobra una importancia nodular; es, ni más ni menos, el motor de ese todo compacto. En ese escenario, la primera familia dio cuenta acabadamente de un estilo vincular que constituye, por otra parte, el modelo de relación de ese dispositivo clausurado: la violencia y el conflicto como motores de las generaciones sucesivas que van cerrando el esquema de la totalidad.

Esta estructura de matriz familiar se conecta con la idea de orden, que en algún punto de nuestro trabajo rozamos como

propósito del poeta. Orden y sistema son los dos pilares sobre los que se monta la arquitectura genealógica. Desde este atajo, la genealogía se presenta, nuevamente, como modelo de construcción discursiva. Coincidimos con Gigon cuando afirma que la *Teogonía* se muestra como un sistema compacto de familias de dioses. Desde el comienzo mismo se va construyendo en una serie cada vez mayor de generaciones la imagen de una pirámide cerrada que no deja hueco alguno. En ese dispositivo, cada divinidad individual encuentra su lugar determinado.

Nuestra reflexión se ubicó en el punto cero de esa pirámide, en la base de la misma, para relevar un modelo de constitución familiar que se repite a lo largo de la gesta instituyente de ese orden; un modelo que conocerá en la punta de la pirámide la figura de un rey pacificador y legislador de los vínculos y las relaciones que los actores juegan en su línea épico-dramática. Sabemos que ese orden cerrado se corona con la figura de Zeus. Es en este escenario donde la tarea de excavación supone la posibilidad de hacer visible la violencia que ha transido la sucesión ordenada de familias hasta alcanzar la culminación del proceso. Pero “antes” de la culminación que remata Zeus como garante del orden instituido, como si pudiéramos hablar de un “antes” en la particular lógica temporal del mito, la base de la pirámide del sistema familiar cerrado ha sufrido los avatares de una peculiar familia, signada por los conflictos de una primera dama, amorosa y feroz, con su cruel pareja y las desventuras de una primera prole que marcó, con su impronta violenta, las ulteriores configuraciones vinculares.¹⁰

Tratamos de escuchar qué voz se deja oír en la mitología; qué tipo de pensamiento se descubre en ella para

10 A propósito del tiempo que impregna al mito, podemos constatar una cierta “temporalidad” más allá del plano de su inmortalidad. Basta recorrer el relato mítico para descubrir viajes, encuentros, disputas; los dioses se mueven en un ambiente “temporal”, en el que los días se suceden unos a otros con un ritmo semejante al que conocen los seres mortales. Se mueven, actúan, pelean; saben dejarse llevar por el transcurso del tiempo, aunque este difiera cualitativamente del humano (Sissa y Detienne, 1990: 38).

advertir que este lenguaje no es el relato primario, el de una humanidad en su infancia, sino, más bien, la palabra original (Detienne, 1985: 4). Nuestro desafío fue ver qué nos dice el mito desde la singularidad de su territorio en torno a los vínculos de parentesco para descubrir cómo esa primera experiencia hesiódica muestra un tipo de relación atravesada por la violencia que la *pólis* clásica trató de suavizar a partir de la progresiva complejización del sistema matrimonial.

Bibliografía

Ediciones

- Most, G. W. (ed.) 2006. *Hesiod Theogony. Works and Days. Testimonia*. Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library.
- Liñares, L. 2005. *Hesíodo Teogonía, Trabajos y Días*. Buenos Aires, Losada.
- Pérez Jiménez, A. 2000. *Hesíodo Obras y fragmentos*. Madrid, Gredos.
- Vianello de Córdoba, P. 1978. *Hesíodo Teogonía*. México, Universidad Nacional Autónoma.

Bibliografía crítica

- Brandao, J. L. 2005. *Antiga Musa (Arqueología da ficção)*. Belo Horizonte, FALE.
- Castoriadis, C. 2006. *Lo que hace a Grecia. I. De Homero a Heráclito*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Colombani, M. C. 2005. *Hesíodo. Una introducción crítica*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- . 2008. “El papel de Tierra en *Teogonía*. Poder y resistencia: el modelo de la batalla perpetua”, en *Nuntius Antiquus* 1. Belo Horizonte, Universidad Federal de Minas Gerais.
- . 2009. *Foucault y lo político*. Buenos Aires, Prometeo.
- Cornford, F. M. 1957. *From Religion to Philosophy*. Nueva York, Harper Torchbook.
- Detienne, M. 1985. *La invención de la mitología*, Barcelona, Península.
- . 1986. *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid, Taurus.

- Foucault, M. 1968. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI.
- . 1992a. *Genealogía del racismo*. Buenos Aires, Altamira.
- . 1992b. *El Orden del Discurso*. Buenos Aires, Tusquets.
- Garreta, M. y Belleli, C. 1999. *La trama cultural. Textos de Antropología*. Buenos Aires, Caligraf.
- Gigon, O. 1962. *Problemas fundamentales de la filosofía antigua*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Guthrie, W. K. C. 1991. *Historia de la filosofía griega I. Los primeros presocráticos y pitagóricos*. Madrid, Gredos.
- Iriarte Goñi, A. 2002. *De amazonas a ciudadanos. Pretexto ginococrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid, Akal.
- Lesky, A. 1973. *Historia de la Literatura Griega*. Madrid, Gredos.
- Loroux, N. 1992. “¿Qué es una diosa?”, en Schmitt Pantel, P., *Historia de las mujeres. La antigüedad*. Madrid, Taurus, pp. 29-69.
- . 2003. *Las experiencias de Tiresias. Lo femenino y el hombre griego*. Buenos Aires, Biblos.
- Madrid, M. 1999. *La misoginia en Grecia*. Valencia, Universitat de Valencia.
- Minton, W. W. 1970. “The Proem-Hymn of Hesiod’s *Theogony*”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101, pp. 357-377.
- Marquardt, P. 1982. “Hesiod’s Ambiguous View of Woman”, *Classical Philology* 77 4, pp. 283-291.
- Miralles, C. 1993. “Le sponse de Zeus e l’ordine del mondo nella *Teogonia* de Esiodo”, en Bettini, M. (ed.). *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*. Roma/Bari, Laterza, pp. 17-44.
- Nagy, G. 1996. “Autorité et auteur dans la *Théogonie* Hésiodique”, en Blaise, F.; Judet de la Combe, P. y Rousseau, P. (dirs.). *Le métier du mythe. Lectures d’Hésiode*. París, Presse Universitaires du Septentrion, vol. 16, pp. 41-50.
- Pellizer, E. 1996. “Réflexions sur les combats de la *Théogonie*” en Blaise, F.; Judet de la Combe, P. y Rousseau, P. (dirs.). *Le métier du mythe. Lectures d’Hésiode*, vol. 16. París, Presse Universitaires du Septentrion, pp. 235-248.
- Rowe, C. J. 1983. “Archaic Thought in Hesiod”, *Journal of Hellenic Studies* 103, pp. 124-135.
- Rudhardt, J. 1996. “Le Préambule de la *Théogonie*. La vocation du poète. La langage des Muses”, en Blaise, F.; Judet de la Combe, P. y Rousseau, P. (dirs.). *Le métier du mythe. Lectures d’Hésiode*, vol. 16. París, Presse Universitaires du Septentrion, pp. 25-38.
- Sissa, G. y Detienne, M. 1990. *La vida cotidiana de los dioses griegos*. Madrid, Temas de Hoy.

- Strauss, J. 1993. "The Generation of Monsters in Hesiod", *Classical Philology* 88 2, pp. 105-116.
- Vernant, J.-P. 2001. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, Ariel.
- Walker, J. 1996. "Before the Beginnings of 'Poetry' and 'Rhetoric': Hesiod on Eloquence in Rhetorica", *Journal of the History of Rhetoric* 14 3, pp. 243-264.

Transformación y pervivencia de lo arcaico en la *Orestía* de Esquilo

Jorge L. Caputo

Si el pasado fuera un capítulo del tiempo definitivamente sepultado (si fuera posible *que los muertos enterraran a sus muertos*, que es, en el fondo, el sueño de todo progresismo) si el presente se cerrara sobre sí mismo y agotara en sí, sin deudas con ese pasado sepultado y sin expectativas abiertas en relación con el tiempo por venir, todos sus sentidos, entonces el presente sería siempre ese “presente vivo, presentemente vivo” en el que se obstinan en convertirlo todas las ontologías (incluida la marxista) y los fantasmas no tendrían ningún lugar en él. Es solo porque el tiempo está “fuera de quicio”, porque el presente no es contemporáneo de sí mismo, que nosotros podemos oír (...) las voces de los fantasmas del pasado y del futuro que lo habitan y que lo recorren, a veces clandestinamente, por las noches.

Eduardo Rinesi, 2005: 146

Fundar, comenzar es actuar de manera esencial. Y sin embargo, incluso en la aurora del comienzo, lo demoníaco no está ausente.

George Steiner, 2010: 59

I.

En su desarrollo, el argumento de la *Orestía* parece plantear una “arqueología” del Areópago. Se exhibe y teatraliza un mito fundacional con el objetivo de volver a sacralizar una institución que, a partir de las reformas de Efialtes en 462 a. C., es objeto de transformaciones y campo de pugnas entre facciones políticas. Esta arqueología ha sido considerada en ocasiones como un trayecto simbólico continuo que lleva inexorablemente de la oscuridad a la luz, del caos al orden, de la justicia de venganza aplicada en el nivel del *génos*

a otra cuya potestad se asienta sobre el orden colectivo de la ciudad; en suma: una línea que progresa de la a-política (en su forma anárquica o tiránica) a la política (la democracia bajo su forma ateniense). El estatuto de la *Orestía* como única trilogía trágica conservada favorece esta mirada lineal, ya que esta misma estructura parece sugerir la síntesis final de las antítesis así como la recuperación y resignificación de cada uno de los elementos sembrados durante la progresión dramática a la luz de una escena final de resolución. Observada con este prisma, la configuración básica de la *Orestía* se constituiría como una cadena de acciones y reacciones, repeticiones y correspondencias que no solo se manifiestan en el nivel de la intriga, sino también a través de recursos léxicos (uso de sinónimos), sintácticos (presencia de partículas y conectores que indican antítesis) (*cfr.* Garvie, 2002: 125) y escenográficos: en suma, una estructura palinódica, insistente, pero que finalmente consigue ser superada.

Para nosotros, el tiempo y la intriga de la tragedia esquilea deben entenderse más bien como una convivencia inarmónica, litigante, entre tiempos diversos. El tiempo de las comunidades (y también de los individuos) está atravesado por numerosos anacronismos, restos del pasado que reverberan en el presente y se tensionan hacia el futuro. Lo fundamental en Esquilo es que esta construcción compleja de la temporalidad se realiza a partir de un uso sumamente elaborado de los recursos estéticos que el teatro, como arte singular, pone a su disposición. En efecto, puede plantearse que el arte dramático involucra *per se* un cierto anacronismo, porque es siempre un acontecimiento de memoria: como indica Carlson (2009: 11) “todas las culturas teatrales han reconocido, de una forma u otra, esta calidad espectral, este sentido de algo que retorna en el teatro”. Esto, que puede afirmarse acerca de todo acto teatral, es aún más evidente en el caso de la tragedia ateniense, género que específicamente se aboca a la recuperación y transformación del pasado (mítico) con el objetivo

de incidir en el presente de la comunidad. Incluso desde un plano simbólico, Iriarte (2002: 41-48) ha señalado de qué manera el drama trágico queda bajo la órbita específica de un tipo particular de memoria, no la brillante y placentera que brindan las Musas, hijas de *Mnemosýne*, sino la de las Erinias, costado espectral, amenazador de la memoria, su componente oscuro (como corresponde a las hijas de la Noche) (*cf.* Iriarte y González, 2008: 209-227).

El objetivo del presente capítulo es relevar los procedimientos que permiten dar cuenta de esa temporalidad inestable, a partir del contraste entre *Euménides* y las dos primeras partes de la trilogía, en particular *Coéforas*.¹ Como recurso fundamental se estudiará la alternancia entre lo visible y lo invisible (en tanto formas de exhibición teatral) como elemento básico para dar cuenta de esos anacronismos. Se analizará así el modo en que la trilogía fluctúa desde una convención escénica donde lo invisible es presentado mediante modos que podemos llamar “vicarios” (esto es, sustitutos) hacia otra que, en principio, parece plantear la absoluta visibilidad de todo lo que, hasta entonces, permanecía oculto.

Asimismo, es necesario indicar que el diseño de este tiempo en crisis tiene una relación directa con el medio social en el que la *Orestía* surge y al cual le habla. De esta forma, esperamos demostrar que si el anacronismo, entendido como un pasado que regresa insistentemente en el presente, es estructurante de las obras consideradas, ello se debe a que la propia realidad política y social de la Atenas del siglo V a. C. se percibe como una amalgama inestable en la que lo perimido, aquello que se creía superado como perteneciente a otro tiempo, amenaza siempre con retornar. En efecto, la

1 Este estudio es deriva y continuación de nuestro trabajo publicado en Rodríguez Cidre, E. y Buis. E. (eds.), (2011), en el que nos abocábamos específicamente al análisis de *Agamenón*. Es por eso que nuestras referencias a esa obra serán aquí más bien escasas, aunque dicho trabajo deberá tenerse en cuenta como punto de partida de las problemáticas consideradas.

justicia vengativa que se aplica dentro del límite del *génos* parece ser superada por la intervención de los mecanismos políticos de la ciudad: lectura “evolutiva” que marca el paso de una sociabilidad exclusivamente familiar a otra, mediada por las instituciones colectivas. Sin embargo, como veremos, la súbita aparición de la amenaza de la guerra civil, al final de *Euménides*, no hace sino volver a plantar en el seno de la comunidad (ahora expandida) la violencia contenida en el *oïkos* degenerado. Y esto, siempre a través del uso reflexivo de los mecanismos del teatro: objetos, personajes, trama, lenguaje, etc.

Por último, cabe destacar que no utilizamos el concepto de “anacronismo” en el sentido habitual, es decir, como una distancia consciente y volitiva que la tragedia, en tanto género, establece con el presente al representar en la escena historias del pasado mítico o épico. No se trata de indagar los modos en que el teatro toma prácticas e imágenes de ese pasado para recuperarlas (o transformarlas) en la actualidad de la representación, a partir de una preocupación por cierta “fidelidad histórica” o factual (*Cfr.* Easterling, 1985), sino la manera específica en la que se entrelazan las múltiples variantes de la dimensión temporal, es decir, como coexistencia y confusión en el seno de dicha dimensión.

II.

En el inicio de *Coéforas*, antes de que ingresen Orestes y Píldes, todo lo que hay es una tumba y un palacio. Pero, a diferencia de lo que ocurría en *Agamenón*, donde la atención recaía fuertemente en la morada del Atrida, aquí será el túmulo el principal organizador de las acciones (y de las miradas). Desde el punto de vista ficcional, se trata de una auténtica sepultura que cobija el cuerpo de Agamenón; considerada como objeto de la realidad,

no es más que un elemento del decorado. La distinción, demasiado obvia cuando es planteada en esos términos, adquiere relevancia si se piensa que, en su condición de signo teatral, la tumba está más cerca de ser un cenotafio, esto es, una tumba vacía, recordatoria, que circunscribe simbólicamente y ritualmente el espacio de un hipotético cadáver. Se trata de un primer elemento (visual) que apunta a la complejidad de significado de los elementos de la escena y que remite, por otra parte, a la función mnemónica del teatro: como los cenotafios, como las máscaras mortuorias, el teatro tiene la capacidad de presentar y disponer aquello que no está allí. Este carácter de “cenotafio” debe ser considerado con cuidado pues, como veremos, *Coéforas* se construye principalmente en torno a la ausencia de un cuerpo, el de Agamenón.

Recordemos brevemente el desplazamiento que hasta aquí ha tenido ese cuerpo: su llegada en un carro, el pasaje lleno de ironía en que camina sobre la alfombra púrpura dispuesta por Clitemnestra, y finalmente la exhibición del cadáver ensangrentado en una bañera. En especial debe atenderse a esta última aparición que, en otra oportunidad, hemos definido como el momento culminante de la atracción de la mirada sobre el objeto teatral (Caputo, 2011: 56). Cuerpo muerto, visible pero inmóvil, que espejaba a ese otro, el de Ifigenia (invisible –pues su sacrificio solo es referido mediante el discurso de los ancianos–, pero absolutamente móvil –pues la *ékphrasis* que lo recuperaba estaba dotada de las características plásticas del dinamismo) (Caputo, 2011: 56). De allí que la tumba que abre *Coéforas* establezca un pasaje de la visibilidad absoluta del cadáver en *Agamenón*, a la invisibilidad del cuerpo que, sin embargo, encontrará otras formas para manifestarse.

Con la llegada de Orestes se ponen en marcha los procedimientos que harán de Agamenón una fuerza poderosa durante toda la obra. En efecto, las primeras palabras de la pieza están dirigidas a él:

τύμβου δ' ἐπ' ὄχθῳ τῷδε κηρύσσω πατρὶ
κλύειν, ἀκοῦσαι. . . .

(...)

οὐ γὰρ παρὼν ὄμωξα σόν, πάτερ, μόρον
οὐδ' ἐξέτεινα χεῖρ' ἐπ' ἐκφορᾷ νεκροῦ.² vv. 5-9

Sobre el túmulo de esta tumba convoco a mi padre para que me preste atención, para que me escuche (...). Pues no estuve presente, padre, para lamentarme por tu muerte, ni extendí la mano para sacar tu cuerpo para enterrarlo.

El vocativo *πάτερ* construye a Agamenón como interlocutor válido de las palabras de Orestes y lo convierte, como señala De Santis (2003: 223), en una presencia ctónica que se extiende sobre la escena, junto con el Hermes subterráneo invocado en el primer verso. Esta divinidad de pasaje, que comunica el mundo superior con el inferior, es colocada en el umbral de la pieza y constituye un indicio que deberá ser tenido en cuenta al momento de evaluar los modos en que se produce esa comunicación.

Las palabras de Orestes apuntan además a la perversión de los rituales funerarios, llevados a cabo de manera impropia por aquellos mismos que ejecutaron al muerto, sin la presencia de los legítimos deudos que tienen el derecho a lamentarse y guiar el cortejo fúnebre. En final de verso (posición siempre destacada), Orestes hace referencia a la ausencia de contacto con el νεκρός, el cadáver, imagen que el espectador puede reponer de inmediato evocando el recuerdo de la obra anterior, una corporalidad que en *Coéforas* intentará ser llenada siempre y cuya marca estará dada por el contorno vacío de la sepultura.

2 Para el texto griego de *Coéforas* seguimos la edición de Garvie (2002); para el texto de *Euménides* hemos utilizado la edición de Smyth (1926). Las traducciones nos pertenecen.

Asimismo, tanto Hermes subterráneo como Agamenón son invocados por Electra en sus libaciones (vv. 124-130), y a ellos estará destinado el *kommós* que tiene lugar entre los versos 306 y 478, pasaje de carácter nigromántico, cuyo objetivo es atraer la ayuda del *daímon* de Agamenón para cumplimentar la venganza. Los primeros momentos del *kommós* apuntan a establecer la eficacia de la comunicación entre el mundo superior y el inferior, entre el mundo visible y el invisible.

ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι
 φάμενος ἢ τί ῥέξας
 τύχοιμ' ἄν ἔκαθεν οὐρίσας
 ἔνθα σ' ἔχουσιν εὐναί; vv. 315-318

¡Oh padre, desdichado padre! ¿Qué podría decir o hacer para, desde lejos, alcanzarte allí donde el lecho te retiene?

La repetición de las invocaciones refuerza la construcción de un destinatario que está presente por defecto (su única visibilidad es el túmulo que se encuentra en el centro de la escena) y al que no solo se transforma en testigo de la acción que se va a emprender sino que también se lo conmina a ser, por su parte, un agente de los acontecimientos. En este punto del desarrollo podría esperarse que, luego de tan poderoso pasaje y a partir de la experiencia de *Los persas*, el espectro de Agamenón se muestre realmente en la escena. Esa ausencia debe ser explicada. Garvie (2002: 122) la entiende como una estrategia que apunta a mantener cierto suspenso, una progresión en el desarrollo de los recursos dramáticos y espectaculares que adquieren pleno desarrollo en *Euménides*. Por su parte, Taplin (2003: 84) señala que luego del encuentro entre los hermanos la sepultura se convierte en el foco de la atención visual y el núcleo de la práctica performativa: los hermanos estarían congregados junto a la tumba, colocada en

la *orkhēstra*, posiblemente tocándola o bien directamente inclinados sobre ella, mientras los integrantes del coro bailan y cantan a su alrededor.³ Así, la conjunción de los movimientos corales y la canción entonada como lamento para el difunto lograría construir una presencia que se vuelve casi tangible (Taplin, 2003: 84). De hecho, puede afirmarse que el coro de esclavas toma la autoridad de la voz del propio *daímon*, lo que se evidencia cuando, a las invocaciones dirigidas al padre en sendas oportunidades por Orestes (v. 315) y Electra (vv. 362-363), el coro responde con respectivos τέκνον (324) y παῖς (v. 372), apelativos que apuntan, en el sentido superficial, a la diferencia de edades entre las ancianas esclavas y los jóvenes descendientes de Agamenón, pero que también implican la asunción de una función protectora que las convierte en figuras vicarias del propio espíritu del muerto.⁴ Cuando los hijos preguntan e invocan al padre, son las esclavas quienes contestan, apropiándose así de la voz del difunto y dándole un cuerpo.

Analizado desde un punto de vista temporal, el *kommós* se constituye como una amalgama de las dimensiones del pasado, presente y futuro. La futuridad está dada por el deseo de conseguir una acción efectiva sobre la realidad: el lamento (γόος) apunta a conseguir una ayuda eficaz del muerto para lograr el éxito en la venganza. El pasado se repone a partir del relato que Electra y el Coro hacen de los sacrílegos funerales de Agamenón, incluyendo el *μασχαλισμός*, mutilación ritual que consistía en cortar los miembros del asesinado y atarlos alrededor del cuello o las axilas para evitar que se vengara. Ciertamente la mención de este pasado apunta en

3 Taplin afirma que la comparación recurrente que hace de Orestes y Electra “águilas huérfanas” (por ej. vv. 245-254) debe sobreimprimirse a esta escena: la sepultura como nido que agrupa a las crías, al mismo tiempo fuente de pena y de fortaleza.

4 Este sentido se ve reforzado por el hecho de que, como se analizará más adelante, las esclavas son presentadas por Esquilo como una prefiguración de las Erinias, es decir, las representantes y defensoras de la retribución al difunto.

primer lugar a reforzar la determinación de Orestes a partir del relato detallado de los crímenes de su madre. Pero esta descripción también trae la dimensión del pasado al presente de manera similar a como, en *Agamenón*, el relato de los ancianos argivos reproducía, haciendo uso de recursos lingüísticos muy específicos, el sacrificio de Ifigenia en la actualidad de la escena. El énfasis en la degradación y la perversión de los rituales funerarios establecidos remite a las primeras palabras de Orestes y refuerza así el sentido de ausencia del cuerpo, que sin embargo ha comenzado ya a tener una presencia escénica “indirecta”.⁵ Como en el relato de los ancianos, este uso de la memoria implica un volver a los muertos al presente: Orestes puede ahora acceder, mediante el lenguaje, a una forma de recuerdo del evento.⁶

Una vez finalizado el *kommós*, se vuelve evidente que la función mnemónica involucra tanto a los vivos como al difunto, que debe recordar la ignominia de su homicidio para fortalecer la posibilidad de la venganza:

-
- 5 Luego de glosar y rechazar diferentes interpretaciones que postulan que Orestes se resuelve plenamente a realizar el matricidio solo después del *kommós* (en otras palabras: que el proceso de aceptación de su tarea se cumple en etapas, en “niveles” de determinación), Garvie (2002: 124) sostiene que Orestes se decide no paulatinamente, en momentos diferentes y consecutivos, sino *paratáticamente*, esto es, en modos diferentes pero paralelos: “(. . .) one might compare the well-known practice of epic ‘not only to narrate simultaneous events successively, but also to represent them as if they had actually occurred successively’ (Page, 1955: 65)”. Podríamos continuar este argumento y sostener que el *kommós* no es tanto la ratificación por parte de Orestes de cumplir con lo ordenado por Loxias, sino un momento cualitativamente diferente, una temporalidad ritual específica que posibilita que, una vez abierta la comunicación entre la superficie y el inframundo, el *daimon* de Agamenón se vuelque en la escena como una paradójica presencia invisible.
- 6 Vernant describía la función de la memoria para los griegos en los siguientes términos, que merecen ser citados *in extenso*: “[La memoria] ne reconstruit pas le temps; elle ne l’abolit pas non plus. En faisant tomber la barrière qui sépare le présent du passé, elle jette un pont entre le monde des vivants et cet au-delà auquel retourne tout ce qui a quitté la lumière du soleil. Elle réalise pour le passé une ‘évocation’ comparable à celle qu’effectue pour les morts le rituel homérique de l’*ékklēsis*: l’appel chez les vivants et la venue au jour, pour un bref moment, d’un défunt remonté du monde infernal (. . .)” (2007: 343). Vernant se refiere a la memoria que proviene de Mnemosyne, no a aquella que, siguiendo a Iriarte (2002: 41 y ss.), podríamos calificar como erínica; con todo, se aplica aquí también un uso de la memoria como forma de comunicación con el pasado en general y, muy en particular, con los muertos, máxime cuando esa memoria forma parte de un ritual destinado precisamente a convocar a un difunto.

OP. μέμνησο λουτρῶν οἷς ἔνοσφίσθης, πάτερ.

ΗΛ. μέμνησο δ' ἀμφίβληστρον ὡς ἐκαίνισας. vv. 491-492

Orestes: ¡Acuérdate del baño en el que te quitaron la vida, padre!

Electra: ¡Acuérdate de cómo usaste por primera vez una extraña clase de red!

Vivos y muertos se unifican así en un trabajo de memoria cuyo objetivo es hacer retornar el pasado, que convive ahora con el presente y se convierte en aplastante evidencia de que la acción que va a acometerse es justa.

Hay otro objeto que resulta fundamental al momento de reconstruir los modos mediante los cuales la presencia de Agamenón es sugerida en la escena: el vestido con el que Clitemnestra lo aprisiona y le da muerte. Como la tumba, este objeto establece una relación directa con la obra anterior, volviendo a traer el acontecimiento al presente. Se trata de una operación que Esquilo ya había realizado en la primera parte de la trilogía, donde la alfombra sobre la que caminaba el Atrida al descender de su carro podía ser considerada como una continuación de los vestidos caídos de Ifigenia en el momento de su sacrificio. Ese paño, hollado por los pies del héroe, era en definitiva un indicio del cuerpo (vaciado, ausente) de Ifigenia. De igual modo, cuando Orestes expone a las miradas del auditorio el tejido con el que se cometió el homicidio, lo que se repone es el cuerpo (también vaciado, también ausente) del padre. Esas tres telas o urdimbres son, en realidad, la misma: una es la continuación simbólica de la otra, conformando así en cada caso el síntoma insistente de la mancha que se manifiesta en el seno del linaje:

ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε; μαρτυρεῖ δέ μοι
φᾶρος τόδ', ὡς ἔβαψεν Αἰγίσθου ξίφος.
φόνου δὲ κηκίς ξὺν χρόνῳ ξυμβάλλεται,

πολλὰς βαφὰς φθειρούσα τοῦ ποικίλματος.
νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμῶζω παρών,
πατροκτόνον γ' ὕφασμα προσφωνῶν τόδε· vv. 1010-1015

¿Lo hizo o no lo hizo? Me lo atestigua este vestido, que tiñó la espada de Egisto. El chorro de sangre trabaja junto con el tiempo para destruir las numerosas tinturas del bordado. Ahora le dedico el elogio fúnebre, ahora lo lloro estando presente, dirigiéndome a este tejido que mató a mi padre.

Las numerosas tinturas del tejido (πολλὰς βαφὰς) remiten al κρόκου βαφὰς δ' ἔξ πέδον χέουσα (Ag. 239), el vestido teñido de azafrán que se había derramado del cuerpo de Ifigenia, así como ποικίλματος recuerda el objeto ornamentado, de muchos matices, sobre la que camina Agamenón (ἐν ποικίλοις (...) βαίνειν, Ag. 923). El campo semántico de los tejidos y las tinturas recorre obsesivamente la trilogía: nos interesa este caso en particular porque, a través del uso de un léxico recurrente, Esquilo concentra las diferentes violencias que ritman la historia del linaje en un objeto concreto, que se vuelve así un vehículo de actualización del pasado. Dicho de otro modo: la visión del objeto teatral (de por sí suficiente para generar esas asociaciones) es acompañada por la emisión de un discurso que deliberadamente se plantea como un eco o resonancia de discursos anteriores, como si los personajes, atrapados repetidamente en las mismas situaciones, no pudieran más que pronunciar palabras gastadas. Es la expresión lingüística y escénica de la estructura circular que atraviesa la *Orestía* hasta el momento en que la intervención de Atenea (y de Atenas) parece romper la cadena y abrir una perspectiva diferente hacia el futuro (de ello nos encargaremos en el próximo apartado). Circular, pero no pleonástica: no hay redundancia de palabras u objetos, sino la construcción de un tiempo complejo en el que el pasado retorna siempre para estar imbricado con el presente.

La mención del tiempo (χρόνος) como agente de la destrucción del tejido (en un mismo plano con la mancha de sangre) destaca el lapso que ha mediado entre el crimen y su reparación, y por eso mismo refuerza la idea de que esta vestimenta es un resto o huella (un despojo, podría decirse) del cuerpo que cubrió y al que remite.⁷ Esa huella no solo es mencionada lexicalmente: es la mancha de sangre que lo cubre, al mismo tiempo que amplifica, visualmente, lo expresado por el coro en la párodos:

δι' αἵματ' ἐκποθένθ' ὑπὸ χθονὸς τροφοῦ
τίτας φόνος πέπηγεν οὐ διαρρῦδαν· νν. 66-67

Debido a la sangre bebida por la tierra, sin desvanecerse, se solidificó una sangre vengadora.

Expresada en el comienzo de la obra mediante el lenguaje (una pura idea, podría decirse), la imagen de un derramamiento de sangre que se estanca y solidifica adquiere ahora materialización escénica, objetual: es la mancha del

7 En un sucinto pero revelador estudio, Griffith (1988: 553) demuestra que el despojamiento de la vestimenta es un patrón significativo a lo largo de la trilogía (Ifigenia perdiendo su vestido teñido del color del azafrán, Agamenón descalzándose, Casandra despojándose de los atributos que la marcan como profetisa, Clitemnestra exhibiendo el pecho desnudo a Orestes); cada uno de estos despojamientos implica la pérdida de una característica esencial del personaje involucrado (en el caso de Ifigenia, su capacidad de ser dada en matrimonio; para Clitemnestra, su "masculinidad"; para Casandra, su capacidad de profetizar). Además, y esto es lo más importante a efectos de lo que queremos demostrar, este desnudamiento se relaciona con la metáfora común que establece que los muertos van sin ropas al seno de la tierra, puesto que la tierra misma es ahora su vestimenta. Así, los caracteres considerados, al perder aunque sea un elemento de sus vestidos, anticipan su muerte. Mejor dicho, en cierta forma ya han perecido (nueva manera dramática de mixturar las temporalidades). Seaford (2003: 146) sostiene que la forma en que Agamenón se deja bañar y colocar el vestido *como si estuviera ya muerto* puede tener algún tipo de vinculación con los cultos místicos que, para este autor, influyen en el origen del género trágico. Sin embargo, estas explicaciones no lograrían dar cuenta del otro aspecto, fundamental en términos dramáticos o performativos, que es el *retorno* de esas vestiduras bajo nuevas formas vicarias o simbólicas. Si el despojarse de los vestidos implica algún tipo de pérdida de la vida de los personajes, su reparación implica que esa vida (ese cuerpo) retorna también.

tejido.⁸ De esta manera, palabras y objeto concurren, incluso cuando acontecen en momentos diferentes de la obra, para subrayar un concepto: esa mancha no solo es indicio del homicidio, sino que concentra en sí toda la cadena de violencias que atraviesa al linaje, manifestación sensible de una contaminación invisible.

El tejido tiene una doble función testimonial: por un lado, opera como prueba para que Apolo dé posteriormente testimonio de las acciones impías de Clitemnestra (vv. 984-989), pero también brinda testimonio, habla por sí mismo (v. 1010). Puede captarse en este objeto una particular superposición de efectos que se relacionan con la naturaleza misma del arte dramático. Por un lado, tiene una función semántica: indica el crimen, lo señala, habla de él; por el otro, el estatuto particular que Orestes le otorga al dirigirle sus palabras lo convierte en algo más que un mero indicio. En efecto, como sostiene Garvie (2002: 333), Orestes siente que se encuentra virtualmente en presencia de su padre y que puede por fin cumplir de manera adecuada con el elogio fúnebre y el llanto debido; el cuerpo ausente que había imposibilitado la correcta aplicación de los ritos reaparece ahora en el tejido. El vestido que rodeó, que atrapó el cuerpo de Agamenón, es exhibido frontalmente, como testimonio pero también como *reemplazo* de ese cuerpo. El vestido es la permanencia de la persona, una suerte de figura (vaciada) del padre, contigüidad entre tejido y vida que también se había comprobado a propósito de Ifigenia. Esa contigüidad explica que la degradación de los variados tintes del color del tejido se relacione con la ruina de una existencia malograda.

8 Garvie (2002: 64) plantea que hay aquí una contradicción deliberada entre una sangre que debe ser tomada en su sentido "literal" (el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra) y una sangre "figurativa" o simbólica (la mancha que se ha depositado sobre el *oikos* y que exige reparación). Esto es cierto si se considera aisladamente el pasaje en cuestión. Cuando se lo hace resonar con las palabras de Orestes en el final de la obra, la sangre coagulada, detenida, "figurativa" en la lectura de Garvie, se vuelve también "literal".

Agamenón, invocado en el *kommós* y nunca vuelto visible, adquiere otra materialización en la figura subsidiaria del hijo. Orestes es un personaje cuya identidad (y visibilidad) está problematizada desde el inicio de la pieza; su calidad de enemigo de los dueños del *oikos* (τοὺς φιλάτους γὰρ οἶδα νῶν ὄντας πικρούς, “pues yo sé que los más cercanos son los más odiosos”, v. 234) hace necesario que se oculte, esto es, que se invisibilice para poder captar el verdadero sentido de las ofrendas portadas por las esclavas y por Electra. Primer borramiento de su presencia, esta queda sin embargo atestiguada por dos rastros, el bucle y su pisada. No nos ocuparemos aquí de analizar las convenciones (literarias y teatrales) que a partir de esas marcas hacen posible el reconocimiento entre los hermanos; nos interesa en cambio decir algo acerca de la forma en que dicha identificación nos habla de las relaciones entre lo visible y lo invisible como índice de una cierta inestabilidad dramática de los personajes:

αὐτὸν μὲν οὖν ὄρωσα δυσμαθεῖς ἐμέ,
 κουράν δ' ἰδοῦσα τήνδε κηδείου τριχός,
 ἰχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς
 ἀνεπερώθης κὰδόκεις ὄραν ἐμέ.
 σκέψαι, τομῇ προσθεῖσα βόστρυχον τριχός
 σαυτῆς ἀδελφοῦ σύμμετρον τῷ σῶ κάρᾳ.
 ἰδοῦ δ' ὕφασμα τοῦτο, σῆς ἔργον χερρός,
 σπάθης τε πληγᾶς ἠδὲ θήρειον γραφήν. vv. 225-232

Por un lado, tardas en reconocerme, viéndome realmente en persona; pero cuando viste este mechón de pelo ofrecido en señal de luto, y seguías las huellas de mis pasos, te exaltaste y creías que me veías. Observa atentamente el bucle y ponlo en el lugar de donde fue cortado, de tu propio hermano, igual al de tu cabeza. Mira también este vestido, producto de tus manos, las marcas del golpe del telar y las figuras de animales feroces.

Ambos indicios (τεκμήριον, dice Electra (v. 205): señal, testimonio, prueba, término que debe ponerse en relación con el μάρτυς del v. 1010, que es el tejido que envolvió a Agamenón) construyen una figura de Orestes incluso antes de que sea visto efectivamente por Electra, produciéndose la paradójica situación de la ausencia de un cuerpo que, en sus rastros, en sus contornos, por decirlo de alguna manera, es más fácilmente vislumbrada que la presencia efectiva. Todavía más, la contigüidad que se establece entre las libaciones ofrecidas al difunto y el descubrimiento que Electra hace del bucle y la huella conforma una causalidad ambigua entre el pedido y su respuesta (ambigua porque Orestes estaba ya allí, antes de las libaciones, es justamente la presencia que las ofrendas ordenadas por Clitemnestra tenían como objetivo evitar), e implica por ende una cierta manifestación de dicho *daímon* en la figura vicaria del hijo.⁹ El vestido (ὑφασμα) es el tercer indicio de la identidad de Orestes, y funciona como contrapartida del vestido de Agamenón. Si el tejido que había inmovilizado al Atrida había perdido los matices de sus colores y dibujos (es decir, era un indicio de la corrupción del *oikos* por cuanto la sangre y el tiempo habían borrado allí la marca específica del telar, símbolo del respeto por el lugar adecuado que corresponde a lo femenino), el vestido de Orestes mantiene sus dibujos y señales, como síntoma de la veneración que brinda a su padre y al hogar.

La inestabilidad del *oikos* también hace que los roles familiares se confundan, produciendo una multiplicidad de representaciones que se sobreimprimen en un mismo personaje: para Electra, Orestes es no solo el hermano salvador y la

9 Taplin (2003: 61) sostiene que, en el comienzo, los dos hermanos están separados entre sí, pero unidos con el difunto a partir de sus respectivas plegarias dirigidas a Hermes (v. 1 y ss., v. 124 y ss.). El bucle se vuelve el objeto tangible que los reúne, "...first in wish and then in reality: though from the head of Orestes, it might as well have been from Electra's (...)".

forma visible del *daímon* paterno, sino que también cumple con las funciones de padre, madre y hermana (vv. 238-243). Al recordar, si bien velozmente, el sacrificio de Ifigenia (καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου·, “y el [amor] de la hermana sacrificada sin misericordia”, v. 242), Electra convierte a su hermano en el núcleo alrededor del cual se anuda la corriente de violencia que se ha desarrollado desde el inicio de la trilogía, personaje múltiple en el que recae todo el pasado de la familia.¹⁰

Para terminar, señalemos un último ejemplo del modo en que las identidades inestables de los personajes apuntan, en *Coéforas*, a una interrelación y mixtura de diferentes instancias temporales. La tumba (punto silencioso pero ubicuo que no ha dejado de captar la mirada desde el inicio de la obra) aparece en el discurso de Clitemnestra justo antes de ser arrastrada al palacio para morir: ἔοικα θρηνεῖν ζῶσα πρὸς τύμβον μάτην. v. 926, “Es como lamentarse en vano, aún vi- viendo, junto a una tumba”.

En su edición de la trilogía, Smyth (1926: 250) señala que se trata de una expresión proverbial cuyo objetivo es indicar que Orestes se mantiene imperturbable a los ruegos de la madre. Aun con este uso común, la identificación de Orestes con una tumba debe entenderse como una nueva forma de aparición vicaria de Agamenón. Orestes, como el *daímon* del padre, está sordo a los reclamos de Clitemnestra porque, y eso es lo que produce la identificación alrededor del significante “tumba”, es la expresión de ese *daímon*.¹¹ Para Garvie (2002: 300) la oposición entre ζῶσα y τύμβον no implica solo una antítesis verbal sino que remite a otros pasajes de la tradición

10 Como se verá en el siguiente apartado, luego de matar a su madre y antes de caer en el delirio, Orestes parece tener una visión concreta y única de toda la cadena de crímenes.

11 De igual modo, cuando el sirviente del palacio exclama τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λέγω (“digo que los muertos matan al vivo”, v. 886), la ambigüedad del lenguaje (enigmático, tal como la propia Clitemnestra reconoce) permite entender que Orestes es el “muerto” no solo en virtud del relato falso por él propagado, sino también como expresión visible de la venganza del padre.

literaria griega (por ejemplo *Il.* 6. 500) en los que se produce un lamento anticipado por la muerte; en otras palabras, Clitemnestra estaría lamentándose por su propia muerte, que acontecerá de inmediato. De esa manera, la tumba aparece como un significante (escénico y lingüístico) en el que se yuxtaponen diversos significados simultáneamente: contiene a Agamenón, pero también a Orestes (a él se dirige la apelación materna) y a Clitemnestra.

Todo esto está lejos de ser una pura excusa para el despliegue de imágenes y símiles. Las comparaciones, metáforas, y demás figuras del discurso se concentran en objetos, en cuerpos, en acciones, y producen una presentificación de las ausencias. De manera que, si puede decirse que la trilogía presenta una progresión de lo invisible a lo visible, es en retrospectiva que debemos *mirar* las obras (mirarlas bien, mirarlas mejor) para reconocer que eso estuvo siempre allí.

III.

El paso de *Coéforas* a *Euménides* parece comportar la apertura de un espacio cualitativamente diferente, un espacio de la pura visibilidad, que implica una temporalidad también específica. Hasta aquí, la presencia de fuerzas invisibles operando en el mundo de los personajes era teatralizada por diferentes medios, lingüísticos y escénicos; en *Euménides* esa convención dramática se quiebra para dar paso a una nueva. A partir de la aparición escénica del espectro de Clitemnestra y, en especial, de las Erinias, las potencias que hasta entonces solo eran indirectamente sugeridas adoptan una carnadura concreta y se exponen a la mirada.

En lo que hace al espectro de Clitemnestra, bástenos con resaltar aquí que su aparición inaugura el nuevo espacio dramático en contraste directo con la ausencia del *daímon* de Agamenón. En efecto, se comprende ahora por qué Esquilo

dispuso que la sombra del Atrida permaneciera fuera de la mirada, aun cuando el poderoso y sugestivo γόος hacía presuponer su aparición espectacular: es solo ahora, en *Euménides*, que una visión de esa naturaleza se hace posible.¹²

Ocurre otro tanto con las hijas de la Noche. Es evidente que, mucho antes de aparecer efectivamente en escena, las Erinias han estado presentes de diversas maneras en las dos primeras partes de la trilogía.¹³ En primer lugar, mediante el discurso. Tanto Casandra como Orestes ven a las diosas subterráneas en escenas que están construidas y dispuestas simétricamente, replicando una a la otra en la estructura binaria que caracteriza el desarrollo dramático esquileo.¹⁴ Estas visiones implican una experiencia temporal particular: para Casandra, la visión profética de las Erinias que rodean la casa de los Atridas consiste en una fusión entre pasado, presente y futuro, una percepción conjunta de todos los crímenes ocurridos en el seno del linaje a la que Knox (1972: 114) ha calificado como “una unidad sin tiempo”.¹⁵ Como diosas de la memoria, su visión conlleva una disrupción en el ordenamiento cronológico habitual, por cuanto imponen a la percepción una presentificación del pasado. A su vez, luego de honrar al padre con el llanto fúnebre debido y poco antes de contemplar por sí mismo a las Erinias, Orestes también siente el peso de todos

12 La discusión en torno al estatuto específico del espectro de la hija de Tindáreo (su condición de fantasma y sueño de las Erinias al mismo tiempo) excede los límites de este trabajo. Al respecto, *cfr.* Rousseau (1963), Frontisi-Ducroux (2006: 38) y Bacon (2001: 57).

13 Solo indicaremos algunas de esas manifestaciones, que consideramos particularmente relevantes en relación con nuestro objeto. Para un seguimiento puntilloso de esta construcción progresiva, *cfr.* De Santis (2003).

14 Entre otros, Brown (1983: 19) da cuenta de algunas de las similitudes entre Casandra y Orestes a partir de la cercanía que puede plantearse entre las experiencias del delirio mántico y la locura. Con todo, subsiste una diferencia esencial: el aura religiosa que rodea la profecía de la troyana lleva al coro a no dudar de sus palabras, aun cuando no pueda comprenderlas cabalmente. Distinta es la actitud de las esclavas con respecto al hijo del Atrida.

15 Para un estudio detallado de las relaciones temporales en la primera obra de la trilogía, específicamente en relación con Casandra y la profecía, remitimos al exhaustivo análisis de Bartoletti (2011).

los crímenes de la casa en un pasaje¹⁶ que Brown (1983: 16) interpreta como la primera constatación del cambio profundo operado en el personaje, que puede ver ahora la cadena de homicidios como si fuera una totalidad.¹⁷

Pero, al igual que con Agamenón, la presencia de estas diosas no ha sido solo referida mediante el lenguaje. Algunos elementos que prefiguran su aparición han estado ya escénicamente visibles. Con De Santis (2003: 228), podemos afirmar que el coro de esclavas en *Coéforas* es presentado (a partir de sus ropas negras, su condición de ancianas, las heridas en el rostro, etc.) de manera tal que las asociaciones con las Erinias se vuelven inevitables. También Sider (1978: 21) considera que la función desempeñada por el coro de esclavas durante el *kommós*, alentando a los hermanos y recordando la necesidad de cumplir con la justicia, sumada a su apariencia escénica, se amalgama con el rol de las Erinias.¹⁸ En efecto, la presencia de la sangre, los miembros heridos, los vestidos negros hechos jirones son elementos que vinculan este conjunto con el de las hijas de la Noche. Al verlas aparecer, Orestes exclama:

τί χρῆμα λεύσσω; τίς ποθ' ἦδ' ὀμήγυρις
στείχει γυναικῶν φάρεσιν μελαγχίμοις

16 ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν, / ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα. (“Por un lado, sufro por los hechos y el dolor y todo el linaje, pues tengo la no envidiable mancha de esta victoria”, vv. 1016-1017).

17 Junto con los estados de la visión profética y la locura debe considerarse el sueño de Clitemnestra (vv. 523-533 de *Coéforas*) como una anticipación de las Erinias. Los sueños comportan un carácter elusivo, informe o fragmentario, e incluso una cierta distorsión del tiempo. Rousseau (1963: 102) ha considerado las funciones del sueño en la obra de Esquilo, a menudo figurado como una potencia de caos o desorden. En este sentido, habría una ligazón entre el estado onírico y los momentos de trance visionario (como el de Casandra) a partir, justamente, de un quiebre de la lógica temporal causal del mundo cotidiano. Catenaccio (2011: 209) también marca el carácter atemporal del arrobamiento profético (*timeless state of visionary prophecy*) y lo relaciona con la cercana experiencia del sueño, en particular a partir de un lenguaje simbólico, condensado, opaco.

18 “The chorus not only recite the code of the Furies, their visual appearance is such as to suggest that Orestes and Electra are urged on by the Furies themselves”. Frontisi-Ducroux (2006) y Bacon (2001) opinan en el mismo sentido.

πρέπουσα; ποία ζυμφορᾷ προσεικάσω;
πότερα δόμοισι πῆμα προσκυρεῖ νέον,
ἢ πατρὶ τῶμῃ τάσδ' ἐπεικάσας τύχῳ
χοῶς φερούσας νερτέροις μειλίγματα; vv. 10-15

¿Qué cosa veo? ¿Qué es este cortejo de mujeres que marcha, destacándose por sus negros vestidos? ¿Qué desgracia debo suponer? ¿Una nueva calamidad golpeó la casa, o acerté a adivinar que traen libaciones para mi padre, ofrendas propiciatorias para los muertos?

La pregunta inicial, que cuestiona la naturaleza de lo percibido, exhibe la profunda confusión e ignorancia a la que se encuentran sometidas las cosas de este *oikos* pervertido, donde ninguna manifestación ritual ni lazo social tienen un sentido nítido, definido: así ocurría, como hemos visto, con las diferentes funciones familiares que recaían sobre un mismo sujeto (Orestes) o las libaciones, cuyo estatuto también es doble (*χάριν ἀχάριτον*, v. 44). Paradójicamente, el estado que podríamos llamar de “vigilia” está atravesado por una nocturnidad que ocasiona la indefinición de todas las funciones sociales, la labilidad de los contornos de las figuras, la imposibilidad de percibir con claridad.

Esa indefinición parece ser anulada en *Euménides* que, como ya hemos dicho, impone un nuevo régimen de la mirada. Con todo, esta apertura de lo invisible no se produce de inmediato, será la Pitia quien opere un pasaje entre las diferentes convenciones, figura especialmente relevante por cuanto parece disponer (casi diríamos, teóricamente) las nuevas condiciones de percepción. Al salir aterrorizada del templo de Apolo, la profetisa intenta describir a las Erinias:

οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω,
οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εικάσω τύποις.
εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας

δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
αὐται, μέλαινα δ' ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι·
ρέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν·
ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λιβᾶ· νν. 48-54

En verdad, no digo mujeres, sino Gorgonas; pero tampoco las compararé con las figuras de las Gorgonas. Ya he visto alguna vez unas criaturas pintadas, tomando el alimento de Fineo. Pero se ve que estas no tienen alas, son de color negro, repugnantes en un todo. Resoplan con expiraciones repulsivas, y de sus ojos brota un líquido odioso.

Se toma en préstamo un vocabulario perteneciente al ámbito de las artes plásticas (εἰκάζω, τύπος, γράφω) para poder aproximarse, adaptar mediante el lenguaje lo rotundo de un objeto (un cuerpo) a efectos de volverlo inteligible.¹⁹ Pero el tragediógrafo parece comprender que no hay manera de capturar nítidamente los contornos de ese objeto, siempre cambiante, que se oculta y manifiesta con demasiada rapidez y de diversas formas. Al atravesar la experiencia de sus diferentes encarnaciones, al ser definidas como aquello que no tiene, en realidad, definición posible (dicho esto en un sentido casi plástico, figurativo) el objeto de la representación queda “salvado” de la clasificación y se vuelve cifra de lo imposible de conocer.²⁰ Siguiendo a Darbo-Peschanski (2006: 23-24), la multiplicación de las figuras con las que se intenta captar algo de lo que las Erinias son solo consigue sustraerlas

19 Cfr. Frontisi-Ducroux (2006: 35). Lo mismo ocurre en *Agamenón* cuando se relata el sacrificio de Ifigenia; allí el coro emplea una comparación tomada del terreno de las artes figurativas como modo de trasvasar verbalmente una experiencia (πρέπουσα τὼς ἐν γραφαῖς, “destacándose como en una pintura”, *Ag.* 241), lo que, en definitiva, hacía de la narración de los ancianos una *ékphrasis* (cfr. Caputo, 2011: 43).

20 Como sostiene De Santis (2003: 274), esta descripción de las Erinias recupera características sembradas a lo largo de las obras anteriores pero, al fin de cuentas, mantiene su indecibilidad: “Las Erinias evitan toda clasificación (...). Solo una es factible: ‘un ser nacido admirable’ (θαυμαστός λόχος, v. 47); lo único indiscutible es su existencia”.

de la mirada: su descripción se cumple en el oxímoron y la negación; paradójicamente, esta imposibilidad de fijarse en un cuerpo o forma determinados las vuelve susceptibles de aparecer bajo *todas* las formas, que es lo que sucede en las dos primeras obras de la trilogía.

Podría pensarse sin embargo que esto es apenas un problema de lenguaje, que el oxímoron que se aloja en el discurso de la Pitia es contrarrestado con una imagen patente, esto es, a partir de la visión concreta de las Erinias que ocurre inmediatamente después. El vacío del discurso se llena con el cuerpo teatral. ¿Acaso no habla la *Vida de Esquilo* de abortos espontáneos y desvanecimientos que se produjeron con la entrada del coro? Así lo entiende Frontisi-Ducroux (2006: 40) al definir este momento de la pieza como el caso extremo de la epifanía escénica, como una verdadera somatización del vacío que las Erinias eran hasta entonces. La insistencia en los vestidos y telas respondería precisamente al hecho de que es con ellos que se construyen las máscaras y las vestimentas que dan cuerpo al acontecimiento escénico. Proponiendo un giro interpretativo metateatral, Frontisi-Ducroux postula que el pasaje de la invisibilidad a la visibilidad de las Erinias, así como su transformación de terroríficas en benéficas, estaría señalando la capacidad de la tragedia para exponer a la vista el terror y el dolor, a efectos de poder controlarlos mejor, en suma, la catarsis como purificación a partir del reconocimiento y la observación de la alteridad.

Por nuestra parte, insistimos en que las palabras de la Pitia deben aprehenderse en un sentido fuerte: dicen algo acerca de la naturaleza de su objeto y esto es, justamente, la imposibilidad de definir su ser. Según creemos, ni siquiera en su visibilidad conseguirían estabilizarse, pues por principio toda representación de las Erinias siempre queda *más acá* de su objeto. En otras palabras, las Erinias son un objeto total, absoluto, que marca los límites de cualquier representación (literaria, plástica, teatral). Solo pueden corporizarse

a partir de la exteriorización de lo que *no* son.²¹ Al verlas, sabemos (como sabían los espectadores atenienses) que toda la alteridad, la radical diferencia implicada en las Erinias se encuentra *invisibilizada* (nueva forma –irónica– de la ausencia). La paradoja de este mundo escénico de la pura visibilidad es que quedará siempre excedido por aquello que quiere mostrar.

En el desenlace de la obra, cuando las Erinias truecan sus vestidos negros por otros de color púrpura²² (convirtiéndose así en *Semnaí*, en Venerables, v. 1041) se produce la unión armoniosa entre el tejido y el cuerpo. El vestido de Ifigenia, que se derrama sobre el suelo como indicio de un sacrificio espurio que destruye fecundidad y riqueza, que se continúa luego en la alfombra pisada por Agamenón y en el vestido que lo sujeta para que se le dé muerte a traición, que se exhibe (nuevamente vaciado) como testimonio del homicidio, finalmente es depositado sobre otros cuerpos: los del coro de Erinias. Ese objeto simbólico, que ha circulado a lo largo de la trilogía como cifra de la cadena interminable de crímenes, se estabiliza ahora al delimitar e incorporar como parte de la *pólis* (mediante cultos y sacrificios institucionalmente sancionados) a unas potencias que previamente, en tanto extranjeras, amenazaban con la disrupción del orden humano y divino.

Pero esa estabilidad dista mucho de estar garantizada de una vez y para siempre; la insistencia en el poder terrorífico que las Erinias siguen manteniendo sugiere que no ha habido tanto una transformación como una nueva relación que se establece entre ellas y la polis (*cf.* Vernant y Vidal Naquet, 1987: 159; Bacon, 2001: 58; Easterling, 2008: 232).

21 De allí la delicadeza de aquellos artistas que, como muestra Dukelsky en otro capítulo de este libro, las figuraban como hermosas vírgenes.

22 φοινικοβάπτοις ἐνδυτοῖς ἐσθήμασι / τιμᾶτε, “Honrad a las ataviadas con vestidos teñidos de púrpura”, v. 1029.

Acuerdo frágil, que surge luego de una votación en la que, como se verá en el apartado siguiente, la discordia encarnada en las hijas de la Noche parece a punto de abandonar el límite estrecho de una familia para extenderse al plano de la comunidad.

Por otra parte, así como hemos sostenido que el delirio mántico de Casandra y la locura de Orestes adoptaban una configuración particular de la experiencia del tiempo, que se presenta no a la manera de una sucesión ordenada de instantes sino como unión y mixtura entre pasado, presente y futuro, creemos que es posible extender esa afirmación y postular la hipótesis de que la unión de tiempos diversos constituye la vivencia temporal específica de *Euménides*: una vivencia que se inaugura desde que la Pitia nos hace partícipes de su visión. Esto se torna patente cuando se observa el insistente carácter ritual de la obra: la fundación original del tribunal del Areópago, considerada como acto sagrado, así como la procesión final efectuada por las Erinias y el pueblo ateniense, indican la construcción de un tiempo que se recorta del orden cotidiano y que exige ser analizado con conceptos diferentes. Los investigadores se inclinan por reconocer en esta procesión un reflejo de las Panateneas, en especial a partir del vestido mediante el cual las Erinias se reconvierten en *Semnai* (que las asimilaría a la vestimenta de color escarlata que los metecos usaban en dicha ocasión). Al estudiar la forma en que esta tragedia representa dicho ritual, Easterling no deja de indicar las diferencias entre la práctica religiosa propiamente dicha, y su puesta en escena; dado que son las propias divinidades las que participan del cortejo, la teatralización difiere de entrada con la experiencia de los espectadores. El tiempo escenificado, dice Easterling, es un pasado remoto, el lugar es una Atenas imaginaria, incluso una “región de la mente” (1993: 18). Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que toda fiesta religiosa y todo ritual implican siempre la conmemoración de un acto originario.

Dicha conmemoración es, en cierta forma, una repetición, una actualización o un “volver a ser” de esos tiempos primeros. Acaso debamos hablar, antes que de una Atenas imaginaria o mental, de un recuerdo colectivo, fundacional, oculto en la memoria de la comunidad y que Esquilo elige volver a la vida a través de ese poderoso agente de la memoria que es el teatro. El paso siguiente es preguntarse por qué se hace necesario, en el seno de la *pólis* democrática, recordar.

IV.

La *Orestía*, llevada a escena en 458 a. C., pone en foco la fundación mítica de una institución de la Atenas democrática que, pocos años antes, en 462, había sido objeto de importantes cambios impulsados por Efialtes como forma de recortar poderes a los sectores aristocráticos de la ciudad. La investigación acerca de las relaciones entre la obra y la crisis política que podría estar en su base es extensa, y a menudo se propone definir cuál es la postura específica del autor a partir de la “evidencia” que podría hallarse en la pieza. No es nuestra intención continuar el debate,²³ sino señalar que esas reformas, al igual que el propio teatro de Esquilo, son síntomas de la existencia de poderosas tensiones que se manifiestan en el seno del grupo social. Es teniendo en cuenta esas fuerzas potencialmente en pugna que debe leerse el modo en que, a partir del v. 862, se introduce de improviso, y con insistencia, la idea de la guerra civil:

μήτ', ἐξελοῦσ' ὡς καρδίαν ἀλεκτόρων,
ἐν τοῖς ἐμοῖς ἀστοῖσιν ἰδρύσης Ἄρη
ἐμφύλιόν τε καὶ πρὸς ἀλλήλους θρασύν. vv. 861-863

23 Coincidimos con Iriarte (2002: 76) en que la alabanza del Areópago presente en *Euménides* puede ser interpretada igualmente como crítica y como apología de Efialtes.

Y no, como arrancando el corazón de los gallos de riña, coloques en mis ciudadanos un Ares interior y arrogante de unos hacia otros.

Son palabras de Atenea, pero luego las propias Erinias igualarán el “ojo por ojo” a la discordia civil:

τὰν δ' ἄπληστον κακῶν
μήποτ' ἐν πόλει στάσιν
τᾷδ' ἐπεύχομαι βρέμειν. vv. 976-978

Y que nunca en esta ciudad ruja la guerra civil, insaciable de males, eso ruego.

La cadena de violencias adquiere una expansión repentina, súbita y se muestra como lo que verdaderamente era: lo imposible de la sociabilidad. En efecto, ninguno de los crímenes cometidos o recordados a lo largo de la trilogía (adulterio, filicidio, matricidio) se limitaba, en realidad, a la esfera familiar. Como sostiene Patterson (1998: 147), la *Orestía* evidencia la importancia *pública* de una transgresión como el adulterio que, en principio, parecería limitarse al ámbito de lo privado, pero cuyas causas y consecuencias no pueden restringirse al *oikos*. Las consecuencias criminales de cada acción repercuten en un nivel social, y en el discurso final de Atenea se vuelve evidente la relación entre el exterior y el interior, entre el bienestar privado y la *eunomía* de la *pólis*. La destrucción de las riquezas y bienes del hogar (Ifigenia, los tejidos, las numerosas expresiones que se refieren a la infertilidad de campos, animales y hombres) también apuntan en esta dirección, es decir, a la interrelación entre el mundo privado, familiar, y el mundo político, social.

Ciertamente, esta expansión aparentemente repentina debe ser matizada; en principio, porque en el caso de las dos primeras partes de la trilogía, el ámbito de lo familiar se

confundía también con el de lo social desde el momento en que la historia de un *oîkos*, de un linaje coincidía en todas sus aristas con la historia de un Estado (Argos); lo que acontece como novedad en *Euménides* es que un conjunto de ciudadanos, ajenos al círculo familiar en conflicto, se entromete para juzgar y evaluar, lo que produce inmediatamente un desplazamiento de lo familiar y lo cívico, que desde ahora ya no pueden coincidir.

Por otra parte, si es cierto que la fundación del tribunal del Areópago parece implicar el pasaje de una legalidad cerrada sobre el círculo del *génos* a otra cuya potestad se asienta sobre el orden político colectivo de la ciudad, es cierto también que Esquilo reintroduce la división que afectaba al grupo familiar en el ámbito social, pues el enfrentamiento que hay en uno se replica en la votación dividida del segundo. Es allí que vuelve a surgir la posibilidad amenazante del enfrentamiento, ahora civil; como afirma Iriarte (2002: 69) “el recién fundado tribunal del Areópago se escinde en dos reproduciendo la escisión del mundo divino”.²⁴

Para Bacon (2001: 57), en el curso de la trilogía las Furias dejan de ser divinidades rechazadas, habitantes de una oscuridad exterior para pasar a formar parte de la comunidad cósmica de dioses legitimados: es un pasaje de la oscuridad a la luz, de la inconciencia a la conciencia. En nuestra opinión, Esquilo trata de ofrecer una arqueología de las instituciones que, bajo la apariencia de una evolución progresiva y finalmente conciliadora, vuelve a recordar un origen y a señalar, a partir del mismo acto de memoria, la posibilidad latente de su retorno. Bajo esta óptica, el tragediógrafo aparece no como un conservador político que intenta recordar las fuentes armoniosas de las instituciones de la *pólis*, sino como un augur que ve en el pasado imágenes todavía factibles en el futuro.

24 Para la conceptualización de la *stásis*, esto es, la guerra al interior de la ciudad, *cfr.* Loraux (2008).

Por otra parte, señalar ese origen es ya una suerte de permanencia; olvidarlo implicaría favorecer el regreso de la violencia que se quiere exorcizar, el enfrentamiento interno, la guerra civil, la historia de los Atridas como emblema de discordia en el seno de un grupo (familiar o social); pero subrayar y advertir el peligro del olvido solo puede hacerse cuando se percibe la amenaza, cuando se avizora ya en el horizonte político de una democracia siempre trabajosa, siempre en tensión. En palabras de Steiner, el racionalismo ático nunca olvidó “la constante amenaza susurrante de la oscuridad primordial” (2010: 59). Y la función de la tragedia, como “máquina de la memoria”, es precisamente recordar ese fondo caótico del cual surgen y sobre el que se recorran las estructuras sociales.

A partir de las investigaciones basales de Vernant y Vidal-Naquet, es asunto sabido que la tragedia ateniense trabaja con el material jurídico que está en proceso de formación, no solo afirmándolo sino también dando cuenta de las tensiones que se establecen entre los nuevos modos de organización social y los patrones del pensamiento tradicional, e incluso las contradicciones y ambigüedades que se dan en el interior del propio lenguaje legal. Afirmaban así que “incluso en el más optimista de los Trágicos, en Esquilo, la exaltación del ideal cívico, la afirmación de su victoria sobre todas las fuerzas del pasado tienen menos un carácter de constatación, de una tranquila seguridad, que de una esperanza y de una llamada, donde la angustia nunca deja de estar presente, ni siquiera en la alegría de las apoteosis finales” (Vernant y Vidal-Naquet, 1987: 33). En la *Orestía*, por debajo del equilibrio alcanzado, subsiste la tensión de las potencias en pugna (sea en el orden de las antiguas divinidades que se enfrentan a las nuevas, sea al nivel de las antiguas estirpes aristocráticas confrontadas con el nuevo marco de ordenamiento democrático, etc.). Insistimos en esto: la votación del tribunal recién fundado reproduce la

persistencia del conflicto, que solo se salda a través de la intervención reguladora de Atenea. Desde nuestra perspectiva, la conversión final de las Erinias en *Semnai* no ilustra una transformación que ha dejado en el pasado formas violentas de sociabilidad, sino la posibilidad (la amenaza) del retorno de dichas formas, desde el momento en que las mismas están aún presentes bajo nuevos ropajes. De allí que la alternancia entre lo visible y lo invisible, así como las vías de continuidad entre uno y otro ámbito, sean recursos dramáticos fundamentales para dar cuenta de esta anacronía, de esta latencia de tiempos heterogéneos que habitan en el núcleo de toda comunidad, incluidas sus instituciones.

V.

Como señalamos anteriormente, Vernant y Vidal-Naquet han echado luz magistralmente sobre los modos en que la tragedia trabaja con la ambigüedad de los lenguajes, marcando sus tensiones, sus zonas vacías, su polisemia.²⁵ Sin embargo, el teatro posee un lenguaje específico que incluye y excede lo discursivo, y es en el conjunto de ese lenguaje donde vuelve a encontrarse esa inestabilidad. Es lo que hemos visto a propósito de los objetos (la tumba, los vestidos), a propósito de la construcción plurívoca de los personajes, a propósito de la crisis ontológica que se manifiesta en torno al problema de las Erinias. Todavía más, podría ponerse en cuestión la calificación del teatro como un “lenguaje” en lo que este tiene de comunicación de sentidos, de semiótica, y repensarlo a partir de la noción del teatro como forma de experiencia que excede la capacidad de ser articulada en un

25 “(...) lo que comunica el lenguaje trágico, cuando es comprendido, es precisamente la existencia en las palabras intercambiadas por los hombres de zonas opacas y de incomunicabilidad.” (Vernant y Vidal-Naquet, 1987: 38).

discurso ordenado. Como sostiene Jorge Dubatti, lo esencial del acontecimiento teatral pasaría por una inestabilidad ontológica que, en el fondo, sobrepasa su puesta en lenguaje y solo puede ser captada en la experiencia.²⁶ Así, por ejemplo, la crisis que se manifiesta mediante la similitud de identidades entre los coros de esclavas y de Erinias (dada a partir de elementos verbales y escénicos) adquiere una mayor profundidad si se considera, con Easterling, que en el teatro, de hecho, ambos coros (y también el de los viejos argivos de *Agamenón*) son interpretados por los mismos actores.²⁷ Los objetos, las palabras, los caracteres se cargan de significaciones y afectaciones simultáneas, contradictorias. La poética de Esquilo hace un uso verdaderamente paroxístico de esa potencia del teatro, la vuelve su cifra para comprender una realidad compleja conformada por fuerzas en constante tensión, por tiempos difusos en los que se entremezclan el pasado, el presente y el futuro.

26 Para Dubatti (2008), en el acontecimiento teatral se constituye un espesor de cuerpo que excede su dimensión semiótica. Así, en el ente poético constituido en la escena puede analizar la presencia de tres niveles simultáneos: el cuerpo natural-social del actor, un cuerpo afectado (tensionado en la situación del convivio teatral) y el cuerpo poético (el cuerpo natural-social devenido un cuerpo nuevo, otro). “*Es la preciada simultaneidad de niveles ontológicos y de heterogeneidad de materiales que confluyen en el acontecimiento poético*” (Dubatti, 2008: 90; destacado por el autor). Frontisi-Ducroux (2006: 38) parece ir en este sentido, quizás inconscientemente, al señalar que “*Voir les Érinées (...) ne peut être ressenti et vécu que comme une participation à Phobos, Épouvante ou Panique (...). Le poète tragique réalise une triple opération: extériorisation, matérialisation et contagion de la folie*”. La expresión “participación en Fobos” sugiere una experiencia más allá de lo semántico; aún más, la idea de “contagio” casi parece remitir a la idea artaudiana del teatro como peste, un teatro que excede el orden de lo meramente discursivo (el signo, el mensaje) para transformarse en una verdadera afectación del espectador.

27 Y serán sátiros cuando llegue el momento del drama satírico (2008: 222).

Bibliografía

Ediciones críticas, traducciones y comentarios

- Garvie, A. F. (ed.) [1986] 2002. *Aeschylus: Choephoroi*. Oxford, Clarendon Press.
- Mazon, P. (ed. trad.) 1935. *Eschyle: Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides*. París, Les Belles Lettres.
- Murray, G. (ed.) [1955] 1960. *Aeschylí tragoediae*. Oxford, Clarendon Press.
- Smyth, H. W. (ed.) 1926. *Aeschylus: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides. Fragments*. Londres/Nueva York, The Loeb Classical Library.

Bibliografía crítica

- Bacon, H. 2001. "The Furies' Homecoming", *CP* 96 1, pp. 48-59.
- Bartoletti, T. 2011. "πῶς φραζῶ τέλος; Casandra narradora: la travesía del *lógos* por el tiempo", en Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. (eds.). *La pólis sexuada. Normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires, FFyL, UBA, pp. 117-148.
- Brown, A. L. 1983. "The Erinyes in the *Oresteia*: Real Life, the Supernatural, and the Stage", *JHS* 103, pp. 13-34.
- Caputo, J. L. 2011. "La tragedia como experiencia: lenguaje, cuerpo y objeto en *Agamenón* de Esquilo", en Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. (eds.). *La pólis sexuada. Normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires, FFyL, UBA, pp. 37-57.
- Carlson, M. 2009. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires, Artes del Sur.
- Catenaccio, C. 2011. "Dream as Image and Action in Aeschylus' *Oresteia*", *GRBS* 51, pp. 202-231.
- Darbo-Peschanski, C. 2006. "La folie pour un regard. Oreste et les divinités de l'échange (Érinyes, Euménides, Charites)", *Mètis N* 5 4, pp. 13-28
- De Santis, G. 2003. *Cosmos y justicia en la obra de Esquilo. Imágenes literarias y argumentación*. Córdoba, Universitas.
- Dubatti, J. 2008. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires, Atuel.
- 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, University Press, pp. 7-24.
- . 2008. “Theatrical Furies: Thoughts on *Eumenides*”, en Revermann, M. y Wilson, P. (eds.). *Performance, iconography, reception. Studies in honour of Oliver Taplin*. Oxford, University Press, pp. 219-236.
- Frontisi-Ducroux, F. 2006. “L'étoffe des spectres”, *Mètis* N S 4, pp. 29-50.
- Griffith, D. R. 1988. “Disrobing in the *Oresteia*”, *CQ* 38 2, pp. 552-554.
- Iriarte, A. 2002. *De amazonas a ciudadanos. Pretexto ginococrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid, Akal.
- Iriarte, A. y González, M. 2008. *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia Antigua*. Madrid, Abada.
- Knox, B. 1972. “Aeschylus and the third actor”, *AJP* 93 1, pp. 104-124.
- Loraux, N. 2008. *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*. Madrid, Akal.
- Page, D. L. 1995. *Homeric Odyssey*. Oxford, p. 65.
- Patterson, C. B. 1998. *The family in Greek history*. Cambridge/Massachusetts/Londres, Harvard University Press.
- Rinesi, E. 2005. *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires, Colihue.
- Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. (eds.). 2011. *La pólis sexuada. Normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires, FFyL, UBA.
- Rousseau, G. S. 1963. “Dream and vision in Aeschylus’ *Oresteia*”, *Arion* 2 3, pp. 101-136.
- Seaford, R. 2003. “Aeschylus and the unity of opposites”, *JHS* 123, pp. 141-163.
- Sider, D. 1978. “Stagecraft in the *Oresteia*”, *AJP* 99 1, pp. 12-27.
- Steiner, G. 2010. *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela.
- Taplin, O. P. [1978] 2003. *Greek tragedy in action*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Vernant, J.-P. 2007. “Mythe et pensée chez les grecs”, en *Œuvres. Religions, rationalité, politique. I*. París, Éditions du Seuil.
- Vernant, J.-P. y Vidal-Naquet, P. 1987. *Mito y tragedia en la Grecia Antigua. I*. Madrid, Taurus.

“Tenemos que hablar”. El diálogo matrimonial en *Lisístrata* y *Asambleístas* de Aristófanes¹

Mariel Vázquez

οὔποτε φήσω γάμον εὐφραίνειν πλέον ἢ λυπεῖν
Nunca diré que el matrimonio trae más felicidad que dolor.

Eurípides, *Alceste*, vv. 238-239

En tu ternura está acechándome una buena traición de mujer.

Patricio Rey y sus Redonditos de ricota

Yo te di un hogar

“Primero de todo, casa, mujer y buey de labranza”.² Con esta frase, tomada de Hesíodo, Aristóteles intenta describir en la *Política* los elementos básicos que conforman el *oikos*. Esta institución, que no consiste solo en la edificación que sirve de vivienda sino también en la familia que la habita, sus esclavos, su patrimonio –material y simbólico– y el culto de sus muertos, es la que, según afirma el filósofo, al entablar relaciones con otras de su tipo y conformar aldeas se constituye en el núcleo originario a partir del cual surge la *pólis*.³

La cuestión de la relación entre lo público y lo privado ha sido planteada en varias ocasiones en términos de la oposición total entre el ámbito de la *pólis* y el del *oikos*. A partir de

-
- 1 Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Sexto Coloquio Internacional “ΑΓΩΝ: competencia y cooperación. De la antigua Grecia a la actualidad”. Homenaje a Ana María González de Tobia, La Plata, 19-22 junio de 2012.
 - 2 Οἶκον μὲν πρότιστα γυναῖκά τε βοῦν τ’ ἀροτῆρα (Arist. *Pol.* 1252b. 11, Hes. *Op.* 405). Todas las traducciones de los textos griegos incluidas en este trabajo son propias.
 - 3 El capítulo de Magoja en este mismo volumen desarrolla un análisis pormenorizado del surgimiento de la polis a partir del *oikos* y la coexistencia de ambas instituciones.

allí, se ha asimilado al hombre con las actividades políticas mientras que se ha relegado a la mujer al puesto de encargada del gobierno de la casa. Si bien esto es así en cierta forma, la cuestión es mucho más compleja, ya que la relación entre *oïkos* y *pólis* no necesariamente debe entenderse como la relación entre dos ámbitos totalmente separados y opuestos entre sí, sino más bien como la relación entre dos esferas complementarias, en las que el beneficio o perjuicio de una afecta también a la otra. Además la tajante división entre ámbitos de acción propios de cada género se considera en los estudios actuales una simplificación.⁴ El interés por el bienestar del *oïkos* y la lucha por su preservación no constituyen una prerrogativa exclusivamente femenina. Ambos, mujeres y hombres, trabajan para lograr este bienestar con funciones y espacios separados. Así, mientras es lo propio de las mujeres el encargarse del cuidado de los hijos, la economía hogareña y la supervisión de los esclavos,⁵ los hombres encarnan la representación exterior del *oïkos* en lo vinculado a la agricultura, el comercio y las actividades militares y políticas. Los intereses del *oïkos* no necesariamente son opuestos a los de la *pólis*, sino que los hombres participan de la vida política en tanto que miembros integrantes, y representantes por supuesto, de un *oïkos*. Por otra parte, tampoco es totalmente ajena a la mujer la participación pública en la vida de la ciudad y la defensa de sus intereses, ya que, si bien no participa directamente de las actividades políticas en sentido estricto, tiene a su cargo importantes funciones religiosas.⁶ Sin embargo, Plácido (1995: 21) afirma que:

4 Para una visión que divide los intereses de cada género y los vincula exclusivamente a una de estas áreas, *cfr.* Shaw (1975). Para una crítica a lo que se considera una simple ecuación de estructura, ver Foley (1982).

5 Para un estudio de las relaciones y funciones al interior del *oïkos* consultar Lacey (1968), Cox (1998), Pomeroy (1998) y Nevett (1999), entre otros.

6 Para un análisis detallado de cada una de estas funciones cívico-religiosas que van marcando etapas en la vida de la mujer, *cfr.* Bruit Zaidman (2000) y Goff (2004).

Oikos y polis, desde el punto de vista femenino, forman dos caras de la misma realidad. Solo participa en festivales de la polis para demostrar sus buenas condiciones en el oikos. Solo tiene autonomía en el oikos para señalar la posición del varón en la polis.

De esta manera, podemos observar que la división entre interior/exterior no es tan fácilmente asimilable a la división *oikos/pólis*, ya que la esfera interior cuenta con una cara exterior, que consiste en su defensa y en su provisión y que es encarnada por los hombres. La función primordial del *oikos* es la producción de hijos legítimos, de allí el rol fundamental que la esposa cumple en él.⁷

La importancia de la participación femenina en el hogar –tal como ha sido presentada por Jenofonte en el *Económico* (7, 30-31 y 7, 42)– con la idea de un gobierno conjunto del *oikos* y de las responsabilidades que la mujer debe asumir en él puede hacernos llegar a ver en esta *oiko-déspoina* una figura de poder absoluto, capaz de tomar todas las decisiones. Sin embargo, como hemos venido anticipando, se trata de un gobierno conjunto pero en el que, en definitiva, el esposo sigue teniendo la última palabra.⁸ El poder que la mujer ejercía en el *oikos*, como administradora de los bienes

7 Iriarte (1996) ve en esta función de procreación la posibilidad de una “ciudadanía” femenina. Un argumento que tiene su base en un planteo similar al de Iriarte es el que utiliza Lisístrata cuando, después de que el *próbulos* cuestione la autoridad femenina para hablar de los asuntos públicos considerando que nunca han participado en una guerra, afirma: *πλεῖν ἢ τὸ διπλοῦν αὐτοῦ φέρομεν. Πρώτιστον μὲν γε τεκοῦσαι / κάκπέμψασαι παῖδας ὀπλίτας* (“Más del doble de eso soportamos. Primero que todo pariendo hijos y [luego] enviándolos como hoplitas”, vv. 589-590). También en *Asambleístas* Praxágora afirma que, dado que ellas son las madres de los soldados y siempre querrán lo mejor para ellos, sus acciones en cuestiones militares serán más eficaces que las de los hombres (*ὡς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὔσαι μητέρες /σῶζειν ἐπιθυμήσουσιν*; vv. 233-234).

8 Plácido (1995: 16): “El propietario del oikos, que en él modela formas de sumisión de las mujeres, al integrarse en la polis refuerza su poder también en este plano de su vida privada, cuando esta pase a integrarse en el organismo colectivo de la polis”.

que este producía, no alcanzaba para conferirle la autoridad máxima, dado que se trataba de un poder delegado por el marido para ocuparse de aquellas actividades para las que se la consideraba naturalmente más apta (Mirón Pérez, 2000).

El drama ateniense ha sabido expresar magistralmente el desequilibrio entre estos dos ámbitos y el consecuente conflicto en el *oikos*.⁹ En este trabajo, nos ocuparemos de analizar dos escenas de diálogo entre marido y mujer, presentes en dos comedias de Aristófanes. La primera corresponde a *Lisístrata* y la segunda a *Asambléistas*. Como en ambas obras tiene lugar un alejamiento del *oikos* por parte de las mujeres para actuar en la esfera pública, el encuentro con sus maridos será central para ver cómo se ponen en tensión, en el contexto de un diálogo íntimo, los espacios y funciones propios de cada género. Al mismo tiempo, para llegar a analizar dichas escenas, intentaremos estudiar cómo se construye la representación de estos espacios y funciones a lo largo de ambas piezas. Coincidimos con Gardner en que aquello que se pone en escena en la comedia puede ser tomado como una representación de cuáles eran los miedos y las fantasías de la sociedad ateniense de la época, en otras palabras, de lo que se ha llamado “ansiedad masculina”.¹⁰

9 Gambon (2009: 45) señala que el funcionamiento del *oikos*, cuando es armónico, es concebido como salud. De la ruptura de esta armonía señala: “Poniéndonos siempre frente a una mirada distorsionada de la sociedad, el drama suele imaginar la tensión y disrupción de las relaciones en el *oikos* presentándolas más a menudo como *nóсос*”.

10 Gardner (1989: 51): “In comedy, we should not expect to find realistic portrayals of people as they actually are, but rather stereo-types, embodying the fears and anxieties, the mild, underlying paranoia about what might happen, of the audience for whom the author is writing. Aristophanes was writing for an Athenian male audience, and he had to strike a chord in them, if his plays were to be successful and win prizes”.

Las chicas solo quieren divertirse

La cuestión de la división de funciones y espacios por género, y el consiguiente ideal de reclusión femenina, se encuentran presentes en la primera escena de *Lisístrata*. Allí observamos cómo la protagonista no deja de expresar, cuando algunas de las mujeres ya han llegado al encuentro convenido, su preocupación por la tardanza del resto. El tiempo va pasando y sus compañeras no se hacen presentes. Lisístrata, entonces, comienza a acusar a todo el género femenino de una total falta de interés por los asuntos realmente importantes (vv. 13-15). Para calmarla, Calónica pronuncia las siguientes palabras: Ἄλλ', ὃ φιλάτη, / ἥξουσι χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος. (“Pero vendrán, queridísima. Ciertamente es difícil la salida de las mujeres”, vv. 15-16).¹¹ Sin embargo, esta dificultad a la hora de abandonar el hogar no parece ser entendida en términos de prohibición, sino más bien producto de las numerosas tareas que la mujer debe realizar en el *oikos*, como lo demuestran los versos inmediatamente siguientes: Ἡ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ' ἐκύπτασεν, / ἡ δ' οἰκέτην ἤγειρεν, ἡ δὲ παιδίον /κατέκλινεν, ἡ δ' ἔλουσεν, ἡ δ' ἐψώμισεν. (“Pues, una de nosotras tuvo que atender a su marido, otra que levantar al criado, la otra que acostar al niño, otra tuvo que bañarlo, y otra que darle la comida de a bocaditos”, vv. 17-19).

Idéntica preocupación demuestra la protagonista de *Asambleístas*, Praxágora, y en una escena de similares características. Nuevamente un grupo reducido de mujeres espera con impaciencia al resto e indaga sobre las posibles causas de su demora. Cuando la llamada Primera Mujer, personaje sin nombre propio en la obra, ve aproximarse a una de las impuntuales, afirma: τὴν Συμκυθίωνος δ' οὐχ ὀρᾶς Μελιστίχην /

11 Tanto para *Lisístrata* cuanto para *Asambleístas*, tomamos como base el texto de Wilson (2007). No obstante, se han consultado otras ediciones que se detallan en la bibliografía.

σπεύδουσαν ἐν ταῖς ἐμβάσιν; καί μοι δοκεῖ / κατὰ σχολὴν παρὰ τάνδρὸς ἐξελθεῖν μόνη. (“¿Y no ves a Melística, la mujer de Es-micitión, apurándose, metida adentro de los zapatos de viejo? Y me parece que es la única que escapó de su marido sin complicaciones”, vv. 46-48).¹² Κατὰ σχολὴν es la expresión que traducimos por “sin complicaciones”, dado que el significado de σχολή implica la idea de calma, de facilidad, de cierta disposición del tiempo necesario para hacer algo.¹³ En las distintas traducciones castellanas aparece como “sin reparos”, “sin objeciones”, lo que sugiere algún tipo de planteo por parte de los maridos ante la salida de las mujeres.¹⁴ Es posible pensar que estas objeciones de los maridos tienen que ver con el hecho de que la salida supone por parte de las mujeres la desatención de la serie de trabajos que aparecían enunciados en las palabras de Calónica, o simplemente con la prohibición de salir del hogar. En realidad, la primera dificultad radica en el hecho de que las mujeres no solo tienen que salir de su casa, sino que además tienen que hacerlo vestidas de hombre, para lo cual deben robar las prendas de sus maridos. Pero las palabras de la Primera Mujer adquieren otro sentido si las comparamos con el relato de su propio escape:

ὁ γὰρ ἀνὴρ, ὃ φιλάτη,
 Σαλαμίnius γάρ ἐστιν ὃ ζύνειμ' ἐγώ,
 τὴν νύχθ' ὄλην ἤλαυνέ μ' ἐν τοῖς στρώμασιν,
 ὥστ' ἄρτι τουτὶ θοιμάτιον αὐτοῦ 'λαβον. vv. 37-40.

12 Para estos versos seguimos a Page (1946: 253) en la adjudicación del personaje.

13 En Liddell y Scott (1996: s.v. σχολή) se le otorga el significado de “leisure, rest, ease”. Si bien se afirma que es frecuente el uso con preposición, no se señala una traducción específica en caso de ir acompañado de κατὰ. La entrada se limita a mencionar su aparición únicamente en este verso y en Pl. *Phdr.* 228a, donde creemos que la traducción adecuada es “con facilidad”.

14 Fernández (2008: 57), por ejemplo, atribuye estos versos a Praxágora y traduce: “ella es la única que ha escapado de su esposo sin que le ponga reparos”. En nota al pie afirma que: “Podría estar aludiendo este verso a la impotencia del esposo; por ello esta mujer, a diferencia de sus compañeras, pudo disponer del tiempo necesario para salir completamente equipada”.

Pues mi marido, queridísima –yo vivo con uno que es de Salamina– toda la noche me estuvo dando con el remo entre las colchas, así que recién ahora pude agarrar este manto suyo.

De esta manera, el hecho de que Melística haya podido salir *κατὰ σχολὴν* se debería, según la opinión de la Primera Mujer, a que Esmicición y ella no se han “embarcado”. Volviendo a *Lisístrata* encontramos la misma referencia a las prácticas náutico-sexuales de los habitantes de este pueblo. Cuando la protagonista se asombra ante el hecho de que no haya llegado ninguna mujer de Salamina, Calónica afirma: *Ἀλλ' ἐκεῖναί γ' οἶδ' ὅτι / ἐπὶ τῶν κελήτων διαβεβήκασ' ὄρθρῃαι.* (“De aquellas, sé que al amanecer habían montado los botes”, vv. 59-60). El doble sentido de estos versos se asienta, por un lado, en el verbo *διαβαίνω*, cuyo significado, “atravesar”, conlleva la idea de abrir las piernas para dar grandes pasos, y, por el otro, en la bivalencia de *ἐπὶ τῶν κελήτων*, dado que *κέλης* significa al mismo tiempo “caballo” y “bote”. En este sentido, Calónica no está afirmando que las salaminias deben estar prontas a llegar puesto que se han embarcado temprano, sino que están demoradas porque al amanecer todavía estaban “cabalgando” sobre sus maridos.¹⁵ Lo que nos interesa de esta cuestión es que permite resignificar las palabras de Calónica en los versos 17-19, al mismo tiempo que nos aproxima al modo en que el comediógrafo ha delineado sus personajes en estas dos piezas. El verbo *ἐκύπτασεν* adquiere ahora un sentido distinto, convirtiéndose en un tipo bien determinado de atención –sobre todo si tenemos en cuenta que sus alcances semánticos incluyen el “inclinarse” o directamente “agacharse”–¹⁶ y dando a entender que la dificultad

15 Henderson (1991: 165) especifica que en las referencias a Salamina a menudo se caracterizan las relaciones sexuales de sus habitantes como “*mulier superior (the woman on top)*”.

16 Henderson (1991: 180) afirma que el verbo *κύπτειν* expresa la posición natural del homosexual pasivo. Sin embargo, unas páginas más adelante aclara que el término tiene el sentido de *fellatio* en la poesía temprana y menciona el verso de *Lisístrata* al que nos referimos como el único caso en la

para salir de la casa obedece a la tarea que ambas obras parecen presentar como la principal función femenina en el *oikos*: la satisfacción sexual de los maridos. Esta atribución femenina, presentada por ellas más como un derecho que como una obligación, es lo que hace que lleguen tarde a las reuniones secretas pactadas. Lisístrata critica seriamente esta predilección de las mujeres por el sexo frente a las cuestiones realmente importantes:

ΛΥ. ἀλλ' ἦν γὰρ ἕτερα τῶνδε προὐργιαίτερα
αὐταῖς.

ΚΛ. τί δ' ἐστίν, ὦ φίλη Λυσιστράτη,
ἐφ' ὅ τι ποθ' ἡμᾶς τὰς γυναῖκας ξυγκαλεῖς;
τί τὸ πρᾶγμα; πηλίκον τι;

ΛΥ. μέγα.

ΚΛ. μῶν καὶ παχύ;

ΛΥ. νῆ τὸν Δία καὶ παχύ.

ΚΛ. κᾶτα πῶς οὐχ ἤκομεν;

ΛΥ. οὐχ οὗτος ὁ τρόπος; ταχὺ γὰρ ἂν ξυνήλομεν. vv. 20-25.

Lisístrata: Pero otras cosas eran más importantes para ellas que estas.

Calónica: ¿Qué es eso, querida Lisístrata, para lo que nos convocas a las mujeres? ¿Qué cosa? ¿De qué tamaño?

Lisístrata: Grande.¹⁷

Calónica: ¿Seguro que no es también gorda?

comedia en que adquiere este significado. En boca de Calónica, *κυπτάζειν* significa tanto “ocuparse de” cuanto “go down on [the phallus]” (Henderson, 1991: 183)

17 El término *μέγας* en Aristófanes es muchas veces pasible de ser interpretado en doble sentido, como refiriéndose a las dimensiones del falo. Pero en los casos en que además se halla acompañado de *παχύς*, entonces ya no hay espacio para dudas al respecto, el sentido del término es claramente obsceno, como señala Stone (1978). Un ejemplo que recurre a la misma utilización es el que se encuentra en los versos 1048 y siguientes de *Asambleístas*, en los que un joven utiliza los términos “grande” (*μεγάλην*) y “gruesa” (*παχεῖαν*) en referencia a la prueba de gratitud que le promete a una muchacha a cambio de sus servicios.

Lisístrata: Por Zeus, sin duda también es gorda.

Calónica: ¿Y entonces cómo no hemos llegado?

Lisístrata: Es que (la cosa) no es de ese tipo, si no rápido nos hubiéramos juntado.

Como veremos enseguida, el πρᾶγμα que Lisístrata quiere plantear a sus compañeras no está para nada alejado de la cuestión sexual, por el contrario, el sexo es el eje central del plan que va a proponerles y, por consiguiente, del argumento de la comedia en su totalidad. Pero aunque el asunto sea “de ese tipo” (τρόπος), no lo es en el “sentido” o en la “dirección” (otras posibles acepciones del sustantivo) que ellas esperan. La pregunta con la que Lisístrata introduce su propuesta, τοὺς πατέρας οὐ ποθεῖτε τοὺς τῶν παιδίων / ἐπὶ στρατιᾶς ἀπόντας; (“¿No extrañan a los padres de sus niños cuando están lejos en servicio?”, vv. 99-100), de inmediato encuentra una respuesta positiva por parte de sus compañeras. En efecto, cuando Lisístrata les plantee la posibilidad de hacer algo para salvar a toda Grecia de los estragos de la guerra (vv. 111-112), todas se mostrarán entusiastamente dispuestas y afirmarán ser capaces de hacer cualquier cosa. Mirrina, por ejemplo, no duda un segundo en declarar que sería capaz hasta de cortarse a la mitad como un rodaballo si de eso dependiera la salvación de la Hélade (vv. 115-116). Sin embargo, el entusiasmo de las mujeres hallará pronto su límite, cuando conozcan qué es lo que deben hacer para conseguir tan preciado bien:

ΛΥ. ἡμῖν γάρ, ὃ γυναῖκες, εἴπερ μέλλομεν
ἀναγκάσειν τοὺς ἄνδρας εἰρήνην ἄγειν,
ἀφεκτέ' ἐστὶ –

ΚΛ. τοῦ; φράσον.

ΛΥ. ποιήσεται' οὖν;

ΜΥ. ποιήσομεν, κἂν ἀποθανεῖν ἡμᾶς δέη.

ΛΥ. ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ πέους.

τί μοι μεταστρέφεσθε; ποῖ βαδίετε;
αὐται, τί μοιμουᾶτε κἀνανεύετε;
τί χρῶς τέτραπται; τί δάκρυον κατείβεται;
ποιήσετ' ἢ οὐ ποιήσετ'; ἢ τί μέλλετε;
ΚΛ. οὐκ ἄν ποιήσαιμ', ἀλλ' ὁ πόλεμος ἐρπέτω.
ΜΥ. μὰ Δί' οὐδ' ἔγω γάρ, ἀλλ' ὁ πόλεμος ἐρπέτω.
ΛΥ. ταυτί σὺ λέγεις, ὦ ψῆττα; καὶ μὴν ἄρτι γε
ἔφησθα σαυτῆς κἄν παρατεμεῖν θῆμισυ.
ΚΛ. ἄλλ', ἄλλ' ὅ τι βούλει. κἄν με χρῆ, διὰ τοῦ πυρός
ἐθέλω βαδίειν. τοῦτο μᾶλλον τοῦ πέους.
οὐδὲν γὰρ οἶον, ὃ φίλη Λυσιστράτη. vv. 120-135.

Lisístrata: Entonces, mujeres, si queremos forzar a nuestros maridos a que se dirijan a la paz, tenemos que abstenernos.

Calónica: ¿De qué? Decilo.

Lisístrata: ¿De verdad lo van a hacer?

Calónica: Lo vamos a hacer, aunque requiera morir.

Lisístrata: Bueno, entonces, tenemos que abstenernos de la verga. ¿Por qué se dan vuelta? ¿A dónde van? Ustedes, ¿por qué fruncen la boca y hacen que no con la cabeza? ¿Por qué se pusieron pálidas? ¿Por qué les caen lágrimas? ¿Lo van a hacer o no lo van a hacer? ¿O acaso dudan?

Calónica: No lo voy a hacer, que siga la guerra.

Mirrina: Ni tampoco yo, por Zeus, que siga la guerra.

Lisístrata: ¿Vos decís esto, rodaballo? Y hace apenas un momento decías que te ibas a cortar por la mitad.

Calónica: Otra cosa, lo que quieras. Hasta, si es necesario, puedo caminar por el fuego. Eso es preferible antes que lo de la verga. ¡Porque no hay nada igual, mi querida Lisístrata!¹⁸

18 En rigor, no se entiende bien qué es lo que cambiaría de la situación cotidiana a partir de la huelga. Si nos atenemos a Pomeroy (1999: 105), las relaciones sexuales entre marido y mujer no ocurrían con mucha frecuencia, solo la necesaria para poder garantizar la concepción (unas tres veces al mes era lo estipulado). El resto de la actividad sexual masculina se desarrollaba en relaciones con otros hombres o con prostitutas. Pero no hace falta salir de la obra para ver que la huelga podría durar bastante hasta causar algún efecto, ya que los mismos personajes se quejan de la abstinencia que están padeciendo:

La caracterización de las mujeres por parte de Aristófanes se centra en su particular devoción al sexo, denunciada no solo por los hombres sino por ellas mismas (*Lys.* 11-12 y 137-139). Si bien en *Lisístrata* encontramos dos tipos de representación femenina –una que corresponde a estas esposas jóvenes y sexualmente activas, despreocupadas de todo lo público y concentradas únicamente en el sexo, la coquetería y el alcohol, y otra referida a las ancianas del semicoro, cuya imagen está construida a partir de la autoridad que les confiere su participación en los rituales cívico-religiosos (Henderson, 1987b; Faraone, 2006)–, en *Asambleístas*, en cambio, el deseo sexual exacerbado no es exclusivo de las esposas, sino que las viejas aparecen representadas como incluso más lujuriosas que las jóvenes (*Ec.* 877-1111).¹⁹ Desde esta perspectiva, el sexo se constituye en el motor de todas las relaciones y todos los discursos, de todos los propósitos y de todos los planes para cumplirlos. Si ante la primera formulación de la propuesta de Lisístrata la negativa de las mujeres es

por ejemplo, Calónica afirma que lleva cinco meses sin ver a su esposo (Ὁ γοῦν ἐμὸς ἀνὴρ πέντε μῆνας, ὃ τάλαν, ἄπεστιν ἐπὶ Θράκης φυλάττων Εὐκράτη, vv. 102-103) y Mirrina, siete (Ὁ δ' ἐμὸς γε τελέουσι ἑπτὰ μῆνας ἐν Πύλῳ, v. 104). Podría entenderse que precisamente lo que ha motivado a Lisístrata es el hecho de que, por alguna circunstancia particular, van a reencontrarse con sus maridos, lo que convertiría la ocasión en el momento más oportuno para ejercer presión. La obra no da indicios al respecto. Cartledge niega rotundamente esta posibilidad y señala además que resulta incoherente que la huelga surta algún efecto con todas las posibilidades con que los hombres contaban para saciar su deseo. De esta manera, sin mencionar nada acerca de la frecuencia, la huelga de las esposas no afectaría para nada la vida sexual de los hombres ya que estos podrían recurrir a esclavas, prostitutas y hombres, sean estos pagos o no. Pero la coherencia no es algo que deba ser tenido en cuenta a la hora de analizar el argumento de esta comedia. El efecto cómico que produce la huelga es indudable, y la caracterización de los personajes como obsesionados con el sexo sirve justamente para agudizar este efecto. Como el mismo Cartledge afirma, “a central ingredient in the humour of Aristophanes’ women, in other words, is the mingling of the commonplace with the absurd, the mythical with the down-to-earth (. . .)”.

- 19 Finnegan (1995: 133) afirma que “in addition to the bawdy nature of these plots, certain Aristophanic women are stereotyped as being obsessed with sex, and are often obscene in their words and actions. In this respect the older women especially constitute the female equivalent of the “dirty old man” type found in the earlier plays” (Cartledge, 1990: 38).

total, más tarde comprenderán que la única salida posible a esta paradoja de abstenerse del sexo para lograr más sexo es abandonar el sexo desde el sexo mismo.

Yendo de la cama a la Acrópolis

El plan de Lisístrata, finalmente aceptado por sus compañeras, consistirá en la provocación. La huelga por sí sola no alcanza, será necesario acentuar los efectos que la castidad femenina provoca a partir de la incitación y la seducción. Si el sexo es lo único importante no se trata simplemente de ignorarlo, sino de generar un deseo insoportable –allí donde probablemente hubiera indiferencia– pero para negar su objeto.²⁰ De esta manera, Lisístrata propondrá una serie de recursos para alcanzar el éxito, como por ejemplo, el uso de una túnica con transparencias y la depilación del cavaído (vv. 146-154), afeites todos usuales en las prostitutas. La maniobra que hoy calificaríamos coloquialmente de “histeriqueo” queda oficializada por medio de un particular juramento (vv. 213-236). Pero es necesario que nuestras heroínas cumplan con el imperativo de su supuesta naturaleza y entonces llegará un momento en que la determinación a la abstención sexual comience a flaquear. A pesar de la vigilancia atenta de Lisístrata se suceden las escapadas, con las excusas más inverosímiles, para mantener relaciones a escondidas con los maridos.²¹ En este contexto se produce el

20 Recordemos que también es necesario evitar que los hombres tengan acceso al tesoro de la ciudad para poder costear la guerra. Esta función queda encomendada a las más viejas (vv. 175-179), que disimularán los motivos de su presencia pública con la excusa de una celebración religiosa, lo cual explica el contenido que tendrá el discurso y la forma de comportarse del semicoro de ancianas que ya hemos mencionado.

21 Faraone (2006: 210 y 216) hace un interesante comentario acerca de la cuestión del tejido en estos versos y en el discurso de Lisístrata en los vv. 574-586. Si bien el tejido constituye la actividad principal de la esposa y puede entenderse en la obra como una forma de extrapolar los modos de producción del

encuentro entre Mirrina, una de las compañeras de Lisístrata, y su pareja Cinesias (vv. 870-951). El esposo aparece ante las murallas con el claro objetivo de convencer a su mujer de que retorne al hogar. Para ejercer mayor presión se presenta con su pequeño hijo y empieza a enumerar todas aquellas cosas que Mirrina ha descuidado, dejando en claro cuáles eran las funciones que su mujer cumplía en el hogar antes de que se produjera este nuevo estado de cosas. Así, Cinesias le reclama que el nene hace seis días que no se baña y no se alimenta (*ἄλουτον ὄν κᾶθελον ἔκτην ἡμέραν*; v.881), que los bienes de ambos se están echando a perder (*τὰ δ' ἔνδον ὄντα τὰμὰ καὶ σὰ χρήματα / χειῖρον διατιθεῖς* (...) vv. 894-895), que los gallos se están llevando la lana (*ὀλίγον μέλει σοι τῆς κρόκης φορουμένης / ὑπὸ τῶν ἀλεκτρυόνων*; (...) vv. 896-897) y que el culto a Afrodita no está siendo celebrado hace tiempo (*τὰ τῆς Ἀφροδίτης [δ'] ἱέρ' ἀνοργίαστά σοι / χρόνον τοσοῦτόν ἐστιν* (...) vv. 898-899). Este diálogo permite conocer más detalles acerca del tiempo transcurrido desde el comienzo de la huelga y de las implicancias que esta trae aparejadas más allá de lo sexual. También cumple la función de recordarle al público, por intermedio de Mirrina, cuáles son las verdaderas obligaciones de una esposa. Su ausencia ha provocado un desastre total en el *oikos* y su marido, a pesar de su preocupación, no parece saber hacer nada para remediarlo.²² Aunque se muestre cariñosa con su hijo, Mirrina afirma no dar importancia al resto de la cuestiones y, ante la pregunta de Cinesias acerca de si va a volver, declara que no lo hará hasta que los hombres se reconcilien y pongan fin a la guerra. La esposa fuerza entonces a su marido a prometerle

oikos a la *pólis* (cfr. Vázquez, 2010), el autor señala que el tejido también era una actividad asociada a las prostitutas que, durante el día, se dedicaban a hilar.

- 22 Mirón Pérez (2000: 108) dice acerca de *Lisístrata* y de *Alceste* de Eurípides: "Estos textos, con ser invenciones literarias, sin duda reflejan una realidad en que la administración de los asuntos internos radicaba naturalmente en la señora de la casa, siendo tarea propia de mujeres, por lo que la vida doméstica se conmocionaba profundamente con su ausencia".

que firmará el acuerdo de paz con Esparta a cambio de tener relaciones. Pero como hemos visto, Aristófanes ya se ha encargado de hacernos saber que esto también forma parte del plan previo acordado por Mirrina con sus compañeras, que la promesa no será cumplida y que la acción de la mujer consistirá en encender a Cinesias de deseo sin darle finalmente lo que quiere. Por este motivo, el pasaje crece en comicidad cuando Mirrina comienza a entrar y salir de escena, con la excusa de preparar adecuadamente el lugar donde se entregarán a la pasión.

Ante el total desinterés de Cinesias por la pretendida comodidad que su esposa quiere ofrecerle, esta se apresura a buscar todo tipo de accesorios, que contribuyen a resaltar uno de los estereotipos más frecuentes en las comedias femeninas –y en la publicidad de nuestros días–, el de la vanidad de las mujeres y su predilección por los productos de belleza. En efecto, luego de traer mantas y almohadas para recostar a su marido, Mirrina insistirá en la necesidad de perfumarlo. La cuestión del perfume, como veremos en el apartado siguiente, está íntimamente relacionada con la sexualidad femenina tal y como es presentada en estas obras (Finnegan, 1995: 109-110).

Además de la fundamental importancia que esta escena tiene para la trama de la comedia –ya que consiste precisamente en la puesta en práctica del plan y lo que permitirá conseguir la anhelada unión panhelénica hacia el final de la obra– su riqueza radica en las variadas interpretaciones que de ella pueden hacerse. Por un lado, siguiendo la noción de *oikos* ampliado que se desprende del planteo de Foley (1982), la superposición de los ámbitos hace que confluyan en el mismo espacio los problemas públicos y los privados y que la Acrópolis se convierta en un verdadero tálamo. Por otra parte, la propia Foley y Loraux (1990) reparan en todas las implicancias religiosas que subyacen a esta escena. En efecto, muchos elementos –como, por ejemplo,

el carácter sagrado de la Acrópolis que hace que Mirrina declare que no puede ingresar en ella sin estar purificada, las menciones del culto de Afrodita, la castidad propia del contexto de las festividades religiosas y, a nivel general de la obra, la equiparación de Lisístrata con Lisímaca, la sacerdotisa de Atenea Polias, e incluso con una encarnación de la propia divinidad— contribuyen a impregnar este pasaje de una atmósfera ritual.

También es interesante el planteo de Faraone (2006), quien se resiste a ver en Lisístrata únicamente el reflejo de la sacerdotisa encargada de controlar la castidad y de lograr con su racionalidad un equilibrio entre las licenciosas jóvenes y las ancianas prudentes. Siguiendo a Henderson (1987a), el autor sostiene que este control de Lisístrata puede entenderse como el de una madama para con sus “chicas”. De esta manera, la escena podría verse como la representación de la relación entre una prostituta y su cliente y la Acrópolis, como un burdel. La preparación del ambiente por parte de Mirrina, tratando de garantizar el aura de placer característica de estos lugares, refuerza esta idea.

Siguiendo la línea de interpretación, es crucial el diálogo que mantienen Lisístrata y Cinesias en el momento en que este se aproxima al lugar donde se encuentran las mujeres (vv. 847-864), pidiendo ver a Mirrina. Es en ese momento cuando Lisístrata le pregunta al excitado marido, después de hacer una serie de comentarios de doble sentido sobre la afición de su mujer al sexo oral, si le va a dar algo a cambio, comportándose como la regenta de un prostíbulo que exige el pago previo al servicio. Unos versos antes de salir al encuentro de Cinesias (vv. 839-841), Lisístrata se había ocupado de ordenar a Mirrina que hiciera desear todo lo posible a su marido y que le prometiera todo, pero sin darle lo que no le está permitido a causa de su juramento. Las indicaciones, que perfectamente cuadran con las de una

madama para con su pupila, son interpretadas por Taaffe (1993: 67) con un añadido de metateatralidad. En su análisis, la autora plantea que la escena entre Cinesias y Mirrina funciona como una pequeña obra dentro de la obra y, en este sentido, las palabras de Lisístrata a Mirrina deben ser entendidas como las indicaciones de un director a su actor. Consideramos efectivamente que el encuentro de los esposos constituye la puesta en acto del plan y por consiguiente de la obra misma y que contiene muchos elementos que permiten pensar en el teatro dentro del teatro, o mejor, la pieza dentro de la pieza. Si volvemos a la preparación del ambiente por parte de Mirrina, con sus entradas y salidas de escena, yendo de la improvisada cama a la Acrópolis, podemos entenderla como el armado de la escenografía de una obra que, al tiempo que se está representando, desde la óptica del marido no es más que un ensayo, ya que el tantalizado Cinesias permanecerá sometido a un verdadero *fore-play*.

En definitiva, lo que nos muestra esta escena es la relación matrimonial en sus aspectos más cotidianos, a pesar de la situación de excepción que plantea la obra. Es interesante destacar que en ella asistimos a la resolución de un conflicto público en un marco privado, en el que ambos personajes intentan traspasar las fronteras para plantear el problema en los términos en que pueda afectar al otro. En efecto, la preocupación de Cinesias radica en el estado de abandono del *oïkos*, mientras que la de Mirrina se centra en la paz de las *póleis*. Sin embargo, estos motivos no dejan de ser también una fachada, una actuación que enmascara lo único importante, como se sigue del hecho de que bien pronto Cinesias haga desaparecer a su hijo para acostarse con su mujer y que el fin último de las mujeres sea terminar con la ausencia de amantes. La preservación del *oïkos* y de la *pólis* es expresada nuevamente como excusa para el sexo.

Mentira, mentira, yo quise decirle...

En *Asambleístas* se representa cómo un grupo de mujeres, liderados por Praxágora, elabora y lleva a cabo un plan para tomar el poder de la *pólis* e implementar una serie de cambios revolucionarios, que han sido tildados de comunistas o utópicos.²³ Para lograr su objetivo, deberán conseguir que el traspaso de manos del gobierno sea decidido en la Asamblea. Por este motivo, dada la imposibilidad de que las mujeres concurren a la Asamblea, la obra comienza con la protagonista y sus compañeras relatando todos los procedimientos que han llevado a cabo para lucir como varones. Han dejado de depilarse, han tomado sol y se encuentran ataviadas con barbas postizas y los mantos y calzado que han podido robar a sus maridos en mitad de la noche. Luego de realizar un ensayo de las formas de hablar y comportarse como hombres, se encaminan hacia la Asamblea. Aristófanes no nos muestra cómo se desarrolla la deliberación, sino que nos enteramos de las resoluciones a través de Cremes, quien al volver encuentra a su amigo Blépiro, el esposo de Praxágora, que ha tenido que salir con las prendas de su mujer, ya que las suyas habían sido tomadas por ella, conforme el plan. Cremes le informa lo que se ha resuelto: la entrega del poder a las mujeres. Unos versos antes, Blépiro, mientras buscaba un lugar donde defecar en la vía pública, se lamentaba por haberse casado, sospechando que la salida de su mujer en mitad de la noche no obedecía a un buen propósito (vv. 324-326). Ante el encuentro casual con un vecino, el marido de la protagonista expresa el temor de que

23 Cfr. Seoane (1998-1999) para un análisis de los elementos que pueden considerarse utópicos en *Lisístrata* y *Asambleístas*. A pesar de señalar muchos rasgos comunes entre los argumentos de estas comedias y las teorizaciones acerca del pensamiento utópico, la autora concluye que ninguna de las dos piezas puede ser considerada como utopía en sentido estricto: *Lisístrata*, porque no se propone un cambio real del *statu quo* y *Asambleístas*, por la desacreditación del proyecto político que se presenta en sus últimas escenas.

su mujer esté haciendo alguna maldad, ya que ha salido a escondidas de la casa (vv. 337-338).

Luego de esta breve charla con el vecino y el posterior intercambio entre Blépiro y Cremes, se produce la escena que nos interesa: el encuentro entre los cónyuges (vv. 520-570), cuando Praxágora vuelve de la Asamblea, y apenas unos instantes después de quitarse la falsa barba, se topa por casualidad con su marido puertas afuera de la casa. Obviamente, lo primero que hace este es preguntarle dónde estaba. Praxágora sabe que no puede decir la verdad, ya que si se descubre que el voto en la Asamblea vino de parte de las mujeres, la resolución carecería de toda legitimidad. Entonces miente. Elige una actividad que no pueda manchar su reputación: ha ido a ayudar a una amiga en las labores de parto. Sin embargo, su habilidad mayor consiste en que antes de enunciar su mentira, trata de anticiparse a las sospechas de su marido, pero para desviarlo totalmente de la verdad. La protagonista interpreta la preocupación de Blépiro por su ausencia en el *oikos*, y la posibilidad de una consiguiente mala acción, en términos de un bien definido tipo de “ansiedad masculina”. De modo que le pregunta si no estará sospechando que se encontró con un amante y en el mismo movimiento se acusa y niega la acusación.

Aristófanes trabaja en esta comedia no solo con estereotipos femeninos, sino también masculinos.²⁴ Según afirma Gardner, la ansiedad masculina radica en el miedo de los

24 El temor al adulterio y otras traiciones femeninas se evidencia claramente en *Tesmoforiantes*. En los versos 473-519 el Pariente, que se ha infiltrado entre las mujeres para defender a Eurípides, trata de convencer a las presentes de deponer la ira contra el tragediógrafo, argumentando que este solo dio a conocer dos o tres fechorías de entre todas las que habitualmente cometen. En su catálogo se encuentra el escaparse en mitad de la noche con un amante fingiendo ir al baño, masticar ajo para enmascarar el perfume que evidenciaría que han tenido sexo toda la noche y hacer pasar un bebé comprado por uno propio tras simular el parto. En los versos 560-562 agrega a las acusaciones el caso de una mujer que mató a su esposo con un hacha, el de otra que lo drogó hasta volverlo loco y el de una tercera que lo ahogó en la bañera. El caso más grave es el de la mujer que parió una niña y la cambió por el hijo de su esclava que nació varón (vv. 564-565).

hombres a ser traicionados por sus mujeres en general, y más concretamente a través del adulterio.²⁵ El riesgo que el adulterio traía aparejado para la sociedad ateniense resulta evidente si tenemos en cuenta que el fin del matrimonio consistía en la producción de hijos legítimos.²⁶ De allí que la salida de la mujer del hogar constituyera un gran motivo de preocupación. Es por ello que la inteligente Praxágora se hace eco del temor de su marido: es más factible que crea que tiene un amante que en la posibilidad de un complot femenino para tomar el poder. La heroína está tranquila, pues tiene la prueba cabal de que no ha cometido adulterio: no lleva puesto perfume. Para Praxágora, el perfume es condición necesaria para tener relaciones sexuales, lo que nos recuerda la insistencia de Mirrina ante el pobre Cinesias.

Como ya hemos señalado, la relación entre el excesivo afeite femenino y una conducta licenciosa es estrecha en el imaginario cómico. Así como en *Lisístrata* se planteaba toda clase de estrategias cosméticas, entre ellas el uso de la túnica azafranada, el equivalente de nuestra lencería erótica, para seducir a los maridos, en *Asambleístas* misma se alude a esta cuestión (vv. 878-880) cuando una de las viejas que espera recibir los favores sexuales de los jovencitos describe el uso del maquillaje. Esta vinculación trasciende la comedia ya que el mismo término empleado por la vieja para describir su maquillaje (*ψιμύθιον*) es el que aparece en *Lisias* 1.14 cuando Eufileto está describiendo cómo descubrió el adulterio de su mujer. El cliente del logógrafo nos cuenta el modo en que luego de tener a su primer hijo, y por haberle dado mucha libertad a su mujer, las cosas en el matrimonio empezaron a funcionar mal. La “ansiedad masculina” llega

25 “What, on the evidence of Aristophanes’ plays, were Athenian men worried about? They worried about several things, one of which was their womenfolk, and particularly their wives - or rather, there were a number of specific worries relating to their wives. First, and most commonly cited in modern discussions of the subject, is fear of adultery by their wives” (Gardner, 1989: 51).

26 Para la cuestión del adulterio como problema tanto familiar cuanto político, ver Patterson (1998: 107-137).

al clímax cuando, al escuchar ruidos en mitad de la noche, pudo ver que su mujer llevaba la cara maquillada a pesar de que no hacía ni un mes que su hermano había muerto.

La importancia de la escena entre Praxágora y Blépiro se ve reforzada por su ubicación dentro de la pieza. El *agón* matrimonial se produce inmediatamente antes del *agón* propiamente dicho (vv. 571-709), en el que la protagonista enunciará su novedoso programa político. En las preguntas de su marido sobre las nuevas reglas del juego se evidenciarán con claridad las preocupaciones masculinas:

Βλ. πῶς οὖν οὕτω ζώντων ἡμῶν τοὺς αὐτοῦ παῖδας
ἕκαστος
ἔσται δυνατὸς διαγιγνώσκειν;
Πρ. τί δὲ δεῖ; πατέρας <γὰρ> ἅπαντας
τοὺς πρεσβυτέρους αὐτῶν εἶναι τοῖσι χρόνοισιν
νομιοῦσιν. vv. 635-637.

Blépiro: Pero, ciertamente, viviendo de esa manera, ¿cómo será cada uno capaz de distinguir a sus propios hijos de los de otro?

Praxágora: ¿Y por qué sería necesario? Considerarán que todos los mayores son sus padres, a causa de la edad.

De esta manera, antes de plantear la abolición de la propiedad privada, de la familia, de la monogamia y de la posibilidad de que cada padre pueda reconocer a sus hijos, Aristófanes parece querer mostrarnos con la escena de la vida cotidiana matrimonial qué es lo que se pierde con el cambio de gobierno.

Tu nombre me sabe a hierba

Ahora bien, quisiéramos señalar una cuestión que nos parece insoslayable para el análisis de las dos escenas que nos

hemos propuesto estudiar. Aristófanes no solo se vale de los estereotipos para delinear a sus personajes, sino que también utiliza a menudo un recurso que es el de dotarlos de nombres que se relacionan con sus características propias y a la vez establecen referencias extratextuales. Si bien para el lector moderno esto puede pasar desapercibido, para el espectador ateniense –que podía advertir todo lo que estos nombres implicaban– el efecto humorístico y la riqueza de la obra eran aun mayores. En el caso de los nombres de las dos parejas que hemos analizado, esta cuestión se manifiesta de manera clara, ya que no solo el significado de cada uno de sus miembros agrega sentido al personaje sino que también se complementan entre sí. En el caso de la protagonista de *Asambleístas*, si bien la terminación *-agora* está atestiguada frecuentemente en nombres femeninos (Kavanou, 2011: 171), el nombre no parece provenir de una elección casual, sino de su evidente naturaleza parlante.²⁷ Praxágora es una hacedora (*práxis*) y en la *agorá* puede entenderse tanto una alusión a sus dotes oratorias como una referencia a la *Ekklesía* misma.²⁸ Su esposo Blépiro se transforma de esta manera en su contraparte ideal. Su nombre deriva del verbo *blépo*, que significa “mirar”, “contemplar”, precisamente lo que este personaje hace mientras su esposa actúa. En cuanto a la pareja de *Lisístrata*, el nombre de Mirrina está vinculado principalmente a dos esferas: la religiosa y la sexual. Está atestiguado como perteneciente a

27 También el nombre de Lisístrata es de esta naturaleza. Compuesto por el verbo *lúo* (“disolver”) y el sustantivo *stratós* (“ejército”), sirve de título a la obra y anuncia la función que su protagonista llevará a cabo en ella. Al mismo tiempo constituye una referencia a Lisímaca, la sacerdotisa de Atenea Polias, cuyo nombre se compone del mismo verbo y del sustantivo *máke* (“batalla”). La relación entre ambos nombres se pone de manifiesto cuando Lisístrata dice a sus compañeras que, si tienen éxito en el plan, serán llamadas “lisímacas” (v. 554).

28 Chantraine (1999: s.v.) deriva el sustantivo en sus primeros usos del verbo *ageiro* (“reunir”, “juntar”). Luego le adjudica el significado de “asamblea del pueblo”, aunque aclara que el término técnico en ático es *Ekklesía*. En el caso de los compuestos masculinos en *-agóras* que forman nombres propios, señala que indican la idea de elocuencia. Finalmente, del sustantivo derivan verbos como *agoreúo* o *agorómai* que significan “hablar en la asamblea”.

una sacerdotisa de Atenea Nike (Kavanou, 2011: 132), con lo cual, junto con la ubicación en los propileos y la negativa al sexo, favorecería la lectura de la escena conyugal en términos religiosos. Sin embargo, el nombre deriva etimológicamente de *mýrtos*, planta que era utilizada en el culto a Afrodita y que, por su alto poder aromatizante, se relaciona con la insistencia de Mirrina en ponerle perfume (*mýron*) a su marido. En efecto, Chantraine (1999) menciona la posibilidad de una etimología popular para derivar *mýrton* de *mýron*. Si bien por su relación con Cipris era un nombre habitual de prostituta, Kavanou (2011: 133) afirma que también era utilizado por mujeres respetables.

Solo basta pasar a analizar el nombre Cinesias para observar la maestría de Aristófanes. Derivado del verbo *kinéo* (“mover”, “agitar”, “excitar” y, en lenguaje vulgar, “coger”), significaría “el que coge”. Faraone (2006: 210) lo llama “*the screwer*”, y más precisamente, en relación con su hipótesis del burdel, “*the John*”, nombre que se le da al cliente de un prostíbulo. Sin embargo, si nos remitimos a autores españoles, estos dan un paso más todavía. Por ejemplo, López Férez (2006) afirma que Cinesias es “el que mueve, agita, referido, claro está, al pene, o, simplemente, ‘el que jode’; el nombre propio equivaldría, pues, a Jodedor”. López Eire (1994: 105) por su parte, señala que el sufijo *-ías* “sirve para designar a un personaje por un rasgo característico y que, por tanto, significa el de la jodienda, jodedor, el pene por antonomasia”. La asociación del nombre propio con el órgano masculino cobra aun más sentido si tenemos en cuenta que *mýrtos* era el término con el que coloquialmente se designaba al clítoris por su parecido con el fruto de esta hierba y, por extensión, con los genitales femeninos (Chantraine, 1999: *s.v.*).

De esta manera, las relaciones de estos personajes se resignifican a partir de sus nombres, se convierten en polos que van de la atracción al rechazo y de la oposición a la complementariedad. La que hace y el que mira (la acción

y la pasión), la prostituta y su cliente (la vagina y el pene), al igual que el *oikos* y la *pólis*, parecen no poder existir por separado. La dinámica de las relaciones conyugales se presenta como un juego de principios en permanente tensión que lucha por conseguir el equilibrio.

A modo de conclusión, quisiéramos volver sobre una de las cuestiones planteadas como características del vínculo matrimonial tal como es presentado en estas piezas. En *Lisístrata*, antes de comenzar a desvestirse –comienzo que nunca llega a producirse, ya que la mujer se retira antes de hacerlo– Mirrina intenta asegurarse de que su marido no vaya a engañarla con lo de la reconciliación (v. 932). El verbo utilizado por Mirrina (ἐξαπατάω) es el mismo que algunos versos más adelante utilizará el Corifeo para describir el estado de Cinesias como el de quien tiene el alma atormentada por haber sido engañado (v. 960). Esta ironía que parece plantearse, en la que el supuesto engañador resulta el engañado, se desdibuja como tal si atendemos a la descripción de la naturaleza femenina presente en estas obras. En efecto, cuando en el ensayo para la Asamblea Praxágora comparte con sus compañeras los motivos por los cuales resultaría beneficioso un gobierno femenino, afirmará por medio del mismo verbo que, una vez que las mujeres estén en el poder ya no podrán ser engañadas, dado que son ellas mismas quienes están acostumbradas a engañar: ἄρχουσά τ' οὐκ ἂν ἐξαπατηθεῖη ποτέ / αὐταὶ γὰρ εἰσιν ἐξαπατᾶν εἰθισμέναι (vv. 237-238).

En este trabajo nos hemos ocupado de estudiar cómo, en las únicas dos escenas de diálogo matrimonial en los testimonios preservados de la comedia aristofánica,²⁹ se reproducen los estereotipos genéricos al mostrarnos a dos esposos engañados y ansiosos por el peligro al que sus *oïkoi* pueden verse

29 Si bien en *Acarnienses* Diceópolis aparece acompañado un instante por su mujer y su hija (vv. 240-262), el matrimonio no queda nunca solo en escena, ni la situación tiene el matiz de intimidad que subyace a los encuentros analizados en este trabajo, ni los cónyuges entablan diálogo entre sí.

sometidos por causa de sus astutas mujeres. Los personajes femeninos han logrado, por medio de engaños, cumplir sus objetivos. Praxágora ha conseguido que su desconfiado marido termine siendo el más creyente admirador de las ventajas del nuevo sistema político. Mirrina, sin necesidad de romper el juramento hecho a sus compañeras, ha logrado que su ingenuo marido firme el tratado salvador.

Hemos visto cómo, en ambas comedias, se representan los conflictos producidos en el *oikos* a partir de un problema político. A su vez, hemos visto que este conflicto en el hogar es producto de la ausencia femenina, con lo cual la división de roles aparece aquí reforzada. Sin embargo, el alejamiento femenino del *oikos* responde al interés por solucionar un problema de la *pólis* y, al mismo tiempo, la denuncia de esta crisis en el ámbito privado se da por parte de maridos preocupados por su bienestar. La relación de oposición, superposición y complementariedad ha quedado evidenciada también en el sentido que los nombres de los cónyuges aportan a la caracterización de los personajes. En definitiva, la comedia ha venido nuevamente a demostrarnos que, en el imaginario del ciudadano ateniense, probablemente las divisiones no fueran tan rígidas como los esquemas teóricos.

Bibliografía

Ediciones

- Coulon, V. (ed.) 1954. *Aristophane: L'Assemblée des femmes*. Ploutos. Tomo V. Van Daele, H. (trad.). París, Les Belles Lettres.
- Fernández, C. 2008. *Aristófanes*. Las Asambleístas. Fernández, C. (introd., trad. y notas). Buenos Aires, Losada.
- Hall, F. W. y Geldart, W. M. (eds.). 1907. *Aristophanis Comoediae*, vol. II. Oxford y Clarendon.
- Henderson, J. (ed.) 1987a. *Aristophanes*. *Lysistrata*. Oxford, University Press.

- López Eire, A. 1994a. *Aristófanes*, Lisístrata. Salamanca, Hespérides.
- . 1994b. *Aristófanes*, Las Asambleístas. Barcelona, Bosch.
- Page, T. E. (ed.) 1946. *Aristophanes*. The Lysistrata, The Thesmophoriazousae, The Ecclesiazousae, The Plutus. Beckley Rogers, B. (trad.). Cambridge, Harvard University Press.
- Sommerstein, A. H. (ed.) 1990. *The Comedies of Aristophanes* 7. Lysistrata. Warminster, Aris y Phillips.
- Van Daele, H. (ed. trad.) 2002. *Aristophane: Lysistrata*. París, Les Belles Lettres.
- Wilson, N. G. (ed.) 2007. *Aristophanis Fabulae*, Tomus II: Lysistrata, Thesmophoriazousae, Ranae, Ecclesiazousae, Plutus. Oxford, University Press.

Bibliografía crítica

- Bruit Zaidman, L. 2000. “Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades”, en Schmitt Pantel, P. y Pastor, R. (dirs.). *Historia de las mujeres en Occidente* 1. Madrid, Grupo Santillana, pp. 394-444.
- Cartledge, P. 1990. *Aristophanes and His Theatre of the Absurd*. Bristol, Classical Press.
- Chantraine, P. 1999. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París, Klincksieck.
- Cox, C. A. 1998. *Household interests. Property, marriage strategies, and family dynamics in ancient Athens*. Princeton, University Press.
- Faraone, C. 2006. “Priestess and courtesan. The ambivalence of female leadership in Aristophanes’ Lysistrata”, en Faraone, C. y McClure, L., *Prostitutes and courtesans in the ancient world*. Madison, University of Wisconsin Press, pp. 207-223.
- Finnegan, R. 1995. *Women in Aristophanes*. Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher.
- Foley, H. P. 1982. “The “female intruder” reconsidered: women in Aristophanes’ *Lysistrata and Ecclesiazousae*”, *CPh* 77, pp. 1-21.
- Gambon, L. 2009. *La institución imaginaria del oïkos en la tragedia de Eurípides*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Gardner, J. 1989. “Aristophanes and Male Anxiety - The Defence of the OIKOS”, *GR XXXVI* 1, pp. 51-62.
- Goff, B. 2004. *Citizen Bacchae. Women’s ritual practice in Ancient Greece*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.
- Henderson, J. 1987b. “Older women in attic old comedy”, *TAPhA* 117, pp. 105-129.
- . 1991. *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. Oxford, University Press.

- Iriarte, A. 1996. "Ciudadanía femenina y procreación en la Atenas clásica", *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos I*. Madrid, Clásicas, pp. 123-126.
- Kavanou, N. 2011. *Aristophanes' comedy of names: a study of speaking names in Aristophanes*. Berlín/Nueva York, Gruyter.
- Lacey, W. K. 1968. *The family in classical Greece*. Londres, Cornell University Press.
- Liddell, H. G. y Scott, R. [1843] 1996. *Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.
- López Férez, J. A. 2006. "Una lectura de *Lisístrata* de Aristófanes", *Synthesis* 13, pp. 11-48.
- Loroux, N. 1990. "L' Acropole comique", en *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. París, Éditions La Découverte, pp. 157-196.
- Mirón Pérez, M. D. 2000. "El gobierno de la casa en Atenas clásica: género y poder en el *oikos*", *Studia Historica (Hist. Ant.)* 18, pp. 103-117.
- Nevett, L. 1999. *House and Society in the Ancient Greek World*. Cambridge, University Press.
- Patterson, C. 1998. *The Family in Greek History*, Cambridge/Massachusetts y Londres/Harvard University Press.
- Plácido, D. 1995. "Polis y oikos: los marcos de la integración y de la 'desintegración' femenina", en Ruiz Mampaso, N. J.; Hidalgo, E. y Wagner C. G. (eds.). *Roles sexuales. La mujer en la historia y la cultura*. Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 15-21.
- Pomeroy, S. 1998. *Families in Classical and hellenistic Greece. Representations and Realities*. Oxford, Clarendon Press.
- . 1999. *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*. Madrid, Akal.
- Seoane, M. 1998-1999. "La utopía en *Lisístrata* y *La Asamblea de las Mujeres* de Aristófanes", *Anales de Filología Clásica* 16/17, pp. 189-210.
- Shaw, M. 1975. "The female intruder: women in fifth-century drama", *CPh* 70 4, pp. 255-266.
- Stone, L. M. 1978. "The obscene use of μέγας in Aristophanes", *AJPh* 99, pp. 427-432.
- Taaffe, L. K. 1993. *Aristophanes and Women*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Vázquez, M. 2010. "Un manto para el pueblo. Tejido social y trama cómica en *Lisístrata* de Aristófanes", en Rodríguez Cidre E. y Buis E. J. (eds.). *La pólis sexuada. normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires, FFyL, UBA, pp. 303-326.

Transgresiones del discurso familiar

Las mujeres que el teatro ateniense saca de(l) quicio: un análisis performativo de *Antígona* de Sófocles¹

Katia Obrist

(. . .) Llevémonos la puerta o el dintel o la mujer sentada dentro. Es pequeña; fácilmente la llevaremos. Si en verdad entregas algo, ojalá que sea algo grande. Abre, abre la puerta a la golondrina pues no somos viejos sino jóvenes.

Canción rodia de la golondrina

¿Qué faré mamma?

Meu-l-habib est' ad yana.

Jarcha anónima del siglo XI

Una lectura incluso apresurada de los textos literarios occidentales de diferentes momentos históricos permite observar la reincidencia, una y otra vez, de un elemento de una gran riqueza simbólica, la puerta, que se destaca en ellos no solo por su antigüedad sino también por su frecuencia y versatilidad (Mäser, 2008: 83). No obstante, más allá de su polisemia, el umbral del hogar sobresale desde los primeros testimonios escritos como un objeto cargado de erotismo; así, en los epigramas griegos y también en otros testimonios de la poesía popular griega, como la canción rodia de la golondrina,² encontramos el tema del amante que se lamenta ante la puerta cerrada de la amada, un motivo que se enmarca en el género del *paraklausithyron* y que será cultivado de manera especial

-
- 1 Una versión previa de este trabajo fue presentada en las “IV Jornadas nacionales de Historia/Terceras Jornadas Internacionales de Historia Antigua”, realizadas en la Universidad Nacional de Córdoba entre los días 22 y 24 de mayo de 2012. El presente trabajo también se corresponde con las actividades realizadas en el proyecto MICINN HAR2011-27092/HIST.IP, España.
 - 2 Para los epigramas griegos, nos basamos en el texto de Hazelton Haight (1950: 106 y ss.). Por otro lado, para la canción rodia de la golondrina y el género del *paraklausithyron* seguimos el trabajo de Rodríguez Adrados (1974: 47-68).

por poetas latinos como Horacio, Tibulo, Propercio y Ovidio (Hazelton Haight, 1950: 117-146)³ y pervivirá posteriormente, al punto de poder apreciar su presencia en la lírica tradicional hispánica, como da cuenta la jarcha del epígrafe,⁴ y –sin la pretensión de ser exhaustivos– en composiciones musicales contemporáneas, como el tango y el *country*,⁵ además de la narrativa.⁶

No obstante, más allá de las valencias eróticas de la puerta, como punto de encuentro entre los sexos o “symbol of sex-love, for the door of maidenhood, which must be forced” (Hazelton Haight, 1950: 147), la presencia de aberturas en otros testimonios antiguos sugiere una riqueza de sentidos inigualable. Así, por ejemplo, en un contexto sugestivamente erótico, en el fragmento 1 de Parménides, junto a las enormes πύλαι, las hijas del Sol se quitan “de la cabeza, con las manos, los velos” (ὠσάμεναι κράτων ἄπο χερσῶν καλύπτρας); al mismo tiempo, en este texto de tono iniciático, esas πύλαι están relacionadas con una transformación interior profunda, por lo que su simbolismo en este texto se asocia de modo especial al cambio y la transformación, a partir de la posibilidad de aproximación a un conocimiento verdadero.⁷

3 Otra fuente ineludible para los diferentes usos que estos poetas hacen de la puerta es el carmen 67 de Catulo, sobre el que Hazelton Hight (1950: 119) observa que “the door’s character comes out through the conversation; his stern morality, his fondness for gossip, his *amour propre*, his desire for sympathy, his sense of disgrace”. Asimismo, seguramente resultaron muy sugestivas las puertas que participan del epitalamio del carmen 61.

4 Para un estudio más detallado de la presencia del motivo del amante ante la puerta y de su simbolismo en la lírica peninsular, *cfr.* Masera (2008: 82-95).

5 Dentro del primer género musical podemos mencionar “Nada” (de 1944, con letra de Horacio Sanguinetti y música de José Dames); por otro lado, en el *country* encontramos el motivo del *paraklausithyron* en “Temporary like Achilles” (de 1966, con letra y música de Bob Dylan).

6 Los pequeños relatos de Mario Benedetti “Congreso de lingüistas” y “Su amor no era sencillo”, por ejemplo, ilustran la pervivencia del motivo erótico vinculado a los umbrales.

7 Para esta lectura iniciática del fragmento 1 de Parménides seguimos a Kingsley (1999: 52-53 y 61), quien observa allí el recorrido consciente y voluntario que realiza Parménides en dirección a su propia muerte, sin morir. Para el texto original seguimos la edición de Diels y Kranz 1954; la traducción es nuestra.

Es interesante notar que en numerosos testimonios la puerta se presenta como un elemento especialmente asociado al dominio femenino, en algunas ocasiones porque tras su umbral se ubica el ámbito que la sociedad define como apropiado para aquel; en otras, simplemente porque hallamos doncellas en sus inmediaciones. En su frente, tras ella o atravesándola, con mucha frecuencia la puerta es rondada por mujeres.

Sobre las base de tales ideas en torno a la riqueza de sentidos que los usos de la puerta habilita, y como producto de los estudios desarrollados sobre las relaciones familiares en la Antigüedad, en el presente trabajo nos proponemos profundizar en la simbología de la puerta central del teatro trágico, para indagar la existencia de un uso particular y específico, propio de este género teatral, en tanto símbolo de la unidad doméstica sobre el escenario griego.⁸ Para ello observaremos cómo participa la presencia del umbral en el desarrollo de los hechos de *Antígona*.⁹ Esta tragedia, especialmente, requiere un tratamiento particular pues desde el punto de vista performativo se trata de una obra en la que se aprecia un marcado desequilibrio escénico a partir de los recurrentes ingresos y egresos por la izquierda, hacia y desde lugares que contaminan de manera irreversible el palacio ubicado en el centro de la escena, lo que hacia el final se manifiesta mediante una sucesión de entradas y salidas por la puerta de ese recinto. Atenderemos, entonces, a todas las aberturas para focalizar la mirada en la puerta doméstica, punto de

8 Recordemos al respecto, siguiendo a MacDowell (1989: 10-21), que una de las formas de nombrar ese espacio doméstico sobre la escena era *oikos*, un término que, en la lengua griega, además de hacer referencia a la edificación doméstica, también podía referir al grupo familiar y a las propiedades, sentidos presentes en el género trágico.

9 Los pasajes de la obra citados siguen la edición de Lloyd-Jones y Wilson (1990); los casos en los que nos alejamos de esta edición son mencionados oportunamente en nota al pie. Las traducciones del texto griego son personales.

partida del análisis textual de este trabajo y objeto central de nuestro estudio.¹⁰

A punto de caer: algunas precisiones conceptuales a partir de las particularidades escénicas de *Antígona*

Debido a las mencionadas características escénicas de *Antígona*, resulta productiva la noción de espacio hodológico acuñada por Lewin (1936).¹¹ Lo hodológico implica caminos y sendas de importancia, pasajes que vinculan a las personas o distancias que las apartan y la posibilidad de transitar hacia o desde algún sitio (Rehm, 2002: 18-19).

Este concepto ha rendido sus frutos a la hora de reflexionar sobre la concepción de la geografía de los antiguos. Los trabajos de Janni (1984) y González Ponce (1990: 79-91; 2010: 10-30), por ejemplo, han puesto el acento en la lectura unipersonal, unidimensional, unidireccional, individual y subjetiva de los hechos geográficos de los testimonios antiguos, una lectura en la que predomina la mentalidad y la percepción de quien camina o navega a lo largo de una línea.¹² Ahora bien, estos trabajos abordan la espacialidad

10 El marco teórico general que seguimos es el de la Semiótica del Teatro, que destaca el carácter icónico de los signos teatrales, entre ellos la espacialidad, y concibe el espacio teatral en términos de una doble naturaleza, como signo de signo, al representar, más que un mundo concreto, constructos culturales de las relaciones espaciales elaboradas por la comunidad correspondiente (Ubersfeld, 1989: 120). Nuestra atención a las entradas y salidas a escena apunta a reconstruir 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: 27); por lo tanto, su lenguaje comunica de manera inevitable las condiciones físicas de representación (Edmunds, 1996: 3).

11 Cfr. Rehm (2002: 18). Sus trabajos se enmarcan en la escuela de psicología de la Gestalt, que privilegia la compleja interacción de estímulos durante la percepción y su relación con el comportamiento humano.

12 El trabajo de Janni confronta la tesis de Baladié (1980), quien observaba, a partir de *Geografía*, una larga tradición cartográfica de dos tipos: una ecuménica, destinada a la erudición y otra regional y local, utilizada por la gente de los negocios comerciales (González Ponce, 1991: 153; 2010: 15).

desde un punto de vista cartográfico, por lo que sus categorías requieren un tratamiento cauteloso al trasladarlas a otras fuentes;¹³ incluso, algunas de ellas pierden funcionalidad en otros testimonios, como podría ser la de unidimensionalidad, pues recordemos que la bidimensionalidad se encuentra presente, por ejemplo, en la cerámica antigua; también contra esa cualidad hallamos en la arquitectura griega ciertas nociones relacionadas con la percepción de la mirada, como la curvatura del campo visual, e incluso el uso de la perspectiva en pinturas murales del período romano (Panofsky, 1995: 19-27) que sugieren una importante reflexión sobre la representación del espacio de parte de sus creadores. Más allá de eso, lo interesante de los testimonios geográficos es el uso de un *linguaggio da periplo* (González Ponce, 2010: 16), que implica un estilo descriptivo y un registro expresivo que presupone la perspectiva de quien recorre una línea, la localización relativa de un sitio con respecto a otro, la alineación de diferentes puntos significativos de la superficie terrestre, ciertos accidentes geográficos como zona limítrofe entre territorios, la descripción paso a paso de los viajes, y la subestimación de los cambios de dirección en el recorrido además de la incapacidad de realizar tales variaciones en el itinerario.

En el teatro trágico, la utilidad del concepto de “espacio hodológico” se halla no solo en la puerta central y las *eisodoi*

13 González Ponce (1990: 79-90; 2010: 14) observa que los primeros peldaños en la conquista de la segunda dimensión se encuentran en los intentos de los antiguos de plasmar cualquier carta, pero que en el mundo grecorromano no se logró con plenitud: nunca superaron la impronta itineraria como resultado de la experiencia y en todo momento privaban al usuario de la improvisación o combinación diferente. Frente a esto, los mapas actuales —afirma— son entendidos como un “complejo multidimensional de posibilidades casuales interdependientes” en el que el cartógrafo hace uso de elementos abstractos y neutros (p. e. las coordenadas), de la capacidad deductiva, y brinda todas las posibilidades, incluso las que no han tenido un testigo. A diferencia de los paralelos y meridianos modernos, las líneas en los testimonios antiguos son añadidos a una carta mentalmente prediseñada en la que se hace coincidir elementos relevantes desde la óptica empírica. Además de todo esto, la carta siempre quedaba relegada a un segundo plano en beneficio de la descripción verbal.

que integran su escenario y conducen a lugares que serán decisivos para el desarrollo de las diversas tramas, sino también porque abundan en ellas referencias a caminos que trascienden el mero sentido literal, por lo cual invitan a pensar sobre la relación entre el exterior perceptible y el mundo interno de las emociones. Asimismo, se trata de una noción que contribuye a la tarea de reflexionar sobre diversos dispositivos y mecanismos que son fuente de lo trágico, especialmente, sobre cómo participan esas aberturas en la actividad de recreación imaginaria de otros espacios, en los que se encuentran ocultos, al resguardo de la mirada pública o incluso al resguardo del ojo del espectador del teatro,¹⁴ objetos e individuos que van descubriéndose progresivamente (Zeitlin, 1990: 76).

Ahora bien, de las tres aberturas del escenario trágico la puerta central adquiere un rol preponderante; su ubicación es privilegiada en cuanto a las posibilidades de recibir la mirada de los espectadores. Por otra parte –y en nuestro análisis esto es esencial– en las obras que proponen una vivienda familiar tras el frente de la *skéné*, la puerta consiste en una frontera que divide y organiza los espacios sociales, siguiendo una lógica binaria que responde al imaginario social griego que asignaba a cada sexo su dominio, en el que cada uno desplegaba sendas capacidades, concebidas como innatas, a los efectos de mantener el equilibrio social. La oposición de los espacios en términos de interior/exterior que se destaca en el escenario trágico integra un ideal griego caracterizado por atribuir espacios y tareas a cada género y poner el acento en la reclusión de las mujeres como un ideal social y ético (Cohen, 1989: 3-15).

Este modelo, sin embargo, es problematizado en la tragedia, con sus heroínas que salen del interior del hogar y no solo hablan en público sino que, además, a menudo exponen planteos que confrontan los decretos oficiales y/o se

14 Lefebvre establece una asociación directa entre el *off stage* y lo que es peligroso y debe mantenerse al resguardo de la mirada (Rehm, 2002: 21).

comportan de una manera que desafía el poder hegemónico al realizar actos que afectan de manera irreversible a un grupo familiar y, por consiguiente, a la comunidad. En *Antígona*, particularmente, la protagonista ingresa a la esfera pública para presentar su problemática personal (relacionada con la necesidad de cumplir con el entierro de su hermano) como un asunto sobre el que los ciudadanos deben reflexionar, lo instala en la *pólis* y le da un carácter político que al mismo tiempo se otorga a sí misma, al mostrarse hacia el final como una ciudadana preocupada por asuntos familiares que, a la vez, incumben a la comunidad (Etxabe, 2009: 66). En el escenario cívico y político, Antígona impone su propio criterio (Iriarte, 1998: 5-6) y plantea su situación personal como un asunto del que deben ocuparse los ciudadanos, el gobierno de la ciudad y sus instituciones. De esta manera, por un lado, su comportamiento se corresponde con el de un sujeto ciudadano comprometido con su participación política y social al instalar con su caso particular la necesidad de redefinir los límites normativos de la comunidad. No obstante, por otro lado, esta conducta no deja de ser provocadora a los ojos del espectador ateniense, pues con su aparición pública transgrede las normas de decoro para las mujeres.¹⁵

Bancate ese defecto: lo femenino en el escenario trágico

La relevancia que el espectador ateniense habría dado a la puerta central¹⁶ resulta indiscutible pues no solo las

15 A pesar de su admirable comportamiento, las alteridades que confluyen en Antígona—su invasión en el mundo de los hombres y su intervención en asuntos públicos y políticos— la convierten en un ser transgresor y potencialmente peligroso para el espectador ateniense (Picazo Gurina, 2008: 89).

16 En los testimonios trágicos conservados podemos rastrear la referencia a puertas de hogares y a puertas de ciudades. Si bien el estudio de las segundas seguramente enriquecería el de las primeras, nuestro interés se centra en las aberturas domésticas, y en aquellas que pertenecen a las tragedias cuya

ilustraciones de escenas teatrales que han pervivido en la cerámica del siglo V a. C. destacan su presencia (Padel, 1990: 356),¹⁷ sino que estos testimonios sugieren su cercanía con el mundo femenino, especialmente porque en la misma época comienzan a abundar las imágenes de gineceo (Lewis, 2002: 88) en las que las puertas, junto con las columnas, son los elementos indiciales más habituales para sugerir un recinto privado (Lissarrague, 2003: 183-245).

Si a todo esto sumamos el hecho de que la puerta es ante todo un símbolo de ambigüedad y vacilación (Padel, 1990: 355; Bachelard, 2000: 261), vemos que se acrecienta su cercanía con las figuras femeninas trágicas. Precisamente, a ellas las definía el componente ambiguo, encabezado por las salidas a la esfera pública,¹⁸ que atentaban contra el ideal de su reclusión, más allá del hecho de que en ocasiones el género trágico desarticulaba el potencial escándalo que podría representar una aparición pública, como hace notar Mastroiarde (2010: 249) en relación con la tragedia eurípidea. Lo relevante es observar que en general la organización espacial del escenario en términos binarios es puesta en crisis por la

puerta central sobre el escenario conectaba el espacio público que el espectador tenía ante la vista con el *éndon*, la esfera femenina por excelencia. Por lo mismo, este estudio excluye cualquier tipo de correspondencia con tragedias en las que la puerta central de la *skené* no sea la de una vivienda estable de un grupo humano o núcleo familiar; también por ello reducimos nuestro análisis a un grupo de obras que durante su representación presentaba como fondo —posiblemente de manera muy rudimentaria— una casa o un palacio, y dejamos de lado otras *house doors*, como las de cuevas, tiendas de campaña, templos o las entradas a otros mundos (Hazelton Haight, 1950: 15-36). Llamativamente, en estos otros tipos de viviendas podemos observar nuevamente la cercanía de sus umbrales con las mujeres ya que, con la única excepción de las cuevas, tales moradas suelen ser habitadas por seres femeninos, mortales o no: mujeres cautivas, en las tiendas de *Hécuba*, *Troyanas* e *Ifigenia en Aúlida*; y diosas como Ártemis, ante cuyo templo sucede *Ifigenia entre los tauros*, o las Euménides, que alojan a Edipo.

- 17 Además, por supuesto, de que el incremento de la temática mitológica y el uso reiterado del vestuario y de la gestualidad sugieren la influencia del género trágico en general sobre la cerámica, especialmente a partir de 460 a. C. (Csapo y Slater, 2001: 53-54). Sobre la debatida importancia concedida por Aristóteles a la representación, *cf.* Rehm (2002: 11).
- 18 A esa cualidad ambigua contribuía otro factor: que los personajes femeninos de la escena teatral eran representados por actores varones.

alteridad que emerge por la puerta central, lo que funciona como un recurso más, que se suma al aniquilamiento de otras polaridades que la tragedia sobresimplifica para poner en duda, denunciar y hacer colapsar (Rehm, 2002: 54; Mastronarde, 2010: 247).¹⁹ De este modo, como frontera, la puerta es una zona en donde las categorías se desdibujan, pero también una ubicación que expresa la complementariedad y el intercambio, lo que habitualmente se ponía de manifiesto de manera transitoria en la representación trágica pues, como se ha señalado en ocasiones (Zeitlin, 1990: 336-365; Wohl, 1998: XVIII-XXIV), la tragedia ática era un género institucionalizado destinado a reafirmar un poder hegemónico ligado a lo masculino; por ello, la presencia pública de las figuras femeninas que atravesaban el quicio de las puertas estaba destinada a una subversión momentánea de los valores sociales, a enfrentar al espectador a un mundo temporalmente “fuera de quicio”, para finalmente reinstalar en el marco de las Grandes Dionisias esos principios sociales expuestos a la crítica.²⁰

Avanzar y no avanzar, qué loco remolino: la afectación de la percepción espacial en la obra

En *Antígona*, la puerta del palacio es atravesada en varias ocasiones por diversos personajes; Creonte es quien más

19 Entre las polaridades que menciona Mastronarde encontramos público/privado y *oikos/pólis*.

20 Al respecto, seguimos a Goldhill (1990: 97-129), quien observa que para el entendimiento de toda obra trágica es necesario atender al contexto de representación, centralmente a las ceremonias previas a las puestas en escena, que eran una parte esencial de las Grandes Dionisias y desplegaban públicamente la autoridad y dignidad de la *pólis*, su éxito político y militar. Esa ideología es, para este especialista, cuestionada en la tragedia mediante una sutil fuerza desestabilizadora que conduce a rechazar cualquier criterio de claridad. De manera semejante, Zeitlin (1990: 336-365) sostiene que, en el teatro ateniense, lo femenino estaría al servicio de cuestionar, de un modo transitorio, valores centralmente masculinos.

la cruz,²¹ un modo performativo que elige Sófocles para destacar su posesión y el dominio que ejerce este personaje sobre ese *oîkos*. Ahora bien, de mayor riqueza son los cruces de la puerta de los personajes femeninos; es que, precisamente, su aparición pública viene acompañada de lo inquietante y de la inminencia del desastre. De este modo habría percibido el espectador griego la primera entrada a escena de las hermanas que, por otra parte, configura de manera disruptiva el interior del palacio cuando Antígona sugiere que no es un lugar seguro para conversar sobre el destino de sus hermanos (Rehm, 2002: 115-116). Prácticamente bajo el dintel, puede manifestarle: (...) σ' ἐκτὸς αὐλείων πυλῶν / (...) ἐξέπεμπον, ὡς μόνη κλύοις (“te he sacado fuera de las puertas del palacio para que tú sola me oigas”, vv. 18-19). Esta salida, que reproduce en palabras la acción que acaban de realizar y fue percibida por el auditorio, es expresada en el verbo de movimiento y está remarcada no solo por la explicitación del locativo²² sino, además, por ἐκτὸς, que es casi una duplicación del prefijo ἐξ- del verbo del pasaje.

Otra salida a escena por la puerta central en la que se hace necesario detenernos es la de Eurídice, en el verso 1180. Previamente tuvo lugar una sucesión trágica de eventos que se desencadenaron tras la prohibición del entierro de Polinices pautada por Creonte, y que fueron desde la transgresión que hizo Antígona de ese decreto mediante

21 Las salidas a escena de Creonte por la puerta central serían cuatro (vv. 162, 387, 883 y 991), junto con sus correspondientes entradas (vv. 331, 780, 943 y 1.346). No obstante, si adherimos al planteo de Alamillo (1992: 33) de que en las obras tempranas las escenas corales se producían con el escenario vacío, habría que sumar una entrada y salida a escena más de este personaje, durante la ejecución del estásimo segundo (vv. 582-630).

22 En otro lugar hemos observado que en la tragedia los verbos de movimiento en ocasiones recurren al contexto para precisar el destino o la procedencia y, por lo tanto, no siempre lo enuncian, incluso las formas verbales especialmente ambiguas en cuanto al sentido de la dirección, como πορεύω o χωπέω (Obrist, 2009: 173-188).

la puesta en marcha del rito fúnebre, hasta su condena a muerte en vida (determinada por Creonte), su suicidio y, a continuación, el de su prometido Hemón, hijo de Creonte y Eurídice. Hacia el final de la representación, la salida de Eurídice es anticipada por el Corifeo, quien la ve (ὄρῶ, v. 1180) que sale del palacio (ἐκ δὲ δωμαίων, v. 1181). A continuación, ella inquiera:

Ὡ πάντες ἄστοί, τῶν λόγων ἐπισθόμην
πρὸς ἔξοδον στείχουσα, Παλλάδος θεᾶς
ὅπως ἰκοίμην εὐγμάτων προσήγορος.
Καὶ τυγχάνω τε κληῖθρ' ἀνασπαστοῦ πύλης
χαλῶσα, καί με φθόγγος οἰκείου κακοῦ
βάλλει δι' ὄτων, ὑπτία δὲ κλίνομαι
δεῖσασα πρὸς δμοαῖσι κάποπλήσσομαι.
Ἀλλ' ὅστις ἦν ὁ μῦθος αὔθις εἶπατε·
κακῶν γὰρ οὐκ ἄπειρος οὔσ' ἀκούσομαι. vv. 1183-1191

¡Oh, ciudadanos todos! Oí [vuestras] palabras cuando iba a la puerta para venir hacia la diosa Palas a dirigirme con plegarias. Y mientras suelto casualmente los cerrojos de la puerta, que abre hacia el interior, el rumor de una desgracia familiar me golpea a través de los oídos. Caigo de espaldas, aterrorizada, en [los brazos de] las criadas y me desmayo. Pero cual sea la novedad, decidla de nuevo, pues la escucharé como quien no desconoce las desgracias.

Hay varios aspectos a destacar aquí. En primer lugar, que estas nueve líneas son las únicas que Eurídice pronuncia sobre escena en toda la obra. En segundo lugar, que las pocas palabras otorgadas a este personaje contrastan con la importancia que en ellas se les concede a las acciones de salir y de atravesar el umbral. Tercero (y en esto nos distanciamos de las afirmaciones de Rehm, cuando prefiere evitar hablar del espacio como un agente activo por observar en esa expresión

cierta “desesperación retórica”),²³ creemos que este pasaje nos muestra que en toda percepción espacial tiene lugar una participación activa del sujeto pero también del objeto (Fontanille, 1994).²⁴ En efecto, el espacio inmediato que percibe Eurídice es una entidad activa,²⁵ y está interactuando con ella como su observadora, principalmente reflejando su estado de ánimo: en un proceso por el cual el mundo interior y el mundo perceptible se van volviendo concomitantes (Filinich, 2007: 74), el estupor se manifiesta espacialmente en una imagen en proceso de coagulación a partir de la descripción de los detalles en el momento de salida. Al efecto de lentitud generado al inicio de la descripción de esta escena se suma una acumulación de términos que ponen el acento en el espacio mediante la referencia a la unidad doméstica (οἰκεῖος) y a la abertura, como ἔξοδος, κληῖθρα y πύλη, y también en el movimiento de cruce de la puerta, a través del uso de construcciones locativas en las que participan estos términos (un πρὸς con acusativo y un acusativo de dirección) y de verbos de movimiento (στείχω y ἰκνέομαι). Ahora bien, lo interesante del uso de estas expresiones es que la elección de un ποῖ para στείχω coloca a la observadora en el punto de partida de la acción, del otro lado de la puerta, para ubicarse a continua-

23 Al respecto, Rehm expresa, en el marco de una crítica a la Semiótica del espacio, “the semiotics of space also can suffer from the most sleeping of generalities such as the claim that ‘space is an active agent’ in making theatrical meanings. The redundancy ‘active agent’ suggests a rhetorical desperation aimed at obscuring the fact that space can ‘act’ only in the loosest metaphorical sense. (. . .) To accept that space influences the meanings we make in the theater hardly requires that we grant to it the property of human agency” (2002: 2).

24 La participación activa del objeto acontece principalmente en los diferentes grados posibles de mostración (desde el total ocultamiento hasta la máxima mostración) que obliga al observador a desarrollar estrategias de captación, además de las transformaciones que produce en los estados de ánimo. Las diferentes condiciones que imponen los objetos para lograr obtener una imagen adecuada conducen a Fontanille (1987) a plantear la condición de sujeto para el objeto (Filinich, 2007: 71-72).

25 En esta idea del espacio como una entidad que participa activamente no pretendemos sugerir de ninguna manera que acontezca alguna especie de personificación suya sino destacar su gran riqueza simbólica y la afectación y el profundo protagonismo que recibe durante toda actividad perceptiva.

ción en el espacio de enunciación, con *ικνέομαι*, y producir entre ambos sitios una especie de hiato que es recompuesto a continuación en la detallada imagen de soltamiento de los cerros. En pocas palabras, podemos decir que en paralelo con la deictización, que recorta los espacios y al mismo tiempo que configura un “aquí” construye un “allí” integrado por lo que el “aquí” excluye, la percepción del espacio transmite valoraciones vinculadas a los estados de ánimo (Filinich, 2007: 76).²⁶ Y, dado que un aspecto que distingue a las manifestaciones sensibles es el carácter continuo, es pertinente que un elemento relevante para destacar su presencia en este pasaje sea precisamente una categoría continua como es el tiempo, que se presenta afectada por una marcada desaceleración que, a la vez, funciona como una categoría “tensiva”,²⁷ al dar cuenta de una acción en proceso de realización (Filinich, 2007: 80), cualidad que también es propia del estado de ánimo que el pasaje reproduce.²⁸

De una manera semejante a las dos caras que presenta toda puerta, en esta escena al detenimiento de la acción se yuxtapone la reanudación de las propiedades kinésicas, por un lado a través de la simultaneidad de acciones en el tiempo mediante la parataxis temporal de la que participan *τυγχάνω* y *βάλλω*; por otro, recurriendo a los tiempos verbales, en los que las formas de pasado iniciales ubican el proceso no en su

26 El estudio de las diversas manifestaciones discursivas de las pasiones ha sido especialmente impulsado por Greimas (1989; 1990) y Fontanille (1994) quienes han observado que los estados de ánimo son modos de existencia de los sujetos que pueden ser analizados y se encuentran afectados por la actividad perceptiva, por lo que tiene lugar un conflicto de tensiones con un ritmo propio, ligado a “los movimientos de un sujeto (. . .) en medio de este espacio de fuerzas que lo atraviesan” (Filinich, 2007: 79-80).

27 Las categorías tensivas “permiten dar cuenta de la acción en estado potencial, en proceso de realización –propias de los estados de ánimo a diferencia de las categorías discretas, apropiadas para el *hacer* del sujeto, de la acción realizada” (Filinich, 2007: 80).

28 En algún punto, esta afectación en el tiempo puede considerarse un prelude de los versos doxmiacos del final de la obra, vv. 1261-1347 (Jebb, 1962: LVI-LVIII), con los que mediante la complejidad rítmica se hace manifiesto un sufrimiento intenso, y que se inician y culminan, respectivamente, con la última entrada a escena de Creonte y su posterior salida final.

realización –como sucedería con un presente– sino en aquello que la precede y la detiene en otro contexto (Filinich, 2007: 107), lo que luego se revierte con el empleo de las formas de presente. También, la acción se reanuda con formas como el calificativo *ἀνασπαστοῦ*, “que abre hacia dentro”,²⁹ que recibe la puerta y que, en conjunto con la liberación de los cerrojos (*κλήθρ’ (...)* / *χαλῶσα*), sugieren la ausencia de los elementos de fijación y, junto con ello, el ingreso del *φθόγγος* que golpea (*βάλλει*) a Eurídice, y que antes ya deambulaba por la ciudad: había sido percibido por el Guardián del cuerpo de Polinices cuando vio a Antígona lanzando gritos penetrantes (*ὄξῦν φθόγγον*, v. 424) como un pájaro ante el nido sin sus crías;³⁰ lo reconoció también Tiresias, nuevamente de parte de las aves, que emitían un sonido indescifrable (*ἀγνώτ[ov] (...)* *φθόγγον ὀρνίθων*, 1001); finalmente, antes de que haga su ingreso al palacio este *φθόγγος*, que se esparce en paralelo con la peste que emana el cuerpo de Polinices, lo percibe Creonte en la voz de Hemón cuando entra a la cueva en la que está alojada Antígona: *παιδός με σαίνει φθόγγος* (“el gemido de mi hijo me saluda”, v. 1214), y también *ἀθρήσαθ’ (...)* *εἰ τὸν Αἴμονος / φθόγγον συνήμ’* (“mirad (...) si escucho el gemido de Hemón”, vv. 1216-1218).

29 Frente a nuestra traducción, que sigue la propuesta de Jebb (1962: 211), Mooney (1914: 42-45) sostiene que en este pasaje *ἀνασπαστοῦ* significa que abre hacia fuera, y que la puerta en el teatro griego siempre abría de ese modo, al igual que la de las casas privadas, lo que iría revirtiéndose a partir de una regulación que, entre los siglos V y IV a. C., habría prohibido la invasión de las aberturas sobre los lugares de tránsito público, salvo en las ocasiones en las que las casas contarán con un *próthyron* en el que la puerta pudiera abrirse; incluso, y a partir de pasajes recogidos principalmente de Aristóteles, Plutarco y Polieno, Mooney afirma que algunos gobernantes, como Hípias o el general ateniense Ificrates, habrían cobrado impuestos en los casos en los que esa invasión del espacio público persistiera; no obstante, por otro lado, su pervivencia (en casos excepcionales) habría marcado una distinción especial, como sucede ya en época romana con la casa de Poblícola. Más allá de la diferencia mencionada en la traducción que hemos propuesto, y además de que entendemos que la puerta del teatro no necesariamente debió abrirse de la misma manera que las casas reales, consideramos que la normativa en relación a la puerta que se desplegaba sobre el espacio público es un tema que requiere tratamiento en un estudio como el que estamos desarrollando, por lo cual lo abordaremos en futuros trabajos.

30 Para el lamento fúnebre en general, y en Eurípides, *cfr.* Rodríguez Cidre (2010: 263-328).

El ingreso de ese rumor en el palacio es la culminación del proceso de contaminación que se ha esparcido por toda la ciudad,³¹ y que se generó a partir de un desplazamiento de los dos espacios vinculados al ritual fúnebre. Ambos sitios están conectados performativamente mediante la *éisodos* que desde el espacio escénico conduce a los personajes que se dirigen a cualquiera de los dos lugares. De un modo especial, y subrayando la perversión del rito, Tiresias advierte sobre la alteración de sus espacios (Rehm, 2002: 115), y sintetiza en pocas palabras la magnitud del trastorno espacial que ha generado el decreto de Creonte:

(...) ἔχεις μὲν τῶν ἄνω βαλῶν κάτω,
ψυχὴν τ' ἀτίμως ἐν τάφῳ κατῴκισας,
ἔχεις δὲ τῶν κάτωθεν ἐνθάδ' αὖ θεῶν
ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν. vv. 1068-1071

(...) has arrojado abajo [a uno/a de] los de arriba, habiendo alojado deshonorosamente a un alma viva en una tumba; pero, retienes aquí, insepulto, deshonorado e impío, a un muerto [que pertenece a] los dioses de abajo.³²

La alteración de la espacialidad está marcada en estos versos en términos de una inversión de los elementos que entran en oposición. Lo de arriba (ἄνω, ἐνθάδε) y lo de abajo (κάτω, κάτωθεν) conectan los lugares distantes más prominentes en la obra: la planicie donde yace el cuerpo

31 Frente a nuestra lectura, Rehm (2002: 117) ubica el desequilibrio espacial esparcido dentro del palacio cuando Ismene desea ser incluida entre los responsables del entierro de Polinices (vv. 536-560).

32 En este pasaje, consideramos ἔχω en conjunto con el participio aoristo como forma perifrástica con valor de perfecto activo (Smyth, 1984: §599.b). Para esta traducción, además seguimos la propuesta de Jebb (1962: 190) de considerar la omisión de un τις en acusativo. Por otro lado, si bien ἄνω y κάτω admiten los sentidos de “los vivos” y “los muertos”, o “la vida” y “la tumba” respectivamente (LSJ, 1996: sv. ἄνω), hemos elegido la traducción literal de estas formas adverbiales, al igual que con ἐνθάδε, para destacar su matiz locativo.

de Polinices y la cueva subterránea en la que Antígona fue enterrada viva. Rehm (2002: 114-123) observa que ambos sitios son construidos discursivamente como lugares de la *eremía*, la desolación, y que es ella la que se esparce desde las regiones del cuerpo insepulto hacia los otros lugares; una consecuencia de esto sería la confusa amalgama que se observa en los espacios implicados en el castigo a Antígona, pero también –y de manera central– la perversión de la que son centro los espacios rituales propios de su entierro: es “una caverna de piedra” (πετρώδει (...) κατώρυχι v. 774), “una profunda morada subterránea” (κατασκαφής / οἴκησις αἰείφουρος, vv. 891-892), pero también “una tumba” (τύμβος, v. 891; τάφος, v. 1215; τύμβευμα, 1220), un “sepulcro para los muertos” (θανόντων (...) κατασκαφάς, v. 920), e incluso un “lecho” (θάλαμον, v. 804) y una cámara nupcial (νυμφεῖον, vv. 891 y 1205) (Crf. Rehm, 2002: 117).

Ahora bien, la *éisodos* de la izquierda conecta esos sitios representativos en el *off stage*; Antígona atraviesa esa salida, cuya senda es “el último camino” (τὰν νεάταν ὁδὸν, v. 807) y “una vía preparada” (τάνδ’ ἐτοίμαν ὁδόν, v. 877), por la que va viva a la orilla del Aqueronte sin casar, sin lamentos, sin amigos, sin participar del himeneo y sin ningún himno cantado ante la cámara nupcial (ἄγαμος, v. 867; Ἄκλαντος, ἄφιλος, v. 876; ζῶσαν ἄγει / τὰν Ἀχέροντος / ἀκτάν, οὔθ’ ὕμεναίων ἔγκληρον, οὔτ’ ἐπὶ νυμφεῖοις / πῶ μέ τις ὕμνος ὕμ- / νησεν, vv. 811-816). La procesión final de la protagonista es el enlace que –mediante la acción– conecta el espacio escénico del palacio con el sitio distante de su prisión y, al mismo tiempo, este sitio con aquel en el que yace el cuerpo de su hermano (Rehm, 2002: 118). Su salida se inicia en el v. 806, en el que invita a los ciudadanos a ver cómo transita (στείχουσας, v. 807) ese último camino; luego de los reiterados y abundantes clamores en relación con su matrimonio con Hades, lamentando particularmente no alcanzar el matrimonio ni la maternidad (vv. 813-816, 867, 876, 896, 917-918) y tras exponer el *nómos*

que justificó su proceder, este mutis se extiende por ciento cincuenta versos y culmina en el 943:

ἄγομαι δὴ ἄγῳ κούκέτι μέλλω.
Λεύσσετε, Θήβης οἱ κοιρανίδαί,
τὴν βασιλειδῶν μούνην λοιπὴν,
οἷα πρὸς οἴων ἀνδρῶν πάσχω,
τὴν εὐσεβίαν σεβίσασα. vv. 939-943

Soy llevada y ya no [lo] resisto. Mirad, príncipes de Tebas,³³ a la única descendiente de los reyes [que queda] cómo sufro y de parte de qué hombres, por haber honrado la piedad hacia los dioses.

Mas allá de la riqueza que presenta todo el pasaje de la salida final realizada por Antígona, en esta ocasión nos limitaremos a referir a los sentidos vinculados a la *eisodos* y a cómo la percepción que del espacio realiza un personaje se encuentra en algún punto afectada por la emotividad que, al mismo tiempo, influye en esa percepción. En este pasaje observamos que se trata de un camino que se posterga, en especial por la dilación del mutis durante casi ciento cincuenta versos, pero también un camino largo de transitar principalmente porque rechaza realizarlo, emoción que en algún punto se vuelve una fuerza en sentido contrario, que se aprecia en la voz pasiva de ἄγομαι y en κούκέτι μέλλω.

Una fuerza en sentido contrario al itinerario del caminante –pero esta vez en dirección inversa– la encontramos también al inicio de la obra, con el ingreso vacilante del guardián por esa *eisodos*, temiendo recibir un castigo por la mala noticia que comunicará a Creonte:

33 Jebb (1962: 168) observa que el empleo del nominativo en lugar de la forma vocativa tiene un tono perentorio, con el cual se le reprocha a los miembros del Coro su apatía.

Πολλὰς γὰρ ἔσχον φροντίδων ἐπιστάσεις,
ὁδοῖς κυκλῶν ἐμαυτὸν εἰς ἀναστροφὴν·
ψυχὴ γὰρ ἠῦδα πολλά μοι μυθουμένη·
«Τάλας, τί χωρεῖς οἷ μολῶν δώσεις δίκην;
τλήμων, μενεῖς αὖ; κεῖ τάδ' εἴσεται Κρέων
ἄλλου παρ' ἀνδρός, πῶς σὺ δῆτ' οὐκ ἀλγυνῆ;»
Τοιαῦθ' ἐλίσσω ἤνυτον σχολῆ βραδύς,³⁴
χοῦτως ὁδὸς βραχεῖα γίγνεται μακρά. vv. 225-232

Pues hice muchas paradas a causa de [mis] pensamientos, dándome la vuelta en medio del camino. Mi ánimo me decía muchas palabras: “Desdichado, ¿por qué vas adonde recibirás un castigo? Miserable, ¿te detienes de nuevo? Y si Creonte se entera de estos hechos por otro hombre, ¿cómo no vas a padecer? Dando tales vueltas, venía lenta y perezosamente; de esta manera, un camino corto se hace largo.”

Es ante todo un camino de la duda el que le toca al Guardián; κυκλῶν, ἀναστροφὴν, ἐλίσσω junto con las interrogativas muestran que los pensamientos fluctuantes se expresan espacialmente mediante las vueltas en la senda, que retrasan el momento decisivo y son ante todo las cavilaciones (más que los retornos) los que hacen largo un camino corto. El personaje es de alguna manera un observador consciente de su propia observación y percibe los equívocos de la actividad perceptiva. En efecto, este pasaje, en conjunto con el mutis final de Antígona, nos muestra el conflicto de tensiones que se encadenan y superponen en el proceso de sensibilización que tiene lugar durante la percepción (Filinich, 2007: 81), actividad atravesada por fuerzas emotivas que, como observamos, se manifiestan espacialmente.

34 Para el v. 231 nos distanciamos de la edición de Lloyd-Jones y Wilson (1990) y seguimos la propuesta de Jebb (1962) quien recoge la lección σχολῆ βραδύς en lugar de σχολῆ ταχύς.

Por su parte, Tiresias también refiere al camino que transita para llegar al palacio de Creonte. Pero su caso es muy diferente: el suyo es uno de los pocos ingresos por la derecha,³⁵ por lo que carece de las implicancias siniestras que venimos observando por la izquierda. Esta es una “vía común” –dice– “por la que van dos que ven por uno solo” (κοινήν ὁδὸν / δύ’ ἐξ ἑνὸς βλέποντε vv. 988-989), una senda que existe gracias al guía (αὕτη κέλευθος ἐκ προηγητοῦ πέλει, vv. 988-990), que la convierte, por lo tanto, en un camino fácil de transitar.

Una de las últimas salidas por la izquierda es la de Creonte, en el v. 1114. Luego de meditar sobre las advertencias de Tiresias en conjunto con el Corifeo, se propone restaurar la alteración de las relaciones espaciales creadas por él mismo (Rehm, 2002: 120). Frente al palacio sobre el escenario señala los sitios, hacia donde se dirigirán en lo inmediato:

(...) ἀξίνας χεροῖν
 ὀρμᾶσθ’ ἐλόντες εἰς ἐπόψιον τόπον.
 Ἐγὼ δ’, ἐπειδὴ δόξα τῆδ’ ἐπεστράφη,
 αὐτός τ’ ἔδησα καὶ παρῶν ἐκλύσομαι
 δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους
 ἄριστον ἢ σῶζοντα τὸν βίον τελεῖν. vv. 1109-1114

(...) tomad con las manos las hachas lanzándoos hacia [aquel] lugar que está a la vista. Y yo, dado que he cambiado de opinión al respecto, habiéndola encerrado, del mismo modo la liberaré estando presente. Pues sospecho que lo mejor sea preservar las leyes establecidas hasta el fin de la vida.

Si bien la llanura en la que está Polinices es alejada, está al alcance de la vista de los personajes (ἐπόψιον τόπον), de acuerdo con las palabras de Creonte (*cf.* Jebb, 1962: 197). Es interesante la comparación de esta percepción del espacio

35 También por la derecha se realiza la entrada a escena de Hemón en el v. 631.

distante con las anteriores, en las que, pese a tratarse de un camino corto, se destacaba la longitud del sendero. Aquí, por el contrario las distancias son significativamente pequeñas, al punto de percibir las a simple vista, algo que hasta el momento no se había sugerido. De todos modos, la expresión pareciera adquirir un uso ligado a otras cuestiones asociadas a lo trágico, que trasciende el mundo representado en este señalamiento de un elemento que en todo momento estuvo al alcance de la mirada de los personajes. Es evidente que con las advertencias de Tiresias ha operado un proceso de transformación interior, ligado a la posibilidad de visibilizar otras circunstancias que acontecen en su entorno y que culminarán en la comprensión cabal de las consecuencias de negar las honras fúnebres a un muerto abandonado en ese ἐπόψιον τόπον.

Y, en las cercanías de él, la cueva de Antígona. Hacia allí se dirigen. De parte del Mensajero se sabe que, luego de suplicar a la diosa de los caminos (ἐνοδίαν θεὸν, v. 1199) cumplieron adecuadamente con el entierro del cuerpo. De allí ingresan a la caverna para liberar a Antígona:

Φωνῆς δ' ἄπωθεν ὀρθίων κωκυμάτων
κλύει τις ἀκτέριστον ἀμφὶ παστάδα,
καὶ δεσπότη Κρέοντι σημαίνει μολών·
τῷ δ' ἀθλίας ἄσημα περιβαίνει βοῆς
ἔρποντι μᾶλλον ἄσσον, οἰμῶξας δ' ἔπος
ἴησι δυσθρήνητον· «Ὡ τάλας ἐγώ,
ἄρ' εἰμὶ μάντις; ἄρα δυστυχεστάτην
κέλευθον ἔρπω τῶν παρελθουσῶν ὁδῶν;
παιδός με σαίνει φθόγγος. Ἀλλά, πρόσπολοι,
ἴτ' ἄσσον ὠκεῖς, καὶ παραστάντες τάφῳ
ἀθρήσαθ', ἀρμὸν χώματος λιθοσπαδῆ
δύντες πρὸς αὐτὸ στόμιον, εἰ τὸν Αἴμονος
φθόγγον συνήμ', ἢ θεοῖσι κλέπτομαι.»

Τάδ' ἐξ ἀθύμου δεσπότης κελευσμάτων³⁶
ἤθροῦμεν· ἐν δὲ λιοισθίῳ τυμβεύματι
τὴν μὲν κρεμαστὴν ἀχένος κατείδομεν,
βρόχῳ μιτώδει σινδόνης καθημμένην,
τὸν δ' ἀμφὶ μέσση περιπετῆ προσκείμενον,
εὐνῆς ἀποιώζοντα τῆς κάτω φθορὰν
καὶ πατρὸς ἔργα καὶ τὸ δύστηνον λέχος.
Ὁ δ' ὡς ὄρᾳ σφε, στυγνὸν οἰμῶξας ἔσω
χαρεῖ πρὸς αὐτὸν κἀνακωκύσας καλεῖ· vv. 1206-1227

De lejos los gritos agudos de una voz oye alguien en torno a la cámara nupcial privada de honras fúnebres y tras ir, (se lo) hace notar al rey Creonte. Y, al acercarse [Creonte], los desgraciados gemidos de un clamor lo alcanzan y, luego de lamentarse, dice estas desgarradoras palabras: “¡Ay, desgraciado de mí! ¿Soy acaso un adivino? ¿Estoy recorriendo la más desafortunada senda de los caminos que he transitado? El gemido de mi hijo me recibe. Ea, criados, vayan cerca rápidamente y, tras ubicarse junto a la tumba mirad, entrando al orificio hecho al apartar la piedra de la tumba hacia la misma abertura, si escucho el gemido de Hemón o si soy engañado por los dioses”. Miramos, según las indicaciones del desanimado rey, y en el fondo de la tumba la vimos colgando del cuello, sujeta con una cuerda anudada de su vestido, y a él, tumbado, con los brazos rodeando su cintura, lamentando la pérdida de su prometida muerta, las acciones de su padre y el infeliz lecho. Cuando [Creonte] lo ve, lanzando un lamento triste, ingresa junto a él y lo llama entre gemidos: (...)

La escena representa la conversión del hacedor de los hechos que ahora le toca observar en su espectador (Rehm,

36 Para el v. 1219 seguimos la edición de Jebb (1962) en lugar de la de Lloyd-Jones y Wilson (1990), que lee: Τάδ' ἐξ ἀθύμου δεσπότης κελεύσασιν.

2002: 121); de manera semejante al fragmento 1 de Parménides, Creonte protagoniza un viaje de transformación interior que se manifiesta espacialmente en esa especie de conducto subterráneo, en las abundantes expresiones asociadas a la percepción visual y auditiva, y en la descripción del fondo de esa vía como un orificio originado con el apartamiento de la piedra que obstaculiza la entrada. Cuando Creonte se interroga “¿estoy recorriendo la más desafortunada senda de los caminos que he transitado?”,³⁷ extiende el campo semántico del camino al otorgarle un sentido metafórico que refiere a los hechos terribles que sospecha que se avecinan; a la manera de un adivino (μάντις), oye pero también ve (ἄθρέω, v. 1216; ὀράω, v. 1226) el sonido indescifrable (φθόγγος). Por otro lado, la escena descansa en una especie de tensión producida, por un lado, por la sucesión de sonidos disonantes: “los gritos agudos de una voz” (Φωνῆς (...) ὀρθίων κωκυμάτων, v. 1206), “los desgraciados gemidos de un clamor” (ἄθλιας ἄσημα περιβαίνει βοῆς, v. 1209), “las desgarradoras palabras” que pronuncia Creonte (ἔπος / (...) δυσθρήνητον, vv. 1210-1211), “el gemido” de Hemón (φθόγγος, vv. 1214, 1218), el lamento triste (στυγνὸν οἰμῶξας, v. 1226) y los sollozos (κἀνακωκύσας, v. 1227) de aquel; por otro, la fuente de la tensión se completa con la prolongada búsqueda de la captación de la totalidad en el ejercicio perceptivo de Creonte y en la imposibilidad de su logro, durante más de veinte líneas, para finalmente convertirse en espectador de una escena que es de su propia creación.

La contaminación termina siendo mucho más que una polución en términos religiosos: el desenlace de los hechos, con el cuerpo de Eurídice sobre el *ekkýklemma* (v. 1292) expresa su esparcimiento también por el cuerpo político. El palacio, como espacio doméstico y al mismo tiempo como casa de

37 Este sentido profundo del camino también lo encontramos en el v. 1274, cuando Creonte afirma que un dios lo metió por los caminos de la crueldad (ἐν δ' ἔσεισεν ἀγρίαίς ὁδοῖς).

gobierno, resulta afectado por el rechazo inicial de Creonte a enterrar a Polinices: Ὅρᾶν πάρεστιν· οὐ γὰρ ἐν μυχοῖς ἔστι (“puedes verlo, pues no está ya en la parte más íntima de la casa, v. 1293). La exposición del cuerpo es la manifestación visual de que también el palacio se ha convertido en una *eremía* (Rehm, 2002: 122).

Un alma de diamante (o la pervivencia de la luz interna). A modo de conclusión

Desde el uso de la espacialidad que se hace en la obra, la desafiante y provocadora iniciativa de Antígona resulta sugestivamente validada. Su presencia en el escenario se relaciona con la necesidad de actuar de manera viril y honorable (Foley, 1998: 56),³⁸ al promover la integración de lo eterno en lo cívico y manifestar la necesidad de que su situación reciba un tratamiento, por parte de los ciudadanos y de las instituciones de la ciudad, que justifique y legitime su accionar.³⁹ La complementariedad de lo político y lo privado que la protagonista procura la ubica bajo el dintel. El cuerpo yacente de Eurídice así lo muestra pues es la manifestación visible de los otros muertos, entre ellos

38 En relación con este componente varonil de la protagonista, Iriarte (1998: 5-6) sostiene que, si bien el personaje de Antígona por un lado defiende el principio materno, sus acciones son impulsadas por las leyes de afecto (vv. 671-680) y por lo tanto se trata de un personaje que podría corresponderse con el canon femenino; por otro lado es una figura que rechaza los valores clave de ese tópico por “imponer su propio criterio en el ámbito cívico griego [lo que] implica virilización”, al concebir su acción como una forma de obtener *kléos* (v. 502) y por “la soledad con la que la heroína ha enfrentado el peligro y el elogio (*épinos*) que inspira tal valentía”.

39 De todos modos, como miembro de la *ankhisteía* de su hermano y como única sobreviviente de un *génos* en extinción, ella tiene la responsabilidad pública de realizar los ritos fúnebres (Patterson, 1998: 112-113). A esto podemos añadir otros aspectos sociohistóricos, como el hecho de que en la Antigüedad el vínculo entre hermano y hermana tendió a ser muy fuerte, favorecido por aspectos ligados a la herencia, de acuerdo con el estudio de Cox (1998: 105-129).

Antígona,⁴⁰ que al igual que aquella ante la cama de Megareo se lamentaba como un pájaro desconsolado ante el nido vacío. Incluso, más allá de la pervivencia de Antígona y sus principios en el final de la obra, tampoco resultan azarosas las innumerables reescrituras de esta tragedia. La continuidad del mito de la última Labdácida, en reelaboraciones que llegan hasta nuestros días, en gran parte se debe a la riqueza de la protagonista y a la inquebrantable potencialidad femenina a la hora de intervenir en el universo masculino de la acción.

Finalmente, debemos mencionar que la importancia de los caminos en la relectura de *Antígona* permitió apreciar el papel activo que juega la espacialidad. Frente a su impronta descriptiva en los testimonios geográficos, en la tragedia lo hodológico está siempre atravesado por lo emotivo; el suyo es más bien un *linguaggio d'animo*, en el que el camino se convierte en la forma de transitar por las emociones y de reflexionar sobre las necesidades de la vida de la ciudad.

Bibliografía

Traducciones y ediciones críticas utilizadas

- Alamillo, A. (trad.). 1992. *Sófocles. Tragedias*, Madrid, Gredos.
- Butler, M. A. (trad.). 1958. *Propertius*. Cambridge, Harvard University Press.
- Diels, H. y Kranz, W. (eds.). 1954. *Die Fragmente der Vorsokratiker I*, Berlín, Weidmann.
- Fernández-Galiano, M. (trad.). 1996. *Horacio. Odas y Epodos*. Barcelona, Altaya.

40 La conexión del cuerpo de Eurídice con la muerte de Hemón y Megareo está en el arma que elige, una espada, y en el asemejarse a una víctima sacrificial. Por otro lado, como Polinices, su cuerpo contamina un altar sagrado. Finalmente, al igual que Antígona lamenta el lecho vacío y rechaza mantenerse dentro (Rehm, 2002: 122).

- Herrera Zapién, T. (trad.). 1976. *Albio Tibulo y su círculo. Elegías. Libros I-III*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jebb, R. (ed.). 1962. *Sophocles. The play and fragments. Part III. Antigone*. Amsterdam, Adolf Hakkert.
- Lloyd-Jones, H. y Wilson, N. G. (eds.). 1990. *Sophocles fabulae*. Oxford, University Press.
- Petit, J. (trad.). 1990. *Catulo. Poesía*. Barcelona, Planeta.
- Silvestre, H. (trad.). 2010. *Horacio. Sátiras, Epístolas, Arte Poética*. Madrid, Cátedra.

Bibliografía citada

- Bachelard, G. [1957] 2000. *La poética del espacio*. México, FCE.
- Cohen, D. 1989. "Seclusion, separation and the status of women in Classical Athens", *G&R* 36, pp. 3-15.
- Cox, C. A. 1998. "Sibling Relationships", en *Household interests. Property, marriage strategies, and family dynamics in Ancient Athens*. Princeton, University Press, pp. 105-129.
- Csapo, E. y Slater, W. 2001. *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- 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 y Littlefield Publishers, pp. 1-38.
- Etxabe, J. 2009. Antigone's *nomos*. *Animus*, 13, 60-73. Disponible en: http://www2.swgc.mun.ca/animus/Articles/Volume%2013/6_Etxabe.pdf. Último acceso: 09/09/2012.
- Filinich, M. I. 2007. *Enunciación*. Buenos Aires, Eudeba.
- Fischer Lichte, E. [1983] 1999. *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco Libros.
- Foley, H. 1998. "Antigone as Moral Agent", en Silk, M. S. (ed.). *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford, University Press, pp. 49-73.
- Fontanille, J. 1994. "El retorno al punto de vista", *Morphé* 9-10, pp. 37-52.
- Goldhill, S. 1990. "The Great Dionysia and Civic Ideology", en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.). *Nothing to do with Dionysos?* Princeton, University Press, pp. 97-129.
- González Ponce, F. J. 1990. "Estrabón, *Geografía* III.5.1 [C 167] y la concepción hodológica del espacio geográfico", *Habis* 21, pp. 79-92.
- . 1991. "Revisión de la opinión de Peretti sobre el origen cartográfico del *Periplo* del Ps.-Escflax", *Habis* 22, pp. 151-155.

- . 2010. “Aproximación a la cartografía grecolatina y muestreo de sus huellas en los fondos antiguos de la Biblioteca Universitaria Hispalense”. Disponible en: <http://www.expobus.us.es/cartografia/salas/sala01/s01e00i01.pdf>
- Greimas, A. J. [1983] 1989. *Del sentido II*, Madrid, Gredos.
- . [1987] 1990. *De la imperfección*. México, FCE/UAP.
- Greimas, A. J y Fontanille, J. [1991] 2009. *Semiótica de las pasiones*. México, Siglo XXI.
- Hall, E. 1999. “The Play Dramatizes Problems Faced by Politicians”, en Nardo, D. (ed.). *Readings on Antigone*. San Diego, Greenhaven Press, pp. 55-58.
- Hazelton Haight, E. 1950. *The symbolism of the house door in classical poetry*. Nueva York/Toronto, Longmans, Green and Co.
- Iriarte, A. 1998. “Antígona”, *Antiqua. Jornadas sobre la Antigüedad*. Disponible en: <http://antiqua.gipuzkoakultura.net/pdf/iriart.pdf>, pp. 1-8.
- Janni, P. 1984. *La mappa e il periplo: cartografia antica e spazio odologico*. Roma, Bretschneider.
- Kingsley, P. 1999. *In the Dark Places of Wisdom*. Inverness, Golden Sufi Center.
- Lewin, K. 1936. *Principles of Topological Psychology*, Nueva York, McGraw-Hill.
- Lewis, S. 2002. *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*. Londres, Routledge.
- Liddell, H. G.; Scott, R. y Jones, H. [1843] 1996. *Greek-English Lexicon*. Oxford, University Press.
- Lissarrague, F. 2003. “Intrusiones en el gineceo”, en Veyne, P.; Lissarrague, F. y Frontisi Ducroux, F. (eds.). *Los misterios del gineceo*. Madrid, Akal, pp. 183-245.
- MacDowell, D. 1989. “The *oikos* in Athenian law”, *CQ* 39 (i), pp. 10-21.
- Masera, M. 2008. “Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispanico: la puerta”, *Destiempos.com* 15, año 3, pp. 82-95.
- Mastronarde, D. 2010. “Women”, en *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge, University Press, pp. 246-279.
- Mooney, W. W. 1914. *The house-door on ancient stage*. Baltimore, Williams y Wilkons Company.
- Obrist, K. 2009. “La enunciación del espacio en *Traquinias*. Construcción y aniquilamiento del ámbito doméstico”, *Circe*, 13, pp. 173-188.
- Padel, R. 1990. “Making space speak”, en Winkler y Zeitlin (eds.). *Nothing to do with Dyonisos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, University Press, pp. 336-365.

- Panofsky, E. 1995. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets.
- Patterson, C. B. 1998. *The Family in Greek History*, Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- Picazo Gurina, M. 2008. *Alguien se acordará de nosotras. Mujeres en la ciudad griega antigua*. Barcelona, Bellaterra.
- Rehm, R. 2002. *The play of space. Spatial transformation in Greek Tragedy*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- . 2006. “Sophocles’ *Antigone* and Family Values”, *Helios*, 33S, pp. 187-218.
- Rodríguez Adrados, F. 1974. “La canción rodia de la golondrina y la cerámica de Tera”, *Emérita* 42, pp. 47-68.
- Rodríguez Cidre, E. 2010. *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba, Ediciones del Copista.
- Segal, C. 1999. “*Antigone*: Death and Love, Hades and Dionysus”, en Segal, C. (ed.). *Greek Tragedy*. Oxford, Oxford University Press, pp. 167-176.
- Smyth, H. W. 1984. *Greek Grammar*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Ubersfeld, A. [1977] 1989. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- West, S. 1999. “Sophocles’ *Antigone* and Herodotus Book three”, en Griffin, J. (ed.). *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*. Oxford, University Press, pp. 109-136.
- Wiles, D. 1987. “Reading Greek Performance”, *G&R*, 34, pp. 136-154.
- Wohl, V. 1998. *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*. Austin, University of Texas Press.
- Zeitlin, F. 1990. “Playing the other”, en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton, University Press, pp. 63-96.

Locura, mujer y muerte: el ritual dionisiaco en *Bacantes* de Eurípides¹

Cecilia J. Perczyk

La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable.
Charles Baudelaire, "Mon cœur mis à un"

En la Atenas clásica la *pólis*, caracterizada por la racionalidad, es el espacio monopolizado por los ciudadanos varones; y la naturaleza, concebida en oposición a la ciudad y entendida como la dimensión de lo irracional, delimita el mundo de las mujeres.² Con esta premisa, nos proponemos estudiar de qué manera Eurípides, en *Bacantes*, construye y define la representación de la locura relevando el lugar que en esa representación ocupa lo femenino.

El asesinato de Penteo cometido por su madre, consecuencia principal de la *manía*, implica una perversión de los vínculos familiares que permite indagar las relaciones de género tanto en el *oikos* como en la ciudad por ser estructurantes de estos espacios. A partir del estudio de la escenificación de las conflictividades familiares en esta tragedia, las cuales

-
- 1 Versiones preliminares de este trabajo fueron presentadas en CLASTE (Congreso Internacional sobre la pervivencia de los modelos clásicos en Iberoamérica, España y Portugal), agosto de 2011, y en el XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos "θεωρεῖν/speculari: La palabra que ordena, interpreta y hace inteligible el mundo", Universidad Nacional del Litoral, septiembre de 2010.
 - 2 La construcción de lo femenino como lo "otro" irracional, monstruoso e incivilizado es sostenida por autores como Gould (1980); Gallo (1984); Lachaud (1991); Zeitlin (1992 y 1996); Goff (2004); Murnaghan (2005), *inter alios multos*.

involucran comportamientos que rompen con las normas y las instituciones tradicionales de la *pólis*, nos proponemos aportar datos para el proyecto de investigación sobre el papel de la familia en los espacios privados y públicos.

Primero abordaremos la animalización “bestial” de los personajes y la elección del ritual dionisiaco como escenario de la manifestación femenina del descontrol. En segundo lugar investigaremos la disolución del eje político que implica el fenómeno de la *manía* manifestado en el travestismo del héroe, en los rasgos femeninos de Dioniso y en la irrupción del menadismo.

La animalización de Dioniso y las mujeres

En la cultura griega clásica el mundo animal designa un espacio salvaje, no-político, discursivamente eficaz para expresar la alteridad que determina la locura, definida como falta de razón. A fin de precisar el modo en que Eurípides construye y concibe la *manía* es necesario por lo tanto estudiar los procesos de animalización que padecen Ágave, junto con las mujeres tebanas, y Dioniso. Estas figuras representan la locura y están estrechamente vinculadas a la concepción de la mujer: el dios tiene rasgos femeninos y la *manía* de las tebanas es exclusiva de su condición de mujeres.

De la serie de animales a los cuales Eurípides hace referencia en la obra, me centraré especialmente en dos: la serpiente y el perro, que participan de la experiencia de la muerte y lo teratológico en general,³ ámbitos que por dos razones permiten indagar el entramado de la locura con lo femenino.⁴ La

3 Señala Vernant (1986: 70) que el perro y la serpiente, junto con el caballo, son las tres especies que conforman lo monstruoso en la Grecia Antigua.

4 El estudio de las valencias monstruosas en los procesos de animalización de los personajes femeninos ha sido previamente desarrollado por Rodríguez Cidre (2010a: 226-259) al analizar otra tragedias del mismo autor (*Andrómaca, Hécuba y Troyanas*).

primera es explícita: las mujeres son las responsables del fatal desenlace de la tragedia. La segunda razón es que desde un punto de vista histórico-cultural la mujer es vista, al menos en ciertas ocasiones, como un monstruo; es conocido el texto de Aristóteles que califica el nacimiento de una hembra como un *téras*, es decir, una anormalidad (*Reproducción de los animales*, 769b). Las mujeres tebanas son no solo animalizadas sino convertidas en monstruos para ser situadas en la distancia de una alteridad insalvable.⁵

Los términos griegos que designan a la serpiente son dos: ὄφις y δράκων. Cabe señalar que el segundo de ellos admite ser traducido al castellano por serpiente pero también por dragón (Liddell y Scott, 1996: 448), lo cual le confiere una valencia monstruosa explotada por Eurípides. En el tercer episodio, el mensajero describe la conducta de las bacantes en el Citerón de este modo:

νεβρίδας τ' ἀνестείλανθ' ὄσαισιν ἀμμάτων
σύνδεσμ' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς
ᾄφρῃ κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν. vv. 696-698.⁶

Se ajustaron las pieles de corzo, aquellas a las que se les habían aflojado los lazos de los vestidos, y se ciñeron sus pieles moteadas con serpientes que les lamían el mentón.

Para convertirse en ménades, las tebanas cambian su indumentaria urbana por pieles que ajustan con serpientes vivas. Segal (1997: 121) señala que los lazos de los vestidos que en la ciudad impiden la desnudez, en el monte son serpientes vivas que marcan el pasaje de la civilización a lo salvaje y, también, la indistinción entre lo animado y lo inanimado,

5 Para un estudio sobre la categoría de monstruo como lo Otro, *cfr.* Cohen (1996).

6 El texto griego de los pasajes de *Bacantes* corresponde a la edición de Diggle (1984) y la traducción nos pertenece.

confusión de los límites que es propia de Baco. Unos versos más abajo Eurípides enfatiza el vínculo de estos reptiles con las mujeres: σταγόνα δ' ἐκ παρηίδων / γλώσση δράκοντες ἔξεφαίδρνονν χροός, (“con la lengua las serpientes limpiaban de su piel las gotas que caían de las mejillas”, vv. 767-768). En ambos casos el efecto de animalización es por contacto⁷ y expresa la llamativa familiaridad que existe entre las fieras y las seguidoras de Dioniso (Roux, 1972: 465).

También Dioniso, el conductor de las mujeres, es caracterizado con coronas de serpientes:

στεφάνωσέν τε δρακόντων
στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θηροτρόφον μαι-
νάδες ἀμφιβάλλονται πλοκάμοις. vv. 101-103.

Lo coronó con coronas de serpientes, por lo que, desde entonces, las ménades ponen alrededor de sus bucles esta presa⁸ devoradora de fieras.

En estos versos el tragediógrafo relata los inicios de la costumbre de manipular serpientes en los rituales dionisiacos,⁹ uso mencionado por Demóstenes (*Cor.* 260) y Plutarco (*Alex.* II 6.7) (*cf.* Dodds, 1963: 79 y Roux, 1972: 280-281).

Por otra parte, la serpiente es a la vez una de las formas que puede adoptar el dios: las mujeres del coro exhortan a manifestarse al dios bajo la forma de serpiente de muchas cabezas (πολύκρανος ἰδεῖν δράκων, vv. 1017-1018), imagen que, señala Seaford (1996: 230), evoca a dos monstruos femeninos,

7 Para el abordaje de las referencias zoológicas recuperamos el método desarrollado por Rodríguez Cidre (2010b: 1), quien ha diferenciado tres procedimientos de animalización en esta tragedia: la adjudicación de comportamientos, el efecto de animalización por contacto y la identificación directa.

8 Se trata de las serpientes que ellas mismas cazaron (Dodds, 1963: 79).

9 Como se observa en la Ménade con piel de leopardo y cinta en el pelo de serpiente del interior de un *kylix* ático de fondo blanco pintado por Brigos, siglo V a. C., *Staaliche Antikensammlungen und Glyptothek*, Munich, nº 2645.

la Hidra y la Quimera. Queda claro además que la serpiente vincula a Baco y a sus seguidoras con Medusa, quien se caracteriza por su cabellera de serpientes, relación que es explicitada en la obra: al igual que la mirada de Gorgo (*Il.* 11.36-37), la locura de Dioniso tiene como efecto el miedo que aterroriza al ejército armado (v. 305). Asimismo, Gorgo representa la experiencia de la muerte, porque a través de su mirada ella despoja con violencia al hombre del mundo de los vivos y lo precipita a los Infiernos.¹⁰ Respecto de la referencia a *thánatos*, cabe agregar que la serpiente es un animal que en el ámbito griego simboliza el mundo de los muertos y a los dioses de los Infiernos.¹¹ El uso de serpientes en las celebraciones menádicas es complementario de la carga simbólica referida que expresa este animal. Así Dioniso, presentándose bajo la forma de serpiente, se convierte en una divinidad infernal.

La simbología del perro es polisémica. Sin embargo, las referencias que recuperamos en este trabajo implican violencia porque están asociadas a episodios de locura. El furor se anuda a tres imágenes: la cacería, el devorar carne cruda y la carrera. En cuanto al léxico, Eurípides usa el término κύων del cual interesa destacar que, si bien puede ser tanto femenino como masculino, es utilizado en la literatura frecuentemente para designar perros machos (Liddell y Scott, 1996: 1015). La aclaración responde al juego con los géneros que realiza el tragediógrafo que se verá al analizar los ejemplos. Ágave llama a sus compañeras “perras corredoras” (ἸΩ δρομάδες ἐμαὶ κύνες, v. 731) y Dioniso es denominado “conductor de la jauría” y “compañero de cacería” (τὸν ξυγκύωνον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας, v. 1146) de modo que el mecanismo de animalización es la identificación directa. La referencia a este animal es enlazada al mito de Acteón (primo de Penteo) por Cadmo:

10 Para un estudio sobre la figura de Medusa y su relación con la muerte, *cfr.* Vernant (1986).

11 Se han encontrado recipientes utilizados para el culto de los muertos con estos reptiles (Burkert, 2007: 44).

ὄρᾱς τὸν Ἀκταίωνος ἄθλιον μόνον,
ὄν ὠμόσιτοι σκύλακες ἄς ἐθρέψατο
διεσπάσαντο, κρείσσον' ἐν κυναγίαις
Ἄρτεμιδος εἶναι κομπάσαντ' ἐν ὀργάσιν.
ὃ μὴ πάθης σύ· vv. 337-341

Ves el destino desgraciado de Acteón, al que despedazaron las perras devoradoras de carne cruda que él mismo crió, por haberse jactado de ser mejor en las cacerías que Ártemis, por los bosques sagrados. ¡Que no te pase a ti!

En este caso es utilizado el término σκύλαξ, que significa cachorro, en lugar de κύων para destacar el vínculo de crianza de estas perras con Acteón. La versión del mito presenta innovaciones respecto del relato tradicional¹² que tienen por fin aproximar el destino del rey de Tebas al de su primo. En primer lugar Eurípides concibe la falta de Acteón como un desafío a la divinidad, con lo cual se trataría de una lucha contra un dios al igual que la disputa llevada a cabo por Penteo contra Dioniso. La otra innovación significativa tiene que ver con el cambio de género del animal. En el mito tradicional se habla de “perros” mientras que en la tragedia, quienes destruyen a Acteón son las “perras devoradoras de carne cruda” (Andrade, 2003: 82-83). El mito del hijo de Autónoe es nuevamente citado cuando Cadmo le informa a Ágave que ha matado a su hijo en el mismo lugar en el cual las perras dieron muerte a su otro nieto (ὄπρην πρὶν Ἀκτέωνα διέλαχον κύνες, vv. 1291). El atributo de las perras en el v. 338, ὠμόσιτοι, remite directamente a un aspecto fundamental de la celebración dionisiaca: la *omophagia* (v. 139). Se trata de la ingesta de carne cruda, punto culminante del ritual dionisiaco de acuerdo con una inscripción del s. III encontrada

12 Apolodoro, *Biblioteca* III 4 4: Acteón al contemplar a Ártemis bañándose provocó la ira de la diosa y fue devorado por sus propios perros.

en Mileto (*Milet, Abh.*, Berlín, 1908: 25; *cf.*: Burkert, 2007: 387). Daraki (1980: 134-135) señala que, junto con el *sparagmós*, la *omophagía* es una modalidad sacrificial propia del ritual en honor a Dioniso. De hecho, Baco tiene como epítetos culturales *omádiος*, desmembrador de humanos, y *omestés*, comedor de carne cruda.

En el estásimo cuarto hay otra referencia canina que si bien no implica la animalización de las mujeres tebanas es importante por la invocación de la divinidad que representa a la locura:

Χο. ἴτε θοαὶ Λύσσας κύνες ἴτ' εἰς ὄρος,
θίασον ἐνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι,
ἀνοιστρήσατέ νιν
ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ
λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων. vv. 977-981

Coro: Id, veloces perras de *Lýssa*, id hacia el monte, donde tienen el *thíasos* las hijas de Cadmo, agujoneadlas contra el rabioso espía de las ménades con ropa que imita a las mujeres.

Respecto de las perras invocadas por el coro, se trata de animales que responden a *Lýssa*. Esta figura femenina, personaje tradicional del teatro griego, es un *daímon* que personifica la furia en la guerra y la ira frenética. A su vez este nombre propio es un sustantivo para designar la locura en términos generales. Es utilizado de esa manera en los versos 850-851, cuando Dioniso comunica a sus seguidoras el plan para que Penteo se vista con atuendos femeninos, exhortándolas del siguiente modo: ἔκστησον φρενῶν, / ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν (“sácalo de sus cabales, habiéndole infundido una ligera *lýssa*”). Ahora bien, preferimos el adjetivo “rabioso” para traducir λυσσώδη, y no “enloquecido”,¹³ con el objetivo de señalar el vínculo con el perro, y de esa manera destacar

13 Calvo, García Gual y De Cuenca (2008) utilizan “rabioso” y Andrade (2003: 60) “enloquecido”.

el carácter animal y no humano de la locura puesto que el sustantivo λύσσα también se utilizaba para designar la locura producida por la rabia. Este último rasgo es significativo puesto que Ágave, una vez poseída por Baco, echa espuma por la boca como una perra rabiosa (v. 1018).

La referencia al perro aparecerá nuevamente en el diálogo entre el corifeo y la madre del joven rey. Ágave, llevando en su tirso la cabeza de Penteo, comenta cómo cazó junto a sus hermanas un león: ὁ Βάκχιος κυναγέτας / σοφὸς σοφῶς ἀνέπηλ' ἐπὶ θῆρα / τόνδε μαινάδας, (“Baco, hábil cazador, excitó hábilmente a las ménades contra esta bestia”, vv. 1189-1191). La alusión animal en este caso es indirecta dado que el dios excita, como si fuesen perras de caza, a las mujeres para que atrapen a Penteo, confundido con un león, y lo descuarticen. Rodríguez Cidre (2010a) señala que esta imagen de la perra como victimaria es recurrente en el imaginario griego y es utilizada para caracterizar tanto a mujeres mortales como a diosas o monstruos femeninos.¹⁴ A su vez, cabe destacar que en diversas mitologías y también en la griega, el perro –al igual que la serpiente– es un animal asociado con la muerte, en primer lugar como guía del hombre en los Infiernos (Chevalier y Gheerbrant, 1993: 816-817).

Para concluir este apartado es interesante una comparación entre *Heracles* y *Bacantes*, ambas tragedias de Eurípides en las cuales se repite un modelo: los padres –Ágave y Heracles– asesinan a sus hijos habiendo sido enloquecidos por una divinidad. Hemos observado en un trabajo anterior que en *Heracles* el tragediógrafo utiliza referencias a estos dos animales (cfr. Perczyk, 2011b: 50-52). *Lýssa*¹⁵ es descripta

14 Por ejemplo Hécuba (Eurípides, *Hécuba*, v. 1173), Clitemnestra (Esquilo, *Agamenón*, v. 607), Hécate (Porfirio, *Abst.*, IV, v. 16), Escila (*Od.*, 12.85-92), las Erinias (Sófocles, *Electra*, v. 1388), entre otras.

15 Cabe destacar que si bien *Lýssa* no es asociada al mito del asesinato de Penteo sí lo es al de Acteón, como se observa en la crátera ática de figuras rojas, siglo V a. C., Caskey-Beazley, *Attic Vase Paintings*, Museum of Fine Arts, Boston, n.º. 110. <http://www.mfa.org>. En esta representación de la escena trágica, *Lýssa*, que aparece con una cabeza de perro sobre la suya, incita a los perros a matar al joven cazador.

con la cabeza llena de serpientes y la mirada que petrifica como Medusa (vv. 883-884) y también produce en el héroe síntomas asociados con la rabia (vv. 931-934) (*cf.* Perczyk, 2011a: 285 y 287). De modo que es utilizado el recurso de la animalización en ambas tragedias para caracterizar de violencia y muerte los episodios de locura.

El ritual dionisiaco como escenario del descontrol

Los aguijonazos de Dioniso hacen que las mujeres dejen sus hogares en forma intempestiva. Abandonan sus tareas domésticas para dirigirse hacia la montaña con el objetivo de honrar al dios:

(...) ἔνθα μένει
θηλυγενῆς ὄχλος
ἀφ' ἰστών παρὰ κερκίδων τ'
οἰστρηθεῖς Διονύσῳ. vv. 116-119

Donde hay una muchedumbre femenina lejos de los telares y de las lanzaderas tras haber sido aguijoneadas por Dioniso.

Estas mujeres al convertirse en seguidoras de Baco anulan las normas de la ciudad y habitan un espacio que no es monopolizado por los ciudadanos varones,¹⁶ una inversión de fuerzas en un *agón* dramático en el cual la anulación de las tareas se convertirá en trastocamiento de aptitudes: las mujeres serán superiores en la guerra al enfrentarse con los hombres (vv. 762-764).

El ritual llevado a cabo en ese espacio donde la naturaleza rige se convierte en el escenario de la muerte. La razón es la siguiente: a la celebración –que da la impresión de una

16 El uso del verbo *oistráo* es analizado más adelante.

perfecta comunión con la naturaleza, en la que emerge libremente la fecundidad animal y vegetal (vv. 680-727)– sigue un segundo momento marcado por el horror inusitado de la muerte: las mujeres con sus propias manos son capaces de desmembrar animales (vv. 734-747). El placer y el horror confluyen en esta celebración de la misma manera que la vida y la muerte son aspectos constitutivos de la ambigüedad de Dioniso. Cabe recordar en este punto a Heráclito de Éfeso, quien percibe la realidad en términos de una identidad de contrarios. Sobre la base de esta teoría el filósofo asocia a Baco con el dios de la muerte: *ούτὸς δὲ Αἴδης καὶ Διόνυσος, ὅτεφ μαίνονται καὶ ληναίζουσι*, “Hades y Dioniso, por quien se enloquecen y celebran rituales báquicos, son lo mismo” (fr. 15). El primero representa la vida exuberante y el segundo la muerte. Ahora bien, para comprender de qué modo se vinculan los opuestos es pertinente citar el fr. 88 del filósofo: *ταὐτὸ τ’ ἐνὶ ζῶν καὶ τεθνηκὸς καὶ τὸ ἐγρηγορὸς καὶ τὸ καθεῦδον καὶ νέον καὶ γηραιόν· τάδε γὰρ μεταπεσόντα ἐκεῖνά ἐστι κάκεῖνα πάλιν μεταπεσόντα ταῦτα*, (“lo mismo es vivo y muerto, despierto y dormido, joven y viejo; pues estas se cambian en aquellas y aquellas a su vez en estas”). Los contrarios se suceden entonces conformando una unidad: son aspectos diferentes de la misma cosa. Así sucede en la tragedia en la cual hay dos momentos que actúan en paralelo por su oposición: a la tranquilidad de las mujeres en el monte sigue el descuartizamiento de los animales.

Dioniso es vinculado también con otra divinidad, Ares:

*Ἄρεώς τε μοῖραν μεταλαβὼν ἔχει τινά
στρατὸν γὰρ ἐν ὄπλοις ὄντα κατὰ τάξεσιν
φόβος διεπτόησε πρὶν λόγχης θιγεῖν.
μανία δὲ καὶ τοῦτ’ ἐστὶ Διονύσου πάρα.* vv. 302-305

También tiene una participación en el dominio de Ares, pues el miedo aterroriza al ejército en armas y en orden de

batalla antes de tocar la lanza. Y esto también es locura que proviene de Dioniso.

Este dios es la personificación de la fuerza bruta y la violencia, así como de los horrores de las batallas. Además se encuentra en el catálogo de divinidades del tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada* (1, 90, L) que, para el imaginario griego, son capaces de producir la locura. Los síntomas que provoca son similares a los de las bacantes: "Ἦν δὲ ἀφρὸν ἐκ τοῦ στόματος ἀφίη καὶ τοῖσι ποσὶ λακτίζη, Ἄρης τὴν αἰτίην ἔχει, ("si lanza espuma por la boca y da coces con sus pies, Ares tiene la culpa").¹⁷ Con la participación de Dioniso en Ares, como figura capaz de infundir el pánico en las tropas armadas, Eurípides confirma el carácter violento de la locura dionisiaca.

El asesinato de Penteo en el bosque acontece con la misma lógica del *sparagmós* de los animales. A la escena de las mujeres coronando de hiedras el tirso y cantando (vv. 1054-1057), sigue la exhortación de Dioniso a sus seguidoras para que atraquen al rey y lo maten (vv. 1079-1081). El resultado es que estas comienzan a girar sus pupilas de un lado a otro y presentan una energía sobrehumana: ἤξαν πελειᾶς ὠκύτητ' οὐχ ἥσσονες / [ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δραμήμασι], ("se lanzaron, no menos veloces que palomas, [a correr con sus pies en una carrera vehemente]", vv. 1090-1091), con lo cual la violencia es anudada a la locura nuevamente a través del recurso de la animalización.¹⁸ Se trata, advierte Roux (1972: 577), de un estado asombroso de ingravidez en el cual son capaces de atravesar rápidamente barrancos y precipicios: διὰ δὲ χειμάρρου νάπησ / ἄγμαων τ' ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς, ("a través del valle atravesado por torrentes y de las alturas escarpadas saltaban enloquecidas por los influjos del dios", vv. 1093-1094).

17 El texto griego de los pasajes de *Tratados hipocráticos* corresponde a la edición de Littré (1849) y la traducción nos pertenece.

18 Señala Roux (1972: 577) que la paloma en la poesía griega es el símbolo de la velocidad.

Luego, las bacantes bajan del árbol a Penteo y Ágave da comienzo al “sacrificio”: ἦ δ’ ἀφρὸν ἐξειῖσα καὶ διαστρόφους / κόρας ἐλίσσοις, οὐ φρονοῦς’ ἄ χρῆ φρονεῖν, / ἐκ Βακχίου κατείχετο, (“ella echando espuma por la boca y girando las pupilas desencajadas, no pensando lo que hay que pensar, estaba poseída por Baco”, vv. 1122-1124). Los síntomas que presenta Ágave, la secreción de espuma y el descontrol ocular, tienen de nuevo una correlación con los síntomas descritos en *Sobre la enfermedad sagrada* (7, 2-5, L). Este tratado hipocrático versa sobre el funcionamiento mental y se dirige principalmente a la discusión de la *hierà nósos*, cuadro que constituye el modelo de las perturbaciones mentales severas para la medicina griega. Así Eurípides utiliza un conjunto de síntomas que es conocido por el público como propio de episodios de pérdida de la cordura (Theodorou, 1993: 34).¹⁹

A continuación, el mensajero relata el *sparagmós* del joven rey que confirma el vínculo con Ares por los gritos de guerra que lanzan las mujeres:

αἱ δ’ ἠλάλαζον. ἔφερε δ’ ἦ μὲν ὠλένην,
 ἦ δ’ ἴχνος ἀνταῖς ἀρβύλαις, γυμνοῦντο δὲ
 πλευραὶ σπαραγμοῖς, πᾶσα δ’ ἡματωμένη
 χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως. vv. 1133-1136

Y ellas elevaban el grito de guerra. Y una se llevaba el antebrazo, la otra un pie con la bota de caza misma. Y las costillas eran desnudadas en el descuartizamiento. Y se lanzaban una a otra, con las manos ensangrentadas, como una pelota la carne de Penteo.

Al desmembramiento de Penteo sigue la sugerencia de Ágave de realizar un banquete para comer la presa cazada por

19 El cuadro presentado por la hija de Cadmo es el mismo que el héroe manifiesta en *Heracles* (vv. 867-868).

ella (vv. 1184, 1242). Dicho festín implicaría la *omophagía* con el agravante de ser carne humana y tratarse de su hijo en este caso. Se trata de una conducta que hace caso omiso a los códigos alimentarios griegos e implica un proceso de animalización al cual es sometido este personaje a lo largo de toda la obra.

La intrusión de lo femenino en la *pólis*

En el discurso inicial, Baco anuncia su propósito de enloquecer a las tebanas como castigo porque en esta ciudad no se realizan rituales en su honor. El dios aparta a las mujeres de sus labores y las lleva al monte para que allí celebren una bacanal. Ahora bien, en el prólogo, la ciudad es descrita como una mujer a la que el dios ha vestido con los hábitos característicos de una bacante:²⁰

πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος
ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χροῶς
θύρσον τε δοῦς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος. vv. 23-25

A Tebas, la primera en esta tierra helénica, la hice resonar con mi grito ritual, habiendo vestido su cuerpo con la piel de corzo y puesto en su mano el tirso, dardo de hiedra.

Tebas recibe el hábito religioso del mismo dios al cual es consagrada. En particular cabe destacar que le es dado el tirso, un elemento ritual, cuya aposición es “dardo de hiedra”. βέλος puede ser traducido como dardo pero designa arma ofensiva en general (Liddell y Scott, 1996: 313). Una vez más

20 Para una lectura más amplia del asunto ver Rodríguez Cidre (2013). La autora, al estudiar la humanización de la ciudad en la misma tragedia, advierte que el proceso implica también la feminización, que se opone a la representación clásica de la *pólis* como espacio propio de los varones.

el autor carga con una impronta bélica las ceremonias báquicas. De hecho no se trata solo de una metáfora, señala Dodds (1963: 66), puesto que en efecto el tirso es utilizado como un arma por las mujeres, vv. 733, 761-764 y 1999, para enfrentarse a los hombres. A su vez, es calificado como ὕβριστής en el v. 113, que atribuye al tirso una fuerza violenta que puede llegar a ser peligrosa (Roux, 1972: 285). Por otra parte, esta vara estrecha la relación entre Dioniso y el dios de los Infiernos: *νάρθηκά τε, ἴπιστόν Ἄϊδα†, / ἔλαβεν εὐθυρσον*, (“y tomé una férula, garantía de Hades, como buen tirso”, vv. 1157-1158²¹). Seaford (1996: 240-241) sugiere que, en tragedia, el uso del genitivo de Hades combinado con un sustantivo implica que este sustantivo tiene una conexión independiente con la muerte. De hecho podría asimilarse el tirso a un bastón que utiliza Hades para conducir a los muertos (Píndaro, *Olímpica*, 9: 33-35), y así el símbolo dionisiaco se convierte en el pasaporte a los Infiernos.

La imagen de Tebas como bacante muestra el proceso de intrusión violenta de lo femenino en la ciudad, cuyo efecto es la desorganización del eje político masculino. El orden patriarcal y cívico, al cual están sometidas las mujeres, es representado por Penteo, quien insiste en defender el orden de la ciudad dado que su identidad como hombre y rey depende de esta. La liberación de todo impulso irracional característica del culto a Dioniso pone en peligro tanto la organización de la ciudad como la integridad de quien la gobierna. De modo que la amenaza es global puesto que inquieta el orden privado y público.

La tragedia asocia, a partir del fenómeno del menadismo, lo femenino con los aspectos irracionales de la vida política. Es decir, lo masculino está relacionado con la razón y lo femenino queda ligado a lo instintivo y a lo impulsivo (Scabuzzo, 2000: 209). Las mujeres realizan conductas antipolíticas y vinculadas

21 Seaford (1996: 128) en su edición de la obra no da como dudoso este pasaje.

con la cólera desmedida en clara oposición con el rol masculino. Llevadas al Citerón por Baco, realizan ritos orgiásticos y son capaces de descuartizar animales con sus manos (vv. 737-739). Penteo imagina, asustado, que las mujeres, con la excusa de ser ménades, sirven a sus amantes y no a sus maridos practicando así una sexualidad sin control (vv. 222-225). De modo que el dominio de las pulsiones, central junto con la condena de la *hybris* para la construcción del “universo espiritual de la *pólis*” (Ver-nant, 1984: 50) queda ubicado como una aptitud del hombre.

En la misma línea de análisis se encuentra Zeitlin (1992: 74 y ss.), quien, al estudiar el rol de la mujer y el espacio en la tragedia griega, sostiene que las mujeres son personajes de carácter subversivo puesto que amenazan al sistema político vinculado con la autoridad masculina. El interior –como cuerpo– es de impronta femenina y está ligado con *thánatos* en tanto son las mujeres las causantes del sufrimiento o de la muerte de los hombres en escena y además son quienes se ocupan de las tareas funerarias, en contraposición con el exterior público que es asociado a lo masculino.

Segal (1984: 185-186) realiza un desarrollo más amplio y complejo respecto de la polarización de lo racional, al estudiar la imagen ambivalente y contradictoria de la mujer en esta tragedia. Por un lado, la mujer es parte de la estructura cívica y, por otro lado, es una amenaza a la organización de la ciudad. Ella tiene su lugar dentro de la casa, como aquella que se ocupa de los hijos, pero también está asociada al mundo salvaje de las bestias que están fuera del límite de la ciudad. Esto se debe a que el salvajismo femenino es una consecuencia de la liberación de las emociones y la sexualidad, aspectos que en el caso de la mujer son determinantes por su proximidad con procesos biológicos básicos de la naturaleza –como el parto, la lactancia y la menstruación. De modo que la posición de la mujer entre naturaleza y cultura confunde el sistema dicotómico que caracteriza al pensamiento griego.

La escena de la locura

Inspiradas por el frenesí dionisiaco las tebanas son llevadas al monte para celebrar una bacanal. Bailan en unión con la naturaleza y son capaces de descuartizar vacas con sus manos sin necesidad de armas (vv. 737-739), asesinar a un joven (vv. 1133-1136) y vencer a los hombres (vv. 762-764). Ahora bien, el culto de Dioniso como práctica religiosa se caracteriza por estar dirigido a las mujeres, excluidas de la vida política en la Grecia antigua. De manera que este ritual implica una experiencia contraria al culto oficial conducido por hombres (Vernant, 2001: 318-319), por lo cual únicamente un grupo de mujeres, y no varones, es capaz de sacrificar a un hombre.

A su vez, se trata de una transgresión del orden masculino ya que las mujeres violan las normas, al ser incitadas a abandonar sus casas, matrimonio, y deberes para sumergirse en la locura del éxtasis dionisiaco. El influjo del dios imparte enfermedad a las mujeres y destrucción de los lechos maritales para la *pólis* (vv. 353-354). De modo que honrar a Dioniso equivale a la destrucción de la ciudad puesto que se trata de un dios cuya manifestación y culto están vinculados a la disolución de los límites entre lo masculino y lo femenino –polarización que define a la sociedad griega (Euben, 1990: 138).

El ritual dionisiaco es la forma elegida por Eurípides para articular el exceso de violencia que implica la intrusión de lo femenino:

τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾤστροησ' ἐγὼ
μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν,
σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν.
καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὄσαι
γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων· vv. 32- 36

Así pues, yo las aguijoneé con la locura fuera de sus casas y habitan el monte con sus mentes desquiciadas. Y las obligué a llevar el hábito de mis misterios y a toda la descendencia femenina de los cadmeos, a cuantas mujeres había, las saqué enloquecidas de sus hogares.

El verbo *oistráo* (v. 32) alude a la mosca, *oístros*, que pica a las vacas y las enloquece, de manera que evidencia el proceso de animalización que sufren las tebanas (ver también v. 665). Señala Padel (2005: 38), al estudiar las imágenes rectoras de la representación griega de la locura en tragedia, que *oístros* tiene una doble valencia porque designa al insecto que atormenta y a la locura producto de la picadura, con lo cual designa la causa y el efecto. Una locura que, por un lado, está vinculada a lo femenino, en tanto la producen divinidades femeninas y/o sus víctimas son mujeres, y, por otro lado, está asociada a la figura de Hera. Cabe agregar que son aspectos corroborados en *Bacantes*: las tebanas son quienes han perdido la razón, y junto con ellas Penteo (disfrazado de mujer), y la locura es producida por Dioniso que presenta aspectos femeninos y además ha sido enloquecido cuando era niño por la esposa de Zeus.

Ahora bien, el culto dionisiaco se convierte en el escenario de la locura dado que esta representa y castiga al mismo tiempo la ofensa a los dioses. Se trata de una forma de locura religiosa que es una bendición pero al mismo tiempo un castigo dado que son capaces de descuartizar al rey como si fuese un sacrificio ritual. Las tebanas están en estado de furia, como perras en un acceso de rabia (v. 977), y cazan a Penteo para sacrificarlo como un animal. Con los ojos en blanco y espuma en la boca, Ágave confunde a su hijo con un león y lo descuartiza (vv. 1122- 1128). Así el rey, al ser confundido con una bestia salvaje, es excluido del orden cívico. Advierte Segal (1997: 207) que la intrusión de lo femenino en la *pólis* actúa con un nivel de intensidad y violencia tal que es capaz

de trastocar la genealogía del propio rey: en el estásimo cuarto el coro sostiene que el espía es hijo de una leona o descendiente de las Gorgonas (vv. 989-990).

Luego, la hija de Cadmo lleva adentro de las murallas la cabeza, que ella supone de un león de la montaña (v. 1145), reafirmando así la intrusión de lo salvaje en la ciudad. Ya en el palacio, la hija de Cadmo le muestra a su padre el “botín de guerra”:

(...) ἀπάσας εἶπον, ἐξόχως δ' ἐμέ,
ἦ τὰς παρ' ἴστοις ἐκλιποῦσα κερκίδα
ἐς μεῖζον' ἦκω, θῆρας ἀγρεύειν χερσῶν.
φέρω δ' ἐν ὠλέναισιν, ὡς ὄρας, τάδε
λαβοῦσα τὰριστέϊα, σοῖσι πρὸς δόμοις
ὡς ἀγκρεμασθῆ· vv. 1235-1240

Hablo de todas pero especialmente de mí, que tras abandonar en el telar la rueca he logrado algo más importante: cazar animales salvajes con mis manos. Llevo en mis brazos, como ves, este trofeo que he capturado, para que sea colgado en tu palacio.

Ella pide que la cabeza sea colgada como un trofeo en el palacio y se denomina a sí misma un gran cazador (v. 1253), una vez que ha abandonado las tareas del telar que es la actividad femenina por excelencia en la ciudad. Es decir, Ágave asume una postura masculina que señala una alteración de los roles y un abandono de las obligaciones del género, aspecto que será desarrollado a continuación a partir de la figura de Dioniso.

El “extranjero afeminado”

La representación de la mujer se conecta directamente con la figura de Dioniso porque ambas están asociadas en Grecia

a la liberación de las pulsiones que deben ser controladas para el beneficio de la *pólis* y con los procesos naturales en tanto incontrolables y misteriosos. Segal (1984: 186-188) señala que tanto la figura del hijo de Semele como la de las mujeres se caracterizan por la ambigüedad entre lo humano y lo bestial, el orden cívico y el caos de la naturaleza, e implican una amenaza a los valores de la ciudad. De modo que las mujeres son asimiladas a Baco y provocan una reacción de hostilidad en Penteo, el representante de la autoridad masculina. En particular, el dios representa una amenaza, por un lado, en el plano político, al orden cívico encarnado en la figura de Cadmo y en su nieto; y por el otro, en el plano privado, al pasaje a la adultez del joven. Este último aspira a una posición masculina adulta y rechaza los elementos femeninos tanto en sí mismo como en el exterior. Sin embargo, esta negación lo conduce a la dominación por parte de la mujer encarnada en su madre asesina.

El *sparagmós* de Penteo es la desintegración de su identidad y de la estructura de la *pólis* dado que este encarna el orden cívico de Tebas. Es decir, el castigo de Penteo tiene dos etapas: primero, la degradación de la figura pública a partir del travestismo que implica un desgarramiento interior; y, segundo, la desintegración del individuo con el descuartizamiento corporal. Respecto de la desintegración de la figura del rey cabe destacar la imagen asociada de la caída del palacio (vv. 595, 602-603, 633). Segal (1997: 90-93) advierte que la casa real se convierte en símbolo del estado emocional de Penteo puesto que una vez que Dioniso se encuentra dentro del edificio las defensas del joven comienzan a derrumbarse.²²

Respecto del dios cabe destacar que presenta rasgos femeninos que provocan que Penteo se sienta confusamente atraído por la belleza del prisionero. El joven rey solicita a sus criados que capturen al “extranjero afeminado” y lo

22 La identificación del rey con el palacio es frecuente en la literatura griega. Eurípides la utiliza en *Heracles* de la misma manera (v. 864).

lleven al palacio (v. 353). Al verlo por primera vez, el hijo de Ágave realiza una descripción de Baco que se aleja completamente del tipo de belleza masculina:

ἀτὰρ τὸ μὲν σῶμ' οὐκ ἄμορφος εἶ, ξένε,
ὡς ἐς γυναῖκας, ἐφ' ὅπερ ἐς Θήβας πάρει·
πλόκαμός τε γάρ σου ταναός, οὐ πάλης ὕπο,
γένυν παρ' αὐτὴν κεχυμένος, πόθου πλέωσ·
λευκὴν δὲ χροιάν ἐκ παρασκευῆς ἔχεις,
οὐχ ἡλίου βολαῖσιν, ἀλλ' ὑπὸ σκιᾶς,
τὴν Ἀφροδίτην καλλονῆ θηρώμενος, vv. 453-459

En verdad de cuerpo no eres feo, extranjero, como para las mujeres, por lo que precisamente estás en Tebas. Veo que tu cabello rizado es largo, no por la lucha, derramado sobre tus mejillas, lleno de deseo. Tienes una piel blanca a propósito, no a los rayos del sol, sino bajo las sombras porque quieres cazar a Afrodita con tu belleza.

Penteo remarca dos aspectos del extranjero: los bucles largos, que son en honor del dios (dirá el extranjero más adelante, en el v. 494), y la piel que no está quemada por trabajar al sol. El cabello es largo, a diferencia de los jóvenes griegos que lo llevaban corto para poder practicar la lucha y la tez es blanca como la de las mujeres griegas que no se exponían al sol. Es decir, siendo un dios masculino presenta rasgos femeninos, de modo que los límites entre lo femenino y lo masculino se funden en su figura. Pero esta disolución de las diferencias además tiene efectos en aquellos a quienes posee. El rey muestra un interés minucioso por las ropas y los adornos (v. 925 y ss.), Ágave caza fieras con sus propias manos junto con sus hermanas (v. 1237) y las mujeres se convierten en guerreros comandadas por Dioniso y finalmente en enemigas de la *pólis* (v. 733). De modo que Penteo asume una actitud femenina respecto de la vestimenta y las mujeres usurpan las dos actividades que en

la cultura griega son a menudo típicas de los hombres. La inversión de roles está vinculada a la presencia de Dioniso puesto que es efecto de su presencia. El límite entre el hombre y la mujer impuesto por el orden masculino es disuelto por esta divinidad. Se trata de un recurso utilizado por el autor para reflexionar sobre los géneros dado que se plantea un límite permeable entre lo femenino y lo masculino.

El travestismo de Penteo

Para castigar a Penteo, Dioniso debe entrar en él y enloquecerlo. Lo hará invadiendo su personalidad: el joven será seducido por el extranjero para que tome ropas de mujer. En esta escena de tentación, el rey relata el frenesí de las mujeres que dejaron sus casas y corren por las montañas honrando a Dioniso (v. 215 y ss.). Reconoce la desestabilización que conlleva el abandono del hogar por parte de las mujeres, y al quedar relegado como un mero observador de la situación sin poder detenerla es degradada su autoridad. Ahora bien, la opción para detener la bacanal es propuesta por el mismo Baco, quien convence al rey de ir a ver a las bacantes disfrazado de mujer para no ser reconocido (vv. 837-838) y actúa como una doncella que ayuda a su ama a vestirse (vv. 925-940). El joven se muestra fascinado con la idea de travestirse: se coloca un pepló de lino y una peluca de larga cabellera (vv. 819-836). Al no estar en su sano juicio cuando se viste como una ménade (vv. 851-852), no nos sorprenderá que luego aparezcan las alucinaciones visuales y la megalomanía propia de estos estados. Ve dobles a la ciudad, el sol y al dios, y al extranjero como un toro (vv. 918-922). Además cree que es capaz de llevar sobre sus hombros al monte Citerón (vv. 945-946). Es decir, Penteo no es capaz de dominar la situación porque carece de la racionalidad que es la facultad política fundamental para todo gobernante.

Para concluir, interesa destacar que el eje de esta investigación es la figura de Dioniso –eje central también de la tragedia– pues la locura, que es siempre violenta y conduce indefectiblemente a la muerte, es el efecto de su presencia. Se trata de dos aspectos de la *manía* que vinculan al dios con Ares, el dios de la guerra, y con Hades, el dios de la muerte. Por otra parte, la entrada de Baco a la *pólis* con sus ritos oficiados por mujeres está marcada por la resistencia de los ciudadanos varones. Se trata de un extraño que ingresa en Tebas con rituales extranjeros e inflige castigos terribles a aquellos que se resisten: el rito que hace celebrar a las tebanas es a la vez la escenificación de la locura y el tremendo castigo a las ofensas del rey. Ahora bien, la intrusión de lo femenino en la ciudad es un proceso que implica, primero, desautorizar a Penteo, la autoridad masculina, para luego legitimar el culto de Dioniso, el dios afeminado. A tal punto la presencia de Baco es intrusiva, que confunde las diferencias entre los hombres y las mujeres. El límite entre el hombre y la mujer impuesto por el orden masculino es fundido por esta divinidad, de tal modo que la organización de la *pólis* sufre la disolución, tal como Penteo el descuartizamiento.

Dioniso, como dios de la ambigüedad, retrotrae al hombre a un estadio previo al de la civilización, que es el del salvajismo. Es por esto que las mujeres tebanas, una vez convertidas en bacantes, se fusionan con el mundo animal rompiendo todo lazo con el *oikos*. Tras abandonar a sus recién nacidos, amamantan cachorros de ciervos y lobos (v. 700) y luego desgarran sus presas, terneras y toros, con sus propias manos (v. 735). La animalización es un recurso que utiliza el autor para dar cuenta del estatuto de alteridad radical de la locura, estatuto que por otra parte las bacantes adquieren por ser mujeres, puesto que la representación de la mujer está vinculada a la Otredad. De esta manera, se construye la representación de la locura: lo no humano en el hombre.

El escenario de la locura es el ritual dionisiaco, un espacio ofrecido por Dioniso a las mujeres que tiene como punto culminante la muerte. Una experiencia religiosa que es violenta en esencia y en potencia.

Bibliografía

Ediciones

- Diggle, J. (ed.) 1984. *Euripidis Fabulae*. Oxford, University Press.
- Dodds, E. R. (ed.) 1963. *Euripides' Bacchae. Edited with introduction and commentary*. Oxford, Clarendon Press.
- Kirk, G. S. y Raven, J. E. 1974. *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Madrid, Gredos.
- Littré, E. (ed.) 1849. *Oeuvres Complètes d'Hippocrate* (vol. VI). Amsterdam, A. M. Hakkert.
- Roux, J. (ed.) 1972. *Euripides, Les Bacchantes*. París, Les Belles Lettres.
- Seaford, R. (ed.) 1996. *Euripides, Bacchae*. Warminster, Aris y Phillips.

Bibliografía citada

- Andrade, N. 2003. *Euripides, Bacantes*. Buenos Aires, Biblos.
- Burkert, W. 2007. *Religión griega. Arcaica y clásica*. Madrid, Abada.
- Calvo, J. L.; García Gual, C. y De Cuenca, L. A. 2008. *Euripides, Tragedias III*. Madrid, Gredos.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. 1993. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- Liddell, H. G. y Scott, R. [1843] 1996. *Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.
- Cohen, J. 1996. (ed.). *Monster Theory: Reading culture*. Minneapolis, University of Minesotta Press.
- Daraki, M. 1980. "Aspects du sacrifice dionysiaque", *Revue de l'Historie des Religions* 197 2, pp. 131-157.
- Euben, J. P. 1990. "Membership and 'Dismembership' in the *Bacchae*", en *The Tragedy of Political Theory*. Princeton, University Press, pp. 130-163.
- Gallo, L. 1984. "La donna greca e la marginalità", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 18 3, pp. 7-51.
- Goff, B. 2004. *Citizen Bacchae. Women's ritual practice in ancient Greece*. Berkeley, University of California Press.

- Gould, J. P. 1980. "Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens", *Journal of Hellenic Studies* 100, pp. 38-59.
- Lachaud, M. 1991. "Nature et identité", en Nodelmann, F. (dir.). *La Nature: de l'identité à la liberté*. París, S.T.H., pp. 31-46.
- Murnaghan, S. 2005. "Women in Greek Tragedy", en Bushnell, R. (ed.). *A Companion to Tragedy*. Oxford/Malden, Blackwell Publishing, pp. 234-25.
- Padel, R. 2005. *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. México, Sexto piso.
- Perczyk, C. 2011a. "El diagnóstico del héroe en *Heracles* de Eurípides. Una aproximación desde la medicina hipocrática y la psiquiatría", en Rodríguez Cidre E. y Buis E. J. (eds.). *La pólis sexual: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires, FFyL, UBA, pp. 285-302.
- . 2011b. "Lyssa, la bacante de Hades", en Domínguez, N. et al. (eds.). *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, FFyL, UBA, pp. 49-57.
- Rodríguez Cidre, E. 2010a. *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba, Ordia Prima.
- . 2010b. "Procesos de animalización en *Bacantes*: Ágave y el colectivo de mujeres", en *Actas del XXI Simposio Nacional de Estudios Clásicos: "θεωρεῖν / speculari: La palabra que ordena, interpreta y hace inteligible el mundo"*. Santa Fe, FHyC, UNL.
- . 2013. "Feminizar las pólis: Tratamiento diferencial de Troya y Tebas en Eurípides", en Ames, C. y Sagristani, M. (comps.). *Estudios Interdisciplinarios de Historia Antigua IV – Actas de las IV Jornadas Nacionales y III Internacionales de Historia Antigua*. Córdoba, 21-24 de mayo, en prensa.
- Scabuzzo, S. 2000. "Hombres hablando de mujeres", en Caballero de Del Sastre, E.; Huber, E. y Rabaza, E. (eds.). *El discurso femenino en la literatura greco-romana*. Rosario, Homo sapiens, pp. 207-230.
- Segal, C. 1984. "The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Eurípides' *Bacchae*", en Peradotto J. y Sullivan J. *Women in the Ancient World*. Albany, State University of New York Press.
- . 1997. *Dionysiac Poetics and Eurípides' Bacchae*. Princeton, University Press.
- Theodorou, Z. 1993. "Subject to emotion: exploring madness in *Orestes*", *Classical Quarterly* 43 1, pp. 32-46.
- Vernant, J. P. 1984. *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires, Eudeba.

- . 1986. *La muerte en los ojos*. Barcelona, Gedisa.
- . 2001. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, Ariel.
- Zeitlin, F. I. 1992. "Playing the other. Theater, Theatricality, and the feminine in Greek Drama", en Winkler, J. J. y Zeitlin, F. I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Princeton, University Press, pp. 63-96.
- . 1996. *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago, University Press.

Parir y matar: los lamentos fúnebres de Medea y Ágave a sus hijos¹

Elsa Rodríguez Cidre

A Lena Balzaretti
in memoriam

Una imagen recurrente en la tragedia griega es la de mujeres emitiendo *thrénoi*, lamentos fúnebres, en los que es clave la cercanía familiar con el muerto que se llora. La cultura helénica asignaba al discurso femenino un papel central en la ejecución del rito funerario, el cual, como otros, estaba ampliamente estructurado:² se prescribían gestos y oficiantes, se asignaban plazos y se establecía un código con el cual leer el proceso que iba desde el cuidado del cadáver

-
- 1 Una primera versión de este capítulo fue presentada en el XV Coloquio Internacional de AEIHM: Mujeres e Historia: Diálogos entre España y América Latina, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbao, 12 de noviembre de 2010. El presente trabajo también se enmarca en el proyecto MICINN HAR2011-27092/HIST.IP (España).
 - 2 Pomeroy (1995: 111-114) señala la incidencia del rito en la conformación de la identidad familiar y Humphreys (1983: 83) desarrolla el papel de esta cercanía en la ejecución de los ritos funerarios en Atenas. La discusión entre los especialistas gira en gran parte en torno del protagonismo femenino de este rito. Mientras autores como Bruit Zaidman (1992: 408-410) y Pomeroy (1998: 106 y ss.) recalcan la conducción femenina de los funerales, otros como Sourvinou-Inwood (1995: 113 y ss.) desplazan a un plano secundario la participación de las mujeres y reservan el control del rito a los hombres (quienes progresivamente irán cubriendo los momentos centrales de la ceremonia, en la *prótesis* y el entierro). Segal (1993: 64), por su parte, reconoce las modificaciones que se van produciendo entre el período arcaico y el clásico pero seguirá rescatando la importancia de una presencia femenina que nunca desaparece. Por último, *cf.* McClure (1999: 42) sobre la actuación de las mujeres en cada fase del rito en función de las íntimas relaciones entre lo corporal y el discurso femenino.

(otra tarea femenina) hasta el ingreso oficial del difunto en el reino de los muertos. Esta alta participación de la voz de las mujeres tenderá, sin embargo, a verse restringida con el tiempo por la normativa adversa de la legislación ateniense.³ Las manifestaciones de duelo femeninas, con su sistema de gestos que incluyen la autoinjuria corporal y una intensa expresividad emotiva, entrarán en contradicción con el protagonismo de la medida como supremo valor cívico y por ello serán calificadas de *hýbris*.

Ello no inhibe la fuerte presencia de “arcaicos” *thrénoi* de mujeres en el registro trágico. Al contrario, si los hallamos tan frecuentemente es porque la tragedia, género político por excelencia, gusta por un lado de llevar a escena comportamientos anti o prepolíticos que ponen en cuestión lo establecido, como otra forma de procesar los conflictos de la ciudad. Por otro lado, el género trágico también se caracteriza por tratar los rituales de la *pólis* desde una estrategia de la perversión. Los dramaturgos llevan adelante un continuo juego con las ambigüedades, las inversiones, las contaminaciones entre los distintos ritos y en este sentido el funerario suele confundirse con el sacrificial y el matrimonial, tornando su desarrollo un asunto muy difuso y, a la vez, de gran riqueza semántica.

Si en un punto el mundo de la épica, en lo que concierne al género trenético, nos ofrece un marco de desarrollo y estructuración, el registro trágico por distintas razones tiende a mostrarnos más bien lamentos inconclusos, a destiempo, dilatados, estallados, o con destinatarios o ejecutantes equívocos. La trama particular de cada obra incentiva en muchos casos este patrón. Por ejemplo, en las tragedias troyanas de Eurípides, autor que nos incumbe en este trabajo, el mundo

3 Cfr. Loraux (1995 y 1999) y Segal (1993b: 64). Respecto de la legislación soloniana sobre funerales, cfr., entre otros, Alexiou (1974: 14 y ss.), Foley (1993: 103), Pomeroy (1995: 111-114), Holst-Warhaft (1995: 114 y ss.) y McClure (1999: 38 y ss.).

social que habilitaba la ejecución del ritual se ha hecho trizas con la caída de Troya y ello inevitablemente incide en la factibilidad y el tenor de los *thrénoi* que en ellas aparecen o se esbozan (cfr. Rodríguez Cidre, 2010: 249 y ss.).

De la misma manera, en las dos tragedias sobre las que se centra este capítulo, *Bacantes* y *Medea*, la condición de filicidas de Ágave y Medea nos permite ubicarlas en el clímax de la perversión del ritual trenético.⁴ Si, como dijimos, suele haber en las tragedias mujeres entonando *thrénoi* (o intentándolo), lo cierto es que muchas de ellas son madres llorando la pérdida de hijos, como lo grafica el título del famoso texto de Loraux *Madres en duelo* (1995), siendo ejemplos paradigmáticos los de Hécuba o Andrómaca. Pero en estas dos tragedias son las madres, de formas muy diferentes por cierto, las causantes de la muerte del o de los hijos a llorar y esta circunstancia tiñe de un color completamente distinto la ejecución del rito.

Para el análisis de estos particulares *thrénoi*, seguimos una doble estrategia. Por un lado, relevamos los gestos y expresiones que puedan ser leídos como parte del ritual funerario, con centro en los personajes femeninos pero, inevitablemente, en función de la perversión del ritual que Eurípides lleva adelante también deben ser abordados los personajes masculinos como Jasón, Creonte o Cadmo.

Por el otro, procedemos a un rastreo lexical de las menciones del sema *thrénos* en las obras siguiendo términos específicos como θρήνος y γόος. El primero, proveniente del verbo θρέομαι (“gritar fuerte”, “chillar”), es definido como “canto fúnebre”, “lamento”.⁵ El segundo, también definido como “llanto”, “lamentación”, se utiliza en la épica, según Alexiou (1974: 103), para los llantos inarticulados de los

4 La edición base es la de Diggle y la traducción es personal en todos los casos.

5 Cfr. Chantraine (1999) y Liddell y Scott (1968). Este último destaca el hecho de que los sujetos son siempre femeninos. Cfr. Rodríguez Cidre (2010: 269-271).

familiares mientras que θρήνος supondría la presencia de plañideras profesionales (*cf.*: Loraux, 1993: 66-67). En el período clásico, θρήνος y γόος tienden a asociarse sin llegar a la sinonimia, siendo el primero la forma más estructurada del lamento ritual y evocando el segundo más bien un canto acompañado de música.⁶

Sparagmós del planto

El *thrénos* de Ágave por su hijo Penteo se produce al final de *Bacantes* tras un lento y acompasado *anagnorismós* conducido de la mano de su padre Cadmo, que le permite salir poco a poco de su aturdimiento menádico para reconocer finalmente como perteneciente a su hijo la supuesta cabeza de león que portaba entre sus manos como trofeo de caza.

Pero antes de analizar el lamento que entona esta mujer que así cae en la cuenta de que ha descuartizado a su propio hijo, debemos señalar la particular historia del texto que lo compone y cómo y en qué condiciones ha llegado a nosotros. En efecto, el final de *Bacantes* se nos presenta como un caso singular respecto de su historia textual pues el destino que el azar le ha deparado reproduce paradójicamente lo que acontece con su protagonista: el final de esta obra sufre dos *lacunae* considerables (*post* 1300 *et* 1329) que los filólogos tienen que contrarrestar recogiendo sus diseminados restos cual Cadmo con los despojos de su nieto. Así, para reconstruir el *thrénos* de Ágave, por un lado se ha considerado los *testimonia* del rétor Apsines del s. III d. C., quien distingue dos secciones en el planto: una donde, al librarse de la locura y reconocer a su

6 *Cfr.* Loraux (1999: 89-91). Para un análisis detallado del treno y sus diferentes tipos, *cf.* Rodríguez Adrados (1972: 153-157, 288 y ss., 368, 378 y ss.). Existen otros términos que remiten al lamento fúnebre tanto en su primera acepción como *ἐπικήδειος* o en su segunda como *ἔλεγχος*, *ιάλεμος*, *αἰοιδή* y *ῥυμνος* pero no aparecen en ninguna de las dos tragedias con este valor en especial; *cf.* Rodríguez Cidre (2010: 255 y ss.).

hijo descuartizado, se acusa a sí misma y excita a la compasión; la otra, donde la madre tomando en sus brazos cada uno de los miembros se lamenta sobre estos (*Rhet. Gr.*, ed. Walz: 587). Por otro lado, se ha recurrido a los *fragmenta* del texto consignados en el escolio al v. 907 del *Pluto* de Aristófanes y principalmente en el centón *Christus Patiens*, tragedia atribuida otrora a Gregorio Nacianceno pero que hoy se considera de autoría anónima y que data de c. s. XI-XII.⁷

Ágave, quien según *CP* 1011 se llama a sí misma *δυστάλαιναν τὴν πάλαι (μακαρίαν)*, “la más desdichada en otro tiempo (feliz)”, utilizando un epíteto que, como veremos, también emplea para sí Medea (v. 1028), se expresa de acuerdo con *CP* 1120-1123 en los siguientes términos: οἷδ’ οὐδὲ φροντίζουσί σ’ ἐνθεῖναι τάφω. / πῶς οὖν ἐγὼ σε (τοῦ ξύλου καταγάγω); / ποίω δὲ τύμβω (καταθείμην) σὸν δέμας; / οἴοις τε πέπλοις (κατακαλύψω) νέκυν, “Ni estos piensan colocarte en una tumba. ¿Cómo, en efecto, yo te (bajo del leño/árbol)? ¿En qué sepulcro (colocar) tu cuerpo? ¿Y con cuáles peplos (cubriré) tu cadáver?”.

Este fragmento nos plantea problemas. En primer lugar, ¿a quién se refiere con el deíctico οἷδε, “estos”? El masculino plural posiblemente remita a los servidores del palacio o a los habitantes de Tebas. Pero el hecho de que el texto de *Bacantes*, tal como ha llegado a nosotros, no determine finalmente qué destino le cabe al destrozado cadáver de Penteo vuelve significativa esta expresión de su madre, en especial si la relacionamos con la pregunta que ella aquí se formula sobre en qué sepulcro colocar el cuerpo. Muy probablemente, la duda que manifiesta la tebana se deba al estado de dispersión en que se halla el cuerpo de su hijo, lo cual explicaría también su pregunta acerca de los peplos. Cubrir el cadáver conforma un

7 Faltaría agregar a esta lista el papiro de Antínoe con pocas letras ciertas y muy suplido por Dodds. Las ediciones de Roux y Dodds incluyen algunos versos más que la de Diggle pero su lectura no altera nuestro análisis del *thrénos* de Ágave.

tópos del planto fúnebre si el cuerpo no viene ya inscripto en el desarrollo de un ritual que especifica cuidados y amortajamientos. Pero cuando el rito no puede ejecutarse debidamente, cubrir el cuerpo aparece como un paso necesario como ocurre con Andrómaca y el cadáver de Políxena en *Troyanas* 627. La cuestión del peplo para tapar al muerto es planteada por Hécuba en el *thrénos* a Astianacte también en *Troyanas* 1218-1220, pero allí la reina había devenido una cautiva de guerra y solo poseía el peplo que su nieto debió haber usado para su boda.⁸ Claramente no es el caso de Ágave. Posiblemente su duda indique la necesidad de un peplo especial en función del estallido del cuerpo a cubrir.

El otro problema implicado en este fragmento lo da la idea de descenso que aparece en tres expresiones con el prefijo *κατά* que Diggle deja entre paréntesis (por cuanto la autoría eurípidea de los mismos es dudosa): *τοῦ ξύλου καταγάγω / καταθείμην / κατακαλύψω*. La pregunta de Ágave sobre cómo bajar del árbol/leño a Penteo es en este sentido particularmente complicada toda vez que Penteo fue bajado del abeto precisamente para su *sparagmós*. Ciertamente la pregnancia de la imagen de Cristo en la cruz impone la idea del descendimiento en los versos eurípedeos que el autor del *Christus Patiens* escogió para su centón.

El mismo inconveniente surge en *CP* 1256-1257, versos en los cuales Ágave dice lo siguiente: *ὅπως (κατασπάσαιμι) καὶ σύμπαν μέλος, / κυνοῦσα σάρκας, ἄσπερ ἐξεθρεψάμην*, “para (descender) incluso todo miembro, besando las carnes que crié”. Nos topamos nuevamente con un problema de reconstrucción del texto pues tampoco aquí cierra la idea del descenso. No ocurre lo mismo con el resto del pasaje dado que en el v. 1257 aparecen tanto el *tópos* del contacto como el de la crianza. Ahora bien, en cuanto al primero se hace complicada

8 Es de notar que no aparece en esta parte referencia alguna a la túnica de Penteo. Para un análisis de la túnica de Astianacte en *Troyanas*, *cf.* Croally (1994: 76).

la idea de que la tebana pueda efectivamente besar al hijo ya que este no es más que una suma de colgajos. Anotemos al respecto el plural σάρκας, “carnes”, que enfatiza la multiplicidad de partes del cuerpo de Penteo, situación única en la tragedia griega desde el momento en que Eurípides rompe de esta manera con las reglas clásicas del decoro.

El próximo fragmento del *Christus Patiens* que permite reconstruir el perdido *thrénos* de *Bacantes* está dado por los vv. 1312-1313: πῶς καὶ νιν ἢ δύστηνος εὐλαβουμένη / πρὸς στέρνα θῶμαι; τίνα θρηνήσω τρόπον;, “¿Y cómo yo, la desgraciada, lo coloco en mi pecho teniendo cuidado? ¿De qué manera haré un *thrénos*?”. Nuevamente el tono interrogativo se adueña del discurso de Ágave. Pareciera que su desconcierto la lleva a un sinnúmero de preguntas. Las dos que aquí formula son cruciales para la ejecución del rito. Por un lado, con la primera declara no saber cómo llevar ese cuerpo hacia su pecho, gesto clave del ritual que involucra el símbolo por excelencia de la maternidad.⁹ Con la segunda, pone en duda su capacidad de entonar el *thrénos* mismo.

Dejando al margen algunos pasajes del *Christus Patiens* o del escolio cuya fragmentariedad impide emplearlos en este análisis,¹⁰ pasemos al último fragmento que concierne al *thrénos* de Ágave de acuerdo con CP 1466-1472:

φέρ', ὃ γεραιέ, κρᾶτα τοῦ (τρισολβίου)
 ὀρθῶς προσαρμόσωμεν, εὐτονον δὲ πᾶν
 σὸμ' ἐξακριβῶσωμεν εἰς ὅσον πάρα.
 ὃ φίλτατον πρόσωπον, ὃ νέα γένυς,
 ἰδοῦ καλύπτρα τῆδε (σῆν) κρύπτω (κάραν),
 τὰ δ' αἰμόφурτα καὶ κατηλοκισμένα
 μέλη σὰ καὶ (μέρη) πέπλοις καινοῖς (σκέπω)

9 Recordemos el futuro funesto que Andrómaca imagina para ella y su hijo en la obra homónima donde lo ve muerto sobre los senos de su propio cadáver (v. 511).

10 CP 1449 y escolio Ar. Pl. 907.

Vamos, anciano, la cabeza [del tres veces afortunado] ajustemos correctamente, y todo su vigoroso cuerpo rehagamos exacto en la medida de lo posible. ¡Oh, queridísimo rostro, oh, joven mejilla! Mira, con este velo cubro [tu cabeza], y los miembros ensangrentados y desgarrados y tus [partes] con nuevos peplos [protejo].

Ágave incluye aquí en el ritual a su padre quien, por otra parte, emitirá él también un *thrénos* a su nieto (cfr. Segal, 2000: 278 y ss.). Ambos proceden entonces a una *compositio membrorum* del cuerpo de Penteo que finalmente será cubierto con peplos. El conjunto del fragmento nos permite relevar la presencia de varios efectos de ironía trágica. En primer lugar, la referencia al cuerpo atlético y vigoroso de Penteo, εὔτρονον δὲ πᾶν σῶμα, contrasta fuertemente con la suma de carnes que el espectador tiene ante sí sobre la escena. En segundo lugar, el *thrénos* normalmente focaliza la atención sobre una parte del cadáver en un cuerpo que, aunque lacerado (en grado sumo en algunos casos), se presenta, sin embargo, íntegro (como Astianacte, Hipólito o Neoptólemo). Aquí, como se trata de “miembros ensangrentados y desgarrados”, el mecanismo de dirigirse a una parte realza el desmembramiento, como si se produjese una duplicación discursiva del mismo (no es casual que Ágave se refiera a su mejilla o a su rostro, que es lo único que tiene a mano).

Por último, el punto clave: la identidad del ejecutante del *thrénos*. En efecto, Ágave es la protagonista principal del *sparagmós*. La victimaria es la madre del muerto a llorar y este hecho ressignifica por completo y por sí solo su lamento. Como plantea Segal (1994: 15-17), en este contexto cualquier cuidado que la madre haga del cadáver (gesto esperable en el marco de un *thrénos*) aquí no hace más que actualizar el *sparagmós* y recordar quién lo cometió (la misma madre), todo lo cual imprime a partir de la fuerte carga corporal un tinte dionisiaco a toda la escena.

Estas características nos permiten observar la estrategia de perversión ritual que caracteriza a otras producciones eurípiideas. Pero un lugar clave para ver cómo opera nos la ofrece la única mención del sema concerniente a nuestro análisis (por fuera del texto reconstruido del *Christus Patiens*). Nos referimos a la aparición del término γόον en el v. 1162, cuando el coro felicita a las bacantes cadmeas por haber completado el “famoso himno de bella victoria hacia el lamento, hacia las lágrimas”, τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε / ἐς γόον, ἐς δάκρυα (vv. 1161-1162). Esta mención del sema da pie, con la aparición en escena de Ágave y su cabeza “de león”, a una esticomitía que representa para Segal la más clara contaminación entre el *thrénos* y la celebración menádica en esta obra (cfr. Segal, 1994: 12 y ss.; Segal, 1997: 76 y ss.). En efecto, en el momento en que todo da a entender que se entonará un lamento en la ciudad, con una madre portando el cadáver de su hijo y un coro que entra en diálogo con ella, lo que hallamos en realidad es una exaltación de la locura báquica. La estructura antifonal del diálogo es empleada en muchas ocasiones para el desarrollo del *thrénos*, como en el final de *Troyanas* cuando Hécuba y el coro lamentan la muerte de la *pólis*. Pero en *Bacantes* lo que tenemos es una matriz vacía invadida por otro mundo simbólico, el menadismo, que se adueña de la escena y desplaza el *thrénos* concreto a un momento posterior (tras el *anagnorismós* de Ágave) (cfr. Perczyk en este volumen). Y cuando este lamento fúnebre efectivamente se produzca, se hará con una gran inarticulación y con una serie de marcas que cuestionan su misma factibilidad.

En este sentido resulta importante comparar este desarrollo del *thrénos* de Ágave que acabamos de ver con el que emitirá Cadmo entre los vv. 1302-1326, a los cuales habría que agregar las expresiones de los vv. 1244-1250 que contienen ya elementos trenéticos. A diferencia del de Ágave, el planto de Cadmo nos ha llegado completo y se nos aparece ciertamente más estructurado con la sucesión de varios

tópoi del ritual: la referencia a la *apaidía* (estado en que lo deja a Cadmo la muerte de Penteo), la proyección a un futuro frustrado y una recreación de un pasado cuando el futuro se presentaba más promisorio, la referencia al temor que inspiraba el difunto en la ciudad (suerte de virtud cívica que se rememora en el *thrénos*), la expresión de la afectividad que es también garantía de la memoria del muerto, la autorreferencialidad del emisor, el paneo del estado de cosas familiar (constatación del hundimiento). El *thrénos* se cierra en un registro gnómico que permite dar valor ejemplar a la muerte de Penteo. Esta estructuración formal del lamento de Cadmo no nos impide detectar en él elementos de ironía. La referencia a la diseminación y cosecha de los dientes de dragón en boca de quien tuvo que recorrer el Citerón recogiendo los restos esparcidos de su nieto podría ser leída en esta clave. Pero aquí no es la identidad del emisor del *thrénos* sino la del referente la que produce un efecto de ironía, a diferencia del caso de Ágave. Por otra parte, el discurso del anciano se colorea de otra manera considerando la forma en que Penteo se comporta en la obra y la modalidad y circunstancias de su muerte: la continua necesidad del personaje y su ridiculización final como cazador-cazado, travestido y destrozado por mujeres.¹¹

En este punto cabe traer a colación una interpretación de Segal (1994: 16) de este lamento donde señala que el discurso de Cadmo en realidad sería una parodia del género del *epitáphios lógos*. La identidad del emisor (varón y gobernante) y la del muerto (por su posición en la ciudad) darían a pensar que aquello que se proferirá será un *epitáphios lógos*, la oración fúnebre en boca de un magistrado en honor de quien murió por la *pólis*. Pero si el lamento de Cadmo corresponde a este género, entonces operaría aquí una serie de inversiones y elementos paródicos. Ello se evidenciaría

11 Para una comparación entre la muerte de Penteo y la de Astianacte, *cf.* Segal (1995: 21-22).

en el poco merecimiento de Penteo para una conmemoración cívica de acuerdo con lo que Cadmo enuncia y en el consecuente peso mayor de las referencias domésticas en el discurso del anciano. Podríamos tomar esta conceptualización de Segal y relacionarla con el contraste generado entre el largo discurso directo de Penteo en boca de su abuelo y la referencia a su carácter que inspiraba temor en la ciudad con la imagen de un hombre con peplo y diadema sentado arriba de un abeto y que después implora por su vida ante un grupo de mujeres.

De todos modos, sea que consideremos el lamento de Cadmo un treno o una parodia de *epitáphios lógos*, lo cierto es que el contraste con el planto de Ágave (tal como llegó a nosotros) no puede ser mayor: desplazamiento, inarticulación, ironía trágica, cuestionamiento de su factibilidad, todo nos indica una ejecución irregular del *thrénos*.

Cortes del planto

En *Medea* también tenemos una filicida pero la situación es radicalmente distinta de la de *Bacantes* en virtud del carácter deliberado del crimen que comete la protagonista.¹² En lo que respecta al lamento, el análisis de las menciones del sema y de los elementos vinculados al género trenético permite consignar dos planos claramente diferenciados. En el primero de ellos, que identificamos como el plano de los enunciados, podríamos afirmar que en esta obra no solo no hay *thrénos* sino que los intentos de emitirlo son bloqueados sistemáticamente por parte de Medea.

En efecto, la protagonista anuncia en el v. 1249 su decisión de postergar el treno a un futuro extradramático:

12 Según Rabinowitz (1993: 148, n. 62) Medea combina ella misma el rol de Dioniso en tanto vengadora con el de Ágave en tanto filicida.

καὶ μὴ κακισθῆς μηδ' ἀναμνησθῆς τέκνων,
ὡς φίλαθ', ὡς ἔτικτες, ἀλλὰ τήνδε γε
λαθοῦ βραχεῖαν ἡμέραν παίδων σέθεν
κάππειτα **θρήνει**· καὶ γὰρ εἰ κτενεῖς σφ', ὅμως
φίλοι γ' ἔφρυσαν· δυστυχῆς δ' ἐγὼ γυνή. vv. 1246-1250.

No te acobardes ni te acuerdes de tus hijos que te son queridísimos, a quienes has parido, sino durante este breve día olvídate de tus niños y después **emite el lamento fúnebre**. Pues aunque los mates, igualmente fueron queridos, y yo, una mujer desafortunada.

Medea cierra así el momento de indecisión ante el objetivo criminal que se ha impuesto como parte de la venganza hacia Jasón. Resulta significativo el juego que aquí se establece entre *thrénos* y olvido: el lamento que siempre involucra a la memoria del difunto debe aquí postergarse a través de un olvido que es el que permitirá, en definitiva, que haya muertos por llorar.

Es Medea misma, entonces, la que afirma que no emitirá un lamento funerario en “este breve día”. Se lo desplaza a un futuro que el espectador no verá pero del cual sabe que será ocasión de institución de fiestas solemnes en el templo de Hera Acreea, donde ella cuidará y enterrará los cuerpos.¹³ Mientras tanto, hasta el final de la obra el objetivo principal de la bárbara será huir sin que Jasón pueda tocar a sus hijos.

13 Acerca del tema del entierro de los hijos de Medea, *cfr.* Holland (2008). Como dice Goff (2004: 313), Medea está arrogándose la autoridad para realizar los gestos sanadores asociados con el cierre del culto etiológico respecto de un crimen del cual ella es la responsable. Resulta revelador en este punto cómo combina en el mismo discurso la institución de fiestas solemnes con la calificación del hecho como impío asesinato. La referencia cultural no viene aquí a producir el efecto de un cierre sanador sino a manifestar las dimensiones de su poder atemorizante. Para una lectura de las ambigüedades implicadas en el culto que Medea instaura en torno del sepulcro de sus hijos, *cfr.* Dunn (1994: 108-115). Sobre Medea como “autora” de su propio nuevo mito, *cfr.* Boedeker (1991: 109). Acerca del final de la tragedia y la apoteosis de su protagonista, *cfr.* Rodríguez Cidre (2012).

Ni llorarlos. Y esto último, que el padre no emita un planto por sus hijos, conforma ciertamente uno de los objetivos de la vengativa esposa. De hecho, se lo prohíbe explícitamente en los vv. 1394-1396:

Μή: στεῖχε πρὸς οἶκους καὶ θάπτ' ἄλοχον.

Ίά: στείχω, δισσῶν γ' ἄμορος τέκνων.

Μή: οὐπω **θηρνεῖς**: μένε καὶ γῆρας.

Medea: Marcha a tu casa y entierra a tu esposa.

Jasón: Marcho, privado de mis dos hijos.

Medea: No **realices lamentos fúnebres** todavía. Aguarda a la vejez.

Así como ella ha desplazado hacia el futuro el *thrénos* que emitirá por los niños, también le indica a Jasón un postergamiento pero hacia un momento que vacía de sentido la ejecución del planto. En efecto, ella en principio entonará el lamento fúnebre cuando se haga cargo de los cuerpos en el templo de Hera Acrea. Pero la vejez del argonauta representa un futuro que no tiene relación práctica alguna con los cadáveres que, en su presente, le reclaman la ejecución de funerales. Dado que la venganza global de Medea ha privado a Jasón de su presente, de su pasado y de su futuro, dejándole una vida sin sentido, esta referencia a la vejez es significativa. Según Battezzato (1995: 175), Medea le advierte que deberá sufrir en la ancianidad tanto como para lamentarse como por un luto. Para Hame (2008: 10), probablemente se esté refiriendo al dolor que él experimentará cuando sea tiempo de su propio funeral y no tenga hijos que le propicien los ritos funerarios acostumbrados ya que su *oikos* ha sido destruido.

Parte de la destrucción de la casa de Jasón viene dada por la muerte de su reciente esposa y, en este pasaje en el que Medea le impide emitir un *thrénos* por los niños, le indica también que vaya a sepultar a la princesa. Esta asociación

que el discurso de Medea entabla entre el entierro de Glauce y la no emisión de un *thrénos* por los hijos puede ser relacionada con una mención del sema que se produce mucho antes en la obra, más precisamente en el cierre de la intervención de Medea en el *agón* contra quien fuera su marido:

χώρει πόθῳ γὰρ τῆς νεοδημήτου κόρης
αἰρήνῃ χρονίζων δωμαίων ἐξώπιος.
νύμφευ· ἴσως γάρ, σὺν θεῶ δ' εἰρήσεται,
γαμεῖς τοιοῦτον ὥστε **θρηνεῖσθαι** γάμων. vv. 623-626.

Márchate. Pues del deseo de la joven recién casada, al demostrarla fuera de palacio, eres presa. Cásate, pues, igualmente y, lo diré con la ayuda de un dios, celebrarás una boda tal que **lamentarás** el matrimonio.

En estos versos hallamos una variable verbal del léxico del *thrénos* (*θρηνεῖσθαι*) que en principio no atiende específicamente al planto fúnebre sino al sentido más general de “lamentarse”. Sin embargo, cabe incorporarla en nuestro análisis por varias razones. En primer lugar, conforma uno de los tantos elementos de anticipación que se registran en esta tragedia y que predicen que el matrimonio de Jasón encierra un factor funerario. En segundo lugar, el verbo y su objeto directo adjunto (*γάμων*) vinculan estrechamente *thrénos* y matrimonio, abonando la pervisión de ritos de la que venimos hablando (de hecho ese verso empieza y termina con la misma raíz que remite a la boda). Por último, al relacionar esta expresión del v. 626 con la del v. 1396 vemos nuevamente a la protagonista arrogándose la potestad de decidir el objeto del llanto de Jasón (su esposa).

La decisión de Medea de impedir el *thrénos* del padre de sus hijos no se detiene en la proscripción sino que precisará de un verdadero sabotaje. En efecto, el griego intentará, en los versos siguientes a la prohibición, un discurso con

características de *thrénos* y de plegaria, que será continuamente interrumpido por la bárbara:

Ια. ὦ τέκνα φίλτατα. Μη. μητρί γε, σοὶ δ' οὐ.

Ια. κἄπειτ' ἔκανες; Μη. σέ γε πημαίνουσ'.

Ια. ὦμοι, φιλίου χρήζω στόματος
παίδων ὀτάλας προσπτύξασθαι.

Μη. νῦν σφε προσαυδοῦς, νῦν ἀσπάζῃ,
τότ' ἀπωσάμενος. Ια. δός μοι πρὸς θεῶν
μαλακοῦ χρωτὸς ψαῦσαι τέκνων.

Μη. οὐκ ἔστι μάτην ἔπος ἔρριπται. vv. 1397-1404.

Jasón: Oh hijos amadísimos...

Medea: ...para su madre sí y no para ti.

Jasón: ¿Y luego los mataste?

Medea: ...para afligirte.

Jasón: ¡Ay de mí!, necesito abrazar, desdichado, la querida boca de mis hijos.

Medea: Ahora les hablas, ahora intentas besarlos y antes los rechazabas.

Jasón: Otórgame, por los dioses, tocar la suave piel de mis hijos.

Medea: Imposible. Las palabras han sido pronunciadas en vano.

Jasón ensaya en su discurso los *tópoi* del lamento fúnebre como el vocativo afectivo de inicio, ὦ τέκνα φίλτατα; pide el contacto físico desde el lamento: ὦμοι, φιλίου χρήζω στόματος / παίδων ὀτάλας προσπτύξασθαι; suplica tocarlos: δός μοι πρὸς θεῶν /μαλακοῦ χρωτὸς ψαῦσαι τέκνων. Pero a cada línea del padre le sigue la refutación de la madre y el pie a una nueva recriminación hasta que Medea cierre el diálogo con sus últimas palabras en la tragedia: una negación absoluta de las palabras de Jasón, condenadas a la total vanidad. Él ha pretendido ejercer el lugar de *éxarkhos* y de hecho procedió a un diálogo antifonal (*cf.* Battezzato, 1995: 172 y ss.) pero

en la práctica la madre ha bloqueado la posibilidad del *thrénos*, tanto verbal como físicamente, al inhibir el contacto con los cuerpos.

De esta manera, el triunfo de Medea es total no solo por lo que ella se arroga (el control del funeral de los niños, en contradicción con todas las normas y costumbres de la sociedad ateniense espectadora de la tragedia) sino también por los efectos de exclusión que logra para ello.¹⁴ La victoria de la bárbara es ratificada por la despedida final de Jasón en los vv. 1405-1414:

Ζεῦ, τάδ' ἀκούεις ὡς ἀπελαυνόμεθ'
οἷά τε πάσχομεν ἐκ τῆς μυσαρᾶς
καὶ παιδοφόνου τῆσδε λεαίνης;
ἀλλ' ὅποσον γοῦν πάρα καὶ δύναμαι
τάδε καὶ **θρηνώ** κάπιθεάζω,
μαρτυρόμενος δαίμονας ὧς μοι
τέκνα κτείνας' ἀποκωλύεις
ψαῦσαι τε χεροῖν θάψαι τε νεκρούς,
οὐς μήποτ' ἐγὼ φύσας ὄφελον
πρὸς σοῦ φθιμένους ἐπιδέσθαι.

Zeus, ¿escuchas esto y cómo somos rechazados y qué sopor-
tamos de esta sucia y filicida leona? Pero en cuanto me es
permitido y puedo, **hago un lamento fúnebre** e invoco a los
dioses, llamando como testigos a las divinidades de que, tras
matar a mis hijos, me impides tocarlos y enterrar con mis dos
manos los cadáveres, a los que nunca yo, tras engendrarlos,
debería haber visto arruinados por ti.

Jasón clama a Zeus y en una invocación a los dioses a
quienes llama como testigos formula al mismo tiempo una
declaración de estar emitiendo un *thrénos* (θρηνώ, “hago un

14 Para una comparación con Clitemnestra, *cfr.* Hame (2008: 7 y ss.) y Holland (2008: 425 y ss.).

lamento fúnebre”) y una cláusula limitativa que resemantiza todo el discurso (ὅπόσον γοῦν πάρα καὶ δύναμαι, “en cuanto me es permitido y puedo”). Está claro que Jasón no puede ni le está permitido entonar un treno; su esposa se lo ha prohibido y vela porque se cumpla su mandato.

La capacidad de Medea de sabotear el planto de Jasón tiene un correlato en otro *thrénos* de la obra, también interrumpido por acción de la bárbara. Nos referimos al de Creonte por Glauce, tal como llega al espectador por medio de las palabras del mensajero:

πατήρ δ' ὁ τλήμων συμφορᾶς ἀγνωσίᾳ
 ἄφνω παρελθὼν δῶμα προσπίτνει νεκρῷ .
 ᾄμωξε δ' εὐθὺς καὶ περιπτύξας χέρας
 κυνεῖ προσανδῶν τοιάδ'· ἼΩ δύστηνε παῖ,
 τίς σ' ᾧδ' ἀτίμως δαιμόνων ἀπώλεσεν;
 τίς τὸν γέροντα τύμβον ὀρφανὸν σέθεν
 τίθησιν; οἴμοι, συνθάνοιμί σοι, τέκνον.
 ἐπεὶ δὲ **θρήνων** καὶ **γόνων** ἐπαύσατο,
 χρήζων γεραιὸν ἐξαναστήσαι δέμας
 προσείχεθ' ὥστε κισσὸς ἔρνεσιν δάφνης
 λεπτοῖσι πέπλοις, δεινὰ δ' ἦν παλαίσματα.
 ὁ μὲν γὰρ ἤθελ' ἐξαναστήσαι γόνου,
 ἦ δ' ἀντελάζυτ'· εἰ δὲ πρὸς βίαν ἄγοι,
 σάρκας γεραιᾶς ἐσπάρασσ' ἀπ' ὀστέων. vv. 1205-1217.

Mas su padre infortunado, por desconocimiento de la desgracia, de pronto, tras dejar el palacio, se arroja sobre el cadáver. Y enseguida gritó de dolor y, tras abrazarla con sus manos, la besa, diciendo tales palabras: “Oh hija desgraciada, ¿quién de las divinidades te destruyó así deshonorosamente? ¿Quién deja a esta vieja tumba huérfana de ti? ¡Ay de mí! Ojalá muera contigo, hija”. Después que cesó **el lamento fúnebre** y los **gemidos**, necesitando enderezar su viejo cuerpo, se adhería, como la hiedra a las ramas del laurel, a los finos

peplos, y terrible era el combate: pues, por un lado, él quería levantar una rodilla, pero, por otro, ella resistía; y si la llevaba con fuerza, arrancaba las viejas carnes de los huesos.

Vemos aquí el inicio de un planto con varios elementos tópicos: llantos, gemidos, invocación afectiva, autorreferencialidad, la mención de los dos términos más usados, θρήνων y γόων. Pero el lamento se va a interrumpir y de la forma más insólita: esta situación en la tragedia es prácticamente única dado que el ejecutante muere a la vez en el acto mismo de desarrollar su *thrénos*. De hecho, Creonte podría haberse salvado si el rito no prescribiera específicamente el contacto físico con el muerto. A la distancia, Medea también inhibe aquí la ejecución de un treno haciendo realidad el formulaico deseo de muerte de Creonte, quien de forma irónica se presentaba a sí mismo como una tumba, γέροντα τύμβον. Segal (1996: 35) ve aquí otra forma perversa del lamento fúnebre: el deseo de morir con ella se transforma en una horrible parodia de la expresión convencional de dolor.

En definitiva, los dos *thrénoi* del mundo masculino son intervenidos, interrumpidos, anulados por Medea. En este plano de los enunciados, entonces, la protagonista aparece en las antípodas de la ejecución del lamento fúnebre, propio o ajeno, pues lo desplaza, lo sabotea, lo cancela, como si la concreción de su venganza precisara eliminar del horizonte la posibilidad del llanto.

Pero, como dijimos, son dos los planos que podemos detectar en cuanto al *thrénos* en esta obra. Y en el segundo, que identificamos como el plano de la enunciación, la imagen resultante es sustancialmente distinta. En efecto, entre los vv. 1021 y 1039 podemos ver bajo la forma superficial de una despedida de una madre a sus hijos la presencia concreta de un *thrénos* en boca de la protagonista. Después del diálogo con el pedagogo donde se entera que la hija de Creonte

aceptó los dones y que sus hijos, en principio, no deben exiliarse, Medea articula las siguientes palabras:¹⁵

ὦ τέκνα τέκνα, σφῶν μὲν ἔστι δὴ πόλις
καὶ δῶμ', ἐν ᾧ λιπόντες ἀθλίαν ἐμέ
οικήσετε' αἰεὶ μητρὸς ἐστερημένοι·
ἐγὼ δ' ἐς ἄλλην γαῖαν εἶμι δὴ φυγὰς,
πρὶν σφῶν ὀνάσθαι κάπιδεῖν εὐδαίμονας,
πρὶν λουτρὰ καὶ γυναιῖκα καὶ γαμηλίους
εὐνὰς ἀγῆλαι λαμπάδας τ' ἀνασχεθεῖν.
ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδίας.
ἄλλως ἄρ' ὑμᾶς, ὦ τέκν', ἐξεθρεψάμην,
ἄλλως δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις,
στερρὰς ἐνεγκοῦσ' ἐν τόκοις ἀλγηδόνας.
ἦ μήν ποθ' ἢ δύστηνος εἶχον ἐλπίδας
πολλὰς ἐν ὑμῖν, γηροβοσκῆσειν τ' ἐμέ
καὶ κατθανοῦσαν χερσὶν εὖ περιστελεῖν,
ζηλωτὸν ἀνθρώποισι· νῦν δ' ὄλωλε δὴ
γλυκεῖα φροντίς. σφῶν γὰρ ἐστερημένη
λυπρὸν διάξω βίον ἀλγεινόν τ' ἐμοί·
ὑμεῖς δὲ μητέρ' οὐκέτ' ὄμμασιν φίλοις
ὄψεσθ', ἐς ἄλλο σχῆμ' ἀποστάντες βίου.

Oh hijos, hijos, poseéis la ciudad y la casa en donde, tras abandonarme infeliz, viviréis siempre privados de vuestra madre. Y yo a otra tierra voy por el exilio, antes de disfrutaros y veros dichosos, antes de adornar los lechos y las mujeres y los tálamos nupciales y sostener las antorchas en alto. Oh la más desdichada por mi osadía. En vano os crié a vosotros, oh hijos, en vano me desgastaba y me agoté en mis esfuerzos soportando terribles dolores en los partos. En otro tiempo, desgraciada, tenía muchas esperanzas en vosotros, que me alimentaríais en la vejez y al morir me vestiríais bien

15 Para Suter (2008: 172) el *thrénos* de Medea comprende los vv. 1021-1041.

con vuestras manos, situación envidiable para los hombres. Yahora pereció mi dulce pensamiento. Pues privada de vosotros llevaré una vida miserable y dolorosa para mí. Y vosotros ya no miraréis con vuestros queridos ojos a vuestra madre alejándose hacia otro tipo de vida.

Medea encara su discurso con el disfraz de una despedida ya que los niños en principio permanecen en Corinto mientras ella marcha al destierro. Sin embargo, el espectador sabe desde los vv. 790 y ss. que el plan de la protagonista es matar a su progenie porque así se lo comunica al coro: τέκνα γὰρ κατακτενῶ / τᾶμ', "pues a los hijos mataré totalmente, a los míos" (vv. 792-793). Con lo cual los receptores de su discurso pueden escuchar el pasaje como una despedida por la separación del exilio pero el público reconoce allí una anticipación del *thrénos*: la ciudad y la casa, πόλις /καὶ δῶμ', devienen la morada de Hades. La pertenencia de este discurso al género trenético se evidencia por la presencia de sus *tópoi*.

Así Medea evoca un futuro desvanecido en cuanto ella no verá (es decir, no habrá) ritual de bodas para los niños, motivo que también podemos ver en el *thrénos* de Hécuba a Astianacte en *Troyanas* 1218 y ss. Ahora bien, la imagen típica de la madre portando antorchas en el fallido rito nupcial del difunto produce aquí un efecto de ironía mayor, toda vez que ese rol lo acaba de cumplir desde un lugar con la hija de Creonte ofreciendo los atuendos de boda en una suerte de macabra *nymphheutéria* (cfr. Segal, 1996: 34): καὶ δὴ ἐπὶ κρατὶ στέφανος, ἐν πέπλοισι δὲ/νύμφη τύραννος ὄλλυται, σάφ' οἶδ' ἐγώ, "y con la corona sobre la cabeza y los peplos la desposada real perece, lo sé perfectamente", (vv. 1065-1066). La imagen del fuego también remite a Creonte y su hija convertidos en antorchas humanas según la pormenorizada descripción del mensajero (vv. 1185 y ss.). Por último, la "participación" de Medea en el ritual nupcial de Glauce es la causa de quedar excluida de los eventuales ritos nupciales de los hijos que nunca crecerán.

A continuación se invoca a sí misma como ὃ δυστάλαινα, “la más desdichada”, (v. 1028) con el mismo epíteto que usa Ágave en su *thrénos* (CP1011), calificación que merecen ambas sin dudas. Luego remite al *tópos* de la crianza inútil, situación que repetirá el coro en los vv. 1261-1262, μάταν μόχθος ἔρρει τέκνων, /μάταν ἄρα γένος φίλιον ἔτεκες, “en vano, el dolor de tus hijos se va lentamente, en vano, en verdad, pariste amado linaje”.¹⁶ Como dice Segal (1996: 26), Medea representa su pérdida en términos corporales, utilizando cuatro palabras diferentes para el dolor físico y el esfuerzo de tener hijos. No obstante, es esta crianza la que “justifica” que sea Medea la verdugo de sus hijos: πάντως σφ’ ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρῆ/ ἡμεῖς κτενοῦμεν οἴπερ ἐξεφύσαμεν, “de todas maneras, es forzoso que mueran. Y puesto que es necesario nosotras los mataremos porque les dimos la vida”, (vv. 1062-1063).

Otra alusión a un futuro desvanecido se hace presente en los vv. 1032 y ss. con el *tópos* de la autorreferencialidad, cuando Medea refiera a la alimentación en la vejez y al vestido de su ritual fúnebre (nuevamente podemos traer a colación el *thrénos* de Hécuba a Astianacte en *Troyanas*). Aquí la autorreferencialidad se conjuga con otro motivo, el de la inversión generacional. Por otro lado, la vejez sin hijos que Medea augura aquí anticipa también la ancianidad solitaria y llorosa a la que condenará en el v. 1396 a Jasón.

El pasaje se cierra con el *tópos* de la autolamentación, con la sugestiva frase de Medea acerca del pensamiento dulce que perece (ὄλωλε δὴ/γλυκεῖα φροντίς) y la referencia a los queridos ojos de los niños, mención clave aquí pues el *thrénos* de Medea se interrumpe precisamente por efecto de la mirada de ellos. En los versos siguientes, la bárbara exclama:

16 Cfr. March (2008: 39). Sobre la crianza en vano focalizada en la lactancia, cfr. *Troyanas* (vv. 757 y ss.) y *Fenicias* (vv. 1433-1435).

φεῦ φεῦ: τί προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;
τί προσγελάτε τὸν πανύστατον γέλων;
αἰαῖ· τί δρᾶσω; καρδία γὰρ οἴχεται,
γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων. vv. 1040-1043.

¡Ay, ay! ¿Por qué me observáis con vuestros ojos, hijos? ¿Por qué me dirigís la última sonrisa? ¡Ay, ay! ¿Qué haré? El corazón se diluye, mujeres, en cuanto he visto la mirada brillante de mis hijos.

La mirada de los niños, aun si a largo plazo es ineficaz, detiene por un momento el *thrénos* y también pone en entredicho la voluntad homicida que habilita la existencia de un lamento fúnebre. Este punto es fundamental para pensar la perversión ritual. No solo nos encontramos ante un lamento fúnebre a destiempo (pues los muertos no han muerto todavía) y enmascarado de otro género, la despedida, sino que los “muertos” mismos (en tanto objetos de un *thrénos*) pueden surtir un efecto inhibitorio sobre el ejecutante del ritual. Sin embargo, unos versos después (1069 y ss.), Medea vuelve a hablar a sus hijos y a traer a escena otros *tópoi* del género trenético:

δότη, ὃ τέκνα,
δότη ἄσπάσασθαι μητρὶ δεξιᾶν χέρα.
ὃ φιλάτη χεῖρ, φίλτατον δέ μοι στόμα
καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενές τέκνων.
εὐδαιμονοῖτον, ἀλλ' ἐκεῖ τὰ δ' ἐνθάδε
πατήρ ἀφείλετ'· ὃ γλυκεῖα προσβολή,
ὃ μαλθακὸς χρῶς πνεῦμά θ' ἥδιστον τέκνων.
χωρεῖτε χωρεῖτ'· οὐκέτ' εἰμι προσβλέπειν
οἷα τε †πρὸς ὑμᾶς† ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς.
καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά, vv. 1069-1078.

Dadme, oh hijos, dadme la mano derecha para ser besada por la madre. ¡Oh queridísima mano, boca queridísima para

mí, no solo figura sino noble rostro de mis hijos, ojalá seáis dichosos pero allí! Y las cosas de aquí vuestro padre os las quitó. ¡Oh dulce abrazo! ¡Oh delicada piel y aliento dulcísimo de mis hijos! Marchaos, marchaos. Ya no soy capaz de miraros, pues soy vencida por los males. Y comprendo qué calidad de males estoy a punto de realizar.

En esta continuación del planto, Medea pasa al contacto físico, dirigiéndose a partes específicas del cuerpo calificándolas con epítetos positivos: mano, boca, abrazo, piel, siguiendo la estructura clásica del *thrénos*, aunque aquí se incluye al aliento por la simple razón, nuevamente, de que los muertos no han muerto aún. Y es por ello que la mujer nombra otra vez la mirada de los niños, como un obstáculo para los males que está a punto de realizar.¹⁷ También recurre a la mención del enemigo, motivo típico del planto fúnebre que en este caso queda identificado con el padre, en el marco de un juego interesante con los adverbios de lugar que nuevamente reclama una doble lectura, la que hacen los receptores del discurso de Medea y la que pueden hacer los espectadores que reconocen en el “allí” el mundo de los muertos.

Resumiendo, en el plano de la enunciación hallamos una imagen absolutamente opuesta a la que se infería del plano de los enunciados. El resultado es una situación paradójica. Una vez asesinados los niños, Medea descarta la emisión de un lamento fúnebre en el presente dramático y se encarga de que nadie lo haga por ella, pero cuando los niños todavía no han muerto, despliega bajo otro género toda la artillería que la tragedia ofrece para la ejecución del *thrénos*. Es más, podríamos sumar también al planto oculto en la despedida todo el mar de lamentos previos de Medea como sus cuatro intervenciones desde el *éndon*, que también pueden generar

17 Para una comparación entre el abrazo de Medea a sus hijos y el de Creonte a Glauce, *cfr.* Segal (1996: 35).

un efecto de anticipación (como en el diálogo de los vv. 59-60, por el cual a la pregunta del pedagogo por los lamentos de la bárbara, γόων, la nodriza responde que su ama está “en el principio el dolor y aún no llega al medio”). Recordemos también la mención del término γόων por el coro en los vv. 205-207: ἀχὰν ἄιον πολύστονον γόων, / λιγυρά δ’ ἄχρα μογερά βοᾷ / τὸν ἐν λέχει προδόταν κακόνυμφον, “oía el grito de lamentos de muchos suspiros y grita agudos dolores penosos contra el que traicionó en el lecho, su malvado esposo”. En un punto, la obra viene ya teñida de un tono trenético en el plano de la enunciación, aunque sea negado en el otro.

Medea y Ágave, dos mujeres que comparten la funesta condición de filicidas aunque desde lugares diferentes. La distinta conciencia y responsabilidad del crimen distancia claramente a una de la otra. Los destinos de los personajes, por otro lado, no pueden ser más dispares. Ágave parte al exilio dejando atrás una casa destruida, una ciudad librada a los elementos salvajes y el cadáver descuartizado de un hijo que, por lo que sabemos, queda insepulto. Medea, en cambio, parte victoriosa en su carro alado llevándose los cuerpos de sus hijos (y atribuyéndose la potestad de conducir su funeral con pompa y de instituir fiestas solemnes en su honor), dejando atrás a todos sus enemigos aniquilados y con la perspectiva por delante de rehacer su vida doméstica (con maternidad incluida) en la Atenas de Egeo.

La actitud respecto del *thrénos* también difiere en cada caso. En el de Ágave, cuando la estructura formal indicaría que entonase un planto por su hijo, lleva adelante, en cambio, una exaltación del menadismo. Y cuando sale del furor báquico apenas puede pincelar un *thrénos* en un mar de preguntas que habla sobre su capacidad real de encarar el rito y de la posibilidad concreta de ejecutarlo con un difunto que no es más que una suma de trozos de carne. La comparación con el *thrénos* de Cadmo permite dimensionar

las dificultades que expresa y atraviesa Ágave en el suyo. Muy diferente es el caso de Medea, quien juega con dos planos distintos y ello le permite tanto emitir un *thrénos* con todos los elementos del género (aunque simulado y a destiempo) como proscribir los lamentos fúnebres de la obra y ponerse en situación de decidir quién, cómo y cuándo llorar a sus hijos. En todo ello, manifiesta un alto control del estado de las cosas que, incluso, abarca al futuro extradramático.

Dos mujeres distintas, pero una misma estrategia de perversión del ritual del *thrénos*. Al fin de cuentas, poner en boca de dos filicidas *thrénoi* por los hijos asesinados es una muestra más del gusto de Eurípides por desestructurar los ritos básicos de la *pólis*, lo cual deriva en representaciones de los mismos siempre problemáticas, incompletas, desviadas, contaminadas o irónicas.

Es también un ejemplo más de la voluntad de explorar los límites del control humano, es decir, del control político, sobre los acontecimientos. En un sentido, los límites de lo verbalizable. Si vinculamos la ejecución normal de ritos con el mundo político, es decir, con la vida reglada por leyes, entonces la perversión de rituales que hemos detectado debe ser leída en ese contexto.

En este punto, para *Bacantes* la hipótesis más lógica es pensar en el peso de lo dionisiaco y el carácter antipolítico que todo lo báquico presenta en la obra. Si mujer, *thrénos* y *pólis* conforman un conjunto problemático y pleno de tensiones en el registro trágico, aquí se cruza el análisis de la perversión ritual con la índole centralmente antipolítica de lo dionisiaco.

En *Medea*, es necesario reponer la deshumanización de la protagonista que el texto va articulando a lo largo de la trama, tanto a través de mecanismos de animalización como de divinización, cuyo clímax lo da la construcción de Medea como *theà apò mekhanés*. La filicida queda así por fuera de la norma humana y su victoria final, su impunidad, revela su prescindencia de las leyes de la *pólis*. La irrupción del plano divino distorsiona un rito que es siempre un asunto humano.

Bibliografía

Ediciones

- Brambs, J. G. (ed.) 1885. *Christus Patiens*. Leipzig, Teubner.
- Diggle J. (ed.) 1984. *Euripidis Fabulae I*. Oxford, University Press.
- . (ed.) 1994. *Euripidis Fabulae III*. Oxford, University Press.
- Dodds, E. R. (ed.) 1960. *Euripidis Bacchae*. Oxford, University Press.
- Elliott, A. (ed.) 1979. *Euripides. Medea*. Oxford, University Press.
- Page T. E. (ed.) 1955. *Medea*. Oxford, Clarendon Press.
- Rodríguez Adrados, F. (ed.) 1995. *Tragedias III, Medea*. Madrid, CSIC.
- Roux, J. (ed.) 1972. *Euripide Les Bacchantes*. París, Les Belles Lettres.
- Seaford, R. (ed.) 1996. *Euripides: Bacchae*. Warminster, Aris y Phillips.
- Tuilier, A. (ed.) 1969. *Grégoire de Nazianze. La Passion du Christ. Tragédie*. París, Les Éditions du Cerf.

Bibliografía crítica

- Alexiou, M. 1974. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge, University Press.
- Battezzato, L. 1995. “Le regole del pianto: Il lamento funebre in Euripide”, en *Il monologo nel teatro di Euripide*. Pisa, Scuola Normale Superiore, pp. 137-181.
- Boedeker, D. 1991. “Euripides’ *Medea* and the vanity of *logoi*”, *CPh* 86, pp. 95-112.
- Bruit Zaidman, L. 1992. “Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades”, en Duby, G. y Perrot, M. (dirs.). *Historia de las Mujeres*, t. 1 (a cargo de Schmitt Pantel P.). Madrid, Taurus, pp. 373-419.
- Chantraine, P. 1999. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. París, Klincksieck.
- Liddell H. G. y Scott R. 1968. *Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press.
- Croally, N. T. 1994. *Euripidean polemic: the Trojan women and the function of tragedy*. Nueva York, Cambridge University Press.
- Dunn, F. M. 1994. “Euripides and the Rites of Hera Akraia”, *GRBS* 35 1, pp. 103-115.
- Foley, H. 1993. “The politics of tragic lamentation”, en Sommerstein, A. H.; Halliwell, S.; Henderson, J. y Zimmerman, B. (eds.). *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (18-20 July 1990)*. Bari, Levante Editori, pp. 101-144.
- Goff, B. 2004. *Citizen Bacchae. Women’s Ritual Practice in Ancient Greece*. Berkeley, University of California Press.

- Hame, K. J. 2008. "Female Control of Funeral Rites in Greek Tragedy: Klytimestra, Medea, and Antigone", *Classical Philology* 103 1, pp. 1-15.
- Holland, L. L. 2008. "Last act in Corinth: the burial of Medea's children (E. Med. 1378-83)", *The classical journal* 103.4, pp. 407-430.
- Holst-Warhaft, G. 1995. *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, Londres, Routledge.
- Humphreys, S. C. 1983. *The Family, Women and Death. Comparative Studies*. Londres, Routledge y Kegan Paul.
- Loraux, N. 1993. *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la "cité classique"*. París, Seuil.
- . 1995. *Madres en duelo*. Rosario, Ediciones de la equis.
- . 1999. *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. París, Gallimard.
- March, J. 2008. "Euripides and a mother's grief", en Beale, A. (ed.). *Euripides Talks*. Londres, Bristol Classical Press, pp. 37-45.
- McClure, L. 1999. *Spoken like a woman. Speech and gender in athenian drama*. Princeton, University Press.
- Pomeroy, S. B. 1995. "Women's identity and the family in the classical polis", en Hawley, R. y Levick, B. *Women in Antiquity. New assessments*. Londres, Routledge, pp. 111-121.
- . 1998. *Families in Classical and Hellenistic Greece*. Oxford, Clarendon Press.
- Rabinowitz, N. S. 1993. *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*. Ithaca, Cornell University Press.
- Rodríguez Adrados, F. 1972. *Fiesta, Comedia y Tragedia*. Barcelona, Planeta.
- Rodríguez Cidre, E. 2010. *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba, Ordía Prima.
- . 2012. "Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides", en Atienza, A. et al. (eds.). *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires, Eudeba, 361-370.
- Segal, C. 1993. "The female voice and its contradictions: from Homer to tragedy", *GB* 5, 57-75.
- . 1994. "Female Mourning and Dionysiac Lament in Euripides' *Bacchae*", en Bierl A. y Möllendorff, P. *Orchestra: Drama Mythos Bühne (Festschrift for Helmut Flasmar)*. Stuttgart, Teubner, pp. 12-18.
- . 1995. "Classics, Ecumenism and Greek Tragedy", *TAPA* 125, pp. 1-26.
- . 1996. "Euripides' *Medea*: vengeance, reversal and closure", en Menu, M. (ed.). *Médée et la violence (Pallas 45)*, París, Pr. Univ. du Mirail, pp. 15-44.

- . 1997. “Chorus and Community in Euripides’*Bacchae*”, en Edmunds, L. y Wallace, R. W. (eds.). *Poet, public and performance in Ancient Greece*. Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, pp. 65-86.
- . 2000. “Lament and Recognition: A Reconsideration of the Ending of the *Bacchae*”, en Cropp, M.; Lee, K. y Sansone, D. (eds.). *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign, Sities Publishing, pp. 273-294.
- Sourvinou-Inwood, C. 1995. “Male and female, public and private, ancient and modern”, en Reeder, E. *Pandora: Women in Classical Greece*, Princeton, University Press, pp. 111-120.
- Suter, A. 2008. “Male lament in greek tragedy”, en Suter, A. (ed.). *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*. Oxford, University Press, pp. 156-180.

Transpolaciones del discurso familiar

Enemigos íntimos: el imaginario simbólico del matrimonio y las metáforas eróticas de la política internacional en la comedia antigua

Emiliano J. Buis

Nosotros queremos pertenecer al Club de Occidente. Yo quiero tener una relación cordial con los Estados Unidos y no queremos un amor platónico. Nosotros queremos un amor carnal con Estados Unidos, nos interesa porque podemos sacar un beneficio.

Guido Di Tella, Embajador de la República Argentina ante los Estados Unidos. en Román Lejtman, “Los pecados de la carne”, entrevista en *Página 12*, Buenos Aires, 09-12-1990: 5

Introducción: la política sexuada¹

Es frecuente el alcance metafórico de las referencias al matrimonio y al parentesco en la comedia antigua. Así, por caso, no es inusual en la producción cómica la presencia de figuras alegóricas que, representadas bajo un cuerpo de mujer, ilustran la propia producción literaria. Algunos ejemplos de estos roles femeninos incluyen la “Comedia” personificada como esposa del autor –si pensamos, por ejemplo, en *Pytine* de Cratino– o el propio poeta concebido como virgen inexperta que, presionada por varones vulgares, ha sido ultrajada y ha debido exponer a su obra/hijo, como es mencionado en la parábasis de *Nubes* de Aristófanes (vv. 528-533).

1 Este capítulo ha sido redactado, además, como parte de las actividades correspondientes al Proyecto de Investigación FONCyT PICT 2008-0206 “Expresiones literarias del imaginario socio-jurídico en la antigüedad griega: integración y marginalidad en la épica y el drama”. Algunos avances previos del presente capítulo fueron presentados en las V Jornadas sobre el Mundo Clásico “Poder y saber. Claves de la construcción de la identidad” (Universidad de Morón, octubre de 2010) y en las V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales” (Universidad Nacional de La Plata, octubre de 2011).

El juego entre violencia y sometimiento, entre vigores y debilidades, propio de la concepción griega de las diferencias de género, parece trasladarse entonces en estos supuestos al contrapunto de fuerzas que se genera en la factura de la comedia y en el enfrentamiento poético con los rivales de las competencias dramáticas.²

No nos ocuparemos aquí, empero, de esta dimensión metafórica concreta,³ sino de otra –igualmente específica– que estimamos significativa. Nos referimos en particular a los modos en que la comedia recurre a las figuras femeninas para consagrar, desde el plano del imaginario, un planteo de carácter programático vinculado al expansionismo ateniense. En efecto, partiendo de la base de que la literatura griega suele echar mano de un empleo metafórico del vínculo sexual con un alcance político, la comedia codifica la relación entre Atenas y las ciudades aliadas o las *póleis* enemigas en clave erótica. Allí se genera y promueve un cruce permanente entre el universo público y la dimensión privada, explotándose de formas variadas el isomorfismo subyacente entre la macroestructura jurídico-política y los microelementos de la institución familiar, entre lo cívico y lo sexual, entre los espacios privilegiados de lo masculino y lo femenino.

El presente capítulo procurará examinar, entonces, algunas de las múltiples referencias a la política exterior que la comedia establece desde una matriz sexual o desde un paradigma erótico-matrimonial; estas alusiones son capaces de develar las relaciones de dominación e identificarlas como parte de un enfrentamiento entre la agresión “masculinizada” de Estados hegemónicos (como será el caso de Atenas, claro está) y la debilidad “afeminada” de pueblos oprimidos. A partir de las

2 Hemos desarrollado el argumento de esta obra y sus posibles implicancias jurídicas en Buis (2012a).

3 Con sentido muy crítico, Hall (2001, texto retomado en el capítulo VI de Hall, 2006) examinó en detalle las referencias disponibles respecto de la presencia escénica en el drama cómico de personificaciones femeninas de la poesía o de la comedia.

nuevas corrientes de pensamiento en el ámbito de los estudios feministas sobre el derecho internacional, se intentará aquí interpretar ciertos pasajes ilustrativos de dos comedias sumidas en el contexto de la guerra del Peloponeso –*Póleis* de Éupolis (422 a. C.) y *Lisístrata* de Aristófanes (411 a. C.)–. Con sus claras diferencias, ambas obras procuran desarrollar en escena un planteo diplomático que, cruzando las fronteras de lo público y lo privado, se sustenta cómicamente en los paralelismos existentes entre la negociación interestatal y la violencia de género.

La política sexuada en la antigüedad griega: de Pericles a Cleón, del amor al desenfreno, de la historia a la comedia

Las semejanzas entre las relaciones eróticas y la identidad cívica encuentran un fuerte anclaje en la Oración Fúnebre transmitida por Tucídides, en la medida en que allí Pericles insta discursivamente a los *polítai* a admirar el poder de la ciudad y convertirse en sus amantes (ἐραστὰς γιγνομένους αὐτῆς, 2.43.1).⁴ Ya Esquilo había dado en *Euménides* el primer paso al poner en palabras de Atenea la necesidad de que las Furias se convirtiesen en amantes de la tierra (γῆς τῆσδ' ἐρασθήσεσθε, v. 852). Si tenemos en cuenta que el *erastés* es, en la cultura griega, el varón activo de la relación sexual, el ejercicio ciudadano (y, por lo tanto, la praxis política) del que parecen dar cuenta ambos pasajes se asimila –en el acto puntual de la penetración– al rol dominante de la relación carnal (Monoson, 1994: 255). La *pólis*, feminizada, representa en esta lógica el objeto de deseo y, por lo tanto, se ve sometida a la voluntad masculina de quienes la controlan. La personificación de la

4 Poco antes, se había sostenido en el texto que el ciudadano debía amar la belleza sin extravagancia y la sabiduría sin molicie (φιλοκαλοῦμέν τε γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας, 2.40.1). El término *μαλακία* claramente se contrapone, en el imaginario griego, al comportamiento considerado como apropiadamente masculino. *Cfr.* Hunt (2010: 122).

ciudad en términos femeninos no es un fenómeno infrecuente en la literatura griega⁵ y, sin embargo, el testimonio de Tucídides es novedoso al cimentar un modelo poético en el que los vínculos interpersonales de tipo amoroso entablan un amor idealizado, “romántico” incluso, entre la ciudad y sus hombres.

Bajo los efectos de una presentación literaria estetizada, en su sentido profundo, la interpretación erótica de esta relación resulta eficaz desde lo simbólico: la estructura binaria y desproporcionada de la pareja sexual, que alterna actividad y pasividad, fuerza y debilidad (Halperin, 1990a: 33), se funda en una diferencia de estatus social que solo atribuye honor y gloria al varón activo frente al *erómenos* subordinado.⁶ Pero si el Pericles de la Oración Fúnebre propone refrenar los impulsos y deseos de la ciudadanía, controlar la desmesura imperialista para limitarse a una guerra defensiva sin despliegue de violencia descontrolada (*cf.* Roisman, 2005: 114-116), la comedia invertirá la lógica para determinar en el desenfreno sexual masculino la clave de la acción política ateniense y su expansión desmedida. En efecto, haciendo uso de un juego semejante de paralelismos, el género cómico explotará la dimensión erótica –siempre objeto privilegiado del mecanismo de humor–⁷

5 De modo convincente, Rodríguez Cidre (2013) muestra un vínculo de contraste y a la vez complemento entre las “humanizaciones” trágicas que Eurípides construye de Troya como víctima en *Troyanas* y de Tebas como ménade en *Bacantes*. Adelantamos que, en términos cronológicos, ambas obras (que fueron representadas en 415 y 406 a. C., respectivamente) se acercan a la datación de los textos cómicos que analizaremos en este trabajo.

6 *Cfr.* Cohen (1991). Monoson (1994) concluye que, en la Oración Fúnebre, la polis no es asimilada tanto a una mujer (concebida como un sujeto desigual y dominado) cuanto a un joven amado (*erómenos*), interpretando que las metáforas sexuales referidas a la relación entre ciudad y ciudadanos se presentan siguiendo las pautas de un “intercambio de dones” entre potenciales iguales que se ven obligados recíprocamente. En comedia, el juego simbólico se planteará mayormente entre varones y mujeres (o entre homosexuales adultos activos y pasivos) porque se procura, precisamente, apelar a esta falta de equilibrio entre los *partenaires* del acto sexual.

7 Esto lo ha demostrado bien Henderson (1991).

como parte de sus estrategias políticas, como arsenal constitutivo de lo serio-cómico.⁸

En lo referido al marco teórico, partimos aquí de la base de que el derecho internacional es una estructura normativa destinada básicamente a justificar en términos legales (y bajo un uso conveniente del imaginario de la igualdad jurídica entre los Estados)⁹ la realidad de un conjunto de relaciones exteriores que, de modo preciso, traducen en muchas ocasiones una notoria desigualdad entre las partes negociantes, una hegemonía concreta de unas sobre otras.¹⁰ Mediante una metáfora del balance del poder (como propone Little, 2007) y de la cooperación *inter pares*, se oculta la verdadera naturaleza de un orden que, desde Tucídides en adelante, parece configurarse como dispositivo legitimador de las acciones de los poderosos.¹¹

Una de estas interpretaciones respecto del orden jurídico interestatal y sus desequilibrios velados procede de la escuela feminista y consiste en examinar los comportamientos políticos de los sujetos del derecho internacional a la luz de

8 Sobre esta característica de lo *spoudaiogeloion* como inherente a la comedia aristofánica, *cfr.* Zimmermann (2005). En un sentido similar aparece la expresión en los trabajos que, focalizados en el sentido didáctico-cívico de la risa, recorren el texto editado por Ercolani (2002).

9 La igualdad soberana de los Estados, asentada por primera vez en los tratados que pusieron fin a la guerra de los Treinta Años en Europa y que se conocen como la Paz de Westfalia (1648) es un principio universalmente reconocido del derecho internacional. Se encuentra incluida de modo expreso en el artículo 2 punto 1 de la Carta de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) firmada en San Francisco en 1945.

10 Nos hemos referido con mayor detalle al tema en Buis (2012b).

11 Bastará el ejemplo aquí del célebre pasaje en el que Tucídides discute acerca de los orígenes de la guerra del Peloponeso: *τὴν μὲν γὰρ ἀληθεστάτην πρόφασιν, ἀφανεστάτην δὲ λόγῳ, τοὺς Ἀθηναίους ἡγοῦμαι μεγάλους γιγνομένους καὶ φόβον παρέχοντας τοῖς Λακεδαιμονίοις ἀναγκάσαι ἐς τὸ πολεμεῖν* ("Pues creo que el fundamento más verdadero, aunque el menos aparente en el discurso, que los obligó a hacer la guerra fue que los atenienses se volvieron más poderosos y atemorizaron a los espartanos"). Se trata de la génesis del pensamiento realista sobre las relaciones internacionales: al más poderoso le asiste la razón, y por tanto la imposición de su autoridad está legitimada. *Cfr.* Andrewes (1959), De Ste. Croix (1972: 56), Sealey (1975), Pouncey (1980) y Rhodes (1987).

patrones psicológico-sociales.¹² En particular, estos estudios procuran leer la existencia de Estados independientes como una consagración de masculinidad, atento a que se trata de entidades viriles y potentes capaces de ejercer una vigilancia de su propio territorio y sus fronteras; a los pueblos coloniales no autónomos, en cambio, se les asigna un rol pasivo de extrema dependencia:

The state constituted by international law is a bounded, self-contained, closed, separate entity that is entitled to ward off any unwanted contact or interference (...) Like a heterosexual male body, the state has no “natural” points of entry, and its boundedness makes forced entry the clearest possible breach of international law. (Charlesworth y Chinkin, 2000: 129)

En el mismo sentido, se sostiene que el concepto de independencia e igualdad de los Estados ha sido apreciado de manera explícita como algo análogo a la masculinidad, en un contraste implícito con la supuesta dependencia de las mujeres (Charlesworth y Chinkin, 2000: 137). El reconocimiento de la integridad territorial y de la no injerencia en los asuntos internos del Estado –hoy en día dos de los llamados principios del DIP asentados en el art. 2 de la Carta de la ONU– deja entrever precisamente esa exclusividad soberana que hace de las distintas naciones construcciones signadas por la autosuficiencia propia del varón.¹³ Contrariamente, el descubrimiento y la explotación de tierras vírgenes, que no pertenecen a nadie (*terrae nullius*), o las incursiones políticas en espacios dependientes generan un derecho activo por parte del sujeto jurídico que puede

12 Para una introducción a las diferentes vertientes de la escuela y una revisión de las primeras voces del discurso “feminista” sobre el derecho internacional, puede consultarse Charlesworth, Chinkin y Wright (1991).

13 Para un autor como Fellmeth (2000), sin embargo, esta centralidad de la noción de Estado no implica la consagración de una “voz masculina” ni ignora la importancia de la mujer en el derecho internacional.

también leerse desde una perspectiva erótica. Así como los Estados del primer mundo se imponen “varonilmente” a las naciones en vías de desarrollo –a las que instruyen y educan en la civilización–¹⁴ los Estados colonizadores penetran mediante la ocupación las tierras alejadas, domestican la naturaleza salvaje de los pueblos incivilizados y descontrolados y los ayudan finalmente a regularse desde su propio interior (Charlesworth y Chinkin, 2000: 130).

Algunas aportaciones críticas recientes se han ocupado de profundizar esta misma lógica aplicando conceptos instalados en la teoría *queer* a las relaciones internacionales (*cf.* Ruskola, 2010): se llega a la conclusión de que, en todos los casos, esos vínculos políticos pueden ser reflejados mediante construcciones antropomórficas.¹⁵ Desde el discurso se estaría generando entonces una ficción retórica consistente en definir al Estado en el papel de un varón activo, de modo que la violencia interestatal es representada como materialización de tensiones sexuales. Para poder consolidar la soberanía de los países occidentales, por ejemplo, se aplica este análisis de género para descifrar cómo se construye textualmente la imagen de la “violación” homoerótica de las naciones no occidentales (Ruskola, 2010: 1480).

Posturas teóricas como las descritas, entonces, recurren a conceptos capitales de la distribución de roles sexuales en un contrapunto entre actividad y pasividad, tendiendo a leer la naturaleza de los contactos entre Estados, es decir, los vínculos diplomáticos, a la luz de una proyección metafórica determinada por la interacción heterosexual u homosexual. Pero estas nuevas tendencias sobre el tema se suman a otras visiones ya asentadas que, desde otras disciplinas, han visto las relaciones internacionales como un

14 Sobre este falso “paternalismo” y la imposición de estándares al tercer mundo, concebidos en términos de género, puede consultarse Brock-Utne (1989).

15 Una perspectiva similar es la que presenta Buss (2007).

ámbito constituido por hombres y, a la vez, constituyente de masculinidad (Cohn, 1987; Tickner, 1992; Mann, 2006). En términos biológicos, la participación política es una función social específica ampliamente ejecutada, a lo largo de la historia, por varones.¹⁶ En ese sentido, la presencia de metáforas sexuales referidas a la política exterior –en el marco de un complejo régimen de analogías imperantes (Shimko, 1994)– tendría como propósito, precisamente, naturalizar sus efectos y fijar el estado de cosas.¹⁷ Este traslado de sentidos, que coloca al varón en un lugar de superioridad, lleva a que, en un plano humano y en un plano político, las relaciones con los otros se piensen jerárquicamente: la superposición entre lo biológico y lo institucional se nutre de la afinidad de situaciones que necesariamente pretenden justificar la fortaleza propia frente a la flaqueza ajena (Costigliola, 1997).¹⁸

Creemos que todo este constructo teórico reviste de una significativa utilidad para pensar el mundo griego clásico. La historiografía reciente respecto de la Antigüedad destaca la imposibilidad de aplicar categorías modernas para comprender la dicotomía dominante/dominado en términos sexuales (Boehringer y Sebillotte Cuchet, 2011: 26-27). Sin embargo, en la medida en que las propias fuentes aseguran un rol de privilegio para el hombre frente a la mujer en lo que hace a los asuntos públicos, no debe sorprender encontrar un empleo

16 Esto a pesar de que la masculinidad ha variado en las distintas épocas; Connell (2005) ha conseguido demostrar que, aun atravesando modificaciones sustanciales, la masculinidad se ha relacionado siempre, de manera directa, con valores considerados elevados socialmente, tales como poder, legitimación y hegemonía.

17 Oberle (2011: 10) analiza las metáforas eróticas en el discurso contemporáneo de la política internacional y sostiene al respecto: "Attributing sexual metaphors to policy (mushroom clouds as 'orgasmic wumps' or having to 'penetrate' our enemies) has the effect of making the policy seem not only natural, but almost instinctual and necessary".

18 Al analizar la construcción cultural de las identidades de género a partir del concepto de "cultural politics", Jackson (1991: 202) sostiene que "there is something peculiarly powerful about the complementarity of hegemonic (dominant) masculinities and compliant (subordinate) femininities".

metafórico de la desemejanza sexual en los discursos públicos que circulaban en la Grecia clásica.¹⁹ Las diferencias biológicas entre los sexos implicaban una participación diversa en los asuntos de la *pólis*, como señala el propio Aristóteles al hablar de la administración doméstica y su paralelo en el derecho de la ciudad: salvo excepciones antinaturales, el varón es más apto para la dirección –para la *hegemonía*– que la hembra (τό τε γὰρ ἄρρεν φύσει τοῦ θήλεος ἡγεμονικώτερον, εἰ μὴ που συνέστηκε παρὰ φύσιν, *Pol.* 1259b1-3) (Salkever, 1986: 242).²⁰ La mujer griega está sometida al hombre en el plano familiar (a pesar de su posible influencia relativa dentro del *oïkos*) (cfr. Plácido, 1995) e, incluso de manera mucho más notoria, en el plano político de la democracia.²¹

Como hemos visto con el ejemplo inicial de Tucídides, la historiografía destaca cómo se construye la voz masculina de Pericles que, en tanto *strategós*, resulta promotor de un *éros* del pueblo respecto de la ciudad. Los demagogos prospericleos (y especialmente Cleón) se verán en cambio asimilados en el discurso a los tiranos –en tanto procuran un poder fuera de toda norma y equilibrio–²² que, lejos de ejercitar una pasión amorosa prudente y racional, se encuentran sumidos en la

19 Es referencia obligada aquí Wohl (2002), quien desde el discurso psicológico se ha ocupado de trabajar la construcción ideológica de una sexualidad de la política a través de alegorías que traducen una suerte de poética erótica de la democracia. Recurriremos a sus perspectivas de análisis con frecuencia a lo largo del trabajo.

20 Inmediatamente después dirá que, entre ciudadanos, es preciso alternar sucesivamente en el rol de gobernante y gobernado, dado que ellos “son iguales en cuanto a su naturaleza y no difieren en nada”. Se infiere, pues, que la mujer –naturalmente distinta del varón, según el planteo aristotélico– estará siempre subordinada al poder masculino.

21 “Mais cela n’empêche pas la dissymétrie fondamentale entre les sexes et la dépendance de status féminins, pérennisée notamment par l’organisation de la parenté, voire renforcée par l’émergence du politique” dans les cités démocratiques” (Bruit Zaidman y Schmitt Pantel, 2007: 47). Iriarte (1996) considera, sin embargo, que es posible recuperar espacios de lo público donde la autoridad femenina es ejercida y puesta en acto, como ocurre con la práctica política que implica el dar a luz ciudadanos.

22 Wohl (2002: 185) sostiene que “The Athenian citizen is masterful and free, politically autonomous and sexually dominant. The tyrant is all of these things but infinitely more so: not just enfranchised and autonomous but all-powerful and autocratic, not just sexually potent but sexually omnipotent”.

lujuria y el desenfreno sexual.²³ La comedia, precisamente, retomará estos elementos: en *Caballeros* (424 a. C.) el orador Paflagonio –que representa al propio Cleón– se presenta falsamente ante el personaje de Demos como su amante (ὄτι φιλῶ σ' ὃ Δῆμ' ἔραστής τ' εἰμι σός, 733)²⁴ y, en cambio, será condenado al final a comportarse como un pasivo despechado: borracho, intercambiará insultos en los baños públicos con las prostitutas (μεθύων τε ταῖς πόρναισι λοιδορήσεται, / κὰκ τῶν βαλανείων πίεται τὸ λούτριον, 1400-1401). En la obra, la dicotomía erótica (y política) dominante/dominado transforma a Paflagonio en un *kínaidos* que, prostituyéndose, fracasa al querer servir al pueblo y engañarlo con favores interesados (Wohl, 2002: 83-84).²⁵ La descalificación del afeminamiento y de la homofilia pasiva es frecuente como recurso cómico y adquiere dimensiones políticas en el marco de la invectiva (Calame, 1996: 188-189), pero esta no es la única estrategia que sustenta la comedia antigua. Veremos, a partir de los dos ejemplos seleccionados, cómo la construcción literaria de la valencia sexual para comprender las acciones políticas –evidente en *Caballeros*– cobra un sentido diferente y particular cuando en escena se representan roles femeninos que interactúan con los “agentes” atenienses.

Póleis de Éupolis: ¿matrimonios políticos o alianzas sexuales?

Ya nos hemos ocupado de examinar, en algunos trabajos previos, el alcance político-jurídico de muchos de

23 En Thuc. 3.72.3 queda clara la relación estrecha que existe entre la tiranía y la dominación masculina: el pueblo se ve sometido y solo obedece al líder despótico a causa de la fuerza y no por gratitud (*kháris*).

24 En esta lógica, el Morcillero califica a Demos de *erómenos*: sostiene que actúa como los jóvenes que son amados (εἶ τοῖς παισὶ τοῖς ἐρωμένοις) cuando se entregan a cualquier hombre indecente y de baja condición que los pretenda (737-740).

25 Su feminización es clara: se trata de homosexuales pasivos que abren la boca para hablar y que, por tanto, tienen sus orificios abiertos para dar satisfacción y ser penetrados.

los textos preservados del *corpus* fragmentario de Éupolis (cfr. Buis, 2010).²⁶ Pero el caso de la comedia *Póleis* –representada posiblemente hacia 422 a. C.– (cfr. Geissler, 1925; Storey, 1990)²⁷ es ciertamente único, puesto que pone en juego una dimensión internacional que, inscrita en la guerra del Peloponeso, puede leerse a partir del imaginario de lo masculino/femenino. Sobre la escena cómica, precisamente, la repercusión de las acciones militares se traduce en patrones de relaciones de género, y en ello resulta destacable que el coro esté integrado por las distintas ciudades-Estado aliadas de Atenas en el marco de la Liga de Delos.²⁸ Humanizar (o, mejor aun, humanizar-feminizar) a las *póleis* presentándolas en el teatro como coreutas permite convertirlas en objeto de burla y en reservorio de obscenidades y alusiones sexuales, con el propósito de consolidar una superioridad hegemónica masculinizada por parte de Atenas. Si, como sabemos, el discurso de la violación y la institución del matrimonio han funcionado como una legitimación simbólica efectiva del proceso

26 Sommerstein (1997) ha prestado atención a la existencia de una comedia de “demagogo” en Éupolis, especialmente comparando *Maricante* con *Caballeros* de Aristófanes; cfr. también Storey (1993: 382-383) y, acerca del enfrentamiento literario entre ambos autores, Kyriakidi (2007). El interés por los textos de Éupolis puede remontarse hasta principios del siglo XIX: sus fragmentos fueron recopilados por Runkel (1827) y por Meineke (1839), y se retomaron en el Tomo V de los *Poetae comici graeci* de Kassel-Austin (1986), que sigue siendo una referencia ineludible y cuyo orden, a pesar de haber sido puesto en duda en numerosas oportunidades, reproducimos en este trabajo. El reciente libro de Storey (2003), que superó el comentario canónico previo de Plepelits (1970), ha puesto al día los estudios sobre el autor y ofrece una traducción inglesa de los fragmentos preservados.

27 La referencia a Aminias en el fr. 222 o de Estilbides en el fr. 225 (quien, sabemos por otras fuentes, murió en 413 a. C.) permiten aproximar la representación de la pieza a una fecha semejante. Se toma como fecha *ante quem*, asimismo, el año 412 a. C. porque en ese momento se produce la revuelta de Quiós y se rompen los lazos de alianza con Atenas.

28 Que en el coro cómico se personifiquen entidades políticas no debía resultar un fenómeno extraño, dado que existen testimonios en el arte griego clásico de la época, en los que a menudo se reflejan ciudades, pueblos o abstracciones con fisionomía antropomórfica. Cfr. Shapiro (1993) y Glowacki (2003). Por lo demás, es lo que sucede en otras obras como *Démoi* del mismo Éupolis o en *Nésoi* de Aristófanes.

de colonización,²⁹ no es llamativo entonces que Éupolis construya un mensaje político recurriendo a la presentación de los aliados como mujeres. Puesto que los órganos de la ciudad actúan y resuelven como si tratase de hombres racionales,³⁰ el expansionismo imperial, como se advierte en la descripción que Tucídides hace de la expedición a Sicilia, es un acto masculino de *andreía*, fundado en la obtención y conquista de lo que es lejano: en este esquema simbólico, la isla es, por su parte, un simple objeto femenino de deseo y posesión.³¹ Las ciudades aliadas de que da cuenta Éupolis también resultarán objeto de mirada y de discurso, como muestra la descripción provista en el fr. 246:

αὔτη Χίος, καλὴ πόλις < >
πέμπει γὰρ ὑμῖν ναῦς μακρὰς ἄνδρας θ' ὅταν δεῖσῃ.
καὶ τᾶλλα πειθαρχεῖ καλῶς, ἄπληκτος ὥσπερ ἵππος.³²

Esta es Quiós, una hermosa ciudad, porque les envía a ustedes grandes naves y varones cuando los necesitan. Y por lo demás obedece muy bien, como un caballo al que no se azota.

El deíctico αὔτη a comienzo de verso, que será frecuente en los fragmentos, sirve para describir la presencia física de Quiós en el escenario. La caracterización de la ciudad como

29 "Within the ideology of colonization –of foreign conquest and overseas settlement– the discourse of rape and the institution of marriage provide models for representing the complicated relationships which must be forged between Greeks and native populations upon colonizing foreign territory" (Dougherty, 1993: 62).

30 "The sovereign assembly of the Athenians did not delegate much of its power to anybody. So, usually it was the citizens as a whole who made decisions and risked effeminacy if they did not assert their rights vis-à-vis other states" (Hunt, 2010: 119).

31 *δυσέρωτα εἶναι τῶν ἀπόντων* (Thuc. 6.13.1); *cfr.* 6.1.1, 6.6.1. Nicias sostiene, en el pasaje, que los ancianos no deben sentir que parecen "suaves" o feminizados (*μαλακός*) en caso de votar en contra de la expedición militar. Wohl (2002: 174) aclara que el léxico de la dureza/flacidez atraviesa toda la discusión que instala Tucídides en torno del imperialismo ateniense o su rechazo.

32 La edición del texto griego empleada es la de Storey (2011) y las traducciones son propias en todos los casos.

bella (καλή) incorpora una dimensión estética y preanuncia un alcance erótico en su presentación: al evocarla confluye un verso estrictamente político (que describe las provisiones brindadas de manera oficial a Atenas en la guerra) con una última línea en la que los “servicios” descriptos dejan entrever un matiz sexual que ubica a Quíos en un espacio feminizado de obediencia al poder (πειθαρχεῖ) e instala su asimilación a un animal como el caballo en el que se aúnan –con una fuerte carga semántica– la docilidad y la fuerza.

Si leemos *πάσχουσα*, como propone Bekker (en Storey, 2003: 21), en vez de *πάσχουσιν* (fr. 229), como lee Storey (2011: 184), la cita “Sufriendo estos males no te pido que me vendas” (κακὰ τοιάδε / *πάσχουσα* οὐδὲ πρᾶσιν αἰτῶ) asemejaría el estatus de la mujer que pronuncia la frase a la condición de los esclavos, que podían ser objeto de transacciones monetarias. El amo es, en su naturaleza masculina, libre y autocontenido: la mujer, en cambio, está sujeta a su designio. Esta posición servil no estaría aislada en los textos preservados si se advierte la referencia al *despótes* que, en el fr. 250, introduce esta dialéctica de la esclavitud en boca del coro: ὃ δέσποτα, καὶ τάδε νῦν ἄκουσον ἂν λέγω σοι (“Amo, escuchá ahora también esto que te digo”).

Por lo demás, la dimensión financiera que instala la posibilidad de ser comprado y vendido permite a su vez remitir a la presentación de Cízico, ciudad que –situada al norte de Anatolia y caracterizada por la acuñación de célebres monedas– es identificada como una mujer rica en dinero. El fragmento muestra de qué modo esta condición pública es contrapuesta a una alusión explícita del enunciador, que recuerda el tiempo pasado en esa ciudad a partir de reminiscencias de tipo sexual (fr. 247):

A] ἢ δ' ὑστάτη τοῦ 'σθ';

B] ἦδε Κύζικος πλέα στατήρων.

A] ἐν τῇδε τοίνυν τῇ πόλει φρουρῶν <ἐγὼ> ποτ' αὐτός

γυναῖκ' ἐκίνουν κολλύβου καὶ παῖδα καὶ γέροντα,
κάξῃν ὅλην τὴν ἡμέραν τὸν κύσθον ἐκκορίζειν.

– ¿Y la última quiéni es?

– Esta es Cízico, llena de estateres.³³

– Cuando estuve de guardia en esta ciudad por cierto me moví a una mujer, a un chico y a un viejo, y me podría haber quedado todo el día desinfectando la concha.

Las imágenes femeninas descritas, como las de Quíos y Cízico, sirven para identificar variados perfiles que permiten pensar en las graves consecuencias políticas del sometimiento que sufren estas “mujeres-Estado”. Una vez más, en términos de política internacional, los Estados poderosos (en este caso, Atenas representada no como otra *pólis* femenina sino mediante el colectivo de “los atenienses”, como solían ser identificadas las ciudades en el plano político) son los que deciden según sus intereses y los que someten.³⁴ En nombre de una *metrópolis* que se enaltece, los varones terminarán imponiendo en definitiva tanto su rol activo en el sexo como su hegemonía soberana.³⁵ Veamos el caso de la tercera polis, que presenta el fr. 245:

33 El *statér* era una moneda grande de plata, generalmente equivalente a cuatro dracmas (de allí que solía también ser llamada tetradracma). El pasaje aquí es relevante si se tiene en cuenta que en Cízico hay informaciones de que se acuñaba un *statér* de oro (el “ciziceno”) equivalente a veinticuatro dracmas áticas.

34 Esto es, por ejemplo, lo que sostienen los atenienses en el Diálogo de Melos (Thuc. 5.89) al distinguir la imposición de los fuertes y la necesaria aceptación de los débiles. El lenguaje “imperialista” ateniense ha consagrado una fórmula, habitual en los textos epigráficos conservados, que muestra la relación entre las ciudades dominadas y el poder hegemónico: “las ciudades que los atenienses controlan” (πόλεις ὄσων Ἀθηναῖοι κρατοῦσιν). Sobre un estudio de esta expresión y un relevamiento de las ocasiones en que se registra, *cfr.* Low (2005: 95-99).

35 Rosen (1997: 153) indicaba lo que resulta también adecuado para el pasaje objeto de reflexión: “We find in these instances, then, rather unusual examples of how the political relations between states are articulated with a kind of discourse that derives from the realm of domestic gender relationships within Athenian society in general, and with the oikos in particular”. Igual razonamiento puede postularse para la imposición de las normas internacionales de carácter imperativo, como han logrado demostrar Charlesworth y Chinkin (1993).

A] Τῆνος αὐτή
πολλοὺς ἔχουσα σκορπίους.
B] ἔχεις τε συκοφάντας.

– Esta es Teno, la que tiene muchos escorpiones.

– Y vos tenés sicofantas.

Si proponemos esta división dialógica del pasaje –que las ediciones consultadas no sugieren pero que sería lógico postular por el cambio que se produce de la tercera persona a la segunda– podría distinguirse la antítesis entre una dimensión de lo natural, atribuida a la *pólis*-mujer, frente a un ámbito político-litigioso determinado por la presencia de los delatores. La contraposición σκορπίους / συκοφάντας autoriza a pensar en una notoria antítesis que plantea el texto entre Teno, identificada como un personaje femenino vinculado con el mundo salvaje, y los atenienses que –de modo contrario– representan la civilización y el ejercicio activo de la justicia.³⁶ Esto explicaría, por su parte, un pasaje como el del fr. 228, en el que se hace referencia a términos judiciales que permiten pensar en la lógica procesal ateniense: ὡς ὑμῖν ἐγὼ / πάντη ‘ποκρινοῦμαι πρὸς τὰ κατηγορούμενα (“...que yo voy a responderles en todo las acusaciones”).³⁷

Del mismo modo, el mundo politizado de los atenienses vuelve a enfrentarse en el fr. 244 a la mujer vista como territorio de lo natural. Allí un personaje se pregunta si una de las mujeres presentes en escena estaba “cultivada” o era solamente tierra “rasa” (πεφυτευμένη δ’ αὐτή ‘στὶν ἢ ψιλὴ μόνον;). Reiterando el déictico αὐτή, se trata de una referencia agrícola apropiada para describir la geografía agreste

36 Acerca de la presencia de los sicofantas en la comedia y su vinculación con una “litigiosidad” propia (y casi exclusiva) de la ciudad de Atenas, *cf.* Pellegrino (2010).

37 El fr. 238 es significativo para nuestra lectura, pues opone litigiosidad (*polypragmosýne*) y tranquilidad al describir a un varón en tercera persona: οὐ γὰρ πολυπράγμων ἐστίν, ἀλλ’ ἀπλήγιος (“Pues no es amante de los asuntos públicos, sino un simple”).

de una ciudad aliada; la alusión, sin embargo, asume en el contexto alcances sexuales concretos si se percibe que –en el juego metafórico que describimos– el cultivo bien equivale a la penetración masculina frente a la falta de ocupación de las tierras vírgenes que no han sido hasta el momento conquistadas. En este contrapunto que va creando el texto, se alza por parte de Atenas, pues, la consagración de valores masculinizados de dominación, estrategias todas que –si seguimos a algunos filólogos–³⁸ terminaban en la pieza con la celebración de un matrimonio final. En efecto, el fr. 243, que menciona la posibilidad de que se le atribuya un varón conveniente a una de las mujeres descritas (ἔχω γὰρ ἐπιτῆδειον ἄνδρ’ αὐτῇ πάνυ, “Pues tengo un varón muy adecuado para ella”) introduce una dimensión matrimonial que resulta eficaz para entender los vínculos de conexión política entre comunidades asociadas.³⁹

Si, entonces, el estatus de alianza de estas ciudades en torno de la Liga de Delos es asimilado al acuerdo constitutivo del *gámos* que sostenía la institución familiar, se torna pertinente relevar las referencias a aquellas entidades políticas enemigas que, cumpliendo un papel de cortesanas o prostitutas, se vinculaban con políticos y demagogos atenienses sin la existencia de vínculos legales. Es el caso quizás de Filino, que en el fr. 223 es instado a dejar de mirar a un personaje femenino (quizás una de las mujeres-ciudades del coro) para irse, en cambio, a una mera *colonia*: ὁ Φιλίνος οὕτως τί ἄρα πρὸς ταύτην βλέπεις; / οὐκ ἀπολιβάζεις εἰς ἀποικίαν τινά;

38 Como Norwood (1931) que, sobre la base de los himeneos celebratorios que habitualmente cerraban las obras cómicas con un matrimonio del héroe, proponía un final de la pieza en el que las distintas ciudades que formaban parte del coro se casaban con los varones atenienses.

39 Recordemos que el acto jurídico del matrimonio se producía por el acuerdo o contrato (*ἐγγύη*) que colocaba a la novia y su dote bajo la tutela del novio (*cf.* Leduc, 1993: 315): este carácter bilateral de la alianza puede encontrar un interesante paralelo en la constitución de organizaciones inter-*póleis*. Griffith (2011: 184) explica que el dispositivo matrimonial exogámico funcionaba en el siglo V a. C. como instancia de extensión de conexiones, oportunidades e influencias.

“Che, Filino, ¿por qué la mirás a esta? ¿Por qué no te rajás a alguna colonia?”). O incluso podría ser la situación de otro pasaje (fr. 221) que, refiriéndose en términos críticos a Cimón, describía su frecuente visita a la enemiga Lacedemonia en vez de compartir tiempo en Atenas con su hermana Elpinice, acercando quizás la traición pública al adulterio:

κακὸς μὲν οὐκ ἦν, φιλοπότης δὲ κάμελής·
κάνιότ' ἂν ἀπεκοιμᾶτ' ἂν ἐν Λακεδαιμόνι,
κᾶν Ἑλπινίκην τῆδε καταλιπὼν μόνην.

No era malo pero era aficionado a la bebida y corto de entenderas; a veces pasaba la noche en Esparta y dejaba acá sola a esta Elpinice.

Es evidente, pues, que mediante la recuperación de diferentes modelos femeninos fácilmente accesibles al público del espectáculo dramático,⁴⁰ los textos recurren a expresiones capaces de calificar la relación que instala Atenas con las ciudades aliadas en términos político-religioso-sexuales: este acuerdo nupcial podría servir, quizás, para que ningún asunto haya de ser impedido por juramentos: τί δ' ἔστ' Ἀθηναίοισι πρᾶγμα' ἀπόμοτον; (fr. 234).⁴¹

Las hipótesis respecto del fundamento de esta presentación de las *póleis* como mujeres han girado casi con exclusividad en torno del carácter político del mensaje de Éupolis:

40 El catálogo de mujeres podría incluir una supuesta virgen, si interpretamos el fr. 236 (ὄν οὐκ ἀνέφραξά ποποτ' ἀνθρώποις ἐγὼ, “que nunca abrí a los hombres”) como una apelación a la penetración sexual.

41 Súmese a todo esto que la interpretación de los fragmentos de *Póleis* reviste especial trascendencia en la medida en que el teatro funcionaba como espacio físico y material en el que las ciudades-aliadas depositaban los tributos anuales a Atenas, como incluso dejaba entrever la obra en su argumento: εἰς τὰ Διονύσια ἐτέτακτο Ἀθήναζε κομίζειν τὰς πόλεις τοὺς φόρους, ὡς Εὐπολίς φησιν ἐν Πόλεσιν (“Se había impuesto que las ciudades llevaran los tributos hacia Atenas, a las Dionisias, como dice Éupolis en *Póleis*”, fr. 254, Σ *Ach.* 504).

tratándose del coro (que generalmente genera lazos de simpatía con el público teatral), se ha postulado que la obra representaba un alegato a favor de un mejor tratamiento de los aliados o una crítica acérrima a la política tiránica de Atenas respecto de sus fieles compañeros de guerra (Norwood, 1931: 94). La dimensión poética del recurso, en cambio, no ha recibido gran atención. Y si el empleo público que se hace de la terminología aplicable a las relaciones familiares y sexuales individuales puede extenderse al plano interestatal –como sucede, por caso, en lo referido a los vínculos de *philia* entre *póleis* (cfr. Mitchell, 1997)– la comedia de Éupolis contribuye con énfasis a ese imaginario metafórico. En boca de los personajes en escena, los fragmentos recorridos representan un ejemplo productivo de la interpretación sexual de los eventos políticos e inauguran un *tópos* literario centrado en la personificación de los grandes sujetos de las relaciones exteriores. Si esto es así, lo cierto es que *Póleis* juega con la creación de una ficción en la que Atenas trata a sus aliados del mismo modo en que un ateniense trataba a su mujer:⁴² representación jurídica y control estricto son las bases que fijan el patrón de conducta esperable. El discurso de la violencia monopólica del varón y la amenaza del uso de fuerza contra las pequeñas ciudades que caen bajo la égida de Atenas traducen un dominio masculinizado que genera respeto reverencial y que construye en el otro la posibilidad certera y temible de la ilegalidad o la expulsión.⁴³ Ejemplificando con el ámbito de las experiencias cotidianas, la comedia se hace eco de esa jurisdicción doméstica para hablar sin tapujos de la guerra y de lo político.

42 Esta es la tesis central de Rosen (1997).

43 Sobre el empleo de la fuerza armada en el derecho internacional actual, Heathcote (2006: 158) sostiene que "...the ahistorical, static quality of Article 2(4) reaffirms a male citizen for international law built on Western liberalism's male citizen, the reasonable, rational individual now manifest in the sovereign state. At the same time, the mutable quality of the boundary between prohibited and justified force invokes the gendered qualities of international law. Force is rationalized and justified for some states and force is deemed irrational and illegal when exercised by others".

***Lisístrata* de Aristófanes: las relaciones exteriores y sus metáforas anatómico-sexuales**

Hemos visto de qué modo la conquista imperialista es asimilada a la incursión sexual; el ejemplo de la campaña naval a Sicilia muestra una suerte de erótica de la dominación territorial que se construye en términos “románticos” como el deseo de lo que se ansía (Wohl, 2002: 192). Aristófanes partirá de una inversión cómica del planteo estético e idealizado del modelo tucidideo, para mostrar hasta qué punto la desmesura pasional pierde todo sustento en la racionalidad y la prudencia para desembocar en el plano incontrolable de la libido.

En una trama en la que se superpone de modo constante el universo del sexo y el plano cívico-institucional, *Lisístrata* (representada en 411 a. C.) dramatiza los efectos políticos de una huelga femenina de “piernas cruzadas”.⁴⁴ En medio de la coyuntura bélica que enfrenta a Atenas y Esparta –con sus respectivas *póleis* aliadas–, la protagonista de la obra se encarga de revelar a sus compatriotas (y al público) su plan, que consiste en abstenerse de tener relaciones sexuales hasta que sus maridos, agotados, resuelvan deponer las armas y permitir así la salvación de la Hélade.⁴⁵ Si las mujeres son parte integrante de la comunidad, ellas podrán perfectamente desempeñar el papel de ciudadanas (madres de guerreros) y emplear sus conocimientos en tanto administradoras del *oikos* en la conducción de los asuntos de la *pólis*, como ella misma reconocerá (ὄ καὶ τᾶνδον χρήματα πάντως ἡμεῖς ταμιεύομεν ὑμῖν, 495) y uno de los semicoros femeninos dejará en claro en el debate parabático de la pieza (Faraone, 1997).⁴⁶

44 Keuls (1985) ha propuesto que esta imbricación en la obra entre lo femenino y lo político se explica por motivos históricos, dado que en esta época había una suerte de sentimiento antifallico entre las mujeres atenienses.

45 Lindsay (2004) ha propuesto una lectura de la obra desde esta dimensión bélica, examinando la oposición de hombres y mujeres y su participación en el conflicto armado.

46 Foley (1982) deja entender que en la obra se presencia una disolución de los límites entre lo masculino y lo femenino, entre lo político y lo sexual.

Nos interesa focalizar la atención en la segunda parte de la obra, en particular cuando se abre la escena a un diálogo diplomático cómico que centrará su atención en la presencia de *Diallagé* o Reconciliación (1108-1189). A diferencia de lo que ocurría en *Póleis*, donde las ciudades-Estados estaban feminizadas, aquí las representaciones de Atenas y Esparta corresponden a sus agentes-embajadores. Aristófanes consigue con esto aprovechar un recurso propio del género: mediante la puesta en escena de personajes que hacen hablar a las dos grandes partes del conflicto (en una metáfora de lo que implica la actuación diplomática), se replica en términos humanos y en una escala menor el gran peligro que supone la guerra.⁴⁷ Esta privatización de una dimensión internacional signa todo el texto, en el que precisamente se procura alcanzar un tratado de paz panhelénico a partir de la protesta decidida por las mujeres.

Cuando ingresan los enviados en escena, este juego de representaciones propias de la negociación interestatal se descubre en toda su potencialidad, en la medida en que la “humanidad” de los dos personajes resulta anatómicamente evidente: luego de una referencia al peligro de castración que les podría esperar luego de la amputación de los Hermes (1093-1094) –que apunta al plano político y religioso y nos conduce nuevamente al expansionismo ateniense en Sicilia–, ambos aparecen tapados con un manto que los ayuda a cubrir la irremediable erección a la que los ha impulsado la renuncia femenina.⁴⁸ Este cruce entre política y sexo,

47 En efecto, es llamativo en las intervenciones de los dos delegados la presencia recurrente de la primera persona del plural, como si detrás de esa constante referencia al ἡμεῖς se dejara entrever la totalidad del pueblo de los atenienses y lacedemonios.

48 Es trascendente la referencia a los Hermes mutilados, porque anticipa el cruce entre política y sexo. En efecto, Wohl (2002: 24) señala cómo “...the mutilation of the Herms becomes a serious attack on both the sexual and the political autonomy of the demos. In the sexual register it is a castration; in the political, a potential act of tyranny, but the political and erotic here are inseparable: if the Athenian citizen is, virtually by definition, sexually dominant, castration is political disenfranchisement”.

que anticipa lo que luego se va a desplegar, deviene una herramienta de humor y recuerda los vínculos simbólicos que subyacen en los textos de Tucídides cuando se conectan las apelaciones a la “dureza” y las pretensiones activas del imperialismo político-militar.⁴⁹ La transgresión de las normas acordadas se produce en todos los niveles y lo que los espectadores estiman aceptable se transforma de a poco en un rechazo: el modelo de varón sexualmente controlado, prudente, democrático y abierto al diálogo se altera en sus aristas personales, sociales y políticas para volverse aquí sexópata, egocéntrico y claramente antidemocrático.

La transformación es, sin embargo, progresiva. En un principio, ambos embajadores acuerdan haber sido enviados con el mismo fin: llegar a una reconciliación que, en palabras del representante ateniense, solamente Lisístrata está en condiciones de poder conseguir (1102-1104):⁵⁰

καλῶς δὴ λέγετε· χήμεῖς τουτογί.
τί οὐ καλοῦμεν δῆτα τὴν Λυσιστράτην,
ἥπερ διαλλάξειεν ἡμᾶς ἄν μόνη;

Hablan muy bien, por cierto; y también nosotros [queremos] eso mismo. ¿Por qué no llamamos entonces a Lisístrata, la única precisamente que sería capaz de reconciliarnos?

Inmediatamente, el nombre de Lisístrata es manipulado y masculinizado por el espartano (ναὶ τῷ σιώ, καὶ λῆτε τὸν Λυσίστρατον, “Sí, por los dioses, y si quieren, a Lisístrato”,

Es preciso recordar que los Hermes eran, con sus falos, la representación de la dominación sexual masculina en la *pólis*, como sostiene Winkler (1990b: 35-36).

49 “Imperialism is a referendum on Athens’s manliness and a proof that it is hard, not soft” (Wohl, 2002: 176).

50 El texto griego corresponde a la edición de Henderson (1987). No obstante, se ha realizado un cotejo textual con las restantes ediciones mencionadas en la bibliografía. Las traducciones son propias en todos los casos.

1105),⁵¹ operación de racionalización de la protagonista que resultará exactamente contraria a la progresiva irracionalidad y al creciente salvajismo instintivo y femenino de que serán presa los enviados (Hubbard, 1991: 183). La protagonista no solo es nombrada expresamente en boca de varones, práctica que incluso la propia comedia se encarga de modo sistemático de evitar;⁵² su carácter único está determinado expresamente (μόνη, 1104) y su condición inicial de mujer es lo que le permitirá colocarse en un espacio diferenciado del discurso capaz de llevar a los hombres a una solución arbitral de las desavenencias (1111).⁵³ El pasaje juega incluso con palabras que resuenan al género femenino por ser de primera declinación: si bien Lisístrata es la más valiente de todas (πασῶν ἀνδρειοτάτη, 1108, con un léxico que apunta a una cualidad inherente del universo masculino), es vista con adjetivos en género femenino como una conjunción de opuestos: “tremenda (en oratoria) y delicada (en persuasión), noble y vulgar, altanera y sumisa, versátil” (δεινὴν <μαλακῆν, > ἀγαθὴν φαύλην, σεμνὴν ἀγανῆν, πολὺπειρον, 1109).

La versatilidad de Lisístrata es notoria, y se percibe sin ambages cuando emite un discurso ciertamente masculinizado, signado por el ejercicio de la justicia y el manejo retórico aprendido de los varones, y lo entremezclará con el empleo de un léxico obsceno en el preciso momento en que decide resolver la controversia trayendo sobre el escenario a Reconciliación y sugiriendo a esta que arrastre con suavidad a atenienses y espartanos desde sus órganos sexuales. Se entabla

51 La lectura propuesta se aparta aquí de la forma *Λυίστρατον* (sic) que incluye Henderson (1987: 55, *ad loc.*); en su comentario, no obstante, se refiere al nombre propio como “Lysistratos” (1987: 195).

52 Al respecto, pueden consultarse Schaps (1977), Hunter (1990) y Sommerstein (2010: 45). Queda claro en estos trabajos que, en la Atenas clásica, las reglas de “etiqueta” impedían mencionar a las mujeres honorables por sus nombres en público, para preservar su reputación.

53 García Novo (1991: 45) sostiene que Lisístrata “se enfrenta al hombre en igualdad de condiciones, sin complejo de inferioridad. Lucha contra el sistema establecido. Aspira a resolver lo que los varones no resuelven, ganándoles en astucia”.

un nuevo cruce, muy claro, entre política internacional y sexo: ciertas declaraciones bélicas –como la que Lisístrata emplea al criticar las guerras contra los bárbaros en las que los ejércitos destruyen a los griegos y sus ciudades (“Ἐλληνας ἄνδρας καὶ πόλεις ἀπόλλυτε, 1134)– son apropiadas por las palabras de los enviados. Así, el ateniense por ejemplo utilizará el mismo verbo empleado por la protagonista (*destruir*) pero con un sentido menos político, capaz de detallar con mayor precisión sus padecimientos: ἐγὼ δ’ ἀπόλλυμαί γ’ ἀπεψωλημένος, (“Y yo me destruyo con la verga pelada”, 1136).

Parodiando una tragedia perdida de Eurípides,⁵⁴ Lisístrata aclara que es mujer pero que tiene buen juicio (ἐγὼ γυνή μὲν εἰμι, νοῦς δ’ ἔνεστί μοι. / αὐτὴ δ’ ἐμαυτῆς οὐ κακῶς γνώμης ἔχω, 1124-1125) y deja asentado que obtuvo sus conocimientos de retórica del ámbito varonil, tras escuchar muchos discursos de su padre y de sus mayores (τοὺς δ’ ἐκ πατρός τε καὶ γεραιτέρων λόγους / πολλοὺς ἀκούσασ’ οὐ μεμούσωμαι κακῶς, 1126-1127). De ese mismo modo, legitimada por el propio *lógos*, cuando Lisístrata inicia una diatriba contra los lacedemonios por su desempeño en la guerra (que se asemeja en contenido y forma a los discursos recreados por Tucídides) introduce una serie de referencias políticas, de extrema seriedad, claramente identificables por los espectadores (1137-1146):

εἴτ’ ὃ Λάκωνες, πρὸς γὰρ ὑμᾶς τρέψομαι,
οὐκ ἴσθ’ ὅτ’ ἐλθὼν δεῦρο Περικλείδας ποτὲ
ὁ Λάκων Ἀθηναίων ἰκέτης καθέζετο
ἐπὶ τοῖσι βωμοῖς ὠχρὸς ἐν φοινικίδι
στρατιᾶν προσαιτῶν; ἢ δὲ Μεσσήνη τότε
ὑμῖν ἐπέκειτο χῶ θεὸς σείων ἅμα.
ἐλθὼν δὲ σὺν ὀπλίταισι τετρακισχιλίους
Κίμων ὄλην ἔσωσε τὴν Λακεδαίμονα.

54 *Menanipa la Sabia*, fr. 483.

ταυτὶ παθόντες τῶν Ἀθηναίων ὑπο
δηοῦτε χώραν, ἧς ὑπ' εὖ πεπόνθατε;

Ahora me dirigiré a ustedes, espartanos. ¿No recuerdan cuando una vez vino acá Periclidas, el laconio, y como suplicante ante los atenienses se sentó en los altares, pálido, con sus ropas púrpuras, pidiendo un ejército? Y en ese entonces Mesenia se les venía encima y al mismo tiempo el dios les sacudía la tierra. Y Cimón marchó con cuatro mil hoplitas y salvó toda la Lacedemonia. ¿Después de haber sido tratados así por los atenienses devastan un territorio del que recibieron favores?

Queda claro que Lisístrata emite discursos que, como si se tratara de un hombre habituado a los encuentros de la Asamblea, se sostienen en reproches derivados del comportamiento internacional de las partes enfrentadas. Enseguida aparecerán las recriminaciones de Lisístrata a los atenienses: se trata de un pasaje muy rico en alusiones históricas (1149-1156) que, al igual que el destino del anterior, será ignorado sin recaudos:

ὕμᾱς δ' ἀφήσειν τοὺς Ἀθηναίους <μ'> οἶει;
οὐκ ἴσθ' ὅθ' ὕμᾱς οἱ Λάκωνες αὐθις αὖ
κατωνάκας φοροῦντας ἐλθόντες δορὶ
πολλοὺς μὲν ἄνδρας Θετταλῶν ἀπώλεσαν,
πολλοὺς δ' ἑταίρους Ἰππίου καὶ ξυμμάχους,
ξυνεκμαχοῦντες τῇ τόθ' ἡμέρᾳ μόνοι,
κῆλυθέρωσαν κἀντὶ τῆς κατωνάκης
τὸν δῆμον ὑμῶν χλαῖναν ἡμπέσχον πάλιν;

¿Y vos creés que a ustedes los voy a dejar ir así sin más, atenienses? ¿No recuerdan cuando a su vez los laconios, en la época en que ustedes llevaban unos mantos rústicos, vinieron con la lanza a ayudarlos, y mataron a muchos hombres de

Tesalia y a muchos compañeros y aliados de Hippias? Fueron los únicos que entonces los ayudaron a ustedes a expulsarlos, y los liberaron y, a cambio de esa ropa de esclavos, abrigaron de nuevo a su pueblo con una capa de lana.

La estructura que cimienta las *rhéseis* diplomáticas de la protagonista muestra un claro equilibrio entre sus acusaciones contra los atenienses y su alocución hacia los espartanos, balance que desde el punto de vista sintáctico incluye la misma expresión οὐκ ἴσθ' como segundo verso de cada intervención (1138 y 1150), además de una segunda persona del plural enfática que atraviesa sus palabras. Sin embargo, desde el punto de vista persuasivo, ninguno de los elaborados discursos logra su propósito.

El ingreso de Reconciliación o *Diallagé* –personificada en una bella joven–, que se había producido en 1115, permite diferenciar el mundo irracional de los políticos (que se dejan arrastrar, presas de su deseo sexual) y la racionalidad que la propia Lisístrata logra reservar para sí misma.⁵⁵ La escena muestra bien que, frente a las palabras femeninas, la atención de ambos enviados se halla menos lejos del sexo que de los episodios bélicos. Ambos tienen fijada su vista en Reconciliación, y ni el uno ni el otro parecen estar a la altura de las circunstancias de una cumbre por la paz. Apenas termina la protagonista de elaborar su crítica política, el enviado laconio –que no ha dejado de mirar a la joven desnuda– emite una opinión que parece dejar muy en claro, con un nexo adversativo, por dónde pasan sus intereses reales en ese momento: ἀδίκιοιμες· ἀλλ' ὁ πρωκτὸς ἄφατον ὡς καλός (“Somos injustos, pero no tengo palabras para describir qué culo tan hermoso”, 1148). El delegado ateniense, por su parte, afirmará a su

55 Se ha interpretado que *Diallagé*, en tanto contracara de Lisístrata, sirve para superponer la función cívica y las actividades de prostitución, colaborando en la transformación de las “esposas” griegas de la obra en verdaderas cortesanas que utilizan el sexo como herramienta de persuasión; *cfr.* Stroup (2004).

debido tiempo nunca haber visto una “conchita tan bonita” (ἐγὼ δὲ κύσθον γ’ οὐδέπω καλλίονα, 1158).⁵⁶

Ambos embajadores son presas de su deseo erótico y la identificación de las diversas partes del cuerpo de *Diallagé*, que interrumpirá el relato histórico de Lisístrata, adquirirá su máximo desarrollo en la escena cuando el delegado espartano exija a su interlocutor que se le devuelva el *redondel* (...αἱ τις ἄμιν τῶγκυκλον / λῆ τοῦτ’ ἀποδόμεν, vv. 1162-1163a), que enseguida identifica como Pilo (τὰν Πύλον, v. 1163c). Así, el trasero⁵⁷ es leído en términos geográficos, jugando con la posible etimología de la denominación (*pyle*, puerta) y aludiendo al promontorio que unos años antes Atenas había conquistado y fortificado.⁵⁸ Instado por la protagonista de la obra, el ateniense concede estratégicamente la cesión de Pilo siempre que se asegure en la repartija otros territorios alternativos (1168-1170):

τὸ δεῖνα τοῖνον, παράδοθ’ ἡμῖν τουτονὶ
πρώτιστα τὸν Ἐχνοῦντα καὶ τὸν Μηλιᾶ
κόλπον τὸν ὀπισθεν καὶ τὰ Μεγαρικὰ σκέλη.

Bueno... este... ¿cómo se dice?... dennos primero Equinunte, acá, y el golfo Malíaco, que está por atrás, y las piernas de Mégara.

56 En este deseo masculino de los embajadores hacia *Diallagé* se percibe la célebre polaridad de la que hablaba Halperin (1990b) entre los ciudadanos (dominantes en términos sexuales, políticamente poderosos) y los no-ciudadanos (percibidos como subordinados y políticamente excluidos), entre los que se encuentran, evidentemente, las mujeres.

57 Acerca del matiz sexual de τῶγκυκλον en este contexto, *cfr.* Perusino (2002: 130), para quien aquí “il nome suggerisce una forma circolare, arrotondata: di qui l’impiego del termine anche in senso erotico come metafora dell’organo sessuale femminile, forse anche del posteriore di una procace fanciulla”. En igual sentido, Henderson (1991: 139).

58 Henderson (1991: 137-138) se refiere a las habituales metáforas de los órganos sexuales femeninos como “aberturas” o “pasajes”. Por lo demás, la alusión al trasero es adecuada a la imagen que los propios griegos tenían acerca de la predilección espartana por el sexo anal; *cfr.* Radt (1974: 15) y Dover (1989: 185).

Las alusiones, que a veces se pierden al traducir, no debían de ser confusas para un público contemporáneo: en el sustantivo Equinunte, ciudad de la Ftiótide que había estado en poder espartano desde 425 a. C. hay un juego con el sustantivo ἔχινος, que significa propiamente “erizo” pero que es un eufemismo para referirse al vello púbico. El golfo Malíaco en Tesalia, ubicado “por atrás”, parece referirse a la vagina, mientras que las piernas de Mégara (en lugar del esperado “los muros de Mégara”, derribados por facciones antiatenienses en 424-423 a. C.) constituyen un *aprosdóketon* verbal que superpone con éxito, una vez más, los planos semánticos del erotismo y la geopolítica.

En estos versos, lejos de convertirse en una alegoría muda,⁵⁹ la anatomía de Reconciliación se torna un ámbito fértil para reconocer una suerte de cartografía pornográfica de los terrenos en disputa y para referirse, desde la comicidad de una figura desnuda, a la situación internacional previa a la representación dramática de la pieza. Tratándose de un objeto que pasa de manos, *Diallagé* es asimilada de manera directa a una prostituta que se ve sujeta a decisiones que la exceden.⁶⁰ No estamos lejos de la lectura erótica de Tucídides que nos permitía interpretar en clave sexual la disputa por Sicilia, aunque el registro aquí es humorístico y se focaliza en el original recurso a la territorialización discursiva del cuerpo deseado. Tratándose de dos ciudades-Estado en disputa, junto con sus aliados, no debe sorprender en este pasaje de *Lisístrata* la negociación en términos del

59 Es la posición representada, por ejemplo, por Lever (1953: 223): “Reconciliation may have appeared in the theatre as the mute object of the chorus’ apostrophe. She is brought forward again in the theatre by Lysistrata (1114) as the mute symbol of peace between Athenians and Lacedaemonians. The symbolic figures who appear without speaking are only one step removed from the lyric descriptions such as the ones just quoted. They have become objectified but not dramatized”.

60 El traspaso de dominación entre unos y otros la convierten en una mujer que circula, y la circulación femenina representa un peligro para la mentalidad griega: “These ideological strategies reflect a persistent concern about women as circulating objects” (Lyons, 2003: 128).

control sexual de las zonas controvertidas, la feminización de los espacios objeto de dominación y la pretendida ocupación, por parte de los poderosos, de las regiones débiles que no oponen resistencia.

La lucha entre iguales por el control de las ciudades menos poderosas pone en juego la polémica entre servidumbre e independencia, que el propio Tucídides reconocía inherente al enfrentamiento bélico.⁶¹ Y, sin embargo, aquí la alusión obscena a las partes pudendas de Reconciliación, tal como surge de las palabras de ambos delegados, parece privarlos de la seriedad que requiere la función de una embajada y constituye una crítica mordaz al funcionamiento mismo de la política exterior como instrumento de acuerdo.⁶²

Se ha señalado que Reconciliación, como personaje femenino mudo, es un objeto destinado a ser utilizado y controlado por los hombres, como ocurre con otras figuras semejantes que aparecen en la comediografía antigua (Sommerstein, 2010: 242). Pero, y he aquí lo novedoso, se presenta en esta oportunidad como un objeto utilizado por una mujer para controlar a los hombres. ¿No se trata acaso de un proceso de paz guiado con extrema precisión por voluntad de la protagonista? Desde este punto de vista, no ha de sorprender,

61 En Thuc. 6.20.2, por ejemplo, Nicias menciona ante los atenienses la pretensión de conquistar *póleis* importantes que no están sujetas a dominación y, por lo tanto, que no están interesadas en someterse a un poder ajeno (ἐπί γὰρ πόλεις, ὡς ἐγὼ ἀκοῆ αἰσθάνομαι, μέλλομεν ἰέναι μεγάλας καὶ οὐθ' ὑπηκόους ἀλλήλων οὔτε δεομένας μεταβολῆς, ἢ ἂν ἐκ βιαίου τις δουλείας ἄσμενος ἐς ῥάω μετάστασι χωροίη, οὐδ' ἂν τὴν ἀρχὴν τὴν ἡμετέραν εἰκότως ἀντ' ἐλευθερίας προσδεξαμένας). *Contrario sensu*, el pasaje deja entrever que existen ciudades pequeñas que procuran un cambio y quieren pasar de una esclavitud forzada a una condición más privilegiada.

62 La oposición entre hombres y mujeres respecto del manejo de las colonias se percibe en toda la obra y va adquiriendo diferentes matices a lo largo de los versos, pero encuentra aquí su punto cúlmine. Recordemos cuando Lisístrata, por ejemplo, le explicaba al *Próboulos* que los hombres han tenido las ciudades-colonias como manojos de lana desparramados: haciendo uso de una metáfora propia del universo femenino, dirá que es preciso juntar esa lana para hacer un gran ovillo que funcione como un manto para el pueblo (vv. 582-586). Sobre este pasaje, *cf.* Vázquez (2011: 306-308).

pues, que sea la propia Lisístrata quien ponga finalmente orden en el lugar, denunciando públicamente la peligrosa confusión de registros (...μηδὲν διαφέρου περι σκελοῖν, “¡No discutas en absoluto por un par de piernas!”, 1172), en una clara parodia de la tradicional atribución de culpabilidad a las mujeres por las declaraciones de la guerra.⁶³

Diallagé se retirará de escena tal como ingresó; los varones excitados no consiguieron su propósito de violarla y, sin embargo, la pieza terminará, como pretendía Lisístrata, con su arreglo final y con el reencuentro de atenienses y espartanos con sus esposas. Es el triunfo de la protagonista frente a los embajadores, es el triunfo de la ficción cómica frente a la cruda coyuntura internacional.⁶⁴

Violar y conquistar, o los modos cómicos del enamoramiento: a modo de conclusión

Las metáforas sexuales, y Eros mismo, se construyen en un juego de ver y ser visto (Halperin, 1990c: 267). La partida de

63 Es difícil aquí no pensar en la figura de Helena como “causante” de la guerra de Troya (cfr. Alceo, fr. 42 Voigt) y la eximición de responsabilidad que le concedía Priamo en *Il.* 3.161-165 al decirle que los culpables habían sido los dioses y no ella, οὐ τί μοι αἰτή ἐσσί, θεοί νύ μοι αἴτιοί εἰσιν, 164). Mediante un estudio biologicista con repercusiones en la política, Gottschall (2008) explica que el conflicto homérico se funda en la falta de mujeres disponibles y en la necesidad de asegurarlas para la descendencia. Aristófanes ya había parodiado esta atribución de *aitía* a las mujeres en *Acarnienses* al consignar que la guerra del Peloponeso se originó por el rapto de la puta Simeta y el consiguiente robo de dos cortesanas de Aspasía (523-529). Con una intencionalidad irónica parecida, en *Aves* 1639 se hace explícita la pregunta a la hora de explicar las motivaciones del conflicto entre Pisetero y los dioses: ἡμεῖς περὶ γυναικὸς μιᾶς πολέμησομεν; (“¿Vamos a hacer la guerra por una mujer?”, 1639).

64 Y es el triunfo final de la “negociación” femenina (que lleva a la paz) sobre la “fuerza” violenta y bélica de los hombres. En este sentido, Charlesworth y Chinkin (2002: 604) se refieren teóricamente a esta imaginaria sustentada en el género al analizar la retórica posterior al ataque contra las Torres Gemelas en el derecho internacional: “The dominant view of the appropriate style of leadership in the United States since September 11 is a good example of gendered images. To be a leader, it seems, requires displaying masculine qualities, such as decisive military action as opposed to negotiation and compromise, which are coded as feminine”.

las naves a la conquista de Sicilia en plena guerra del Peloponeso, que respondía a un plan que había enamorado a todos (καὶ ἔρωσ ἐνέπεσε τοῖς πᾶσιν ὁμοίως ἐκπλεῦσαι) se presenta como un espectáculo ante los ojos de los atenienses, y los jóvenes que aspiran a poseerla extrañan las vistas extranjeras y sus paisajes (τῆς τε ἀπουσίας πόθῳ ὄψεως καὶ θεωρίας, 6.24.3). Las analogías de la política exterior con la conquista amorosa se ponen en práctica a partir de una dimensión de la mirada que se centra en el despliegue y en las estrategias de aproximación al objetivo erótico-militar. No en vano la comedia, como género inmerso en la lógica de la visión inherente al *théatron*, ha aprovechado con creces las variadas posibilidades que brinda este recurso poético.

La asimilación del contacto entre los atenienses y los aliados en Éupolis encuentra su razón de ser en la equivalencia funcional de los vínculos intrafamiliares e interestatales: el traslado de la mujer por parte del varón desde su *oikos* nativo al nuevo hogar político, en el que las reglas del marido se respetan y no son puestas en discusión, implica un movimiento centrípeto destinado a “internalizar” a las *póleis* y colonias tiranizadas bajo el yugo imperialista de Atenas. La polémica en torno del cuerpo de Reconciliación en *Lisístrata*, por su parte, explota la polivalencia semántica de la anatomía femenina y consagra un uso metafórico eficaz del cuerpo como territorio conquistado. Con una ingeniosa apelación al imaginario simbólico de la dominación sexual, Aristófanes allí parece dejar al descubierto y denunciar unas intencionalidades diplomáticas que, cómicamente, parecen explicarse mucho menos por los intereses públicos nacionales que por la emergencia de los placeres privados.

De lo individual a lo público, de la familia a la ciudad, de los límites de la *pólis* al plano internacional, ambos pasajes parecen mostrar la capacidad que tiene el género cómico para superponer ámbitos (tanto cotidianos como abstractos) y potenciar su comprensión desde una risa que deja al

descubierto ante el público sus asimilaciones y divergencias. Lo sexual y lo político se cruzan para hallar terreno fértil en la producción de los comediógrafos, que denuncian sus transgresiones y explotan los ricos matices implicados en el interés que despiertan para el debate coyuntural.

Si en la realidad extra-dramática la metáfora erótica de la expansión territorial desemboca con vértigo en la derrota funesta y estrepitosa de las naves atenienses en Sicilia, el espacio seguro que ofrece la comedia antigua permite resemantizar la pretensión de conquista y consigue sobre la escena los deleites de un triunfo rotundo, los goces de un éxito asegurado. Lo que no logra la negociación diplomática o la invasión militar es alcanzado por la ficción literaria. Un ejemplo de lo mucho que puede el género para conquistar (y someter) a los espectadores que, celosos de sus políticos de turno, siguen enamorados de su ciudad y de sus instituciones.

Bibliografía

Ediciones críticas, traducciones y comentarios

- Austin, C. (ed.) 1973. *Comicorum Graecorum fragmenta in papyris reperta*. Berlín/Nueva York, W. de Gruyter.
- Bothe, F. (ed.) 1855. *Poetarum Comicorum Graecorum fragmenta*. París, Didot.
- Coulon, V. (ed.) [1928] 1977. *Aristophane: Les Oiseaux*. Lysistrata. Tomo III. Coulon, V. (ed.); Van Daele, H. (trad.). París, Les Belles Lettres.
- Edmonds, J. M. (ed.) 1957. *The Fragments of Attic Comedy after Meinecke, Bergk, and Kock*. Nueva edición aumentada, editada con Anexos, anotada y traducida al inglés. Leiden, Brill.
- Hall, F. W. y Geldart, W. M. (eds.) (1906-1907). *Aristophanes. Comoediae, Scriptorum classicorum bibliotheca oxoniensis*, 2 vols. Oxonii e Typographeo Clarendoniano.
- Halliwell, S. 1998. *Aristophanes' Birds, Lysistrata, Assembly-Women, Wealth*. Halliwell, S. (trad., introd. y notas). Oxford, University Press.

- Henderson, J. (ed.) 1987. *Aristophanes*. Lysistrata. Edición, introducción y comentario. Oxford, Clarendon Press.
- Jones, H. S. y Powell, J. E. (eds.) 1942. *Thucydides*. Historiae. Oxford, University Press.
- Kassel, R. y Austin, C. (eds.) 1986. *Poetae Comici Graeci*. Berlín/Nueva York, W. de Gruyter.
- Kock, T. (ed.) 1880. *Comicorum Atticorum fragmenta*. Leipzig, B. G. Teubner.
- López Eire, A. 1994. *Aristófanes*. Lisístrata. López Eire, A. (Introd., trad. y notas). Salamanca, Hespérides.
- Meineke, A. (ed.) 1839. *Fragmenta Comicorum Graecorum*. Berlín, G. Reimer.
- Olson, S. D. 2007. *Broken Laughter: Select Fragments of Greek Comedy*. Oxford, University Press.
- Plepelits, K. (ed.) 1970. *Die Fragmente der Demen des Eupolis*. Viena, Verlag Notring.
- Ross, W. D. (ed.) 1827. *Aristotle's Politics*. Oxford, Clarendon Press. 1957.
- Runkel, M. M. (ed.) 1827. *Cratini veteris comici Graeci fragmenta*. Leipzig, B. G. Teubner.
- Smyth, H. W. (ed.) 1926. *Aeschylus*. Eumenides. Cambridge. Cambridge/Londres, Harvard University Press/William Heinemann, Ltd.
- Sommerstein, A. H. (ed.) 1990. *The Comedies of Aristophanes, vol. 7*. Lysistrata. Sommerstein, A. H. (ed., trad. y notas). Warminster, Aris y Phillips.
- Storey, I. (ed.) 2011. *Fragments of Old Comedy*, vol. II “Diopeithes to Phecreates”. Cambridge/Londres, Harvard University Press.
- Van Daele, H. (ed.) 1996. *Aristophane*. Lysistrata. Milanezi, S. (Introd. y notas). París, Les Belles Lettres.
- Wilson, N. G. (ed.) 2007. *Aristophanis Fabulae II*. Wilson, H. G. (Recognovit brevique adnotatione critica instruxit). Oxford, University Press.

Bibliografía secundaria

- Andrewes, A. 1959. “Thucydides on the causes of war”, *CQ* 53 (N.S. 9), pp. 223-239.
- Boeringher, S. y Sebillotte Cuchet, V. (dirs.). 2011. *Hommes et femmes dans l'antiquité grecque et romaine. Le genre: méthode et documents*. París, Armand Colin.
- Brock-Utne, B. 1989. “Women and Third World Countries - What Do We Have in Common?”, *Women's Studies International Forum* 12 (5), pp. 495-503.

- Bruit Zaidman, L. y Schmitt Pantel, P. 2007. "L'historiographie du genre: état des lieux", en Sebillotte Cuchet, V. y Ernoult, N. (eds.). *Problèmes du genre en Grèce ancienne* (Histoire ancienne et médiévale, 90). París, Publications de la Sorbonne, pp. 27-48.
- Buis, E. J. 2010. "La persuasión en sus labios (fr. 102 K.-A.). Argumentación política y dispositivos retóricos en los fragmentos cómicos de Éupolis", en Vitale, M. A. y Schamun, M. C. (comps.). *Actas del I Coloquio Nacional de Retórica "Retórica y Política" y de las I Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Retórica y Universidad de Buenos Aires, pp. 1060-1068.
- . 2011. "Los partos monstruosos de Doco: maternidad, usura y demagogia en los testimonios cómicos de Aristófanes y sus rivales", en Domínguez, N.; Caballero de Del Sastre, E.; Martín, A. L.; Palacios, J.; Rodríguez Cidre, E. y Suárez, M. (comps.). *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires, FFyL, UBA, pp. 125-148.
- . 2012a. "El comediógrafo ebrio y sus deberes maritales: Cratino y el imaginario jurídico del divorcio en la trama de *Pytine* (Σ Ar. Eq. 400a)", *Stylos* 21, pp. 7-24.
- . 2012b. "Sobre gnomos y gigantes: Los tratados grecorromanos y la igualdad soberana de los Estados como ficción histórico-jurídica", *Lecciones y Ensayos* 89 (en prensa).
- Buss, D. E. 2007. "Queering International Legal Authority", *Proceedings of the Annual Meeting* (American Society of International Law) 101, pp. 122-125.
- Calame, C. 1996. *L'eros dans la Grèce ancienne*. París, Belin.
- Charlesworth, H. y Chinkin, Ch. 1993. "The Gender of *Jus Cogens*", *Human Rights Quarterly* 15 (1), pp. 63-76.
- . 2000. *The Boundaries of International Law. A Feminist Analysis*. Manchester, University Press.
- . 2002. "Sex, Gender, and September 11", *The American Journal of International Law* 96 (3), pp. 600-605.
- Charlesworth, H.; Chinkin, Ch. y Wright, S. 1991. "Feminist Approaches to International Law", *The American Journal of International Law* 85 (4), pp. 613-645.
- Cohen, D. 1991. "Sexuality, Violence, and the Athenian Law of *Hubris*", *G&R* 38, pp. 171-188.
- Cohn, C. 1987. "Sex and Death in the Rational World of Defense Intellectuals", *Signs* 12, pp. 687-718.
- Connell, R. W. 2005. *Masculinities*. Berkeley, University of California Press.

- Costigliola, F. 1997. "The Nuclear Family: Tropes of Gender and Pathology in the Western Alliance", *Diplomatic History* 21 (2), pp. 163-183.
- De Ste. Croix, G. E. M. 1972. *The Origins of the Peloponnesian War*. Londres, Duckworth.
- Dickinson, E. D. 1920. *The Equality of States in International Law*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Dougherty, C. 1993. *The Poetics of Colonization. From City to Text in Archaic Greece*. Oxford, University Press.
- Dover, K. J. 1989. *Greek Homosexuality*. Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Ercolani, A. (ed.). 2002. Spoudaiogeloion. *Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie* (Drama. Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption, 11). Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler.
- Faraone, C. 1997. "Salvation and Female Heroics in the Parodos of Aristophanes' *Lysistrata*", *JHS* 117, pp. 38-59.
- Fellmeth, A. X. 2000. "Feminism and International Law: Theory, Methodology, and Substantive Reform", *Human Rights Quarterly* 22 (3), pp. 658-733.
- Foley, H. 1982. "The 'Female Intruder' Reconsidered: Women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*", *CPh* 77, pp. 1-21.
- García Novo, E. 1991. "Mujeres al poder: una lectura de *Lisistrata*", *CFC: egi* 1, pp. 43-55.
- Geissler, P. 1925. *Chronologie der altattischen Komödie*. Berlín, Weidmann.
- Glowacki, K. 2003. "A Personification of Demos on a New Attic Document Relief", *Hesperia* 72 (4), pp. 447-466.
- Gotschall, J. 2008. *The Rape of Troy. Evolution, Violence, and the World of Homer*. Cambridge, University Press.
- Griffith, M. 2011. "Extended families, marriage, and inter-city relations in (later) Athenian tragedy", en Carter, D. M. (ed.). *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*. Oxford, University Press, pp. 175-208.
- Hall, E. 2000. "Female figures and metapoetry in Old Comedy", en Harvey, D. y Wilkins, J. (eds.). *The Rivals of Aristophanes*. Exeter, University Press, pp. 407-418.
- . 2006. *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between ancient Greek Drama and Society*. Oxford, University Press.
- Halperin, D. M. 1990a. *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Law*. Nueva York, Routledge.

- . 1990b. “The Democratic Body: Prostitution and Citizenship in Classical Athens”, *Differences* 2, pp. 1-28.
- . 1990c. “Why is Diotima a Woman? Platonic Eros and the Figuration of Gender”, en Halperin, D.; Winkler, J. J. y Zeitlin, F. (eds.). *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient World*. Princeton, University Press, pp. 257-308.
- Heathcote, G. 2006. “Feminist Reflections on the Use of Force”, *Proceedings of the Annual Meeting* (American Society of International Law) 100, pp. 157-158.
- Henderson, J. [1975] 1991. *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*. Oxford.
- Hubbard, T. K. 1991. *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- Hunt, P. 2010. *War, Peace, and Alliance in Demosthenes' Athens*. Cambridge, University Press.
- Hunter, V. 1990. “Gossip and the Politics of Reputation in Classical Athens”, *Phoenix* 44, pp. 299-325.
- Iriarte, A. 1996. “Ciudadanía femenina y procreación en la Atenas clásica”, *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. I. Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 123-126.
- Jackson, P. 1991. “The Cultural Politics of Masculinity: Towards a Social Geography”, *Transactions of the Institute of British Geographers* N.S. 16 (2), pp. 199-213.
- Keuls, E. 1985. *The Reign of the Phallus*. Nueva York, Harper y Row.
- Kyriakidi, N. 2007. *Aristophanes und Eupolis. Zur Geschichte einer dichterischen Rivalität*, Nueva York/Berlín, W. de Gruyter.
- Leduc, C. 1993. “¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C.”, en Schmitt Pantel, P. y Pastor, R. (eds.). *Historia de las Mujeres en Occidente*. t. 1 “La Antigüedad”, Madrid, Taurus, pp. 271-336.
- Lever, K. 1953. “Poetic Metaphor and Dramatic Allegory in Aristophanes”, *The Classical Weekly* 46 (15), pp. 220-223.
- Lindsay, E. L. 2004. “Lysistrata, Women and War: International Law's Treatment of Women in Conflict and Post-Conflict Situations”, *Bepress Legal Series*, Paper 224, disponible en: <http://law.bepress.com/expresso/eps/224> (consultado el 24-06-2012).
- Little, R. 2007. *The Balance of Power in International Relations: Metaphors, Myths, and Models*. Cambridge, University Press.
- Low, P. 2005. “Looking for the Language of Athenian Imperialism”, *JHS* 125, pp. 93-111.
- Lyons, D. 2003. “Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece”, *Classical Antiquity* 22 (1), pp. 93-134.

- Mann, B. 2006. "How America Justifies its War: A Modern/Postmodern Aesthetics of Masculinity and Sovereignty", *Hypatia* 21 (4), pp. 147-163.
- Mitchell, L. G. 1997. *Greeks Bearing Gifts. The Public Use of Private Relationships in the Greek World (435-323 BC)*. Cambridge, University Press.
- Monoson, S. S. 1994. "Citizen as *Erastes*. Erotic Imagery and the Idea of Reciprocity in the Periclean Funeral Oration", *Political Theory* 22 (2), pp. 253-276.
- Norwood, G. 1931. *Greek Comedy*. Londres, Methuen.
- Oberle, H. 2011. "'Sister Democracies' and 'Nuclear Virgins': Sexed Agents, Gendered Metaphors and Metaphor Analysis as Political Analysis", ponencia presentada en el "Sixth Annual European Consortium for Political Research (ECPR) General Conference". Rejkjavik, University of Iceland, 25 al 27-08, pp. 1-26.
- Pellegrino, M. 2010. *La maschera comica del Sicofante*. Lecce, Pensa MultiMedia Editore.
- Perusino, F. 2002. "Λ᾿ἔγκυκλον, un mantello femminile nelle commedie di Aristofane", *QUCC* 72 (3), pp. 129-133.
- Plácido, D. 1995. "*Polis* y *oikos*: los marcos de la integración y de la 'desintegración' femenina", en Ruiz Mampaso, N. J.; Hidalgo, E. y Wagner, C. G. (eds.). *Roles sexuales. La mujer en la historia y la cultura*. Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 15-21.
- Portmann, R. 2009. *Legal Personality in International Law*. Cambridge, University Press.
- Pouncey, P. R. 1980. *The Necessities of War. A Study on Thucydides' Pessimism*. Nueva York, Columbia University Press.
- Radt, S. L. 1974. "Zu Aristophanes' *Lysistrate*", *Mnemosyne* 27 (1), pp. 7-16.
- Rhodes, P. J. 1987. "Thucydides on the causes of the Peloponnesian War", *Hermes* 115, pp. 154-165.
- Rodríguez Cidre, E. 2013. "Feminizar las *póleis*: Tratamiento diferencial de Troya y Tebas en Eurípides", en Ames, C. y Sagristani, M. (comps.). *Estudios Interdisciplinarios de Historia Antigua IV (Actas de las IV Jornadas Nacionales y III Internacionales de Historia Antigua)*. Córdoba, 21-24 de mayo de 2012) (en prensa).
- Roisman, J. 2005. *The Rhetoric of Manhood: Masculinity in the Attic Orators*. Berkeley, University of California Press.
- Rosen, R. M. 1997. "The Gendered Polis in Eupolis' *Cities*", en Dobrov, G. W. (ed.). *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*. Chapel Hill/Londres, University of North Carolina Press, pp. 149-176.

- Ruskola, T. 2010. "Raping like a State", *UCLA Law Review* 57 (5), pp. 1477-1536.
- Salkever, S. G. 1986. "Women, Soldiers, Citizens: Plato and Aristotle on the Politics of Virility", *Polity* 19 (2), pp. 232-253.
- Schaps, D. M. 1977. "The Women Least Mentioned: Etiquette and Women's Names", *CQ* 27; pp. 323-330.
- Sealey, R. 1975. "The causes of the Peloponnesian War", *CPh* 709, pp. 89-109.
- Sepúlveda, C. 1995. *El derecho de gentes y la organización internacional en los umbrales del siglo XXI*. México, UNAM.
- Shapiro, H. A. 1993. *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts. 600-400 B.C.* Zurich, Akanthus.
- Shimko, K. L. 1994. "Metaphors and Foreign Policy Decision Making", *Political Psychology* 15 (4), pp. 655-671.
- Sommerstein, A. H. 1997. "Platón, Éupolis y la comedia de demagogo", en López Eire, A. (ed.). *Sociedad, política y literatura. Comedia Griega Antigua (Actas del I Congreso Internacional)*. Salamanca, Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica, pp. 183-195.
- . 2010. "The Naming of Women in Greek and Roman Comedy", en *Talking about Laughter and Other Studies in Greek Comedy*. Oxford, University Press, pp. 43-69.
- Storey, I. C. 1990. "Dating and Re-Dating Eupolis", *Phoenix* 44, pp. 1-30.
- . 1993. "Notus est omnibus Eupolis?", 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 al 20-07-1990). Bari, Levante Editori, pp. 373-396.
- . 2003. *Eupolis. Poet of Old Comedy*. Oxford, University Press.
- Stroup, S. C. 2004. "Designing Women: Aristophanes' *Lysistrata* and the 'Hetairization' of the Greek Wife", *Arethusa* 37 (1), pp. 37-73.
- Tickner, J. A. 1992. *Gender in International Relations. Feminist Perspectives on Achieving Global Security*. Nueva York, Columbia University Press.
- Vázquez, M. 2011. "Un manto para el pueblo. Tejido social y trama cómica en *Lisístrata* de Aristófanes", en Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. J. (eds.). *La pólis sexuada. Normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires, FFyL, UBA, pp. 303-326.
- Walter, Ch. 2009. "Subjects of International Law", en Wolfrum, R. (ed.). *Max Planck Encyclopedia of Public International Law*. Heidelberg/Oxford, University Press. Disponible en: <http://www.mpepil.com>

- Winkler, J. J. 1990a. *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. Nueva York, Routledge.
- . 1990b. “Phallos Politikos: Representing the Body Politic in Athens”, *Differences* 2, pp. 29-45.
- Wohl, V. 2002. *Love Among the Ruins. The Erotics of Democracy in Classical Athens*. Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Zimmermann, B. 2005. “*Spoudaiogeloion*. Poetik und Politik in den Komödien des Aristophanes”, *Gymnasium* 112, pp. 531-546.

El universo familiar frente a la *pólis*: un fenómeno de pluralismo jurídico en la Atenas clásica (Arist. *Pol.* 1252b 9-30)¹

Eduardo Esteban Magoja

La naturaleza griega no puede prescindir del enfrentamiento, carece del sentido de la soledad, y por otra parte no tolera más que un camino de lucha, la *pólis*, porque quiere juzgar los valores humanos según una sola escala. La *pólis* se vuelve así tiránica —es el tribunal del *phthonos*— pero en realidad solo lo es para los que sucumben en la lucha.

Giorgio Colli (2009: 35)

Generalmente se suele decir que toda disposición jurídica emanada de cualquier órgano que no sea el establecido por el Estado no integra el derecho que rige en una sociedad determinada. Esta teoría es tradicionalmente conocida como *monismo jurídico* y su presencia es notable en gran parte de la literatura jurídica y política, aunque se manifiesta con mayor énfasis y claridad en el pensamiento de Hobbes ([1651] 2007),² Locke ([1690] 1980),³ Austin ([1832] 1998),⁴ Ihering

- 1 Una primera versión de este trabajo fue leída en la I Jornada de Especialización “Entre lo real y lo imaginario: visiones interdisciplinarias sobre la Antigüedad griega”, organizada por el Seminario Permanente de Investigación “Helenismo y Derecho: aportes, debates y tendencias” (Director: José María Monzón / Organizadores: Emiliano Buis y Rosana Gallo), Facultad de Derecho, UBA, 9 de noviembre de 2011.
- 2 En efecto, instituido el Estado, Hobbes ([1651] 2007: 146-147) sostiene que “es inherente a la soberanía el pleno poder de prescribir las normas en virtud de las cuales cada hombre puede saber qué bienes puede disfrutar y qué acciones puede llevar a cabo sin ser molestado por cualquiera de sus conciudadanos”.
- 3 Según Locke ([1690] 1980: 69 y ss.), ningún precepto de nadie, cualquiera sea la forma en que se lo conciba o el poder por el que esté respaldado, tiene la fuerza y la obligación de una ley cuando no ha sido sancionado por el poder legislativo elegido y nombrado por el pueblo.
- 4 Austin ([1832] 1998: 134) expresamente dice: “every positive law, or every law strictly so called, is a direct or circuitous command of a monarch or sovereign number in the character of political superior: that is to say, a direct or circuitous command of a monarch or sovereign number to a person or persons in a state of subjection to its author”.

([1877] 1978),⁵ Kelsen (1949: 191 y ss.; [1953] 1994: 18 y ss.); Hart ([1961] 2009).⁶

Sin embargo, la idea de concebir que el derecho es producido exclusivamente por el Estado es fuertemente criticada por las posturas que se enmarcan dentro del llamado *pluralismo jurídico*. Concretamente, esta corriente de pensamiento considera posible que en un mismo campo social coexistan varios sistemas jurídicos, cada uno con la capacidad de dictar sus propias normas dotadas de validez y eficacia. En este sentido, los defensores del pluralismo creen que en nuestros días pueden identificarse sistemas jurídicos superiores al Estado, como podría ser el caso de la *lex mercatoria*, y sistemas jurídicos inferiores, como ocurre, por ejemplo, con el derecho de las favelas, de los pueblos originarios o de la misma familia.

Con un mismo criterio de distinción, a partir de la culminación del proceso de sinecismo (*synoikismós*) explicado por Aristóteles (*Pol.* 1252b 9-30), creemos que existe la posibilidad de diferenciar en el período de la Atenas clásica por lo menos dos sistemas jurídicos que convivían el uno con el otro: el sistema de la *pólis* y el sistema del *oîkos*. Claro que con matices y cualidades muy distintos de los que presentan los ordenamientos jurídicos que cohabitan en la actualidad, pues el *oîkos* fue sin duda un elemento esencial en la estructura de la *pólis*, sumamente vinculado con su existencia y desarrollo.

En este marco, nuestro capítulo tiene el propósito de mostrar, desde la teoría del derecho, cómo en la Atenas clásica el *oîkos* supuso la existencia de un sistema jurídico que interactuaba y convivía con uno mucho más complejo y amplio, del que a su vez se distinguía: la *pólis* ateniense.

5 Ihering ([1877] 1978: 158) es muy claro: "el Estado es la única fuente del derecho".

6 La postura monista del derecho resulta palpable en Hart ([1961] 2009) precisamente cuando define el derecho como la unión de reglas primarias y secundarias. Para un estudio del tema, *cf.* Hart ([1961] 2009: 99-123).

La visión estatalista del derecho

Resulta tentador pensar que un individuo no puede estar sometido al cumplimiento de normas pertenecientes a diferentes sistemas jurídicos que coexisten en un mismo campo social, más cuando sus disposiciones se contradicen entre sí. Es así que se vuelve común identificar el derecho estatal como el único derecho existente en un determinado territorio.

Como ya hemos dicho, tradicionalmente esa teoría se conoce bajo el nombre de *monismo jurídico* y supone, en líneas generales, que un sistema jurídico existe siempre y cuando las normas que lo integran sean un producto exclusivo del Estado: cualquier otra norma que no satisfaga esta condición simplemente no será considerada “derecho”.

La asociación no es casual, sino que deriva de un largo proceso histórico que encuentra su origen en la formación de los grandes Estados modernos. En efecto, Bobbio (1994: 9-10) explica que antes de la formación de los Estados la sociedad feudal estaba integrada por varios ordenamientos jurídicos que convivían entre sí. Había órdenes jurídicos universales por encima de la sociedad, tales como la Iglesia y el Imperio, y también órdenes particulares por debajo, tales como los feudos, las corporaciones y los municipios. Incluso para Bobbio (1994: 9) la familia resultaba ser en sí misma un ordenamiento jurídico, ya que en la tradición cristiana es considerada una sociedad natural y el elemento constitutivo del Estado.⁷

Sin embargo, con la aparición de los Estados modernos se fueron eliminando y absorbiendo los ordenamientos

7 Al respecto, el papa León XIII (1891), en su magna encíclica *Rerum Novarum*, sostuvo: “Al igual que el Estado, según hemos dicho, la familia es una verdadera sociedad, que se rige por una potestad propia, esto es, la paterna. Por lo cual, guardados efectivamente los límites que su causa próxima ha determinado, tiene ciertamente la familia derechos por lo menos iguales que la sociedad civil para elegir y aplicar los medios necesarios en orden a su incolumidad y justa libertad. Y hemos dicho ‘por lo menos’ iguales, porque, siendo la familia lógica y realmente anterior a la sociedad civil, se sigue que sus derechos y deberes son también anteriores y más naturales”.

jurídicos universales y particulares, de modo tal que la capacidad de crear normas de conducta y hacerlas respetar mediante el uso de la fuerza terminó por ser una potestad pura y exclusiva del Estado: al final de cuentas, resultaba inconcebible reconocer la existencia de múltiples sistemas jurídicos en el mismo espacio en donde el Estado ejercía la facultad de crear e imponer sus normas jurídicas.⁸

Además, no es un punto menor señalar que ese paradigma se fue forjando y fortaleciendo por medio del pensamiento de diversos autores de la teoría política y jurídica de aquel período histórico, entre los cuales se destacan principalmente Hobbes ([1651] 2007) y Locke ([1690] 1980).

Queda claro, entonces, que la tendencia a identificar el derecho como un producto exclusivo de la actividad estatal –que todavía hoy existe– es la consecuencia histórica del proceso de concentración del poder normativo y coactivo que caracterizó el surgimiento del Estado moderno.

Una alternativa al monismo jurídico

Es cierto que el monismo jurídico tiene sus méritos, y justamente por ellos fue ganando muchos adeptos en la comunidad jurídica y política.⁹ Sin embargo, esta postura muchas veces resulta insatisfactoria a la hora de explicar por completo el fenómeno jurídico, sobre todo el que sucede en los diferentes niveles o capas de la estructura social. Es que en muchas sociedades hay sistemas de derecho que confrontan el ordenamiento jurídico estatal o que, en cambio, conviven con él de forma armónica.

8 En pocas palabras, la disolución de los centros de producción jurídica universales y particulares implicó un proceso de “monopolización de la producción jurídica” en manos del Estado moderno (Bobbio, 1994: 9).

9 Por ejemplo, no hay que negar que la teoría estatalista del derecho nos brinda un mayor marco de seguridad a la hora de definir cuáles son las normas que integran un ordenamiento jurídico.

Así, frente a esta situación se alza el pluralismo jurídico como un modelo que rivaliza con el pensamiento monista, con pretensiones de alcanzar un panorama completo y no meramente parcial de la realidad jurídica. En este sentido, Merry (2007: 126-129) considera que la visión pluralista amplía notablemente el marco de investigación jurídica, toda vez que nos aleja de la ideología del centralismo jurídico y nos invita a estudiar otras formas de ordenación más allá del Estado; además, nos exige realizar una comprensión histórica del derecho, examinar la naturaleza ideológica de los distintos órdenes legales y analizar las interacciones que existen entre estos.

Muchas son las contribuciones doctrinarias que integran los antecedentes del pluralismo jurídico, pero sin duda fue Ehrlich (1936: 26-28) el autor pionero en articular esta postura,¹⁰ al introducir la idea del derecho como “derecho de asociaciones”. De acuerdo con esta mirada, la sociedad está conformada por una multiplicidad de asociaciones humanas relacionadas entre sí, las cuales establecen internamente su propio orden jurídico, que es independiente de cualquier otra forma de organización. El derecho es, pues, un producto de la asociación, de las relaciones entre los hombres, como la familia, las corporaciones o los contratos; por eso mismo Ehrlich (1936: 493) considera que el verdadero derecho a estudiar es el *living law* (que se contrapone al derecho vigente de los órganos estatales), el cual proviene de la vida común de los hombres y se impone sobre ella, aun cuando no esté postulado en normas jurídicas.

10 Resulta muy elocuente, al respecto, el prefacio de su famosa obra *Fundamental principles of law*: “If the present volume were to be subjected to this test, the sentence might be the following: At the present as well as at any other time, the center of gravity of legal development lies not in legislation, nor in juristic science, nor in judicial decision, but in society itself” (Ehrlich, 1936: xv).

A los trabajos que permitieron el nacimiento de esta teoría se suman a los de Ehrlich las propuestas de Romano (1963),¹¹ Carbonnier ([1969] 2001),¹² Gurvitch (1932 y 1945)¹³ y Bobbio (1994),¹⁴ entre otros.¹⁵

-
- 11 La teoría de la institución de Romano fue una de las principales propuestas que buscó romper con la idea de que el derecho es solo aquel producido por el Estado (teoría estatalista del derecho). Según Romano (1963: 111-113), el concepto de derecho no responde solamente a la noción de norma jurídica, sino que debe estar relacionado con otros elementos esenciales, como el concepto de sociedad, la idea de orden social y la noción de organización. De acuerdo con ello, Romano (1963: 113) sostiene que “el concepto que nos parece necesario y suficiente para expresar en términos exactos el concepto de derecho como ordenamiento jurídico, considerado global y unitariamente, es el concepto de institución”, y además aclara que el elemento decisivo para identificar la naturaleza de una *institución* es el término *organización* (1963: 128). Así, cuando un grupo humano se organiza para establecer su propio orden, no hace otra cosa que crear *su derecho* y expresarse como una *institución* independiente. Con respecto al mérito de la propuesta de Romano, es dable destacar que para Fassò (1983: 237) “el institucionalismo influyó eficazmente en la remoción del dogma del estatalismo del derecho, principal secuela del positivismo jurídico del siglo XIX, derivado del carácter centralista del Estado napoleónico, y reafirmó el principio de la pluralidad de los ordenamientos jurídicos, abriendo una visión del derecho como actividad no limitada a un ámbito restringido, sino extendida a muchos aspectos de la vida humana”.
 - 12 Recordemos que para Carbonnier ([1969] 2001: 18-21) el monismo jurídico reinó en el periodo histórico que corresponde a la formación de los Estados modernos. Sin embargo, él considera que en las sociedades industriales de nuestra época esa concepción jurídica fue desplazada por el pluralismo jurídico, ya que en ellas existen innumerables centros de producción de derecho y, además, un amplio entramado de esferas jurídicas que contrastan con el propio Estado. Así, para Carbonnier resulta desacertado pensar que en un mismo territorio existe solo un derecho (el del Estado), porque en realidad hay una pluralidad de derechos concurrentes.
 - 13 Gurvitch (1932: 152) rechaza la idea de que el Estado detenta el monopolio del poder jurídico, ya que en un mismo territorio existen innumerables centros generadores de derecho: el derecho estatal, en realidad, convive con una pluralidad de derechos diversos e independientes. Para eso, Gurvitch (1945: 42) funda su postura pluralista del derecho en los llamados *hechos normativos*, “fuente espontánea de la positividad del derecho, de su validez, *fuerza de fuentes* y base de un dinamismo perpetuo que constituye la vida real del derecho”.
 - 14 Acertadamente Bobbio (1994: 11) sostiene que nadie tiene el monopolio de la palabra “derecho”. Por ese motivo, es que esta puede ser usada con un sentido restringido o amplio, es decir, definiendo el derecho como aquel producido solo por el Estado o, en cambio, considerándolo también como aquel que deriva de otras instituciones. En realidad, la elección obedece a criterios de oportunidad. Así, por ejemplo, en opinión de Bobbio (1994: 11), resulta más oportuna la definición amplia, porque si se limita la definición de derecho a las normas de conductas dictadas por el Estado “se va contra el uso lingüístico general que llama derecho también al derecho internacional y al de la Iglesia, y se puede crear cierta confusión”.
 - 15 Es importante destacar, además, que el estudio de los espacios coloniales fue uno de los primeros lugares en donde se comenzó a utilizar la teoría del pluralismo jurídico. Estas primeras investigaciones

Por lo demás, con el correr del tiempo el pluralismo jurídico se fue afianzando gracias a una serie de estudios que lograron dar cuenta de la presencia de otras fuentes de producción jurídica distintas e independientes del Estado. Entre estas podemos mencionar, a modo de ejemplo, los trabajos sobre los ordenamientos jurídicos que emergen en el ámbito internacional y de las relaciones entre Estados (Teubner, 1997a y b), y las investigaciones sobre el derecho de los pueblos indígenas (Correas, 2002; 2003) y de las comunidades marginales (Santos, 2001; 2007).¹⁶

Como se advierte en lo expuesto hasta aquí, el pluralismo jurídico es una respuesta a las deficiencias epistemológicas del monismo jurídico. Esta teoría no agota su estudio en la producción normativa estatal, sino que amplía su espectro hacia otras esferas del campo social.¹⁷

Ahora bien, hablar del fenómeno del pluralismo jurídico nos lleva necesariamente a establecer una definición de sistema jurídico y, además, a partir de la base de que eso mismo es el derecho.¹⁸ Siguiendo a Nino (2000: 112-113), podemos definirlo como “un sistema normativo reconocido (generalmente como obligatorio) por ciertos órganos que el mismo sistema estatuye, y que regula las condiciones en que esos

sobre la relación entre el derecho del colonizador y del pueblo colonizado, que existe particularmente en las sociedades coloniales y poscoloniales, pertenecen a una visión del pluralismo jurídico que Merry (2007: 95) denomina “pluralismo jurídico clásico”. Sin embargo, con el paso del tiempo, la aplicación del concepto de pluralismo jurídico se extendió a las sociedades no colonizadas, especialmente a los países industrializados y europeos, lo cual permitió el surgimiento de otra faceta de la teoría que Merry llama “nuevo pluralismo jurídico”.

16 A fin de abordar las diferentes propuestas acerca del fenómeno del pluralismo jurídico, *cf.*, además de los trabajos citados, Ariza Higuera y Bonilla Maldonado (2007) y Griffiths (2007).

17 Como advierte Tamanaha (2007: 226-227), en este punto hay que ser muy cuidadosos. No hay que olvidar que utilizar una definición muy amplia de derecho puede presentar serios problemas: principalmente se corre el riesgo de confundirlo con otras formas de control social no jurídicas y, consecuentemente, el propio concepto de derecho dejaría de tener utilidad analítica.

18 Recordemos que la idea de entender el derecho como un sistema jurídico es generalmente aceptada por la comunidad iusfilosófica.

órganos pueden disponer la ejecución de medidas coactivas en situaciones particulares, recurriendo al monopolio de la fuerza estatal”. Claro que aquí hay que realizar una aclaración: para nosotros no es una nota definitoria del concepto de sistema jurídico que el cumplimiento de las normas esté respaldado por el uso de la fuerza estatal, sino que basta con que esa fuerza esté institucionalizada en un órgano especial y establecido a tales fines.

Pero todavía nos queda por explicar el criterio por el cual es posible identificar la presencia de varios sistemas jurídicos en un mismo campo social. A tal efecto, es necesario determinar qué es lo que le otorga unidad a un sistema jurídico y permite diferenciarlo de otros.

Hay muchas respuestas a ese interrogante en la literatura; sin embargo, Kelsen ([1953] 1994) y Hart ([1961] 2009) han dado una explicación satisfactoria a este problema.¹⁹ En el caso de Kelsen, un sistema jurídico se reconoce y se diferencia de otros porque todas las normas que lo componen derivan su validez de la misma norma básica: la norma hipotética fundamental (*Grundnorm*) ([1953] 1994: 114-115); y en el caso de Hart, las normas conforman un sistema jurídico en la medida en que estas son reconocidas mediante una regla especial: la regla de reconocimiento (*rule of recognition*).²⁰

Al igual que Correas (1993: 36-37), creemos que particularmente la propuesta de Hart resulta aplicable para explicar y reconocer la existencia de varios sistemas jurídicos en

19 Si bien las propuestas de Kelsen y Hart tienen sus méritos, también son deficientes en algunos aspectos. Para un estudio del tema, *cfr.* Raz (1986: 121-149 y 225-241).

20 Esta regla es una práctica social de reconocimiento de las normas que son válidas y, consecuentemente, deben ser aplicadas. Las reglas de reconocimiento pueden determinar distintas fuentes de normas válidas; por ejemplo, pueden prescribir la aplicabilidad de las normas sancionadas por un órgano especial o las normas que incluso se originan en la misma costumbre de un grupo social. Una regla de reconocimiento sencilla sería, por ejemplo, aquella que dijera: “son derecho todas las reglas sancionadas por la Reina de Inglaterra o por los funcionarios que ella autorice”. Para un mayor estudio del tema, *cfr.* Hart ([1961] 2009: 117-118 y 125 y ss.).

un mismo territorio, pues en la medida en que convivan en un mismo campo social normas efectivas reconocidas por distintas reglas de reconocimiento, estaremos en presencia de un fenómeno de pluralismo jurídico.

Ahora bien, nos ocuparemos aquí de ver si, de acuerdo con lo expuesto, en la estructura jurídico-política ateniense presentada por Aristóteles en la *Política* hay elementos suficientes como para suponer que frente a la *pólis* el *oïkos* se manifestaba como un sistema jurídico independiente.²¹

El *oïkos*: ¿una esfera jurídica frente a la *pólis*?

Al comienzo de la *Política*, Aristóteles se propone mostrar las diferencias entre ser gobernante de la *pólis*, rey, administrador de su casa y amo de sus esclavos (1252a-23), y para ello considera indispensable estudiar los elementos que componen la estructura de la *pólis*.

La descomposición del todo en sus elementos más simples le permite al filósofo griego identificar el *oïkos* y la aldea como los elementos esenciales del proceso de creación de la *pólis*. En 1252b 9-30 Aristóteles introduce esta idea de la siguiente manera:

ἐκ μὲν οὖν τούτων τῶν δύο κοινωνιῶν οἰκία πρώτη, καὶ ὀρθῶς Ἡσίοδος εἶπε ποιήσας «οἶκον μὲν πρότιστα γυναικὰ τε βοῦν τ' ἀροτῆρα»· ὁ γὰρ βοῦς ἀντ' οἰκέτου τοῖς πένησιν ἔστιν. ἡ μὲν οὖν εἰς πᾶσαν ἡμέραν συνεστηκυῖα κοινωνία κατὰ φύσιν οἶκός ἐστιν, οὗς Χαράνδας μὲν καλεῖ ὁμοσιπύους, Ἐπιμενίδης δὲ ὁ Κρής

21 Siguiendo la propuesta de Moore (1978), también podemos pensar el *oïkos* como un “campo social semiautónomo”. Precisamente “The semi-autonomous social field has rule-making capacities, and the means to induce or coerce compliance; but it is simultaneously set in a larger social matrix which can, and does, affect and invade it, sometimes at the invitation of persons inside it, sometimes at its own instance” (Moore, 1978: 55-56). De esta manera, el uso de este concepto permite dejar en claro que no había una separación absoluta entre *oïkos* y *pólis*, sino que ambas esferas interactuaban la una con la otra.

ὁμοκάπους· ἡ δ' ἐκ πλειόνων οἰκιῶν κοινωνία πρώτη χρήσεως ἔνεκεν μὴ ἐφημέρου κόμη. μάλιστα δὲ κατὰ φύσιν ἔοικεν ἡ κόμη ἀποικία οἰκίας εἶναι· οὓς καλοῦσί τινες ὁμογάλακτας παῖδας τε καὶ παίδων παῖδας. (...) ἡ δ' ἐκ πλειόνων κωμῶν κοινωνία τέλειος πόλις ἤδη, πάσης ἔχουσα πέρας τῆς αὐταρκείας ὡς ἔπος εἰπεῖν, γινομένη μὲν οὖν τοῦ ζῆν ἔνεκεν, οὔσα δὲ τοῦ εὖ ζῆν.²²

De estas dos sociedades procede en primer lugar la casa, y Hesíodo dijo bien en su poema: “Lo primero casa, mujer y buey para el arado”, pues el buey es el criado del pobre. Por tanto, la comunidad constituida naturalmente para la satisfacción de las necesidades cotidianas es la casa, a cuyos miembros llama Carondas “de la panera”, y Epiménides de Creta “del mismo comedero”; y la primera comunidad constituida por varias casas en vista de las necesidades no cotidianas es la aldea, que en su forma más natural aparece como una colonia de la casa: algunos llaman a sus miembros “hijos de la misma leche” e “hijos de hijos”. (...) La comunidad perfecta de varias aldeas es la ciudad, que tiene, por así decirlo, el extremo de toda suficiencia, y que surgió por causa de las necesidades de la vida, pero existe ahora para vivir bien.

Del pasaje aristotélico se vislumbra que el origen de la *pólis* se encuentra en la familia, en la relación natural entre el hombre y la mujer con vistas a la procreación y a garantizar la sobrevivencia cotidiana: el *oikos* no es ni más ni menos que la comunidad constituida naturalmente para la vida de cada día (1252a 24-31). Es necesario recordar, por cierto, que el concepto griego que define a esta comunidad básica (*oikos* u *oikía*) no tiene un equivalente en la lengua castellana, aunque se lo puede traducir como “familia”, “casa” o

22 Para el desarrollo de nuestro trabajo seguimos la edición de Marías y Araujo (1951).

“propiedad”.²³ Sin embargo, ninguno de estos términos por sí solo es suficiente para alcanzar a explicar el significado de *oïkos*; en realidad, se requiere el uso de los tres pero con algunas precisiones, ya que el *oïkos* es un concepto que los engloba.²⁴

En el segundo paso del proceso de constitución de la *pólis* aparece la aldea (*kóme*), figura que representa el momento en el cual las familias se agrupan y conforman las primeras comunidades con miras a superar las necesidades no cotidianas de la vida (1252b 15-18). La aldea, pues, es una forma de agrupamiento que se basa en los lazos de parentesco y las relaciones de reciprocidad entre los grupos familiares convivientes: de ahí que Aristóteles denomine a sus integrantes “hijos de la misma leche” e “hijos de hijos”.²⁵

Finalmente, la reunión natural de esas comunidades da lugar a la creación de la *pólis*, la comunidad perfecta que alcanza el más alto nivel de autosuficiencia y que tiene por fin el bienestar general de sus miembros (1252b 27-30). No nos detendremos aquí en explicar mucho más esta institución, ya que de esto nos ocuparemos más adelante.

La explicación aristotélica del nacimiento de la *pólis* no significa negar una separación entre *oïkos* y *pólis*, entre el ámbito privado y el público. Al contrario, creemos que la comunidad política y la comunidad familiar son presentadas como espacios independientes, en la medida en que son estructuras que poseen un sentido y un fin que le son propios a cada una. Claro está que no se trata de una independencia absoluta entre una y otra esfera, aunque sus ámbitos estén

23 Con respecto a los diferentes significados que se le atribuyen al término *oïkos*, cfr. MacDowell (1989), Cox (1998: 132-135) o Pomeroy (1998: 20-21), entre otros.

24 Sin embargo, como señala Mirón Pérez (2004), “casa”, “propiedad” y “familia” son términos que incluso no llegan a explicar de manera completa el concepto de *oïkos*.

25 Para un estudio mucho más amplio sobre la aldea, y su relación con el *oïkos* y la *pólis*, cfr. Gallego (2009: 31-93).

claramente definidos, pues como señala Aristóteles el *oïkos* es el origen y fundamento de la *pólis*.

En efecto, cuando Aristóteles analiza el plano doméstico dice que sus partes mínimas son el amo y el esclavo, el marido y la esposa, y el padre y el hijo (1253b 5-7). Todos estos elementos están relacionados entre sí, cuentan con características propias y, además, constituyen las piezas esenciales de la existencia y el desarrollo del *oïkos*.

Veamos en apretada síntesis cómo son estas relaciones según Aristóteles. En primer lugar, con respecto a la relación entre el amo y el esclavo, Aristóteles sostiene que el *oïkos* está integrado, en parte, por la propiedad, que es el conjunto de instrumentos animados e inanimados, cuya presencia en el hogar es indispensable para el buen desarrollo de la vida (1253b 23-33). En este marco, el esclavo es una posesión animada que por naturaleza pertenece a otro hombre y que dentro del *oïkos* tiene como función la realización de los trabajos necesarios para satisfacer las necesidades de la vida cotidiana.

En segundo lugar, la relación entre el marido y la esposa también es desigual, pues uno es superior y el otro inferior, uno manda y el otro obedece: aun siendo la mujer, a diferencia del esclavo, un ser libre, igualmente se somete al ejercicio de la autoridad del esposo porque el hombre es más apto para dirigir (1259a 39-1259b 4).

Finalmente, en cuanto a la relación paterno-filial, su característica es que el padre gobierna al hijo de modo semejante a como lo hace el rey con sus súbditos. Su autoridad, precisamente, es regia; él lo engendró y ejerce el mando por afecto y por su mayoría de edad.

Todos estos elementos muestran la forma y la estructura bajo la cual estaba organizada la comunidad familiar de la Atenas clásica según Aristóteles. El *oïkos* era, pues, una estructura jerárquica que funcionaba sobre la base de una serie de relaciones entre quienes eran desiguales por naturaleza, constituida naturalmente para la producción de los bienes

materiales e inmateriales que garantizaban tanto su integridad como así también la reproducción de descendientes (*cf.* Mirón Pérez, 2004: 64).

No es un punto menor –señalado por el propio Aristóteles– que las conductas de los miembros del *oikos* estaban sujetas al contralor de una autoridad central: el *patér*. Este sujeto, en su calidad de autoridad máxima, se encargaba de garantizar la observancia de las normas propias de la institución familiar. Esto no significa negar, por cierto, el papel clave que desempeñaba la mujer en el gobierno del *oikos*, cuya autoridad delegada era un elemento esencial para mantener su integridad y su buen funcionamiento (*cf.* Mirón Pérez, 2000).

Tanto la esposa como los hijos menores se hallaban bajo la órbita del *patér*, quien en su calidad de *kýrios* ejercía el control general sobre ellos, se responsabilizaba por sus conductas y, en caso de que aquellos intervinieran en una contienda judicial, era su representante legal (*cf.* MacDowell: 1986: 84).

Bajo este panorama, entonces, no resulta exagerado afirmar que las relaciones internas del *oikos* no solo suponían la existencia de un amplio entramado de normas de conducta morales o religiosas, sino también jurídicas. Es que en la medida en que esas normas estuviesen destinadas a regular las conductas de los individuos que integraban el *oikos* con el respaldo de un órgano que autoritativamente garantizaba su cumplimiento, a través de premios y castigos, creemos que es posible hablar de un verdadero sistema jurídico. No será casual, por eso, que habitualmente Aristóteles muestre el *oikos* como un pequeño Estado gobernado por un ciudadano y compare, además, el poder del *patér* con el de un rey sobre sus súbditos (*Pol.* 1252b 20-22, 1255b 19 y 1285b 31-33).²⁶

26 Con respecto a esta comparación, es importante señalar, además, la estrecha relación que existía en el ideario griego entre la autoridad paterna y la autoridad política. Como destaca Strauss (1993: 8 y ss.), en Atenas se creía que la autoridad que ejercía el padre dentro de la familia marcaba el grado y la fuerza con los que él podía ejercer la autoridad en el ámbito político.

Ya en la tragedia de Sófocles, el cruce *oïkos/pólis* se hallaba presente, aunque este va más lejos de una mera comparación. En *Antígona*, el mundo familiar constituye una organización que prima frente a la voluntad del soberano, ya que la fuerza de la ley ancestral que dictamina los honores que la familia debe rendir a sus difuntos (*nómos ágraptos*) prevalece sobre los decretos (*kerygmata*) emanados de Creonte.²⁷ Pues bien, la discusión jurídica entre Antígona y Creonte gira en torno al significado de *nómos*. Mientras que el rey de Tebas cree que cualquier orden establecida por él es una ley y como tal debe ser obedecida, Antígona entiende que esta debe tener base divina y sustento en la costumbre y voluntad del pueblo. Siguiendo la postura de Harris (2006: 41-80), un estudio sobre la concepción ateniense del *nómos* permite afirmar que Creonte se equivoca: sus disposiciones no tendrían fuerza de ley porque en lo sustancial van en contra de la justicia divina, los derechos de los difuntos y el consenso de la comunidad. Aquellas no tienen otro fundamento que la autoridad que les provee la propia investidura de Creonte.

Sin llegar a los extremos de *Antígona*, la analogía entre *oïkos* y *pólis* formaba parte de un recurso literario característico de algunas obras de Aristófanes. En efecto, en *Caballeros* el comediógrafo reduce el espacio público de la *pólis* a la esfera privada del *oïkos* para mostrar los problemas de Atenas y criticar, sobre todo, la figura de Cleón.

La equiparación es utilizada nuevamente en *Avispas*; esta vez para llevar al ridículo la adicción de los ciudadanos a ejercer la magistratura en los procesos judiciales de la democracia ateniense del siglo V. En la obra, el ateniense Filocleón tiene una incesante afición al desempeño del cargo de juez, y por ello su hijo Bdelicleón lo encierra en su hogar

27 Para Iriarte (1996: 41-42) *Antígona* refleja el enfrentamiento entre “dos tipos de valores jurídicos opuestos” y muestra cómo en la ciudad de Pericles el universo familiar “sigue siendo un tipo de organización insustituible, aunque ciertamente relegada por la ideología cívica”.

para ayudarlo a superar esa manía (vv. 54-135). Sin embargo, esto no evita que Filocleón sea llevado a presidir, dentro del *oikos*, un juicio absurdo en donde juzga al perro de la familia por haberse comido un poco de queso siciliano.²⁸ De esta manera, pues, Aristófanes traslada el ejercicio de la función jurisdiccional al espacio doméstico, ya que Filocleón cuenta con la facultad de aplicar el derecho y resolver las controversias que se suscitan entre los moradores del *oikos*.

Asambleístas es otro ejemplo, solo que aquí el uso de la comparación tiene otro sentido: la *pólis* es pensada como un gran *oikos*. En efecto, Praxágora, al revelar su plan político, expresa su intención de transformar la ciudad en una vivienda única y común para todos, dirigida exclusivamente por mujeres (vv. 673-675). Es interesante ver, por cierto, que uno de los argumentos de la propuesta de Praxágora es que la buena administración de las casas llevada a cabo por las mujeres, hace que ellas sean justamente las mejores candidatas políticas para ejercer el gobierno de la *pólis* (vv. 210-212).

Desde una estrategia similar a Praxágora, la heroína Lisístrata, en la obra homónima, tras ocupar la Acrópolis pretende solucionar los problemas que afectan a Atenas mediante la lógica de una de las principales actividades que la mujer desarrollaba en el *oikos*: el tejido. Esta vez, las técnicas femeninas de urdir, tramar, hilar y tejer son trasladadas del espacio doméstico hasta el ámbito de la *pólis* para ocupar un lugar privilegiado en el proyecto político de Lisístrata (vv. 476-613).²⁹

Queda claro, pues, que estas piezas cómicas de Aristófanes dan cuenta de la estrecha relación que existía entre el *oikos* y la *pólis*; dos esferas que perfectamente pueden compararse entre sí, ya que constituyen organizaciones que comparten la

28 A partir de este evento, Filocleón piensa que se vuelve realidad una antigua creencia de que algún día los atenienses "juzgarían los juicios" (*dikásai en ... tās dikas*) en sus propias casas (vv. 800-804).

29 Para un estudio detallado de la estrategia política de Lisístrata en términos de tejido, *cfr.* Vázquez (2011: 303-326).

capacidad de establecer reglas de conductas que se imponen en un campo social bien delimitado: una en el ámbito doméstico y la otra en el ámbito político.

Dejando de lado la tragedia y la comedia, la idea de concebir la familia como una organización de poder frente a la *pólis* cobra fuerza mediante algunos institutos de la vida social de Atenas. Por ejemplo, Westgate (2007: 235-236) destaca los siguientes supuestos: los cultos y los rituales religiosos que pertenecían a cada familia; la facultad de la cabeza del *oïkos* de matar a aquel sujeto que estuviera en su hogar cometiendo el delito de adulterio o el de robo, según las circunstancias del caso; el estilo arquitectónico de las casas atenienses de finales del siglo V a. C., que eran construidas detrás de paredes altas (con pequeñas ventanas y a veces con una sola puerta de acceso) seguramente para evitar las interferencias del mundo exterior y así proteger los intereses de la familia.

Diversidad de sistemas jurídicos en la Atenas clásica

Ahora bien, la idea del *oïkos* como un sistema jurídico se entenderá mejor si analizamos algunas de las características básicas de la comunidad política, ya que aquí se evidencia el contraste y la separación entre ambas esferas.

En efecto, Aristóteles advierte que para definir la *pólis* no es suficiente la mera convivencia de los habitantes en un mismo territorio, ni tampoco las murallas que rodean a una población (1276a 24-27). En realidad, su identidad depende de que haya una comunidad de ciudadanos en un régimen político (1276b 1-6); una organización de poder que gobierne a los individuos, las familias y las aldeas, con el propósito de alcanzar una vida perfecta y autosuficiente para sus miembros: los ciudadanos (*cf.* Ross, 1995: 258-261).

Además, de acuerdo con los intereses que estaban en juego, la distinción entre el ámbito privado y público, entre el

oîkos y la *pólis* (lo interior y lo exterior), se hace palmaria. Las decisiones que se tomaban en la comunidad política, es decir, aquellos temas de carácter común a los ciudadanos, eran la resultante de un debate público en el ágora. Un debate en el cual participaban los miembros de la *pólis* por medio de discursos argumentativos y en donde se respetaban los principios de igualdad y libertad política (cfr. Vernant, 1991: 38-39). Será así que Castoriadis (2005: 104) considerará la comunidad de los ciudadanos absolutamente soberana, pues se rige por sus propias leyes, posee su jurisdicción independiente y se gobierna a sí misma.

Al contrario, en el campo doméstico no había lugar para los principios de igualdad y libertad que regían en la estructura de la *pólis*; en realidad, la familia se consagraba como una institución claramente vertical, con fines determinados y relaciones especiales entre los miembros que la integran.

Como podemos advertir, entonces, la visión aristotélica de la estructura político-jurídica de Atenas indica una separación entre comunidad doméstica y comunidad política, entre *oîkos* y *pólis*. Dos esferas jurídicas organizadas de manera diferente, con sus propias normas y fines. La *pólis* es presentada como una institución horizontal, conformada por ciudadanos libres e iguales y destinada a alcanzar el bienestar de sus propios miembros; y el *oîkos* como una organización vertical y semiautónoma, constituida para satisfacer tanto las necesidades de alimentos y vivienda como las de reproducción. En este sentido, precisamente Aristóteles sostiene que “el gobierno doméstico es una monarquía (ya que toda casa es gobernada por uno solo), mientras que el gobierno político es de libres e iguales” (1255b 18-20).

En su conjunto, esta mirada no significa negar, claro está, la separación tajante entre ambos órdenes, pero tampoco significa aceptar la idea de que el *oîkos* estaba subordinado por completo a la estructura política de la *pólis*. Más bien creemos que la comunidad familiar mantenía cierto grado

de independencia, ya que sus integrantes reconocían un sistema de normas que se imponía sobre ellos y que eran producidas exclusivamente en el campo doméstico. Normas no solo morales o religiosas (como las derivadas de las ceremonias, por ejemplo), sino también jurídicas, pues estaban claramente destinadas a regular las conductas de los integrantes del *oïkos* con el respaldo de un órgano que garantizaba su cumplimiento.

Así pues, la comunidad familiar se organizaba para establecer su propio orden (con todo lo que significa el término, en sentido jurídico) y no hacía otra cosa que crear su derecho y expresarse como una institución diferente que contrastaba con cualquier otra organización de poder.

Bibliografía

Ediciones

- García Gual, C. y Pérez Jiménez, A. 2007. *Aristóteles*. Política. García Gual, C. y Pérez Jiménez, A. (trad., Pról. y notas). Buenos Aires, Alianza.
- García Valdés, M. 2007. *Aristóteles*. Política. García Valdés, M. (Introd., trad. y notas). Madrid, Gredos.
- Gil Fernández, L. 2007. *Aristófanes*: Comedias I. Los Acarnienses. Los Caballeros. Gil Fernández, L. (Introd., trad. y notas). Madrid, Gredos.
- Macía Aparicio, L. M. 2007a. *Aristófanes*: Comedias II. Las Nubes. Las Avispas. La Paz. Los Pájaros. Macía Aparicio, L. M. (Introducs., trad. y notas). Madrid, Gredos.
- . 2007b. *Aristófanes*: Comedias III. Lisístrata. Las Tesmoforias. Las Ranas. La Asamblea de Mujeres. Pluto. Macía Aparicio, L. M. (Introducs., trad. y notas). Madrid, Gredos.
- Marías, J. y Araujo, M. 1951. *Aristóteles*. Política. Marías, J. y Araujo, M. (ed. bilingüe y trad.). Marías, J. (Introd. y notas). Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Santa Cruz, M. I. y Crespo, M. I. 2007. *Aristóteles*. Política. Santa Cruz, M. I. y Crespo, M. I. (Introd., trad. y notas). Buenos Aires, Losada.

Bibliografía crítica

- Ariza Higuera, L. y Bonilla Maldonado, D. 2007. "El pluralismo jurídico. Contribuciones, debilidades y retos de un concepto polémico", en Merry, S. E.; Griffiths, J. y Tamanaha, B. Z. *Pluralismo jurídico*. Bogotá, Siglo del Hombre editores/Universidad de los Andes/Pontificia Universidad Javeriana, pp. 19-85.
- Austin, J. [1832] 1998. *The Province of Jurisprudence Determined and The Uses of the Study of Jurisprudence*. Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company Inc.
- Bobbio, N. 1994. *Teoría General del Derecho*. Bogotá, Temis.
- Carbonnier, J. [1969] 2001. *Flexible Droit. Pour une sociologie du droit sans rigueur*. París, L. G. D. J.
- Castoriadis, C. 2005. "La *pólis* griega y la creación de la democracia", en Pedrol, X. (ed.). *Escritos políticos*. Madrid, Los Libros de la Catarata, pp. 103-127.
- Colli, G. 2009. *La naturaleza ama esconderse*. México, Sexto piso.
- Correas, O. 1993. "La Teoría General del Derecho frente a los procesos de integración", en Witker, J. (coord.). *El tratado de libre comercio de América del Norte: análisis, diagnóstico y propuestas jurídicas*, Tomo 2. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 19-54.
- . 2002. "Los sistemas jurídicos indígenas y la teoría general del derecho. Problemas nuevos", *Anuario da Faculdade de Direito da Universidade da Coruña* 6. Universidade da Coruña, pp. 263-272.
- . 2003. *Pluralismo jurídico, alternatividad y derecho indígena*. México, Fontanamara.
- Cox, C. A. 1998. *Household interests. Property, marriage strategies, and family dynamics in ancient Athens*. Princeton, University Press.
- Ehrlich, E. 1936. *Fundamental Principles of the Sociology of Law*. Cambridge, Harvard University Press.
- Fassò, G. 1983. *Historia de la Filosofía del Derecho*, Tomo 3. Madrid, Pirámide.
- Gallego, J. 2009. *El campesinado en la Grecia Antigua. Una Historia de la Igualdad*. Buenos Aires, Eudeba.
- Griffiths, J. 2007. "¿Qué es el pluralismo jurídico?", en Merry, S. E.; Griffiths, J. y Tamanaha, B. Z. *Pluralismo jurídico*. Bogotá, Siglo del Hombre editores/Universidad de los Andes/Pontificia Universidad Javeriana, pp. 143-220.
- Gurvitch, G. 1932. *L'Idée du Droit Social. Notion et système du Droit Social*. París, Librairie du Recueil Sirey.
- . 1945. *Sociología del derecho*. Rosario, Editorial Rosario.

- Harris, E. M. 2006. *Democracy and the rule of law in classical Athens: essays on law, society, and politics*. Cambridge, University Press.
- Hart, H. L. A. [1961] 2009. *El concepto de Derecho*. Buenos Aires, Abeledo Perrot.
- Hobbes, T. [1651] 2007. *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Buenos Aires, FCE.
- Ihering, R. von [1877] 1978. *En fin en el derecho*. Buenos Aires, Heliasta.
- Iriarte, A. 1996. *Democracia y tragedia*. Madrid, Akal.
- Kelsen, H. 1949. *Teoría General del Derecho y del Estado*. México, Imprenta Universitaria.
- . [1953] 1994. *Teoría pura del derecho*. Buenos Aires, Eudeba.
- León XIII. 1891. “Carta Encíclica Rerum Novarum. Sobre la Situación de los Obreros”. Disponible en: www.vatican.va/holy_father/leo_xiii/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum_sp.html
- Locke, J. [1690] 1980. *Second Treatise of Government*. Indianapolis, C. B. Macpherson.
- MacDowell, D. M. 1986. *The law in Classical Athens*. Ithaca, Cornell University Press.
- . 1989. “The Oikos in Athenian Law”, *CQ New Series* 39 1, pp. 10-21.
- Merry, S. E. 2007. “Pluralismo jurídico”, en Merry, S. E.; Griffiths, J. y Tamanaha, B. Z. *Pluralismo jurídico*. Bogotá, Siglo del Hombre editores/Universidad de los Andes/Pontificia Universidad Javeriana, pp. 87-141.
- Mirón Pérez, M. D. 2000. “El gobierno de la casa en Atenas clásica: género y poder en el oikos”, *Studia Histórica (Historia Antigua)* 18, pp. 103-117.
- . 2004. “*Oikos* y *Oikonomía*: el análisis de las unidades domésticas de producción y reproducción en el estudio de la Economía antigua”, *Gestión* 22 1, pp. 61-69.
- Moore, S. F. 1978. *Law as Process. An anthropological approach*. Londres, Routledge/Kegan Paul.
- Nino, C. 2000. *Introducción al análisis del derecho*. Buenos Aires, Astrea.
- Pomeroy, S. 1998. *Families in Classical and Hellenistic Greece. Representation and Realities*. Oxford, Clarendon Press.
- Raz, J. 1986. *El concepto de sistema jurídico. Una introducción a la teoría del sistema jurídico*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Romano, S. 1963. *El ordenamiento jurídico*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Ross, D. 1995. *Aristotle*. Londres, Routledge.

- Santos, B. de S. 2001. "El Estado y el derecho en la transición posmoderna: por un nuevo sentido común sobre el poder y el derecho", en Courtis C. (comp.). *Desde otra mirada*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 273-303.
- . 2007. "El discurso y el poder (Ensayo sobre la Sociología de la Retórica Jurídica)", *Revista Crítica Jurídica. Revista Latinoamericana de Política, Filosofía y Derecho* 26. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 77-98.
- Strauss B. S. 1993. *Father and sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*. Londres, Routledge.
- Tamanaha, B. Z. 2007. "La insensatez del concepto 'científico social' del pluralismo jurídico", en Merry, S. E.; Griffiths, J. y Tamanaha, B. Z. *Pluralismo jurídico*. Bogotá, Siglo del Hombre editores/ Universidad de los Andes/Pontificia Universidad Javeriana, pp. 221-277.
- Teubner, G. 1997a. "The King's Many Bodies: The Self-Deconstruction of Law's Hierarchy", *Law y Society Review* 31 4, pp. 763-788.
- . 1997b. "Global 'Bukowina': legal pluralism in the world Society", en Teubner, G. (ed.). *Global law without a state*. Aldershot, Dartmouth, pp. 3-28.
- Vázquez, M. 2011. "Un manto para el pueblo. Tejido social y trama cómica en *Lisístrata* de Aristófanes", en Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. (eds.). *La pólis sexuada. Normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires, FFyL, UBA.
- Vernant, J. P. 1991. *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires, Eudeba.
- Westgate, R. 2007. "The Greek House and the Ideology of Citizenship", *World Archaeology* 39 2, pp. 229-245.

Del drama familiar a la cerámica: Orestes y las Erinias¹

Cora Dukelsky

(...) the ancient was used to reading images carefully, whether they were painted, sculpted or live. Pictures were given a much greater force than we give them today.

R. Green, 1994: 23

La historia que narra Esquilo es la de la casa de Atreo, en la cual la maldición de la sangre se transmite de generación en generación dentro de una familia. Aunque el desencadenante de la violencia es la venganza, desde el comienzo de la *Orestía* queda claro que el adulterio es un factor importante del conflicto familiar, una perversión del orden doméstico que afecta, en este caso, a un monarca. Por el adulterio de Clitemnestra el *oïkos* ha quedado corrupto y deshonrado. Al enfatizar la traición de la reina a su esposo y a sus hijos, Esquilo deja en claro que su crimen es contra la casa en su totalidad y no simplemente contra Agamenón. Entre otros motivos, Orestes está deseoso de vengarse para recuperar su herencia. El *oïkos* está “enfermo”, afirma Patterson (1998: 143-145), a causa de la perversión de los roles de género y debido a la exclusión de los hijos de la legítima herencia. Orestes logra restablecer el orden en el hogar asesinando a su propia madre y al amante. La amenaza del poder femenino ante

1 Una primera versión del presente trabajo fue leída en las Cuartas Jornadas Nacionales de Historia Antigua y las Terceras Jornadas Internacionales de Historia Antigua, organizadas por la Escuela de Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 21 al 24 de mayo de 2012.

la estructura familiar patrilínea ha sido conjurada, pero el hijo deberá pagar sus culpas y soportar la persecución de las diosas vengadoras que se harán presentes en el escenario en la última parte de la trilogía. Los pintores representaron la monstruosa epifanía de las Erinias en gran número de vasos, exteriorizando, de este modo, el interés que el episodio despertó en los espectadores.

Las cerámicas con temas teatrales proporcionan un retorno visual a la obra dramática. Son un vehículo de transmisión cultural y un instrumento válido para considerar la recepción de las pinturas que complementa y enriquece la lectura e interpretación de los textos literarios. Los compradores de vasos posiblemente pretendían recordar las intensas vivencias experimentadas frente al escenario. El fenómeno teatral era masivo e involucraba mucho esfuerzo, dinero y gran cantidad de personas. Se convirtió en uno de los aspectos fundamentales de la vida ateniense y lo mismo sucedió en la Magna Grecia, territorio, este último, imprescindible para la historia de la producción de pinturas con iconografía dramática.

Las tragedias fueron altamente valoradas y muchos destinaron parte de sus bienes para comprar cerámicas alusivas. La alfarería era un arte popular que transmitía mensajes reconocibles para el público contemporáneo, familiarizado con un determinado sistema de representación y sus significados. Una de las claves para la comprensión del fenómeno artístico reside en intentar reconstruir de qué manera fueron percibidas las pinturas por sus destinatarios. Es razonable suponer que algunas de las emociones generadas por la *performance* dramática pudieran vislumbrarse a través de una minuciosa aproximación a los vasos. Se trata de la misma gente, el público de las pinturas era equivalente al del escenario teatral, son los habitantes de la *pólis*: ricos y pobres, hombres y mujeres, ciudadanos, extranjeros, esclavos. Todos tenían acceso a los vasos en tanto formaban parte de

las necesidades cotidianas: vajilla, recipientes para almacenamiento, objetos rituales. Por supuesto que había diferencias según el presupuesto y la condición social de cada uno. Encontraremos ejemplares de excepcional calidad artística así como otros más toscos; algunos ricamente decorados, otros con escasa figuración. Lo fundamental para nuestro análisis es indicar que las imágenes estaban presentes en la vida de todos y cada uno de los miembros de la comunidad.

Es posible que podamos decir lo mismo del espectáculo teatral aun cuando la controversia respecto de la presencia de las mujeres sigue en pie.² Los griegos concurrían con entusiasmo al teatro, conocían los argumentos de sus obras preferidas y recordaban los viejos mitos que los dramaturgos revivían una y otra vez. Asistían a las interpretaciones con un apasionamiento que hoy nos sorprende. En este sentido, es categórica la comparación de Green (1994: 35) cuando señala que la audiencia que presenció la primera producción de la *Orestía* –unas diez mil personas– era más parecida a una muchedumbre moderada que asiste a un espectáculo de fútbol que a una función teatral moderna.

Aparentemente el impacto de la escena teatral resultó definitorio en la elaboración de la iconografía de Orestes perseguido por las Erinias. Los artistas comenzaron a generar fórmulas que les permitieran transmitir las emociones del drama con el lenguaje propio de las artes plásticas. El vestuario, las máscaras, la coreografía teatral suministraron parte del material figurativo pues Esquilo

has to bring his Erinyes in flesh and blood actually on the stage... the Erinyes as *Erinyes* appear for the first time in actual definite shape. Up to the time when Aeschylus brought them on stage, no one, if he had been asked what an Erinyes

2 Cfr. Rodríguez Cidre (2010: 43-44) para un análisis de las distintas posturas críticas acerca del debate sobre la asistencia femenina al teatro.

was like, could have given any definite answer; they were un-seen horrors which art up to that time had never crystallized into set form. (Harrison, 1903: 223)

Harpías y Gorgonas: introducción a la iconografía de las Erinias

Disfraces, música, baile, sonidos y palabras sumados a las sensaciones experimentadas por los espectadores colaboraron en la creación de una imagen mental de las Erinias que se fue materializando en los vasos. El público fue incorporando los ingredientes para componer la figura monstruosa en base a los calificativos del texto dramático: mujeres extrañas, viejas, repugnantes, espantosas. Las horrendas criaturas actuaban como bestiales sabuesos tras la presa, estaban infestadas de serpientes y vestidas con lúgubres túnicas oscuras. Vociferaban, emitían hediondos aromas y supuraban por los ojos. Resultaban indescriptibles aun para la Pitia, quien las califica como peores que gorgonas y harpías.

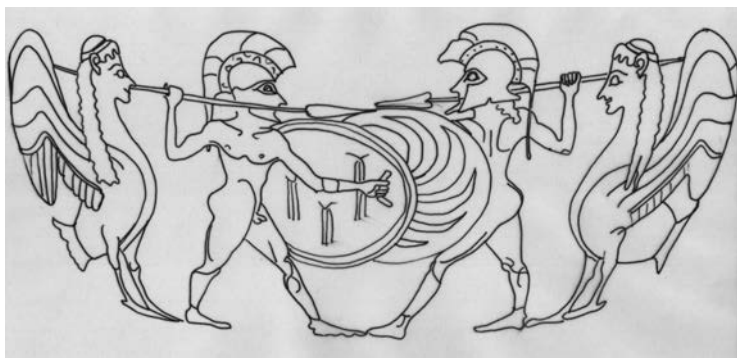
No sabemos cómo se vistieron los actores que personificaron estos inquietantes seres. Una posibilidad es que se inspiraran en la iconografía de los monstruos arcaicos, muy difundida en el mundo griego. Es evidente que los dramaturgos eran conscientes de las afinidades entre las artes plásticas y las dramáticas. El texto de *Euménides* incorpora el componente pictórico cuando la sacerdotisa duda acerca de la definición precisa de las Erinias. “(...) ni a Gorgonas puedo compararlas por sus aspectos <ni siquiera con las Harpías, que, dotadas de alas> ya vi una vez pintadas, arrebatando la comida a Fineo”.³

Simbólicamente existe afinidad entre Erinias, gorgonas y harpías. Aluden a fuerzas subterráneas, infernales; son

3 *Euménides*, vv. 49-50. La cita de este texto sigue la traducción de Perea Morales (2000).

criaturas violentas, amenazantes, vinculadas con la muerte, con lo femenino y con lo salvaje. Harpías, gorgonas, sirenas, esfinges y otros seres monstruosos como las propias Erinias eran peligrosos, irracionales y salvajes, como los griegos suponían eran las mujeres. Podría ser esta la razón por la cual los mitos feminizaron a varias de estas criaturas, como las esfinges –divinidad masculina en Egipto– o las sirenas, que se representan con rasgos masculinos en algunos ejemplos arcaicos.⁴

Los artistas mostraron a las harpías como criaturas híbridas, con cuerpo de ave y cabeza de mujer, como vemos en un *skýphos* corintio.⁵ En la decoración de la cerámica están aguardando ansiosamente que finalice la lucha de los guerreros, pues se creía que arrebataban los cadáveres de los jóvenes para mantener con ellos una relación erótica. Eran raptoras de los muertos y también sus protectoras.⁶



Harpías y hoplitas.

- 4 Por ejemplo las dos sirenas barbadas en un aríbalo corintio atribuido al pintor de Otterlo, de 600 a. C. que se conserva en Cambridge, Harvard 1950.162.
- 5 Harpías y hoplitas. *Skýphos* corintio. 600–575 a. C. Boston. Museum of Fine Arts 95.14.
- 6 A menudo se las representa de manera aislada en los monumentos funerarios y también llevándose al difunto entre sus alas como en la Tumba de las Harpías proveniente de Xantos, de 480 a. C., British Museum, London B287. Harpías y sirenas se representan de la misma manera en el período arcaico. Son imposibles de diferenciar salvo por inscripciones o por el contexto mítico específico.

El interior de una copa conservada en Würzburg ilustra el mito de Fineo: el rey está recostado en su *kline*, a continuación los Bóreadas persiguen a las harpías.⁷ Las monstruosas criaturas, provistas de grandes alas, vuelan sobre el mar. La huida, así como la persecución de los Bóreadas, se recrea con el recurso plástico de la “carrera arrodillada”, convención arcaica que transmite la idea del movimiento violento a través de la flexión acompañada de brazos y piernas.⁸



Copa de Fineo.

Las imágenes de gorgonas, por su parte, podían proporcionar un modelo sumamente eficaz para los actores que debían espantar a la audiencia de Esquilo. Sus formas extravagantes y grotescas se cuentan entre las favoritas de los pintores y escultores arcaicos.

7 Copa de figuras negras. Würzburg L131. Martin von Wagner Museum. University of Würzburg. Ánfora. 520 a. C. Lado A: escena de combate entre hoplitas. Lado B: Tres parejas en el banquete. Para un análisis de la copa de Fineo en su relación con la monstruosidad y el erotismo, *cfr.* Dukelsky (2000: 38-39).

8 No es una pose exclusiva de las harpías, sino de cualquier personaje que el artista quisiera mostrar corriendo o volando apresuradamente, siempre en período arcaico.



Gorgóneion.

La apariencia bestial, con su estrafalaria mueca –lengua afuera, inquietantes colmillos, ojos saltones– y el rostro frontal remedando una máscara, resultaría muy conveniente para sugerir la monstruosidad de las Erinias.⁹ La presencia de serpientes, asociadas al mundo subterráneo y a los dioses infernales, intensifica la afinidad entre las dos sanguinarias criaturas.

9 *Gorgóneion*, detalle de una Hidria ateniense. Figuras Rojas. Atribuida al Grupo de Londres E445. 460 a. C. British Museum. London E180. Beazley Archive 202205. El rostro de frente, en período arcaico, es muy poco frecuente. Los artistas lo aplican tan solo a seres extraños, monstruosos, marginales. Siempre se utiliza en Medusa/Gorgona y, en ocasiones, en las representaciones de Dioniso, sátiros o Ártemis como diosa de las transiciones. Para ampliar el concepto de las vinculaciones entre frontalidad y monstruosidad, el terror como dimensión de lo sobrenatural y la máscara como símbolo de alteridad, *cfr.* Vernant (1986 y 2001).

Las gorgonas suelen representarse siguiendo la convención de la “carrera arrodillada”.¹⁰ La pose aporta posiblemente otro elemento que contribuye al diseño de vestuario ya que la deidad luce aparatosa, grandilocuente, asimilable al actor tratando de llamar la atención de su público.



Ánfora con Gorgona.



Gorgona y Pegaso.

10 Gorgona. Ánfora ática. Figuras Negras. 520-510 a. C. Louvre F230. Gorgona y Pegaso en un relieve de terracota. Museo Archaeologico Regionale Paolo Orsi. Siracusa. Siglo VI a. C.

Tanto gorgonas como harpías llevan túnicas extremadamente breves, casi obscenas para los paradigmas griegos. En las cerámicas, los personajes marginales, salvajes, contrarios a las normas, como las amazonas por ejemplo, visten de esa manera.¹¹ Una mujer respetable debe cubrir su cuerpo completamente con un atuendo largo y recatado. Ni siquiera las prostitutas –cuando llevan ropa– usan atuendos cortos. Si los actores que caracterizaron las Erinias de Esquilo siguieron estos ejemplos y usaron vestidos cortos, seguramente la audiencia habrá reaccionado con disgusto.

Es de notar que gorgonas y harpías aportan otro elemento: las alas, comunes a diversas figuras monstruosas y provenientes del “alma-ave” egipcia.¹² Muchos mitos griegos vinculan a los seres que vuelan con la muerte o con la violencia. En el arcaísmo varias deidades aladas someten agresivamente a sus víctimas: Eros,¹³ Bóreas, Hýpnos, Thánatos, esfinges, harpías y sirenas. Suponemos que las alas no formaron parte del disfraz del coro, pues Esquilo puntualiza que las Erinias son ápteras. Sin embargo, los pintores de vasos a menudo incorporaron las alas a sus figuraciones de las diosas vengadoras como una manera de sugerir la agresividad y de recordar, además, su parentesco con el mundo ctónico.

11 Existen representaciones de mujeres espartanas mostrando sus muslos, posiblemente atletas que eran despreciadas por el resto de las ciudades griegas a causa de la exhibición de sus piernas. Otro personaje mítico que desafía las normas y se representa con ropa corta es Atalanta.

12 El “alma-ave” es la representación del concepto egipcio de alma, el llamado *ba*, que abandonaba el cuerpo del difunto en forma de pájaro. En las tumbas egipcias, el *ba* se pintaba con la cabeza del difunto y el cuerpo de ave. La iconografía se transmitió a Grecia durante el siglo VII a. C., en el marco del arte orientalizante, como una consecuencia de renovados contactos entre las dos civilizaciones. Los artistas tomaron la fórmula del “alma-ave” y la transformaron en las representaciones de la *psykhé*, el *eidolon*, las sirenas y las harpías. (Dukelsky, 2000: 23-40)

13 La imagen de Eros, o Cupido en su versión romana, que el mundo occidental ha preservado es la del niño encantador y travieso que aparece en el arte a fines del período clásico y se difunde durante el Helenismo. En el período arcaico era un joven musculoso, provisto de grandes alas y dotado de un violento erotismo, “una peligrosa invitación hacia el sexo” según Vermeule (1984: 263).

Los artistas fueron organizando paulatinamente un conjunto de fórmulas visuales con las cuales construir sus personajes y sus escenas, fórmulas que facilitaron la comprensión y el reconocimiento por parte de los espectadores.

Cerámicas áticas con representaciones de Orestes y las Erinias

Teatro, política y religión estaban estrechamente vinculados en la Atenas del siglo V a. C. Como subraya Iriarte (1996: 19) democracia y teatro se complementan: así como los ciudadanos se reúnen en hemiciclo para decidir los destinos de la *pólis*, el pueblo se congrega en las graderías para identificarse con las pasiones, desencuentros y tribulaciones de los personajes del drama. Esquilo, sensible a las tensiones de su época, sugirió la inestabilidad a través de la trilogía.¹⁴ Sus ideas políticas están presentes en sus personajes: Clitemnestra es la asesina de un legítimo gobernante; Egisto es un tirano reblandecido; Orestes, un matricida; y las Erinias son una constante alusión a la complejidad del régimen ateniense.

En el final de la *Orestía*, se introduce la idea de un nuevo orden social, más civilizado que el deseo primordial, primitivo y salvaje de la venganza de sangre. En virtud de la labor persuasiva de la diosa protectora de la ciudad, las temibles diosas primigenias se transforman en bienhechoras.

A partir de mediados del siglo V a. C. aparece, en la cerámica ática, la iconografía de Orestes y las Erinias. No se identifican con seguridad imágenes de Erinias anteriores a estos ejemplos. Es probable que dentro de la multitud de monstruos arcaicos pasen desapercibidas, confundidas con

14 Cuatro años antes del estreno de la *Orestía* el dirigente democrático Efialtes introdujo reformas en el Areópago cuyos miembros gozaban hasta entonces de impunidad. Promovió juicios implacables contra algunos de ellos y modificó la composición del tribunal para convertirlo en un espacio popular. El estadista fue asesinado poco después y se generó el temor de una guerra civil.

otras criaturas.¹⁵ La mayoría de los estudiosos del teatro supone que las monstruosas deidades aparecen físicamente en el escenario por primera vez al iniciarse *Euménides*. Ante su espantosa presencia la Pitia reacciona con repugnancia y horror, tal como habría reaccionado la audiencia pues el pueblo conocía el significado de estas antiguas divinidades: su deber era acosar a los criminales, fundamentalmente a los que habían matado a sus parientes.

Los estremecimientos de disgusto y de temor que la aparición de las Erinias provocó en los espectadores no están reflejados en las pinturas. Los vasos más antiguos que conocemos son apenas unos años posteriores a 458 a. C., fecha de la primera producción de la trilogía. Es altamente probable que los ceramistas y sus comitentes estuvieran presentes en el espectáculo teatral original; sin embargo las Erinias pintadas no son desagradables, ni inspiran temor como las teatrales.

La explicación debemos buscarla en la historia del arte clásico. A mediados del siglo V a. C. la representación aterradoradora de los seres irracionales está perdiendo vigencia y, en cambio, se evidencia un proceso de humanización que alcanzó a los monstruos y les hizo perder sus características bestiales.¹⁶ Los artistas encontraron el equilibrio entre las incontenibles fuerzas primitivas y la racionalidad. Los nuevos principios estéticos predominaron en la representación de las espeluznantes criaturas.

15 Sarian (1986: 26) y Karouzou (1972: 64-73) proponen que la cerámica ática de figuras negras del Pintor de Beldam, Atenas, Museo Nacional 19765 sería la representación más antigua de una Erinia. De todos modos consideran que Esquilo resultó determinante para establecer la nueva iconografía. En cambio Lissarrague (2006: 54) afirma que la representación del Pintor de Beldam no es una imagen para tener en cuenta en la historia de la iconografía de las Erinias. Según el autor francés no habría ninguna imagen anterior a Esquilo que pueda asociarse a las Erinias, y al analizar la cerámica del Pintor de Beldam concuerda con que la imagen principal es la de Hécate pero que las tres mujeres que la acompañan podrían ser Ninfas o Gracias más que Erinias. De cualquier manera la escena no corresponde a la saga de Orestes.

16 Un ejemplo notorio es la representación de los centauros humanizados en las metopas del Partenón que comenzaron a esculpirse en 445 a. C.

Crátera ática del Pintor de Orestes¹⁷



Crátera de columnas. Orestes, Apolo y una Erinia.

Orestes viste manto y sombrero de viajero, una referencia al camino recorrido en pos de la purificación apolínea. Flexiona una pierna sobre una pila de rocas que constituyen una posible sugerencia del santuario délfico. Está caracterizado con el atributo heroico de la desnudez adecuada a un personaje de noble cuna y valerosa actitud. El arte griego –en la mayoría de los ejemplos– expresa la virtud atlética, la belleza física unida a la noble espiritualidad del varón, a través del desnudo. Sin embargo, es evidente un cambio entre las representaciones del Orestes matador de Egisto,

17 Orestes en Delfos. Crátera de columnas. Figuras Rojas. Pintor de Orestes. 450-440 a. C. London. British Museum. 1923.10-16.1 450 a. C. Beazley Archive nº 214713.

representado con atuendo guerrero, resuelto y valiente, y el Orestes inseguro que huye temeroso.¹⁸ La espada, antes empuñada legítimamente contra el traidor, se transforma en el signo ensangrentado del matricidio. No está planteada siquiera como un arma defensiva contra el hostigamiento de las Erinias y la postura de suplicante intensifica la noción de vulnerabilidad. Junto al hijo de Agamenón, Apolo camina sin descuidar a su protegido, voltea la cabeza para detener con firmeza y majestuosidad a la deidad vengadora que se aproxima a su víctima.



Erinia. Detalle de la crátera del Pintor de Orestes.

La Erinia viste un *chitón* exiguo, transparente, que deja ver sus formas femeninas. El traje impúdico corresponde a la índole monstruosa del personaje y se encuentra en consonancia con la iconografía de gorgonas y harpías, al igual que las alas cuya función es, además, sugerir al espectador el carácter sobrenatural de la joven. De hecho, su anatomía es tan armoniosa que, sin el apéndice plumífero, podría pasar por una mortal.¹⁹ Por otro lado, según Lissarrague (2006: 54)

18 El prototipo del tema de Orestes matando a Egisto es la *pelike* atribuida al Pintor de Berlín. 480 a. C., Viena, Kunsthistorisches Museum 3725. Beazley Archive nº 201917. Siguiendo este modelo compositivo hay numerosos ejemplos en la cerámica de Figuras Rojas.

19 En el ejemplo más antiguo que conocemos de Orestes y las Erinias las diosas vengativas están también representadas como graciosas jovencitas aunque sin alas. Solo las serpientes entre sus cabellos y en sus brazos indican su carácter sobrenatural y no son tan efectivas visualmente como las Erinias aladas. Hidria de figuras rojas. 450 a. C. Orestes y las Erinias. Berlin Antikensammlung F2380. Beazley Archive nº 214834.

en ciertas divinidades las alas marcan su capacidad de pasar de un universo a otro, de intervenir activamente en la esfera humana. Easterling (2008: 225) sostiene que en *Euménides* la combinación en el escenario del lenguaje de perros de caza y su siniestro “vuelo sin alas”, interpretado con movimientos extraños, marca la naturaleza tanto bestial como divina de las Erinias. Quizás los artistas agregaron alas, contradiciendo al dramaturgo, con el propósito de incrementar el misterio y extrañeza de las ancestrales deidades.

Crátera ática del Pintor del Duomo²⁰



Crátera de columnas. Orestes, Atenea, Apolo y una Erinia.

La fórmula se reitera: una rodilla sobre esquemáticas rocas y Orestes desnudo, solo cubierto por el manto y con la

20 Orestes en Delfos. Pintor del Duomo. Crátera de columnas. Figuras Rojas. Louvre K343. 440 a. C. Beazley Archive n° 214783. 48, 7 cm de altura.

espada en la mano. Sobre su cabeza un bucráneo recuerda al espectador que el joven está en un sitio sagrado. Apolo sostiene una rama de laurel y Atenea, su lanza. La composición enfatiza el carácter de cada personaje y las emociones que experimentan, si bien de modo contenido. Dos ejes verticales definen las figuras de los olímpicos, otorgándoles la solemnidad que les corresponde por su jerarquía divina. Son imágenes estáticas que contrastan con los ejes oblicuos y las curvas que conforman a los otros dos protagonistas. La dirección de las miradas expresa la tensión dramática. Orestes y la Erinia se observan; parecen ignorar la barrera que establece Apolo, quizás un modo de explicar que en Delfos no se resuelve el conflicto sino en Atenas. La presencia de Palas –en el sector izquierdo– augura el desenlace. Los rostros son inexpresivos, como es habitual en el arte griego hasta el período helenístico, son los gestos o los accesorios los que “hablan” al espectador. Los pliegues del manto de Orestes traducen la agitación de su espíritu, con el brazo elevado sostiene nerviosamente la vaina de su espada. La Erinia se contorsiona, impaciente. Un par de inquietantes serpientes ondulan en su brazo y en su cabellera.²¹ La anciana doncella está a punto de golpear el piso con vehemencia evocando “la vengativa danza de nuestro pie”.²² Sostiene Easterling (2008: 226) que la pose reconstruye de modo individual el movimiento colectivo de los coreutas, pateando, saltando, amenazando con sus oscuros vestidos mientras danzan alrededor de Orestes.

Violencia monstruosa en oposición a calma, bienestar, justicia y sabiduría divinas. El artista confronta los dignos ejes verticales de los olímpicos –garantes del orden cósmico y humano– con las curvas y oblicuas, signos de alteración y barbarie que trazan las figuras del mortal y de la deidad ctónica.

21 Pausanias (I, 37, 4) hace el comentario siguiente: “Fue Esquilo quien primero las representó con serpientes en sus cabellos”.

22 *Euménides*, vv. 370–371. La pose podría ser también una reminiscencia de la “carrera arrodillada”.

Erinias en Magna Grecia

La producción alfarera en el sur de Italia –conocida genéricamente como cerámica italiota– se desarrolló de un modo extraordinario a partir de la segunda mitad del siglo V a. C.²³ Entre los que se han conservado, Trendall (1989: 7) enumera unos veinte mil ejemplares distribuidos en cinco territorios definidos a partir de características del estilo: Lucania, Apulia, Campania, Paestum y Sicilia.²⁴ Entre ellos se ha descubierto una cantidad significativa de vasos decorados con temas teatrales.

Cabe destacar que los ejemplos áticos que pueden asociarse con seguridad al drama son pocos. Es un fenómeno por demás intrigante ya que durante los siglos V y IV a. C. los grandes trágicos están produciendo un vasto número de obras y el arte de la cerámica está en su apogeo. De los más de cien mil vasos de figuras rojas que se conservan correspondientes al siglo V a. C., Taplin (2007: 15) reconoce solo dos pinturas que pueden vincularse plausiblemente a la tragedia. En otro de sus textos, Taplin (1993: 11) menciona un interesante comentario de Sourvinou-Inwood. Según la especialista griega, en la vida ateniense, el teatro era considerado parte del discurso de la *pólis*, era el vehículo para articular los mitos que formaban parte de la idiosincrasia del ciudadano, mientras que la pintura de vasos tenía un estatus muy inferior. En el sur de Italia, en cambio, al provenir la *performance* del exterior, los ceramógrafos otorgaron a las escenas pintadas una mayor jerarquía y espectacularidad.

Efectivamente, las imágenes de la Magna Grecia son ostentosas; a menudo abarrotadas de objetos y figuras. Los

23 Con anterioridad los habitantes del Sur de Italia se habían conformado con comprar las piezas de alfarería provenientes de Grecia. Se vieron obligados a buscar una solución cuando la importación de vasos disminuyó drásticamente como una de las consecuencias de la guerra del Peloponeso.

24 A los veinte mil ejemplares deberán sumarse los encontrados luego de la publicación de su libro en 1989. Arthur Trendall dedicó casi sesenta años de su vida a examinar y clasificar los vasos de la Magna Grecia.

artistas explotaron diversos recursos espaciales que suscitaron, en varios ejemplos, grandiosos escenarios, posible reflejo de la vitalidad del teatro en la zona. Las compañías actorales de Atenas viajarían hacia el sur de Italia así como habría también imitaciones o repeticiones locales. Las representaciones de las tragedias áticas en la cerámica italiota indican el fervor de públicos no atenienses por el teatro. Los testimonios arqueológicos que confirman la presencia de la comedia ateniense en suelo italiano prueban la fluidez de la comunicación entre la Grecia continental y el sur de Italia. Es altamente probable que también la tragedia haya sido muy bien recibida.²⁵

Y no solo había interés por el teatro en las colonias griegas. Recientes investigaciones han probado que el mercado principal para los vasos que describen tragedias griegas fueron los pueblos no griegos del territorio de Apulia. De los veinte mil ejemplares que registra Trendall, más de la mitad corresponde a vasos apulianos. Los habitantes de Apulia no eran helenos, Taranto fue la única ciudad griega de la región.²⁶

25 En la Magna Grecia existe una gran cantidad de cerámicas que ilustran tragedias y también las comedias llamadas flíacicas. Hoy día se discute si muchas de estas últimas no corresponderían, en realidad, a la comedia ática. Hay por lo menos tres ejemplos que ilustran, con seguridad, escenas de la comedia antigua: el Telefo de Würzburg, Martin von Wagner Museum. H5697, con una escena de *Tesmoforiantes* de Aristófanes y dos cerámicas que hacen referencia a una comedia perdida, *La comedia de la oca*, crátera de cáliz apuliana del pintor de Tarporley de 400 a. C. Metropolitan Museum of Art 24.97.104. y una crátera de campana apuliana cercana al pintor McDaniel, del 370 a. C. "Boston Goose play" Boston Museum of Fine Arts 69.951.

26 Carpenter (2009: 30-33) considera que no hay fundamentos arqueológicos que prueben la versión hasta ahora vigente de que los vasos apulianos fueron fabricados en Taranto. Carpenter y otros especialistas suponen que es mucho más seguro pensar que el centro de la producción estaba en Ruvo di Puglia o Ceglie del Campo, ya que muchos vasos fueron encontrados en esas localidades y sitios cercanos mientras muy pocos vasos apulianos se encontraron en Taranto. La tradición narra que los tarantinos eran adictos al teatro pero no hay evidencias. Además, el lugar físico del teatro de Taranto aún no ha sido identificado convincentemente. Carpenter comenta que de los 109 ejemplos analizados por Taplin (2007) relacionados con tragedias griegas, 75 son apulianos, 21 con sitio de hallazgo y de ellos solo uno es de Taranto. La mayoría proviene del rico asentamiento itálico de Ruvo di Puglia, a 100 km de Taranto.

La cerámica apuliana más temprana se elaboró a fines del siglo V a. C. y, dada la similitud de formas, modelos y figuras, se piensa que los primeros ceramistas deben haberse entrenado en talleres áticos o que los artistas atenienses viajaron a Italia (Carpenter, 2009: 29). Posteriormente los artistas introdujeron novedades en el repertorio de formatos y en el de las imágenes diferenciándose de los modelos atenienses. Casi todos los ejemplares fueron encontrados en zonas cercanas a las áreas de producción, por lo tanto se ha concluido que no eran para exportar sino para el consumo interno.

Una tercera parte de las escenas que se refieren a la tragedia decoran cráteras de volutas, un modelo de recipiente que parece haber tenido un significado especial para el territorio suritálico y se encuentra muy raramente en contextos griegos (Carpenter, 2009: 33-34).

La crátera de volutas es un diseño de origen ático con asas que recuerdan las volutas jónicas. Las cráteras, en todas sus versiones, se emplearon para mezclar el vino con el agua en el simposio. Al parecer, en el ámbito apuliano, al menos una parte de las cráteras no tuvo la misma función, pues su finalidad era funeraria. Acaso porque estaban destinadas a tumbas lujosas se ornamentaron en mayor medida, son piezas sumamente elaboradas y algunas de un tamaño totalmente inadecuado para un uso cotidiano.²⁷

27 La crátera de volutas apuliana del pintor de Darío con escenas de la guerra de Troya (Nápoles 3254) tiene una altura de 142 cm. Del mismo artista, el vaso de los Persas, también una crátera de volutas apuliana (Nápoles 81947) mide 130 cm. En algunos ejemplos conservados la base tiene orificios, clara señal de que no habían sido fabricadas con el fin de contener líquidos.

Crátera apuliana del Pintor de la Furia Negra²⁸



Crátera de volutas. Purificación de Orestes.

La crátera de volutas del Pintor de la Furia Negra es una muestra de dicha búsqueda de magnificencia y suntuosidad tanto en el formato como en la decoración. El diseño ostentoso del recipiente, con elaboradas asas, concluye en una ambiciosa tapa, sobre la cual el artista ha pintado una Musa. En el espacio principal, la escena es impresionante; la recreación del santuario délfico, abrumadora. Es notable la diferencia respecto a los ejemplos áticos, en los cuales la reproducción del escenario trágico es prácticamente inexistente, según comenta Revermann (2008: 245).

El Pintor de la Furia Negra evoca el santuario a través de las columnas jónicas, el laurel, las ofrendas votivas (partes de armaduras, ruedas de carros, calderos con trípodes) y el ornamentadísimo *omphalós*.²⁹ En el templo de Apolo, el

28 Crátera de volutas con tapa. Apulia. Proveniente de Ruvo. 370-360 a. C. El Pintor de la Furia Negra. Orestes perseguido por las Erinias. En la tapadera, una Musa. Museo Nacional de Nápoles 82270. 90 cm de altura.

29 La iconografía del *omphalós* cónico y cubierto por la red parece haber sido un invento de la Magna Grecia. Se aplicó en la mayoría de los ejemplos de Orestes y las Erinias suritálicos y aparece en tan solo una obra ática que habría estado influenciada por los ejemplos de la Magna Grecia, la *peliké* de 370-380 a. C. Perugia. Museo Etrusco-Romano sin número. (Taplin 2007: 60).

omblijo del mundo se cubría con el *agrenón*, una red tejida con lana blanca. Las vibrantes pinceladas amarillas que reproducen su trama generan una pregnante textura visual que atrae el ojo del espectador al núcleo simbólico de la composición.³⁰

En el sector derecho, Ártemis observa la acción con serenidad. Se muestra ajena al drama y, de hecho, nunca intervino en la tragedia. Los gemelos divinos se representan con frecuencia en el mismo marco pictórico, forman parte de los modelos míticos tradicionales que los ceramógrafos conocían bien. También podría interpretarse su presencia, junto a sus perros, como alusión a la caza. A menudo se asocia a las Erinias con sabuesos que rastrean la pista de la sangre, son cazadoras de homicidas. Ártemis está ubicada en segundo plano, mientras Orestes, Apolo y la Pitia parecen querer escaparse del recuadro.

Orestes empuja el *omphalós* con su rodilla flexionada y los extremos del *agrenón* se distinguen sobre la plataforma. El dios está suspendido en el aire. Se destaca su pie derecho, dibujado en escorzo y superpuesto a la túnica de la sacerdotisa. El artista ha pintado un entramado de cintas blancas en la sandalia, de modo tal que produce la impresión de sobresalir del plano. El recurso de las cintas no resultó tan eficaz en el pie izquierdo que se confunde con los exvotos colocados en la base de la columna.

La Pitia apoya sus pies en la plataforma, rozando el límite inferior. Sus cabellos blancos la muestran como una anciana. (Shapiro, 1994: 146), lo que sugiere que la mejor prueba de que el pintor ha presenciado la producción de *Euménides* es la figuración de la sacerdotisa huyendo aterrorizada. También Taplin (2007: 61) afirma que la inspiración para la obra pictórica está en lo teatral, si bien no es la imagen

30 La red que recubría el *omphalós* está reproducida en la copia romana de la roca sagrada que se conserva en el Museo de Delfos.

de la escena propiamente dicha sino una evocación combinatoria, pues en *Euménides* la sacerdotisa huye en el v. 63, Orestes trepa al *omphalós* en los vv. 64-93 y Apolo se dirige a las Erinias en los vv. 179-234.³¹

Orestes, Apolo y la Pitia ilustran con gestos apasionados –que el pintor transmite a través de oblicuas, curvas y ritmos– los contenidos de la obra dramática. El joven héroe se arroja sobre la roca sagrada como suplicante, la vivacidad de sus movimientos pone de manifiesto su desesperación; los erizados cabellos evidencian el miedo. La sacerdotisa está visiblemente alterada, levanta sus manos con gesto de pavor y al huir deja caer la llave del templo.

Apolo interviene más activamente que en los ejemplos áticos. Ejerce su divina autoridad para detener a una Erinia que, a causa de la inusual ubicación dentro de la arquitectura, parece irrumpir desde el ángulo superior izquierdo. Los demás personajes se distinguen claramente, en cambio ella es casi invisible, con su sombría piel apenas se destaca sobre el negro brillante del fondo de la cerámica. Negro sobre negro, apenas perceptible. El artista sorteó hábilmente la dificultad técnica de la obligatoria base oscura correspondiente a las Figuras Rojas: la imagen se vislumbra gracias al vestido amarillo, las serpientes blancas enroscadas en su brazo y los toques rojizos en la cabellera.

Logró su objetivo mediante un método poco frecuente: la técnica *gnathia*. Para pintar una cerámica con el estilo de

31 Es difícil determinar si una escena pintada corresponde al teatro o al mito. Cuando los artistas reflejaron la comedia se preocuparon por pintar escenarios, máscaras, trajes grotescos; en cambio al representar las tragedias era esencial mantener la ilusión dramática. Lo mismo ocurre sobre la *skéné*, se busca que el espectador de la tragedia comparta las emociones y pasiones del drama y se olvide del mundo real. En las pinturas existen varios indicios que permiten decidir si un vaso es “teatral”, pero no son siempre seguros. Taplin (2007: 28-42) enumera y fundamenta que los siguientes signos, de modo individual o combinados, son pistas bastante firmes: trajes elaborados, el uso de botas (coturnos), fondos con puertas, el arco rocoso, testigos anónimos, presencia del pedagogo, Furias o figuras relacionadas, escenas de súplica, inscripciones y trípodes.

las figuras rojas, el artista cubre el fondo de la cerámica con pigmento negro y deja sin pintar las figuras que permanecen con el color rojizo de la arcilla, los detalles interiores se pintan con trazos negros. El estilo de *gnathia* consiste en aplicar los colores –blanco, amarillo y rojo– sobre una capa de negro que cubre la totalidad de la superficie.³² El pintor de la cratera de Nápoles utilizó un procedimiento mixto, el de las figuras rojas para la mayor parte y el estilo de *gnathia*, tan solo en la Erinia. El efecto es de extrañeza y contribuye a generar desconcierto en el espectador.

A propósito de las Erinias, y basándose en su enfoque de 1996 acerca de la peligrosa mirada de la Gorgona, Frontisi-Ducroux (2006: 29) señala la paradoja de intentar visualizar lo invisible. Medusa petrifica instantáneamente, su rostro es insoportable, los mortales no deben contemplarlo de ninguna manera, sin embargo en el arte encontramos figuraciones de gorgonas por doquier. Con respecto a la Erinia pintada en la cratera que estamos analizando nos encontramos con una contradicción similar: la descripción dramática es intolerable, la audiencia temblaría de miedo, no así los espectadores de los vasos. El pintor de la Furia Negra, mediante la extraordinaria aplicación de una técnica diferente, logró aproximarse a una sensación de indeterminación y de siniestra oscuridad que pocos cerámografos lograron.³³

Easterling (2008: 221) supone que las caretas de las infernales criaturas podrían haber tenido una función similar a la de un *gorgóneion*. Las Furias de Esquilo son criaturas repulsivas, cuya visión es penosa, insostenible. Los actores

32 El nombre deriva de la antigua ciudad de Gnathia (actual Egnazia), en la costa adriática de la Apulia. La técnica se difundió por territorios vecinos, fue inventada en 370-360 a. C. y desapareció en torno a 270 a. C.

33 En la cratera de cáliz del P. de Konnakis, de 350 a. C. San Petersburgo, Hermitage 349, se intensifica el efecto de ambigüedad que genera el uso de la técnica *gnathia* combinada con el estilo de las figuras rojas. La mayor superficie de la vasija está resuelta con el estilo de *gnathia* aumentando la sensación de confusión en el espectador.

que las personificaron usaron, sin duda, máscaras. Dentro de la sección de máscaras especiales, se indica la existencia de una correspondiente a la Erinia, enumerada junto a las de otros seres monstruosos como Gorgo, Thánatos, Lýssa, Acteon con sus cuernos, Fineo ciego, Dike.³⁴

En el escenario la divinidad ctónica debe materializarse con el objeto de aterrorizar al auditorio, en las pinturas se exhibe con rostro humano pues han pasado ya los tiempos en que los monstruos se representaban horribles. El Pintor de la Furia Negra es uno de los que más se aproximan a la sensación de turbación y pavor que debió experimentarse en el inicio de *Euménides*. El estremecimiento que recorre la escena pintada lo expresan los cuerpos, los gestos, los pliegues pero no los semblantes. Al observar los rostros se hace evidente que ninguno expresa la menor emoción, son caras impasibles, muy similares entre sí, como ha sido la norma en el arte griego por siglos.

Si comparamos con la representación teatral, existe una notable diferencia, puesto que los actores portaban expresivas máscaras en el escenario. La cerámica no reproduce con exactitud el drama, rememora percepciones y, a través de la vivacidad de formas y colores, logra sugerir la intensa experiencia de los espectadores en el momento en que las Erinias aparecen en escena.

34 Frontisi-Ducroux (2006: 30) cita al respecto el *Onomasticon* de Pollux (IV, 141).

Crátera apuliana del Pintor de las Euménides³⁵



Crátera de campana. Purificación de Orestes.

La crátera del Pintor de las Euménides es otro testimonio de las repercusiones que tuvo la obra de Esquilo. Orestes, como suplicante del dios, está sentado sobre el altar, recostado contra el *omphalós*. El tratamiento anatómico es refinado, la postura de las piernas, con un escorzo que proporciona la ilusión de profundidad, indica que el artista es uno de los pintores de vasos que se distinguen por su talento. Muy buena factura presenta también el cuerpo de Apolo, que luce un magnífico manto bordado y su tradicional peinado. Sostiene la rama de laurel y el pequeño cerdo que se usará durante el ritual.

El artista ha logrado concentrar la atención del espectador en el vehículo de la purificación –el cerdito– ubicado estratégicamente en el eje central de la composición, por encima de la cabeza del héroe.

35 Pintor de las Euménides. Crátera de campana. Apulia. 380 a. C. Louvre K 710. 48,7 cm de altura.

Además, a diferencia del resto de los personajes y accesorios de la escena, el animal está pintado de blanco. Nos han llegado cuatro cerámicas que muestran a Apolo sosteniendo un cochinito sobre Orestes. Según Taplin (2007: 62), no hay pruebas de que la escena haya sido presentada en el teatro, si bien la evidencia arqueológica parece desmentir esta aseveración. Propone tres posibles explicaciones: que hubo una tradición iconográfica completamente independiente de lo teatral con la escena de la purificación de Orestes; que habría existido una tradición performática de *Euménides* que presentaba a Apolo con el lechoncito sobre el escenario; o que una tradición iconográfica ocasionalmente incorporaba la escena inspirada en los versos 282-283. Considera que la tercera explicación es la más plausible.

En el sector izquierdo de la composición encontramos otro indicio de la influencia esquilea. Dos de las Erinias han sido representadas dormidas y, junto a ellas, una mujer cubierta con un velo pretende despertarlas.³⁶



Clitemnestra y Erinias. Detalle de la cratera del P. de las Eumenides.

36 Nos han llegado otros dos ejemplos apulianos con Erinias dormidas. La cratera de cáliz, ya mencionada en nota 33, del P. de Konnakis, en la cual las cinco Furias pintadas de negro se ubican en el sector inferior de un templete donde Orestes se abraza al *omphalós* y una cratera de campana pintada por el Pintor del Juicio, 370-360 a. C. conservada en el Boston Museum of Fine Arts, 1976.144.

La mayoría de los especialistas afirma que se trata del fantasma de Clitemnestra. Llama la atención, sin embargo, la actitud humilde con la cual está representada. En la obra teatral la reina reclama, insiste belicosamente, se encoleriza con la pasividad de las Erinias. En la imagen, por el contrario, se muestra vestida con dignidad, la cabeza inclinada, señal de modestia, y velada como corresponde a una mujer respetable y de alto rango. Con suavidad, casi con dulzura, su brazo se extiende para incitar a las doncellas dormidas. Cuando los ceramógrafos representaron a la esposa de Agamenón en episodios que se vinculan con la muerte de Agamenón o con la de Egisto, exhibieron su carácter temerario y su voluntad de poder.³⁷ Posiblemente el Pintor de las Euménides, interesado en demostrar su capacidad, pretendió crear una figura admirable desde el punto de vista artístico. Buscó generar un paradigma de la imagen femenina (así como Apolo y Orestes lo son de la masculinidad) sin reflejar al personaje dramático, cruel y vengativo.

A diferencia del atuendo recatado de Clitemnestra, las Erinias visten túnicas cortas y traslúcidas que subrayan provocativamente la forma de sus pechos. Las cintas cruzadas sobre el torso hacen referencia al atuendo de cazadoras, las botas son idénticas a las que luce Ártemis, quien nuevamente ocupa un sitio secundario de modo similar a lo observado en la cratera del Pintor de la Furia Negra. La diosa de la caza está ubicada por debajo de su hermano y tiene menor tamaño. Es un complemento iconográfico de Apolo y no un personaje de la narración dramática. No obstante, el artista ha prestado su cuota de atención a la juvenil figura quien, peinada y ataviada con elegancia, sostiene sus armas con gesto delicado.

37 Un excelente ejemplo es la imagen de Clitemnestra en la cratera de Boston. Tanto en la escena de la muerte de Agamenón (lado A), como en la del asesinato de Egisto (lado B), el artista la muestra con el hacha en la mano, dispuesta a matar. Crátera de cáliz. Pintor de Dokimasia. Boston, Museum of Fine Arts 63.1246. 480-470 a. C. Beazley Archive n° 275233. Para un análisis de Clitemnestra como mujer de acción, cfr. Dukelsky (2011: 85-113).

En el extremo inferior izquierdo, la Furia que ha despertado se ubica en un sitio significativo, su torso parece emerger de las profundidades de la tierra. Entre las convenciones frecuentes de la cerámica se encuentra el colocar a las divinidades ctónicas con el cuerpo semioculto, la parte inferior aún conectada con el mundo subterráneo.³⁸ Las doncellas carecen de alas, siguiendo la trama de la pieza dramática, pero no son desagradables, todo lo contrario. La perfección anatómica, la delicadeza de las poses, los rostros de rasgos regulares se alejan de las pautas de la representación monstruosa y –con absoluta seguridad– de la insoportable tensión que imponía la presencia de las Erinias en el escenario trágico. Si no conociéramos la trama jamás interpretaríamos a estas delicadas doncellas de amables rostros como asquerosos monstruos capaces de enloquecer a los culpables de asesinato.

Es posible que los compradores de los vasos no necesitaran o no quisieran recordar el espanto cotidianamente, o bien que los artistas del período posclásico simplemente hayan adecuado su estilo a la creciente idealización imperante en las artes plásticas. Revermann (2008: 244) considera probable que las Erinias en el escenario no fueran horribles: los actores se vestirían como jóvenes bellas, en concordancia con los cambios iconográficos en la representación, aunque continuarían siendo terroríficas en sus gestos y movimientos. ¿Podría ser que en el momento final de transformación en diosas benevolentes los actores cambiaran, además de sus túnicas negras por túnicas rojas, sus máscaras horrendas por otras más agradables y fueran estas imágenes las que los pintores y sus comitentes quisieran perpetuar?

38 En las representaciones del nacimiento de Erictonio, Gea asoma medio cuerpo desde sus dominios telúricos –expresados compositivamente a través del extremo inferior del marco pictórico– para entregar el bebé a Atenea quien, como representante de la joven generación divina, se encuentra parada firmemente sobre el suelo. Por ejemplo una hidria del British Museum London E182, Beazley Archive n° 206695, un *stámnos*, Munich 2413, Beazley Archive n° 205571, una crátera en el Richmond Museum of Fine Arts: 81.70, Beazley Archive n° 10158, etc.

Crátera de Paestum. Atribuida a Python³⁹



Crátera. Purificación de Orestes.

El centro de la compleja composición es, como siempre, Orestes, refugiado en el *omphalós*. El entorno délfico se sugiere por el gran trípode, ubicado por arriba y detrás del matricida, además de la presencia de Apolo con su rama de laurel, de cuyas ramas cuelgan cintas y *pínakes* votivos.⁴⁰ Junto al dios, una Erinia pequeñita, con inmensas alas, vestida con un ornamentado traje de cazadora y sus correspondientes botas, presenta una graciosa pose. Como es habitual, no aparece ningún atisbo de repugnancia en su figura, salvo por la serpiente que rodea su cuerpo. El reptil asoma su cabeza apuntando en dirección a Apolo como si quisiera amenazarlo. La otra monstruosa criatura parece volar sobre el trípode, con su cabellera al viento y, paradójicamente, sin alas. Varias serpientes caracolean en su cuerpo y en sus cabellos. Su actitud contrasta con la pasividad de su hermana

39 Orestes en Delfos. Crátera de Figuras Rojas. Atribuida a Python. 350-340 a. C., London British Museum 1917.12-10.1

40 Los *pínakes* son tabletas con imágenes pintadas, realizadas en madera, terracota o piedra que se colocaban en los templos como ofrendas.

aunque las dos coinciden en el objeto de su atención, Apolo, dios de la perfección física y moral, de la luz y del sol. Para subrayar estos conceptos, además de dibujarle un bello cuerpo, el pintor ubicó el sol por encima de la divinidad. Las otras dos figuras flotantes son posiblemente secundarias para la trama que se quiere explicitar; podrían ser Clitemnestra, quien solo vigila que las diosas vengadoras cumplan su misión, y Pílates, amigo de Orestes, que le da su apoyo en tan difícil trance.⁴¹

Atenea se destaca frente al héroe. Al no haber participado del episodio en Delfos, es posible que el pintor haya querido ubicarla en este contexto para tranquilizar a Orestes; el intercambio de miradas entre ambos parece confirmarlo. Resulta significativa la estatura de Palas que es superior a la de Apolo. ¿Una manera de indicar plásticamente que el conflicto no se resuelve en Delfos sino en Atenas? La postura de la diosa parece confirmarlo: coloca su pie con firmeza sobre un pedestal demostrando que domina la situación. Observa fijamente a Orestes, quien parece hipnotizado por la fuerza de la mirada divina. En el final de *Euménides* el papel de la diosa resulta esencial, la purificación apolínea no ha sido suficiente y el héroe será sometido a juicio en el tribunal del Areópago. Las deidades ctónicas rechazan en principio la pacificación pero finalmente son convencidas por la palabra de Atenea.

El traje de la diosa ha recibido pormenorizada atención. El yelmo fue pintado con colores sobreañadidos, la égida cuidadosamente decorada con sus habituales vellones de lana de cabra, en el centro el *gorgóneion* nos recuerda que los olímpicos y la diosa de la sabiduría, en particular, han contribuido a la derrota de antiguas divinidades ctónicas.

41 En los vasos de la Magna Grecia aparecen a menudo estos personajes indefinibles que pueden ser secundarios a la trama, genéricos o incluso se han interpretado como una posible alusión a los espectadores si se trata de cerámicas con temas teatrales.

La túnica profusamente bordada no es la indumentaria usual de Atena. El austero peplo de lana tradicional ha sido sustituido por un elegante *chitón*. Los actores protagónicos vestían exuberantes atuendos, como puede verse en varios vasos pintados, en particular en la crátera del Pintor de Pronomos.⁴² Atena es, en esta composición, no la diosa propiamente dicha sino el actor disfrazado como ella. Un indicio más de la influencia del teatro sobre la iconografía pictórica. En su comentario sobre esta cerámica Shapiro (1994: 147) observa que la imagen agrupa a los protagonistas casi como si se tratara del saludo final de los actores en una obra.

Del análisis de los ejemplos se desprende que los artistas áticos iniciaron un camino basado en las fórmulas de representación pictórica vigentes en la plástica contemporánea sin introducir mayores variantes compositivas. Los personajes principales están presentes en un espacio neutro, con escasos accesorios. Basta la presencia de una Erinia, Apolo y Orestes para brindar al espectador el recuerdo de lo presenciado sobre el escenario. Al trasladarnos a la Magna Grecia sorprende la diversidad de enfoques y la capacidad imaginativa de los ceramógrafos. El impacto emocional generado por la obra de teatro, con su exhibición de voces, música y escenografía, fomentó la fantasía creadora de los pintores de vasos y el resultado fue un despliegue visual extraordinario, dinámico y variado.

Las pinturas sobre cerámica evocan a los protagonistas de la tragedia, recuerdan las pasiones que los dramaturgos transmitieron a través de los actores, los escenarios y el transcurrir del tiempo. Es imposible recrear, dentro del limitado soporte de la vasija, conceptos temporales, fundamentales para el desarrollo dramático. El pintor no puede hacerlo pero sí lo hacía el receptor. A diferencia del espectador moderno que

42 Preparativos para drama satírico. Crátera de volutas. Figuras Rojas. Pintor de Pronomos. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale 81673.

se enfrenta a múltiples dificultades en la lectura de la imagen y debe investigar cada elemento de una composición para intentar descubrir su significado, los antiguos compradores de los vasos recibían el mensaje y lo decodificaban sin demasiado esfuerzo.

¿Por qué habrán elegido cerámicas con temas de la tragedia? La respuesta puede encontrarse en los formatos. Todos los ejemplos de Orestes y las Erinias que hemos analizado, así como otros que hemos relegado, están pintados en cráteras. La función de una crátera es la de estar en el sitio privilegiado del banquete pues sirve para contener la mezcla de vino y agua que los comensales disfrutarán durante la reunión. La decoración de la vasija estimula la reflexión, promueve charlas acerca de temas que interesan al dueño de casa y sus amigos, todos ellos ciudadanos de la *pólis*: asuntos relativos a la conformación de la familia, a las obligaciones de sus miembros y a los castigos que genera su incumplimiento; cuestiones vinculadas a los dioses, a la sociedad, a la política, a la vida y a la muerte.

Los mismos contenidos resultan adecuados para las cráteras que se ubicaron en los enterramientos. Algunas piezas se usaron cotidianamente y luego se destinaron a la tumba; otras –en Magna Grecia en particular– fueron encargadas directamente para el ajuar del difunto. Las imágenes sirvieron para honrar al muerto y consolar a los deudos. Taplin (2007: 46) afirma que habría un consuelo “estético”, ya que las tragedias no brindan soluciones fáciles; casi nunca hay finales felices, los sufrimientos de los héroes del pasado transmiten que la vida es difícil y que ni siquiera los poderosos se libran de sucesos tremendos. La historia narrada puede ser horrible pero las pinturas nunca lo son, contraponen la belleza a la desolación.

La considerable evidencia visual confirma que el teatro constituía un componente esencial de la vida griega, si bien la interpretación que podamos hacer de la interacción entre

iconografía y *performance* sigue siendo compleja. Solo podemos especular sobre cuáles fueron las emociones, los recuerdos o las reflexiones que generaron en los receptores de la antigüedad.

Bibliografía

Traducción

Perea Morales, B. 2000. *Esquilo. Tragedias*. Barcelona, Gredos.

Bibliografía crítica

- Carpenter, T. H. 2009. "Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery", *AJA* 113.1, pp. 39-56.
- Dukelsky, C. 2000. "Esfinges, sirenas y arpías. Influencia de la iconografía funeraria egipcia en las imágenes griegas", *Argos* 24, pp. 23-40.
- . 2011. "Clitemnestra, esposa violenta, mujer con poder. Una interpretación de su iconografía en la cerámica griega", en Rodríguez Cidre E. y Buis E. (eds.). *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires, FFyL, UBA, pp. 85-113.
- Easterling, P. 2008. "Theatrical Furies: Thoughts on *Eumenides*", en Revermann, M. y Wilson, P. (eds.). *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford, University Press, pp. 219-237.
- Frontisi-Ducroux, F. 2006. "L' étoffe des spectres", *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens. Dossier: Avez-vous vu les Érinyes?* N. S. 4, pp. 29-50.
- . 2007. "The Invention of the Erinyes", en Kraus, C.; Goldhill, S.; Foley, H. y Elsner, J. (eds.). *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*. Nueva York, Oxford University Press, pp. 165-177.
- Green, R. 1994. *Theatre in Ancient Greek Society*. Londres/Nueva York, Routledge.
- Harrison, J. E. 1903. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Princeton, University Press.
- Iriarte, A. 1996. *Democracia y tragedia: la era de Pericles*. Madrid, Akal.
- Karouzou, S. 1972. "An Underworld Scene on a black-figured *lekythos*", *JHS* 92, pp. 64-73.

- Lissarrague, F. 2006. "Comment peindre les Érinyes?", *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens. Dossier: Avez-vous vu les Érinyes?* N. S. 4, pp. 51-70.
- Patterson, C. 1998. *The family in Greek History*. Cambridge, Massachusetts/Londres, Harvard University Press.
- Revermann, M. 2008. "Aeschylus' *Eumenides*, Chronotopes, and the 'Aetiological Mode'" en Revermann, M. y Wilson, P. (eds.). *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford, University Press, pp. 237-262.
- Rodríguez Cidre, E. 2010. *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba, Ordía Prima.
- Sarian, H. 1986. "Reflexions sur l'iconographie des Erinyes dans le milieu grec, italiote et étrusque", *Suppléments au Bulletin de Correspondance Hellénique* 14, pp. 25-35.
- Shapiro, H. A. 1994. *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, Nueva York/ Londres, Routledge.
- Taplin, O. 1993. *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase Paintings*, Nueva York, Oxford University Press.
- . 2007. *Pots and plays*. Los Angeles, J. Paul Getty Publications.
- Trendall, A. D. 1989. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. Londres, Thames y Hudson.
- Vermeule, E. 1984. *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México, FCE.
- Vernant, J. P. 1986. *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa.
- . 2001. *Figure, idoli, maschere*. Milán, Saggiatore.

Los autores

Alicia María Atienza

Profesora Adjunta de Literatura Griega en la Universidad Nacional de la Patagonia Austral. En la actualidad dirige el Proyecto de Investigación “Valores argumentativos de la narratividad en la épica y el teatro griego”. Directora de la Revista *Espacios. Nueva Serie* (UNPA). Es autora de artículos y capítulos de libros, entre ellos “Comedores de pan y bebedores de vino: la cuestión alimentaria en la Odisea”, *Circe* 11, 2007; en coautoría con Musci, M. (2008) “La función constructiva del estereotipo en Los clásicos según Fontanarrosa”, en *Actas del I Congreso internacional de literatura, arte y cultura en la globalización*; “La entropía gastronómica, una marca de monstruosidad en la Odisea.”, en Barrancos *et al.* (2008) *Criaturas y saberes de lo monstruoso*; en coautoría con Arpes, M. y Zapata, P. (2009) “Medea en tierras de España. Una versión posmoderna de la tragedia clásica por el dramaturgo español F. Cabal”, en Pociña, A. y López, A. (eds.). *En recuerdo de B. Rabaza. Comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada; “Las apariencias engañan: cambio y metamorfosis en la Odisea”, *Circe* 12, 2009; “¿El pueblo dónde está? *Agorá, ekklesía, théatron* en la polis griega”, en *Actas de las VIII Jornadas de Hermenéutica aplicada: lo popular*.

amatienza@yahoo.com

Emiliano Jerónimo Buis

Abogado (especializado en Derecho Internacional), Licenciado y Profesor en Letras (con orientación en Letras Clásicas) (UBA), Master en Historia y Antropología de la Antigüedad (Orientación en Derechos de la Antigüedad) por la Universidad de París 1 Panthéon-Sorbonne y Doctor en Letras Clásicas (UBA), con una tesis sobre las alusiones jurídicas en Aristófanes. Investigador del CONICET y docente de Lengua y Cultura Griegas en la Facultad de Filosofía y Letras y de Historia del Derecho Internacional en la Antigüedad en la Facultad de Derecho (UBA), donde además está a cargo de la Coordinación de la Secretaría de Investigación. Ha integrado diversos proyectos de investigación en la Argentina y en España sobre el mundo griego antiguo y ha codirigido varios proyectos nacionales sobre el tema. Actualmente es Fellow del Center for Hellenic Studies de la Universidad de Harvard (2012-2013) y coordinador del Grupo de Trabajo sobre Derecho Griego Arcaico y Clásico y sus Proyecciones (DEGRIAC) en el Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho. Entre sus publicaciones, figura la edición en colaboración de los libros *La pólis sexual: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua* (2011) y *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber* (2012). Ha dictado conferencias, ponencias y cursos en congresos nacionales e internacionales.

ejbuis@yahoo.com

Jorge L. Caputo

Licenciado en Letras (con orientación en Teoría Literaria) (UBA). Actualmente realiza un doctorado en el área de Literatura en dicha universidad y es becario de posgrado del CONICET. Fue docente de Historia y Teoría del Teatro en la carrera de Arte Dramático de la Universidad del Salvador y ha integrado grupos de investigación dedicados a la teoría y crítica teatral. Ha publicado artículos sobre teatro clásico y sobre teatro alemán de los siglos XIX y XX (en coautoría).

jorgeluiscaputo@gmail.com

María Cecilia Colombani

Profesora en Filosofía por la Universidad de Morón. Doctoranda con una tesis en etapa final sobre Hesíodo. Profesora Titular de Problemas Filosóficos y de Antropología Filosófica (Universidad de Morón), Profesora Titular de Filosofía Antigua y Problemas Especiales

de Filosofía Antigua (Universidad Nacional de Mar del Plata). Investigadora principal por la Universidad de Morón, Directora del Proyecto de Investigación “El mito como fuente de legalidad humana y de legalidad cósmica. Un abordaje arqueológico de la noción de legalidad”, Secretaría de Ciencia y Técnica (Universidad de Morón) y Coordinadora académica de la Cátedra Abierta de Estudios de Género (Universidad de Morón). Es autora de *Hesíodo. Una Introducción crítica* (2005), *Homero. Una introducción crítica* (2005), *Foucault y lo político* (2009), de capítulos en obras colectivas y de artículos en revistas nacionales e internacionales de la especialidad. Profesora invitada anualmente a la UFRJ, a la UERJ (Río de Janeiro) y a la UFMG y a la UFOP (Minas Gerais) en calidad de conferencista o profesora de cursos de posgraduación.

ceciliacolombani@hotmail.com

Cora Dukelsky

Licenciada en Historia de las Artes (UBA). Profesora titular de Historia de las Artes Plásticas I (Antigüedad) (UBA). Profesora de la Maestría en Estudios Clásicos (UBA). Coordinadora de la carrera de Artes y profesora titular en la Universidad de Palermo. Autora de *Antiguo Egipto y Antigua Grecia* y de numerosos artículos y capítulos de libros vinculados a la investigación del arte egipcio, griego y romano. Se especializa en el estudio de la cerámica griega. Ha participado con ponencias, cursos y conferencias en congresos nacionales e internacionales de Estudios Clásicos.

coradukelsky@yahoo.com.ar

Eduardo Esteban Magoja

Abogado (UBA), estudiante de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y maestrando de la Maestría en Filosofía del Derecho en la misma universidad. Actualmente es Ayudante de Segunda de Teoría General del Derecho de la Facultad de Derecho (UBA). Se ha especializado principalmente en la filosofía del derecho y la literatura clásica. Ha participado en proyectos de investigación y dictado ponencias en eventos académicos nacionales e internacionales vinculados a su especialidad.

magojaeduardo@gmail.com

Katia Obrist

Profesora y Licenciada en Letras, con orientación en Letras Clásicas y Especialista en Estudios de las Mujeres y de Género por la Universidad Nacional del Comahue. Ha finalizado el cursado de una Maestría en Estudios Clásicos (UBA). Es becaria de doctorado en esa universidad con el plan "El hogar de Pandora: la representación de las mujeres desde los espacios femeninos en el teatro de Sófocles". Actualmente integra proyectos de investigación de la Argentina y de España sobre Antigüedad griega. Ha publicado en el país y en el extranjero sobre tragedia griega y género y ha participado como expositora en congresos y jornadas sobre el mundo clásico.

katiaobrist@hotmail.com

Cecilia J. Perczyk

Licenciada en Psicología (UBA), está finalizando la Maestría en Estudios Clásicos (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Becaria de Doctorado (Doctorado en Letras Clásicas, UBA), se especializa actualmente en filología y tragedia griegas. Integra proyectos de investigación sobre literatura griega y ha participado como expositora en reuniones científicas y foros sobre el mundo clásico. Entre sus publicaciones figuran capítulos de libros de la especialidad como "El diagnóstico del héroe en Heracles de Eurípides. Una aproximación desde la medicina hipocrática y la psiquiatría", en *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua* (2011), "Lýssa, la bacante de Hades", en *Miradas y saberes de lo monstruoso* (2011), "Heracles y Hércules: una mirada clínica en Eurípides y en Séneca", en *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber* (2012).

ceciliaperczyk@hotmail.com

Elsa Rodríguez Cidre

Doctora en Letras (UBA). Se desempeña como Investigadora del CONICET y es Profesora Adjunta del Área de Griego de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha integrado diversos proyectos de investigación en la Argentina y en España sobre el mundo griego antiguo y ha dirigido varios proyectos nacionales sobre el tema. Se ha especializado en el discurso femenino en la tragedia griega, en particular en la obra de Eurípides. Entre sus publicaciones figuran *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides* (2010, tesis doctoral) y varios capítulos de libros de la especialidad. Ha edita-

do en colaboración: *La pólis sexuada: normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua* (2011), *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (2008), *Miradas y saberes de lo monstruoso* (2011), *Nostoi. Estudios a la memoria de Elena Huber* (2012) y ha traducido la *Medea* de Eurípides (Premio Teatro del Mundo, XXIV edición, Trabajos destacados, período octubre 2010–septiembre 2011). Ha dictado conferencias, ponencias y cursos en congresos tanto nacionales como internacionales.

elsale@fibertel.com.ar

Mariel Vázquez Belatti

Estudiante de la carrera de Filosofía (orientación en Filosofía Práctica) (UBA). Ha desarrollado como adscripta una investigación sobre las comedias de Aristófanes *Lisístrata* y *Asamblea*. Dicta clases de Griego Clásico en la Facultad de Derecho (UBA). 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

Prólogo	7
<i>Elsa Rodríguez Cidre, Emiliano J. Buis y Alicia M. Atienza</i>	

Transmisiones del discurso familiar

Conflictos y poderes familiares en Teogonía. Una excavación del dispositivo vincular hesiódico	17
<i>María Cecilia Colombani</i>	
Transformación y pervivencia de lo arcaico en la <i>Orestía</i> de Esquilo	47
<i>Jorge L. Caputo</i>	
“Tenemos que hablar”. El diálogo matrimonial en <i>Lisístrata</i> y <i>Asambleístas</i> de Aristófanes	79
<i>Mariel Vázquez</i>	

Transgresiones del discurso familiar

- Las mujeres que el teatro ateniense saca de(l) quicio:
un análisis performativo de *Antígona* de Sófocles 107
Katia Obrist
- Locura, mujer y muerte: el ritual dionisiaco
en *Bacantes* de Eurípides 135
Cecilia J. Perczyk
- Parir y matar: los lamentos fúnebres
de Medea y Ágave a sus hijos 161
Elsa Rodríguez Cidre

Transpolaciones del discurso familiar

- Enemigos íntimos: el imaginario simbólico
del matrimonio y las metáforas eróticas
de la política internacional en la comedia antigua 191
Emiliano J. Buis
- El universo familiar frente a la *pólis*:
un fenómeno de pluralismo jurídico
en la Atenas clásica (Arist. *Pol.* 1252b 9-30) 229
Eduardo Esteban Magoja
- Del drama familiar a la cerámica: Orestes y las Erinias 251
Cora Dukelsky

Los autores 285

