

ELSA RODRÍGUEZ CIDRE

Cautivas Troyanas

El mundo femenino fragmentado
en las tragedias de Eurípides

ORDIA PRIMA

Studia

5



CAUTIVAS TROYANAS

EL MUNDO FEMENINO FRAGMENTADO
EN LAS TRAGEDIAS DE EURÍPIDES

Rodríguez Cidre, Elsa

Cautivas troyanas : el mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides . - 1a ed. - Córdoba : Del Copista, 2010.

392 p. ; 24x16 cm. - (Ordia Prima / Gustavo Veneciano; 5)

ISBN 978-987-563-269-1

1. Literatura Griega Clásica. I. Título

CDD 880

ELSA RODRÍGUEZ CIDRE

CAUTIVAS TROYANAS

EL MUNDO FEMENINO FRAGMENTADO
EN LAS TRAGEDIAS DE EURÍPIDES



EDICIONES DEL COPISTA

ORDIA PRIMA
Studia 5



Editores de la colección:

Guillermo De Santis
Fabián Mié
Gustavo Veneciano

© 2010, Elsa Rodríguez Cidre

De esta edición:

Copyright © 2010, Ediciones del Copista.
Lavalleja N° 47 - Of. 7 - 5000 Córdoba - República Argentina.

Impreso en la Argentina
Queda hecho el depósito que prevé la ley 11.723
ISBN 978-987-563-269-1

A Carmen y Alejandro

Este libro está basado en una tesis doctoral defendida en diciembre de 2007 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y realizada bajo la dirección de Elena Huber (UBA). Que la mayoría de las tesis comiencen con agradecimientos es señal de la ayuda que se necesita para semejante empresa. Ayuda, sin duda, de todo tipo, donde lo académico, lo afectivo y lo cotidiano se entremezclan para apuntalar al tesista en cuestión. Si se trata de una tesis de filología griega en Argentina, sin duda, la lista de agradecimientos será muy extensa.

Quiero agradecer en primer lugar a la Universidad que me formó desde la carrera de grado, es decir, la querida y pública Universidad de Buenos Aires. En su marco soy docente e investigadora y he obtenido dos becas, financiación a la que se sumó oportunamente un subsidio de la Fundación Antorchas.

En segundo lugar agradezco a Elena Huber, mi directora, quien valoró y apoyó desde el comienzo el tema de investigación y me brindó no solo su saber sino también la libertad absoluta en el terreno de la investigación. Un último gesto fue presentarse a la defensa de tesis en el frágil estado de salud que terminaría con su vida pocos días después.

Querría agradecer también a Julián Gallego quien me invitó a participar en varios proyectos de investigación donde la discusión grupal y la bibliografía fueron de gran ayuda y hago extensivo el agradecimiento a los integrantes de dichos proyectos por sus comentarios y lecturas.

Quisiera destacar a los colegas extranjeros que influyeron de distintos modos en mi investigación, en particular a Ana Iriarte por sus clases y sus comentarios y vaya también mi agradecimiento para Domingo Plácido, Andrés Pociña Pérez y Aurora López López.

Otro rubro clave para cualquier investigador argentino es el material de estudio. Quiero recordar aquí a quienes me ayudaron con el caudal bibliográfico: Marta Alesso, Daniela Antúnez, Alicia Atienza, Emiliano Buis, Natalia Bustos, Elizabeth Caballero de Del Sastre, María José Cos-

colla, María Inés Crespo, Guillermo De Santis, Nora Domínguez, Claudia Fernández, Silvana Gaeta, Lidia Gambon, Viviana Gastaldi, Julián Gallego, Carlos García Mac Gaw, Fernanda Gil Lozano, Marta González González, Ana Iriarte, Marta Madero, Nora Mantelli, Hernán Martignone, Paola Miceli, Silvina Montenegro, Juan Nápoli, Georgina Olivetto, Sebastián Providente, Alicia Schniebs, María Eugenia Steinberg, Pablo Ubierna y Gustavo Veneciano.

Las tesis se nutren siempre del diálogo con colegas y alumnos, cuyo aporte a veces no identificable siempre resulta crucial. Una mención personal para mi amiga Alicia Atienza, quien no solo me apoyó siempre sino que tuvo a bien leer el manuscrito y brindarme sus atinados comentarios.

Un agradecimiento especial para los miembros del jurado integrado por los Dres. Juan Nápoli (UNLP), Marcos Ruvituso (UNLP/UNMP) y Pedro Villagra (UNC), quienes por cierto leyeron el manuscrito con obligada premura y una gran generosidad.

Por último, deseo agradecer a los amigos y familiares que me han apoyado en todo momento y en particular a los que me ayudaron con la atención y el cuidado de Carmen, mi hija, cuya presencia en casa es esencial pero que por momentos podía llegar a ser totalmente incompatible con el objetivo de que su madre terminase una tesis. Especial reconocimiento, entonces, para mis padres Avelino y Remedios y mi suegra Dora cuyo apoyo fue clave en más de un momento, Sara, Héctor, Irene, Silvana, Emiliano, Ma. Cecilia y familia, Bárbara y Héctor, Mercedes, Patricia, Silvina y Rosana.

En el plano familiar quisiera agradecer a mis padres, Remedios y Avelino, quienes me enseñaron el valor del trabajo y del estudio y cuyo amor y apoyo ha sido incondicional a lo largo de toda mi vida. En segundo lugar, a mi hermana Sara, quien me transmitió el amor por las Letras y fue una excelente consejera y compañera.

Por último, quiero agradecer a mi hija Carmen, quien cotidianamente colma el *oikos* de alegría y amor desde hace siete maravillosos años y a Ale, mi marido, que desde hace veintitres años comparte conmigo la cotidianeidad de la vida y hace que uno ame seguir viviendo en ella. Con él también es con quien puedo compartir estos textos maravillosos de la tragedia griega para deslumbramiento de ambos.

Buenos Aires, marzo de 2009

OBSERVACIONES PRELIMINARES

Hemos elegido como texto base de nuestro corpus la edición de DIGGLE (1984/1989). Para la transcripción de nombres propios griegos al castellano seguimos en general a FERNANDEZ GALIANO (1969) y respecto de las abreviaturas de autores y obras a RODRÍGUEZ ADRADOS (1989). En cuanto a la bibliografía indicamos con corchetes el año de la primera edición cuando representa un dato relevante en función, básicamente, de una distancia considerable con la edición consultada. Se ha mantenido el término en griego si corresponde a la cita que se está trabajando o en la introducción lexical a cada tema. Para términos aislados se ha preferido la transliteración, para la cual seguimos un criterio de tipo fonético, indicando las aspiraciones con la letra h. Hemos usado el subrayado para marcar el término en cuestión en nuestros relevamientos lexicales tanto en el texto griego como en la traducción, la cual ha sido personal en todos los casos.

Esta publicación ha sido parcialmente financiada gracias al aporte brindado por el Proyecto de Investigación “La Escuela de París II: Muerte y maridaje en la antigua Grecia” (HAR2008-00878/HIST) del Plan Nacional de I+D+I del Ministerio de Educación y Ciencia de España (año 2008) y por el Proyecto de Investigación UBACYT (F 459, convocatoria 2008-2010, Argentina) “Género, familia y legalidad en la literatura griega antigua: manifestaciones textuales de los vínculos jurídico-institucionales del matrimonio y el parentesco”.

Partes de la presente obra han sido publicadas ya en los siguientes artículos y capítulos de libro:

- “Devenir *ápais* en la tragedia griega: el *thrénos* de Peleo a Neoptólemo”, en STEINBERG M. E. & CAVALLERO P. A. (eds.), *Philologiae flores: homenaje a Amalia S. Nocito*, Buenos Aires: IFC-FFyL-UBA, 2009, pp. 49-60.

- “Por féretro un escudo: el *thrénos* a Astianacte en *Troyanas* de Eurípides”, en FORNIS C. *et alii* (eds.), *Dialéctica histórica y compromiso social. Homenaje al Prof. Domingo Plácido Suárez* (3 vols.), Zaragoza: Pórtico, 2010, pp. 1309-1319 [ISBN 978-84-7956-067-6].
- “La simbología del lecho en la *Hécuba* de Eurípides”, en BUZON R. & FRASCHINI A. & LÓPEZ DEL CARRIL E. & MOURE J.L. & NOCITO A. & STEINBERG M. (eds.), *Docenda. Homenaje al Dr. Gerardo H. Pagés*, Buenos Aires: IFC de la FFy L, /Inst. de Invest. en Hum. “Prof. Dr. Gerardo H. Pagés” del CNBA-UBA, 2009, pp. 469-483. [ISBN: 978-987-1450-20-6].
- “*Megalópolis ápolis*: la muerte de la ciudad en *Troyanas* de Eurípides”, en GALLEGO, J. & GARCIA MAC GAW, C. (eds.), *La ciudad en el Mediterráneo Antiguo*, Buenos Aires: FFy L, UBA (Colección “Razón Política”, Estudios del Mediterráneo Antiguo - PEFSCEA N° 4)/Ed. del signo, 2007, pp. 157-170 [ISBN: 978-987-1074-47-1].
- “Procesos de animalización en *Troyanas* de Eurípides”, *Estudios Clásicos* 33, Universidad Nacional de Cuyo, 2006, pp. 65-80. (ISSN 0325-3465)
- “Animalizar a la víctima: Políxena en la *Hécuba* de Eurípides”, *Veleia* 21, Universidad del País Vasco, 2005, pp. 99-107. (ISSN 0213-2095)
- “Los lechos de Casandra en *Troyanas* y *Hécuba* de Eurípides y en *Alejandra* de Licofrón”, *Estudios Clásicos* 45 124, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2003, pp. 25-46. [Publicación electrónica en http://www.estudiosclasicos.org/Estudios_Clasicos/124.pdf] (ISSN 0014-1453)
- “La mujer vengadora como monstruo: la deshumanización de Hécuba en la obra homónima de Eurípides”, *Argos* 26, 2002, pp. 123-133. (ISSN 0325-4194)
- “La muerte y el lamento: el *thrénos* en la *Hécuba* de Eurípides”, en BUZON, R. & CAVALLERO P. & ROMANO, A. & STEINBERG, M. (eds.), *Los Estudios Clásicos ante el cambio de milenio. Vida, muerte, cultura*, Buenos Aires: FFy L, UBA, 2002, tomo II, pp. 355-364 [ISBN 950-29-0731-0].
- “Lechos fértiles y lechos estériles en la *Andrómaca* de Eurípides”, en CABALLERO, E. & HUBER, E. & RABAZA, B. (eds.), *El discurso femenino en la literatura greco-latina*, Rosario: CEL, FHyA, UNR/Homo Sapiens Ediciones, 2001, pp. 191-206 [ISBN 950-808-289-5].

PRÓLOGO

DE LECHOS, ALTARES Y TUMBAS. CAUTIVAS EN EURÍPIDES

ANA IRIARTE
(Universidad del País Vasco)

El tristemente apoteósico final de la ciudad de Troya es el punto de partida del trabajo de la Profesora Elsa Rodríguez Cidre que nos disponemos a presentar. Una reflexión al tiempo vivaz y ordenada sobre las mujeres de los orientales vencidos tal y como quedan representadas en las tres obras que Eurípides les consagró, por orden cronológico: *Andrómaca* (entre 426 y 424 a.C.), *Hécuba* (424 a.C.) y *Troyanas* (415 a.C.).

Como es sabido, la célebre obra *Troyanas* se desarrolla en el campamento improvisado para reunir a las mujeres de la vencida Troya, con el fin de distribuirlas con mayor orden y eficacia como parte de los honoríficos trofeos de los jefes aqueos. Genio del género teatral, Eurípides elige representar en este caso, por un lado, el no-lugar que conforma un espacio cercado provisionalmente entre la ciudad destruida y los barcos que devolverán a los griegos a sus hogares y, por otro, el tiempo-muerto de una espera des-esperanzada en el que las mujeres, tratando de asimilar al menos verbalmente sus nuevos estatus de cautivas, formulan el discurso que sus hombres, muertos por la patria, ya no pueden sostener.

La pieza titulada *Hécuba*, por su parte, evoca a la reina de las vencidas, la esposa de Príamo, afrontando las muertes de sus muy queridos hijos Políxena y Polidoro. La primera, sacrificada a la tumba de Aquiles en un matrimonio infernal que la une por siempre jamás al que fue el más fuerte de los griegos. En cuanto a Polidoro, al que creía a salvo en casa del aliado de Troya Poliméstor, es asesinado y arrojado al mar por éste con el fin de apropiarse de los tesoros que lo acompañaban. Dos pérdidas que se corresponden con las dos partes de la obra en la que la antigua reina de

Troya deviene una terrible manipuladora, capaz de asesinar a los hijos de Polímestor y de justificar brillantemente su venganza.

En cuanto a la obra *Andrómaca*, narra el devenir de la otrora esposa de Héctor, el mejor de los troyanos, en el hogar de su dueño aqueo: Neoptólemo, el hijo de Aquiles que, participando en la parte final de la guerra de Troya, forma parte del grupo de guerreros agazapados en el caballo de madera que hará estallar la ciudad oriental desde dentro. Se trata, concretamente, del guerrero responsable del despeñamiento sufrido por el único hijo de la joven Andrómaca, temido ya por los griegos como descendiente de Héctor. Compartiendo como cautiva el lecho de Neoptólemo en Tesalia, Andrómaca vuelve a engendrar un varón, pero el hijo de Aquiles desposa a Hermíone, cuya esterilidad y resentimiento supondrán un peligro mortal para el pequeño.

Tales son las fuentes, tales los tres grandes escenarios en los que se desenvuelven las «mujeres-botín» –como gráficamente las designa Elsa Rodríguez Cidre– a las que la presente investigación atiende desde los «campos referenciales» de tres instituciones centrales en la civilización griega: matrimonios, sacrificios y funerales. Sin duda, el hombre griego está también radicalmente implicado en estos tres ámbitos institucionales, pero en ellos la antigua griega –excluida del universo político propiamente dicho, viril por excelencia– encuentra un papel protagonista. En términos de Elsa Rodríguez Cidre, el matrimonio, el sacrificio y el funeral son «tres dimensiones de la vida social en las que a lo femenino le cabe siempre una presencia crucial. La relación con el matrimonio define los *status* de las mujeres y, de hecho, las determina antropológicamente en tanto la unión con un hombre y la procreación son los mecanismos que constituyen a una *gyné* en el mundo antiguo. Las exequias conforman un entramado de ritos y actividades que confieren un importante papel a las mujeres y les brinda una de las poquísimas ocasiones de ejercicio discursivo en una sociedad que tiende más bien a silenciarlas. El sacrificio, por último, mantiene con las mujeres una relación íntima, ambigua y peligrosa por cuanto la cultura griega asocia la sangre sacrificial con la sangre femenina, homologando así a las mujeres con las víctimas a inmolar» (p. 329 en conclusiones).

A partir de este claro planteamiento, se precisa tener en cuenta los tres sutiles nexos que permitirán recorrer las tres fuentes elegidas desde el triple horizonte que acabamos de perfilar, tres nexos que centrarán los tres grandes apartados de la tesis. Así, el fino análisis filológico y la reflexión detallada sobre «el lecho, en tanto espacio de conflicto y definición

de estatus» para las cautivas de Eurípides, estructura el capítulo titulado «*Los lechos en Andrómaca, Hécuba y Troyanas*». En estas mismas obras, se analizará a lo largo de un segundo capítulo «la animalización, en tanto lenguaje que expresa y organiza las nuevas condiciones de existencia», mientras un tercer y último capítulo contempla la problemática del lamento fúnebre, del «*thrénos*, en tanto ritual que revela los marcos institucionales dadores de sentido».

Así, la investigación avanza según un planteamiento al tiempo transversal y extremadamente sistemático. Una estructura que se completa con la muy consciente aceptación por parte de Elsa Rodríguez Cidre de la complejidad que introduce la esencia misma del género trágico en los temas elegidos: «el juego presente en el registro trágico de confusión y amalgama entre los rituales ligados al matrimonio y los relativos a la muerte».

La primera muestra del ejercicio filológico que compone el basamento de este estudio se despliega al hilo de los diferentes lexemas que remiten al «lecho» (*léktron, euné, démnion, klíne...*). Ejercicio revelador de «una serie de pares de opuestos que reflejan los conflictos que lo atraviesan: los lechos serán, entonces, dobles/simples, fértiles / estériles, abiertos / cerrados, bastardos / legítimos, frecuentados / abandonados, bárbaros / griegos, divinos / mortales, eróticos / fúnebres» (p. 50 Cap. I). Así, el análisis de los términos pertenecientes al campo semántico de «lecho» va abriendo una amplia perspectiva del matrimonio que permite ubicarlo en la sociedad y el contexto histórico griegos de forma extraordinariamente enriquecedora: «El lecho representa un sema clave en las tragedias de nuestro corpus. Las troyanas que pueblan estas obras ven en él un ámbito básico de definición de su *status* y situación, en tanto mujeres pero más aún en tanto botines. Se trata de mujeres que son literalmente arrancadas de sus lechos cuando cae su ciudad y que inician, desde ese momento de violencia originaria, un proceso de desplazamiento hacia otros lechos que se irán definiendo en su horizonte» (p. 53 Cap. I). Forma de aludir al tipo de violencia bélica sufrida por las mujeres, el lecho representa también un camino de reflexión sobre los lindes, no siempre fáciles de aprehender para nosotros los modernos –como bien señaló Jean-Pierre Vernant en su célebre ensayo sobre el matrimonio–, entre los estatus de esposa y de concubina. Y Elsa Rodríguez Cidre precisa a conciencia cómo *Andrómaca* es una pieza clave para contemplar la confusión entre estos dos estatus que el género trágico gusta de sembrar resaltando otros posibles lazos de unión entre parejas como la conformada por Andrómaca y Neoptólemo,

o sea, entre la viuda de Héctor y el que en realidad es su *authéntes*, en la medida en que Neoptólemo es el hijo del asesino de este gran héroe de Troya.

Por su parte, *Hécuba* representa la ocasión de reflexionar sobre el desluzamiento que Eurípides plantea entre los campos semánticos de lecho nupcial y mortuorio a través de la muy emotiva figura de Políxena. Virgen ésta, por otra lado, a la que su madre Hécuba tratará de salvar del sacrificio evocando impudicamente ante el vencedor las “mercedes” supuestamente desplegadas por otra de sus hijas, la cautiva Casandra, en el lecho del jefe griego Agamenón: «El sema *lecho* aparece, por lo tanto, marcado fundamentalmente por el binomio muerte/vida que impregna al conjunto de la tragedia sin que ello signifique ignorar el juego con las variables eróticas y nupciales que nos permiten detectar las estrategias ensayadas por las mujeres-botín en orden de sobrellevar su nuevo estado de cautiverio» (p. 143 Cap. I).

Pero, entre las piezas tratadas por el trabajo de Elsa Rodríguez Cidre, *Troyanas* es la que más espacio otorga al lecho. Significativamente, Atenea, diosa absolutamente reacia a aceptar a otro varón que no sea su padre Zeus y reconocida protectora de la virginidad, es el único personaje de la obra que no menciona el lecho. Así, la reina Hécuba lo evocará en función del reposo que le procuraba en su confortable palacio ahora incendiado así como para insistir en su nueva condición de esclava; la princesa y adivina Casandra aludirá repetidamente al lecho que deberá compartir con Agamenón como causa de venganza divina; y diversos son los personajes que aluden al cruel destino de las cautivas evocando el «lecho» del griego al que han tocado en suerte. Lugar central, por tanto, el ocupado por el sema «lecho» en la estructura de *Troyanas* que constituye, a mi modo de ver, una nueva prueba de hasta qué punto dicho sema es una forma eufemística privilegiada para aludir a esa violencia ejercida sobre la mujer que la literatura griega elude describir de forma directa.

En todo caso, como concluye Elsa Rodríguez Cidre, en esta obra: «Existe una preocupación general por los lechos desde todo punto de vista, interés que radica, lógicamente, en la incertidumbre futura alrededor de los mismos. En términos generales, se resalta una vinculación estrecha entre este sema y la muerte que queda claramente graficada en el destino que toca a cada miembro de la familia de Príamo: a Políxena le corresponde el lecho mortuorio de Aquiles; Andrómaca es escogida por Neoptólemo, hijo del asesino de toda su familia; Casandra pasará al lecho de Agamenón que (y ella lo sabe) luego pasará a ser mortuorio; Hécuba,

finalmente, aún si su relación con el nuevo dueño no pasa por una cama, es tomada por Odiseo, aquel que propuso el despeñamiento de su nieto» (p. 143 cap. I). Observación ésta del lazo que une el lecho con la muerte, con el ámbito de la alteridad por excelencia, que nos prepara para abordar la correspondencia reflejada por Eurípides entre el ámbito femenino y otra forma de alteridad radical: «Los procesos de animalización» estudiados a lo largo del segundo gran capítulo de la presente investigación.

«La construcción de la alteridad está en obvia relación con la de la propia identidad y en virtud de ello se detecta continuamente en la sociedad ateniense clásica la referencia al mundo animal salvaje como el lenguaje que remite a un mundo prepolítico. Lejos de las concepciones modernas de cuño romántico que idealizan la naturaleza, los griegos de la Antigüedad identifican a la vida humana con la *pólis*: la conexión entre humanidad, justicia y *lógos* en contraste con la vida de las bestias es central para el pensamiento helénico» (p. 145-146 Cap. II). A partir de este enfoque epistemológico, Elsa Rodríguez Cidre destaca dos de las múltiples dimensiones del binomio animalidad salvaje/vida prepolítica. Por un lado, que en el contexto político este binomio se reproduce con respecto a las relaciones de género: «la remisión a lo salvaje constituye el lenguaje con que se designa a la mujer en el mundo prematrimonial, como si la *parthénos* que se casa no hubiera vivido hasta entonces encuadrada en un marco de dominación y regulación». Por otro, Elsa Rodríguez Cidre insistirá en la idea aristotélica de que lo exterior a la vida política, además de pertenecer al ámbito animal puede hacerlo al divino. El ritual del sacrificio, «por el cual hombres y dioses entran en un circuito de intercambio a través de los animales sacrificados», es el encargado de articular estos tres universos, el animal, el humano y el divino: «Y aquí la imagería ligada al acto de degollar se muestra particularmente rica, en especial cuando se aplica sobre mujeres objeto de un proceso de animalización en el registro de la tragedia. Género, por otra parte, que aún en su ejecución la referencia a lo salvaje (Dioniso y los *trágoi*, cabríos o Sátiros de acuerdo con cada interpretación) y el sacrificio ritual a los dioses, todo en el marco de una práctica que define como pocas la vida de la *pólis*» (p. 148 Cap. II).

La muerte paradigmática de Políxena, sacrificada ante la tumba de Aquiles, facilita el acceso a un campo semántico que relaciona la idea de sacrificio con la situación de cautiverio. Como anota siempre con el mismo rigor Elsa Rodríguez Cidre, Políxena será «potrilla», «novilla» o «cachorra» al presentar su cuello al degollamiento para desposar en el

Hades al primero entre los aqueos. A lo largo del apartado «La negra sangre de las degolladas», el análisis pormenorizado del campo semántico del sacrificio conducirá al enriquecimiento de la interpretación de este conocido aspecto del imaginario griego que enlaza el mítico sacrificio de víctimas humanas con «la sexualidad y el matrimonio en función de una retórica de la sangre que hace de las mujeres seres homologables a las víctimas sacrificiales» (pp. 260 ss. Cap. II). Pero en Eurípides, este proceso de animalización de las doncellas, lejos de agotarse en el reflejo de una situación de sometimiento, evoca también «eventuales márgenes de acción» para las nobles cautivas, pues es precisamente contrastándolo con su animalización como el comportamiento de estas figuras femeninas se revela excepcional, o sea, hace las veces de un «sabotaje de su animalización». En este sentido, siguiendo la estela de Nicole Loraux, nuestra autora puntualiza: «A diferencia de Esquilo que no le otorga *lógos* a su virgen sacrificial Ifigenia, Eurípides dota a las suyas de discurso y mediante éste las vírgenes se apropian del sacrificio que se les impone como muerte, para transformarla en una muerte gloriosa» (p. 171-172 Cap. II). La Casandra de *Troyanas*, por su parte, proporcionará otro buen ejemplo del margen de acción reconocido a estas cautivas de guerra cuando, invirtiendo la imagen tópica de los vencedores como cazadores despiadados, presenta proféticamente la que será su unión-muerte con el jefe de los aqueos como una victoria definitiva del pueblo troyano, que ella representaría, sobre el enemigo.

Como término del capítulo dedicado a «Los procesos de animalización», Elsa Rodríguez Cidre elige, con originalidad, profundizar en «la subversión» de roles de género y en la dislocación del orden establecido, atendiendo al muy particular escenario de animalización que constituye la monstruosidad. «Las cautivas de guerra son personajes que encarnan como pocos la alteridad. Su triple condición de mujeres, esclavas y bárbaras las convierte en un Otro permanente y las ubica en un registro aparte, dependientes de un código siempre extranjero. Por ello no extraña que su animalización se conjugue con lo teratológico en virtud de la íntima relación que la sociedad antigua (y no sólo ella, claro está) establece entre monstruosidad y otredad» (p. 227 Cap. II). De la ligazón entre monstruosidad, alteridad y mujer, da cuenta, por ejemplo, la evocación de las Sirenas como peligrosas instigadoras en *Andrómaca*. «En clave teratológica» puede leerse también la ferocidad con la que Hécuba, «la perra con mirada de fuego», venga la muerte de su hijo Polidoro; como una Erinia propiamente dicha se presentará a sí misma la profetisa Casandra,

causa, al menos en parte, de la indigna muerte del guerrero Agamenón en la bañera de su palacio; y de la monstruosidad de la propia Helena nos convence el análisis que Elsa Rodríguez Cidre dedica a esta figura en *Troyanas* (pp. 274 ss.), considerando tanto la identidad de sus progenitores como su aspecto y forma de acción.

«Eurípides permite que en el centro mismo del espacio central, entiéndase el teatro en la *pólis*, los monstruos se enseñoreen y paseen su barbarie en desfile triunfal» –comenta Elsa Rodríguez Cidre, y trascendiendo la estricta observación de estos arrebatadores monstruos, desvela los mensajes que cifran para atraer nuestra atención hacia un nuevo prisma del fenómeno teatral: «Las mujeres monstruosas de nuestras obras arrojan luz sobre la visión ateniense en torno del estado normal y esperable de las relaciones entre ciudadanos, hombres y mujeres, locales y extranjeros, dominadores y dominados. En tanto irrupciones contrarias al orden natural, señalan la norma que no se ha de transgredir, el rol que cada uno debe cumplir en el orden establecido. De esta forma, se cumple la función catártica de la tragedia en el marco de la *pólis* y la normalidad se refuerza. Sin que ello anule, por cierto, un rasgo clave del monstruo, su efecto simultáneo de atracción y repulsión que puede por sí mismo generar un eventual factor subversivo, relegando a un segundo plano su misión pedagógica y permitiéndole adueñarse de la escena» (pp. 259 Cap. II).

Catarsis y subversión son las nociones-puente que Elsa Rodríguez Cidre tiende estratégicamente hacia el último capítulo de la tesis, consagrado al «lamento fúnebre». Se trata de un tema central en el corpus de obras elegido al que remite una nutrida serie de términos que nuestra investigadora contemplará considerando la distinción entre los que traducen en su primera acepción el lamento (*thrênos*, *góos* y *epikédeios*), asociados a rituales femeninos, y un segundo grupo de términos (*élegos*, *oidé*, *húmnos*...) que lo evocan aun perteneciendo en primera instancia al campo semántico de la alabanza y a un universo literario y ritual masculino. Sobre esta base analítica –y atenta como a lo largo de todo su recorrido a los enfoques epistemológicos más recientes–, Elsa Rodríguez Cidre detecta en esa forma de rendición íntima y rotunda que, *a priori*, es el lamento por los desaparecidos, una nueva forma de insubordinación asociada a lo femenino en el universo de «irregularidad» ritual y conceptual que recrea la tragedia ateniense.

Pero es hora de que la autora procure ya en primera persona los matices de la investigación hasta aquí presentada en sus grandes líneas. Una

investigación que, a la hora de la verdad, trasciende los temas desmenuzados en primera instancia –el matrimonio, el sacrificio, el llanto–, para enriquecernos con perspectivas globales tanto del propio teatro ático como del universo imaginado en femenino en tiempos de Eurípides. Y es que el treno por Troya permite al poeta «hablar también sobre la tragedia misma y su relación intrínseca con la *pólis*».

INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

*“From the Homeric epics to the end of Greek tragedy,
the female voice is a source of magic and of danger.
It has the power to transform and enchant,
but also to curse and deceive”*

SEGAL (1993b: 57)

En un mundo como el griego que concibe, como tantos otros pueblos, al universo desde una perspectiva etnocéntrica, el teatro trágico le da un lugar de preeminencia precisamente a la alteridad. El helenocentrismo define una identidad cultural por oposición, por un lado, a la alteridad que lo rodea, el mundo bárbaro, y, por otro, a la que reconoce en su seno, básicamente las mujeres con las que se identifica con el mundo privado de los hogares. Es decir, el mundo periférico de los *óikoi* aislados, por oposición al espacio público y las instituciones de la *pólis*, que es el espacio normativamente masculino, manejado y monopolizado por ciudadanos varones. Por ello resulta tan significativo que la tragedia recurrentemente confiera un rol protagónico a personajes bárbaros y a personajes femeninos, cuando no, en numerosísimos casos, a su conjunción en la mujer bárbara, una suerte de alteridad exponencial que puebla muchas de las tramas trágicas¹.

En este sentido, los tragediógrafos llevan adelante un juego bastante ambiguo de reconocimiento y distanciamiento. En efecto, por un lado, ponen en escena preferentemente asuntos medulares para la vida política ateniense y esta proyección en escenas míticas de cuestiones de interés contemporáneo se trasluce en innumerables “anacronismos” que la crítica no cesa de detectar². Por otro lado, al mismo tiempo en que se abor-

¹ Cf. IRIARTE (1996a: 44 y ss.).

² Por no citar sino algunos relativos a la vida democrática transpolados al mundo mítico prepolítico, cf. CERRI (1979: 74 y 77), EASTERLING (1985: 9) y MICHELINI (1987: 143 y ss.).

dan las temáticas y conflictos que atañen a los atenienses del s. V, la estrategia más común es la de evitar la familiaridad y la identificación directa, a través de la contextualización en un mundo ajeno. Ello es evidente para las tramas ambientadas por fuera de la Hélade pero lo mismo puede decirse respecto de la focalización en las mujeres trágicas.

La tragedia asocia a las mujeres con los aspectos más irracionales de la vida política, a pesar de que un paneo de las actitudes clásicas respecto de las mujeres arrojaría una acumulación de imágenes contradictorias, dada la enorme diversidad de condiciones femeninas evocadas en el registro trágico³. El “otro interno” que conforman las mujeres, la mitad de Atenas que no sólo no forma parte de la *pólis* en tanto que no son ciudadanas sino que incluso parecen corresponder a una identidad *per se* otra, la raza de las mujeres, carga con una serie de impulsos y reacciones que son en lo esencial antipolíticos, en particular, la cólera desmedida. Ya veremos las interpretaciones que la crítica contemporánea da a este tipo de diseño de personajes y el modo en que determina el desarrollo de las tramas trágicas. Pero lo primero que hay que resaltar es el rol protagónico que tienen estas conductas antipolíticas una vez desatadas en el espacio público que les abre el género trágico⁴.

Por otra parte, estas mujeres que representan la alteridad interna son motivo de una reflexión en la Antigüedad misma en torno de la oposición masculino/femenino que se inscribe en los debates de la época, particularmente la dicotomía entre el rol de las mujeres como garantes de la reproducción del cuerpo de ciudadanos y su paralela exclusión del cuerpo político⁵, así como la oposición entre el reconocimiento de las mujeres como portavoces de tradiciones y normas culturales ancestrales y su necesaria sumisión a un orden patriarcal y cívico. Ello da pie a pensar en formas singulares y propias de integración en la *pólis* por parte de las mujeres, que pueden desplegarse en el plano cívico-religioso o en función de la maternidad y que no pasan entonces por el ejercicio de los derechos

³ Cf. HUMPHREYS (1983: 49).

⁴ Cf. por ejemplo el caso de los coros femeninos señalado por FOLEY (2003b: 20 y ss.) en tanto caracterizados por sobrepasar siempre los límites convencionales. El control de las pulsiones que encarna en el ideal de medida y condena de la *hýbris* es central en el armado del “universo espiritual de la *pólis*”, cf. VERNANT (1984 [1962]: 50).

⁵ Cf. FOXHALL (1996: 140). Cf. también ORMAND (1999: 11) sobre la ciudadanía “latente” de las mujeres, cruciales para la *pólis* pero que son definidas por ella con una vaguedad que las hace potenciales intrusas en el orden cívico. Sobre relaciones entre maternidad y ciudadanía, cf. PATTERSON (1998).

políticos (lo cual implica repensar la cuestión de la exclusión y concebir maneras específicamente femeninas de integración)⁶.

La reflexión sobre los géneros se desarrolla a menudo a partir del recurrente empleo de la inversión de roles como en el caso de héroes feminizados o de mujeres virilizadas, tanto las mujeres antimodelo (por ejemplo, Clitemnestra) como aquellas que, doblemente dominadas en tanto mujeres y en tanto cautivas de guerra, pueden sin embargo adjudicarse a sí mismas un destino glorioso (el caso de Políxena quien transforma su ejecución en un sacrificio que la animalizaba en la muerte viril de un guerrero que ofrece su pecho al verdugo). Estas inversiones de roles plantean una muy permeable frontera entre lo femenino y lo masculino en el género trágico y sobre este punto la bibliografía especializada recalará insistentemente.

El estudio del discurso femenino en el registro trágico, como es el caso de esta investigación centrada en tres obras de Eurípides, resulta problemático en más de un aspecto⁷. Además de la discusión en torno de su misoginia, es un lugar común clásico recordar que las composiciones trágicas que versan sobre mujeres son una producción de autores masculinos, escritas para representaciones en el teatro a cargo de actores masculinos y dirigidas a un público en principio también masculino. A ello debe sumarse que las mujeres que Eurípides propone como protagonistas de sus obras son personajes mitológicos, radicalmente distantes de las “mujeres comunes” de la sociedad ateniense. Todo ello no invalida empero el hecho de que los trágicos hayan optado por personajes femeninos para hacer girar alrededor de ellos la mayoría de sus obras. En este sentido, se

⁶ PLÁCIDO (1995: 21) recuerda la participación femenina en la vida de la *pólis* en el plano cívico-religioso. IRIARTE (1996: 126) retoma la cuestión dada por el requisito de contar con padre y madre atenienses para el goce de la ciudadanía (cf. al respecto OSBORNE 1997) y señala la homologación que se establece entre el acto masculino de participar en batallas y el femenino de dar a luz, lo que permitiría pensar en una manera femenina de integración ciudadana paralela a la que el varón practica en su rol de ciudadano-soldado. KATZ (1999: 65-66), por su parte, plantea la inadecuada teorización de la exclusión femenina de los derechos políticos (pensada no según los aportes de la teoría feminista sino desde los presupuestos de la teoría política liberal del s. XVIII). En otro trabajo, KATZ (1995: 21 y ss.) se centra en la incidencia que tuvo en la historiografía de la historia de las mujeres la intersección entre la tradición clásica y la tradición académica forjada a partir del s. XVIII.

⁷ Sobre el concepto de discurso femenino, cuya entidad no pasa necesariamente por el sexo del emisor sino por su carácter de discurso constituyente de la diferenciación de género, cf. DALTON PALOMO (1996: 15-49).

puede seguir suscribiendo a una pregunta continuamente formulada en los estudios literarios y culturales de la Grecia clásica como es la de por qué se elige protagonistas femeninos cuando las mujeres en la sociedad ateniense son a todas luces seres en principio silenciados y destinados a la reclusión.

Sin embargo, y aún con todos los inconvenientes consabidos, un estudio del discurso femenino desde el examen filológico de los textos revela dimensiones de análisis insospechadas. Un enfoque centrado en las estructuras formales de las obras, en la riqueza sémica del lenguaje empleado y en los efectos de sentido que generan los recursos retóricos puestos en juego, permite apreciar en las obras de Eurípides un tratamiento de los personajes femeninos muy fino, pleno de matices y lecturas múltiples, cuando no paradójales. El manejo que los personajes femeninos euripídeos hacen del *lógos* presenta rasgos de pericia extraordinaria. El análisis de las relaciones entre los personajes femeninos revela asimismo una postura clara acerca, no sólo de la comunicación particular que las mujeres entablan entre sí, sino también de una radical diferencia entre tales intercambios discursivos y aquellos que tienen como emisores a personajes masculinos. Por último, las mujeres euripídeas plantean posiciones singulares respecto de los marcos rituales básicos de las mujeres “reales”. Así, el *thrénos* o lamento fúnebre, que la legislación ciudadana tiende deliberadamente a circunscribir en unos pasos altamente reglamentados, encuentra en las mujeres trágicas una posibilidad de desborde que manifiesta los excesos de su discurso frente al ritual que intenta encuadrarlo. De la misma manera, el rito nupcial y la imagen del lecho aparecen en boca de las mujeres euripídeas interpretados en términos que hacen de éstos unos escenarios donde ellas mismas son sujetos determinantes y no meros objetos de intercambio. Asimismo, cuando los personajes femeninos euripídeos son sometidos a un proceso de animalización discursiva, en función de vírgenes sacrificiales por ejemplo, ello se produce en un contexto que dota de *lógos* a dichas vírgenes permitiéndoles la conversión de su sacrificio “animal” en muerte gloriosa y el sabotaje de su animalización a través del contraste entre el discurso del que son objeto y el comportamiento concreto que logran llevar adelante. Por estas razones y por la evidencia del silencio con que la sociedad ateniense recluyó a las mujeres “reales”, es evidente que las tragedias constituyen una fuente que no se puede ignorar para un estudio de lo femenino en la Antigüedad Clásica. Como contrapartida, un estudio literario de las tragedias euripídeas que no cuente con el aporte de los estudios de género y sobre la mujer en

la Antigüedad, carecería del horizonte necesario para una comprensión cabal de las obras.

Los ejemplos antes mentados ilustran, por un lado, los ejes que organizan el entramado de este libro. Su cuerpo principal, compuesto por tres capítulos, está consagrado al análisis de tres escenarios básicos donde estudiar los mecanismos del discurso femenino: las referencias al lecho, los procesos de animalización y la ejecución del lamento fúnebre. Por otro lado, esta parte está destinada a la introducción general y al estado de la cuestión sobre mujer y tragedia griega y subsidiariamente sobre mujer y producción eurípidea. Se trata de un trabajo sobre la bibliografía necesario tanto para contextualizar el análisis textual subsecuente como para determinar las propias líneas de estudio.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Esta investigación abreva en el océano de bibliografía dedicada al estudio de la mujer en la sociedad antigua clásica, caudal de textos inabarcable en un estado de la cuestión, cuya pertinencia, por otra parte, resultaría en un punto discutible en el marco de un estudio que se centra en tres tragedias de Eurípides. El estado de la cuestión que se encaró fue acotado a un espacio ya bastante amplio, el de los estudios dedicados a las relaciones entre mujer y tragedia clásica, con un subtema anexo, las concepciones y valoraciones de la mujer en las tragedias de Eurípides.

Así como no se abordan aquí los estudios generales de la mujer antigua, tampoco nos detendremos en las reflexiones teóricas de género aplicadas al mundo clásico. Se trata de un área relativamente menor respecto de la ingente masa de producción crítica en teoría de género y feminismo⁸. Abarca, sin embargo, una considerable multitud de textos, cuya lectura incidió en la conformación de esta investigación, pero cuya generalidad inhibe su tratamiento en un estado de la cuestión introductorio como el presente⁹.

⁸ Entre la bibliografía consultada respecto de teoría de género, sobresalen los de RUBIN (1986); SCOTT (1990 [1986]); COLAIZZI (1990); BRAIDOTTI (1991); SANTA CRUZ *et al.* (1992); HIERRO (1995); HÉRITIER-AUGÉ (1993) y (1996) y BUTLER (2001).

⁹ Respecto de los estudios que conjugan en el plano teórico/metodológico la reflexión feminista y de género con los estudios clásicos, cabe resaltar los trabajos de RICHLIN (1993: 286-291) en torno de la aplicación de la teoría de género a las mate-

El análisis de la producción crítica e historiográfica en torno de la mujer y el género trágico en la Atenas del s. V a. C. permite señalar la presencia de distintos momentos, que en parte son cronológicos e indican una evolución diacrónica, y en parte se estructuran en función de los diferentes problemas-base que inspiran dicha producción y articulan las discusiones emergentes¹⁰.

LA TRAGEDIA COMO INDICADOR HISTÓRICO

Un primer momento detectable en la bibliografía consultada radica en la discusión que gira en torno de la tragedia como fuente potencial para el estudio de la vida de las mujeres atenienses clásicas en tanto sujetos históricos concretos.

Este primer momento está marcado claramente por los debates de la primera mitad del s. XX en función de la mayor o menor reclusión a las que eran sometidas las mujeres de la Atenas clásica¹¹. En este contexto se puede señalar la existencia de un conjunto de autores que toman los personajes femeninos trágicos como indicadores de la situación real de las mujeres históricas. Opera aquí un tipo de lectura que piensa la construcción de personajes dramáticos a partir de un procedimiento mimético, de reflejo de la sociedad generadora de estos discursos. Esta actitud se puede percibir con facilidad en el rechazo por parte de autores como GOMME, KITTO y SELTMAN a pensar la tragedia como remota respecto de la vida social ateniense. Las “indicaciones” del material trágico les permitirían entonces la postulación de cierta libertad de movimiento para las mujeres

rias clásicas en términos de dilema etnográfico; de ZWEIG (1993) en función de la pertinencia de modelos teóricos formulados en primer lugar para mujeres contemporáneas; de SCHMITT PANTEL (1992: 540 y ss.) respecto del arsenal conceptual necesario para el análisis de las mujeres en la historia antigua (asimetría sexual, relaciones sociales de sexo y género); y de MCMANUS (1997: 74 y ss.) y su reflexión sobre la utilidad de la categoría de género en esta materia. Cf. también CASCAJERO (2000) y (2002) sobre la incidencia de las categorías de feminismo de la igualdad y de la diferencia en la historia antigua.

¹⁰ En este estado de la cuestión, se consignará la fecha de primera edición en la bibliografía citada cuando se registre una diferencia de más de una década entre la fecha original y la de la edición efectivamente consultada.

¹¹ Las cuestiones relativas al *tópos* de la reclusión femenina tienen una historia previa a la historiografía de principios del s. XX. Para un panorama de las posiciones establecidas sobre este punto, cf. SCHNURR-REDFORD (2003: 23-29).

atenienses, en contraste con una “reclusión oriental”¹². Esta postura será enfrentada por autores como LACEY y EHRENBURG quienes relativizarán el valor de la evidencia trágica para determinar el *status* y el margen de acción de las mujeres reales¹³.

En la producción más específica de la segunda mitad del s. XX sobre estudios de la mujer en la Antigüedad podemos hallar todavía signos de este tipo de lectura empirista que busca en la tragedia elementos que permitan definir la situación real de las mujeres atenienses. Es el caso del libro pionero de POMEROY que señala una serie de recaudos metodológicos a tomar al respecto pero que en un punto mantiene la pretensión de poder hablar sobre la mujer clásica histórica a partir del material brindado por el género trágico, intentando en este sentido hacer una diferenciación entre los distintos dramaturgos en función de su verosimilitud¹⁴. De esta manera, mientras que los personajes femeninos de Esquilo y Sófocles resultan poco significativos en tanto más ligados al acervo mítico, los de Eurípides presentarían un tipo de diseño que los haría más cercanos a las mujeres reales. Cabe señalar, sin embargo, que para POMEROY los personajes trágicos femeninos son concebidos como producto de la ansiedad masculina de una posible desestructuración de la dominación viril y, a la vez, como expresión del lugar “incómodo” de la mujer en la sociedad griega¹⁵.

Este tipo de acercamiento a los textos trágicos será luego criticado ampliamente por los estudios de género sobre mujer en la sociedad antigua y en particular por los analistas del discurso femenino en la tragedia clásica. Así, GOLDHILL señala el problema metodológico que subyace a

¹² Cf. GOMME (1925: 1 y ss.), KITTO (1962 [1951]: 303 y ss.) y SELTMAN (1965: 109-124). RICHTER (1971: 3) coincide con esta posición de rechazo a la idea de reclusión total basándose en materiales no extraídos del género trágico.

¹³ Cf. POMEROY (1990 [1975]: 75). Por su parte, COHEN (1989: 9) recuerda la distinción entre reclusión y separación y critica los autores que no supieron ver la evidencia de un típico esquema mediterráneo de presencia femenina en espacios públicos. En este sentido, señala los errores que llevaron a la crítica a confundir estos conceptos, como por ejemplo la excesiva atención en las clases altas de la sociedad ateniense.

¹⁴ Cf. POMEROY (1990 [1975]: 113 y ss.). Para una crítica sobre la posición “naïve” del análisis de POMEROY pero reconociendo el carácter pionero de su obra, cf. WOHL (2005: 148-149).

¹⁵ Este punto es señalado por DES BOUVRIE (1990: 29-30) como una operación en la que POMEROY, que actúa todavía con una visión de la tragedia como “espejo”, ensaya no obstante otros caminos que serán explorados luego por otros autores.

esta lectura empirista. La tragedia efectivamente brinda un material de trabajo que no puede ignorarse para el estudio de la mujer en la Antigüedad pero subsiste una tensión metodológica entre la mirada globalizante de los estudios antropológicos sobre la cultura griega y las dificultades propias del análisis de textos literarios específicos: las tragedias introducen paradojas y tensiones que proscriben las lecturas simples o unívocas, con lo que siempre es cuestionable la idea de un mero reflejo entre tragedia y sociedad.

Este problema de base se acentúa cuando se formula la pregunta que fascina a la mayoría de los especialistas: ¿cómo explicar el conflicto entre realidad y ficción, en términos de POMEROY¹⁶? ¿Cómo explicar que la tragedia presente personajes femeninos dominantes y en calidad de sujetos activos cuando las mujeres históricas contemporáneas se hallan en un estado de silencio e invisibilidad, como plantea DES BOUVRIE¹⁷? Por otra parte, en ningún otro género literario griego hay mayor presencia de mujeres, no sólo desde el punto de vista cuantitativo (por número y por el protagonismo que los personajes femeninos tienen en muchas obras) sino también cualitativo, dado que la relación entre los sexos opera recurrentemente como metáfora para plantear el conflicto trágico¹⁸.

Las mujeres cumplen evidentemente un papel importante en la sociedad ateniense como reproductoras del cuerpo de ciudadanos, como participantes en los rituales religiosos públicos y privados que hacen al destino de la *pólis* y como encargadas al interior del hogar. Los principales personajes femeninos en la tragedia tienden a reflejar ello pero con una diferencia crítica desde el momento en que pueden ejercer una independencia y un margen de acción que en principio les está vedado por fuera de la ficción¹⁹. El género trágico escenifica repetidamente escenarios mitológicos en los que las mujeres emergen a la esfera pública. El poder y preeminencia de las mujeres trágicas ha de ser analizado en el contexto de una sociedad en la que las mujeres prácticamente no participaban en la vida pública y donde se estipulaba que lo mejor para ellas era ser vistas y escuchadas lo menos posible²⁰.

¹⁶ Cf. POMEROY (1990 [1975]: 117).

¹⁷ Cf. DES BOUVRIE (1990:11 y ss.).

¹⁸ Para una comparación desde el punto de vista cuantitativo sobre presencia femenina entre los tres tragediógrafos, cf. MADRID (1999: 177).

¹⁹ Cf. FOLEY (2001: 3 y ss.).

²⁰ Cf. MURNAGHAN (2005: 234).

Estas paradojas que devinieron en desafío para los estudios de la mujer en la tragedia griega dan las coordenadas para una serie de temas anexos que responden a la pregunta inicial de este primer momento, la relación (afirmada, negada o postulada como eventual) entre los personajes femeninos trágicos y sus “referentes” históricos concretos. El primero de estos temas anexos viene dado por la atención puesta en la disparidad entre las mujeres del s. V y las del mito preclásico que habitan la mayoría de las tramas trágicas atenienses. En 1925 GOMME relativizaba el “lugar común” sobre la diferencia de estatus entre mujeres de la *Aegean Age* y de la *pólis* clásica²¹, en el marco de un reclamo de evidencias contradictorias (en gran parte provenientes del registro trágico) que permitían matizar la idea de una posición “innoble” de la mujer ateniense en el s. V a. C.

POMEROY, por su parte, señalaba el origen de estos mitos en la Edad de Bronce que resultaba un material-base de los trágicos con personajes femeninos fuertes. Postula que este carácter extemporáneo reducía el margen de acción de los dramaturgos clásicos que no podían modificar *in toto* el legado mítico recibido y por lo tanto debían acomodarse a la existencia de personajes femeninos más poderosos e independientes. Pero señala también que el hecho mismo de que estos dramaturgos vivieran en una sociedad patriarcal acrecentaba el atractivo de estos personajes femeninos “distintos” y de esta manera los trágicos incluso habrían enfatizado en su diseño el carácter fuerte de estos personajes. Por lo tanto, se podría desvincular en última instancia a las heroínas trágicas de las “mortales épicas” y plantear que el impacto no fue lo suficientemente fuerte como para explicar el peso que en la tragedia tuvieron los conflictos hombre-mujer²². Esta mirada sobre la forma en que los dramaturgos moldeaban el material mítico recibido permite a HALLETT señalar el carácter “anómalo” de la cultura ateniense del s. V a. C. en relación con cualquier otra cultura del mundo grecorromano anterior o posterior²³. La forma de tratamiento de los mitos es absolutamente singular, un tipo de reapropiación y reelaboración que ha llamado la atención de los estudios de género, como es el caso de ZEITLIN y su análisis de los mecanismos con los que Esquilo “matriarcaliza” el mito en la *Orestía*²⁴.

²¹ Cf. HADAS (1936: 99-100) y KITTO (1962 [1951]: 315 y ss.).

²² Cf. POMEROY (1990: 113-115). Esta autora también sugiere que no ha de descartarse el conocimiento por los trágicos de sus contemporáneas.

²³ Cf. HALLETT (1993: 57).

²⁴ Cf. ZEITLIN (1984: 159-194).

Esta cuestión de las diferencias de *status* entre los personajes trágicos y los personajes míticos dio pie a su vez a diversos llamados a la precaución metodológica. Por un lado, FOLEY señala el carácter no ateniense de la mayoría de las tramas míticas absorbidas en la producción trágica, dato básico que a menudo no se considera en el estudio de la mujer ateniense²⁵. GOLDHILL, por otro lado, plantea que la cuestión complica la labor crítica: no sólo trata de discutir la representación de la diferencia sexual en los textos de una sociedad sino también de evaluar y describir el rango de diferencias y similitudes entre una sociedad y su retrato ficcionalizado del pasado²⁶.

Un segundo tema anexo se deriva del hecho de que la producción temprana sobre la concepción de la mujer en la tragedia explorase la significatividad de ciertas ecuaciones estructurales, cuyo análisis también dio pie a la discusión entre especialistas. Contemplando el lugar prominente que en la tragedia tienen los conflictos de género y el uso generalizado de polarizaciones dicotómicas, varios autores organizaron su reflexión sobre la base de dos pares de opuestos: las asimilaciones de la mujer con la naturaleza y el *óikos*, por un lado, y del varón con la cultura y la *pólis*, por el otro.

La dicotomía cultura-varón/naturaleza-mujer fue utilizada por varios especialistas como entrada analítica al género trágico. La mujer aparecería asociada en la cultura griega con lo animal y lo salvaje, lo no domesticado. Ello explicaría la recurrencia del vocabulario del yugo para designar el matrimonio, el cual vendría a funcionar como un mecanismo civilizatorio. La asimilación femenino/salvaje se construye para contextualizar la postulación trágica de la irracionalidad como rasgo femenino básico, traducible en una falta de autocontrol y de responsabilidad. Desde esta perspectiva se explicaría por qué la mujer aparece en la tragedia como una suerte de fuente de anarquía en el mundo ordenado de la *pólis* del varón.

Hallamos un ejemplo de uso de esta dicotomía en GOULD. Según este autor, el examen del registro mítico y de las actitudes masculinas para con la mujer revela una tensión siempre presente que se lee en términos de una oposición entre el mundo masculino asociado a la comunidad civilizada mientras que las mujeres parecen excluidas de ella. Las mujeres son parte esencial del mundo civilizado en su rol de reproductoras del cuerpo social, garantes de la sucesión, guardianas del *óikos* y criadoras de varones

²⁵ Cf. FOLEY (1986: 134).

²⁶ Cf. GOLDHILL (1992: 111 y ss.).

futuros ciudadanos. Sin embargo, siempre restaría un elemento “salvaje” (asociado con la tierra que fue monte o el animal que fue silvestre) que explicaría una relación ambigua entre lo femenino y lo natural/salvaje que no es exclusiva de la cultura ateniense (los antropólogos la hallan en muchas sociedades)²⁷.

Este tipo de entrada analítica fue objeto de críticas epistemológicas. FOLEY procede a un desarmado de este tipo de análisis partiendo de postular que cultura y naturaleza mantienen una relación inestable en tanto concepciones históricamente asumidas. Se trata de una relación dialéctica que algunos autores no parecen percibir, con significados cambiantes y generación de contradicciones. Esta dicotomía es al inicio útil en tanto refleja el modo de pensar de los varones griegos de la época, pero su utilidad se agota prontamente para devenir una herramienta que oscurece más de lo que ilumina en cuanto a la comprensión de los textos poéticos. Para FOLEY, no permite aprehender la manera en que el conflicto entre los sexos en el género dramático servía para explorar cuestiones de orden político, ético o filosófico²⁸. LANZA, por su parte, considera que la oposición entre lo masculino y lo femenino es vital en la organización social griega (y no impuesta por amor a la esquematización estructuralista) pero la misma no es inmediatamente asimilable en términos generales con otra oposición del tipo civilizado/salvaje. En este sentido, no hay identidad ni puede superponerse la oposición entre lo masculino y lo femenino en la vida cotidiana de los griegos del s. V a. C. a aquella que vive en su imaginario y que se sustancia en rituales y en sistemas metafóricos tradicionales²⁹.

En cuanto a la dicotomía *pólis*-varón/*óikos*-mujer, existe un texto señero que es el de SHAW, quien plantea un modelo en el uso de la imagen de lo masculino y lo femenino ampliamente dominante en la literatura ateniense clásica: el de la “intrusa femenina”, frase que acuñara para definir el rol de la mujer en el escenario griego³⁰. Este modelo se halla planteado en seis puntos. En primer lugar, un hombre que actúa como “*pure male*” realiza algo que amenaza lo “*pure female*”. Como reac-

²⁷ Cf. GOULD (1980: 57-59). Cf. también en este esquema GALLO (1984: 16-17).

²⁸ Cf. FOLEY (1986 [1981]: 134-136).

²⁹ Cf. LANZA (1987 [1986]: 102-103).

³⁰ Cf. SHAW (1975). Para una descripción del rol central de la mujer en el *óikos*, cf. MIRÓN PÉREZ (2000: 106-113) y en general sobre la relación *pólis-óikos*, cf. ROY (1999).

ción, lo “*pure female*” sale del *óikos* y se opone a lo masculino (como respuesta dramatizada a una falla del hombre en el respeto por los intereses del hogar en su esfera propia de acción, el *éxo*). Allí se produce una *impasse* que da lugar a que lo femenino actúe tomando algunos atributos masculinos (es decir, violando las habituales normas de comportamiento). El resultado de esta acción es que un aspecto femenino (previamente invisible) de lo masculino es destruido (por ejemplo, el amor a sus hijos). Finalmente, se produce una nueva formación “*with male and female no longer pure*”. El conflicto entre los sexos en el teatro ático aparece, entonces, como dramatización de los conflictos entre *óikos* y *pólis*³¹.

FOLEY también dirigió sus críticas contra este tipo de lectura³². En primer lugar, señala que el personaje femenino que emerge a la vida pública actúa en interés del *óikos* pero desarrollando una acción destructiva no sólo respecto de ella sino también del hogar que pretende proteger. Para FOLEY, SHAW presta poca atención al costado destructivo de la “intrusión” femenina. Por otro lado se pregunta, si la mujer encarna al *óikos*, cómo puede representar esa institución si siempre es concebida como extranjera o ajena (y cita los personajes femeninos que más bien aparecen enfrentados al *óikos*, resistiendo al matrimonio, cometiendo adulterio o privilegiando la devoción a la casa natal). FOLEY sostiene que los conflictos escenificados, más que plantear la dicotomía *pólis/óikos* han de ser pensados más bien como intrafamiliares: cuando los personajes masculinos actúan en torno de una pugna entre lo público y lo privado contra los intereses humanos y materiales del *óikos*, están actuando contra sus propios intereses naturales. FOLEY afirma que es necesario distinguir entre las heroínas “positivas” que actúan en el marco de la ciudad en defensa de la misma, de las “negativas” que son intrusas en la esfera pública para desafiar la autoridad masculina. En este sentido, se han de considerar las continuas inversiones de la ecuación que hacen que los límites entre los ámbitos privado y público se difuminen espacial e ideológicamente: las tragedias abundan en hombres que pervierten su autoridad política y ponen en riesgo la supervivencia del hogar y el estado, y en mujeres que pervierten su poder religioso para servir a la anarquía y la destrucción³³. En suma, la ecuación que hace SHAW resulta, según FOLEY,

³¹ Cf. también SAVALLI (1986: 109-116) y PADEL (1993: 8, 15 y ss.).

³² Cf. FOLEY (1982b [1978]: 1-6), y (1986 [1981]: 127 y ss.), posiciones que retomará en FOLEY (2001: 3 y ss.).

³³ Cf. FOLEY (1982b [1978]: 1-5).

simplista y no se sostiene pues implica una visión reduccionista. Al igual que lo que ocurre con la asimilación entre mujer y naturaleza, esta dicotomía *pólis*-varón/*óikos*-mujer no permite reconocer suficientemente la oposición dialéctica entre los polos de la relación. Sirve en parte para reflejar las concepciones de la época (en particular, en los textos en prosa) pero cuando se aplica al drama genera múltiples problemas: las mujeres no aparecen allí confinadas a las esferas doméstica y religiosa y toman parte en el ámbito público más en defensa de sus intereses propios que de su hogar.

Respecto de la oposición *pólis/óikos* en clave de género, ZEITLIN señala que el espacio escénico representa la división entre un exterior público asociado con lo masculino y un interior femenino, privado, ligado al secreto, lo desconocido y la muerte³⁴. Se trataría de las coordenadas espaciales que dan el mapa de las áreas de relación social entre los géneros. Las tramas trágicas a menudo presentan personajes femeninos (hija o esposa) que representan generalmente los valores positivos y las estructuras del hogar y defienden sus intereses frente a eventuales violaciones masculinas de su integridad (lo que llevaría al *éndon* a convertirse en un potencial lugar peligroso para el varón): la exclusión femenina del área pública deja en manos de las mujeres el gobierno de un ámbito que las capacitaría para la duplicidad y la trama³⁵. Pero ello no implica olvidar que la casa también es la propiedad del varón y el lugar de ejercicio de su autoridad. El *óikos* es una institución de poder masculino y ello ha de ser contemplado al pensar a los personajes femeninos como factores subversivos que amenazan la autoridad masculina y el sistema político (especialmente en lo que concierne al espectro de una dominación femenina)³⁶.

GOLDHILL, por su parte, acuerda con FOLEY respecto del carácter intrafamiliar de las crisis trágicas y con ZEITLIN en recordar el carácter de amo del varón en el *óikos*. Sostiene que la tragedia expresa el conflicto entre la continuidad *pólis/óikos* como instituciones de poder y sus conflictos de interés a través de personajes femeninos que subvierten el orden.

³⁴ Cf. ZEITLIN (1992 [1985]: 74), BLUNDELL (1999: 179-180) y MURNAGHAN (2005: 238).

³⁵ La duplicidad, así como la sexualidad misma, se convierten, según WALTERS (1993: 210) en las armas “desmarginalizadoras” para las mujeres en un mundo de dominación masculina.

³⁶ Cf. ZEITLIN (1992 [1985]: 75-78).

En este sentido, recuerda que las obras trágicas no siempre terminan en un compromiso final entre lo público-masculino y lo privado-femenino sino que algunas muestran una anárquica destrucción final³⁷.

Ahora bien, más allá de la vinculación con las mujeres reales (admitida o negada, y si admitida, pensada mimética o “inversamente” problemática), la bibliografía presenta también, como vemos, un interés por los rasgos que determinan el diseño de los personajes femeninos al interior del género trágico. Aquí radicaría el último tema “derivado” en este primer momento de la producción bibliográfica. Un primer rasgo que destaca gran parte de los estudios es la declarada pertenencia de las mujeres a un conjunto, la adscripción de un carácter colectivo que es más fuerte que las individualidades detectables, al contrario de los personajes masculinos, lo cual señalaría diferencias tanto en el plano natural como en el social³⁸. La pertenencia a una raza o tribu de las mujeres se cimienta sobre unos pilares míticos, centrales en la constitución del imaginario político ateniense, como es el discurso de la autoctonía, que hace de los ciudadanos varones un pueblo originario mientras que las mujeres como colectivo cargan con la extranjería³⁹.

La alteridad es otra característica explorada por la bibliografía que señala su presencia en la construcción de personajes femeninos como “otros” absolutos que permitirían a la audiencia (de varones ciudadanos) “*play the other*”, como mecanismo de constitución del propio *self*, en términos de ZEITLIN (*vid. infra*)⁴⁰. Esta lectura en clave de alteridad va acompañada generalmente de la postulación de que la pertinencia de los personajes femeninos radica en su funcionalidad con respecto a los personajes masculinos: los personajes femeninos cubren roles de catalizadores, instrumentos, bloqueadores, despojadores, destructores o salvadores, pero siempre en función de los personajes masculinos⁴¹. Por otro lado, la concepción de la mujer como encarnación de lo otro desconocido inspiró a algunos autores a aplicar las teorías psicológicas al estudio de la cons-

³⁷ Cf. GOLDHILL (1992 [1986]: 114-115). También cf. PLÁCIDO (2000a: 52 y ss.).

³⁸ El concepto “raza de las mujeres” es trabajado por primera vez por LORAUX (1984 [1978]: 75-117) desde el registro épico y lírico principalmente. Cf. asimismo MADRID (1999: 193 y ss.); FOLEY (2001: 4). *Vid. infra* desarrollo posterior en NANCY.

³⁹ Cf. IRIARTE (1996b). Sobre el mito de Erictonio, clave en la construcción de la autoctonía ateniense, cf. LORAUX (1996).

⁴⁰ Cf. ZEITLIN (1992 [1985]). Cf. también LACHAUD (1991: 35 y ss.).

⁴¹ Cf. ZEITLIN (1992 [1985]: 69).

trucción de personajes literarios, entendidos en términos de efectos de la separación de sexos en la crianza, como es el caso del psicoanálisis retrospectivo ensayado por SLATER⁴². A menudo, el carácter “otro” de las mujeres desemboca en una visión de su accionar independiente como algo que inevitablemente acarrea desgracia o muerte a los varones de la casa⁴³.

Otro rasgo que la bibliografía subraya respecto del diseño de los personajes femeninos es la irracionalidad, la ligazón de la mujer al universo de lo instintivo y el impulso⁴⁴. Las mujeres trágicas representan el exceso, la inmediatez imparable y la desproporción, siendo el ejemplo más claro el de las vengadoras. Los personajes femeninos aparecen como la puerta de entrada a sentimientos nocivos al ordenado mundo masculino⁴⁵. Ello explicaría la negación de la posibilidad de una *areté* femenina⁴⁶ así como también la postulación del miedo o la avidez sexual como atributos distintivos de los personajes femeninos⁴⁷. En relación con esta contraposición de caracteres entre hombres y mujeres trágicos, un mecanismo ampliamente evocado en los estudios es el de la masculinización de personajes femeninos “antimodelos” por contraste con aquellos modélicos que resaltan la sumisión y la modestia⁴⁸.

Por último, un núcleo importante viene dado por los estudios que recalcan la existencia de un *lógos gynaikón*, es decir, formas discursivas particulares reveladas en el diseño de los personajes femeninos, mecanismos comunicacionales que competerían exclusiva o principalmente a las mujeres trágicas. Desde esta perspectiva, se resalta el manejo por parte de los personajes femeninos de un modo de expresarse más enigmático, inalcanzable para los varones⁴⁹. En el mismo sentido se plantea la presencia de un modo de comunicación entre personajes femeninos que excede al dis-

⁴² Cf. POMEROY (1990 [1975]: 115-117).

⁴³ Cf. MADRID (1999: 183).

⁴⁴ Cf. SCABUZZO (2000: 209).

⁴⁵ Cf. MURNAGHAN (2005: 236-238).

⁴⁶ Cf. SAVALLI (1986: 114).

⁴⁷ Cf. MADRID (1999: 190), McCLURE (1999: 47-69) y MOSSMAN (2001: 374).

⁴⁸ Cf. POMEROY (1990 [1975]: 118-123). HALL (1997: 106-107), tras plantear el extenso abanico de condiciones femeninas que aborda el género trágico, señala sin embargo su predilección por mujeres que se tornan disruptivas en ausencia de un esposo legítimo o de su amo, expresión de la ansiedad de la ciudadanía ateniense en torno del control de las mujeres en ausencia de los varones.

⁴⁹ Cf. MADRID (1999: 193 y ss.).

curso hablado, un código de juegos de miradas y saberes (como el que presenta el discurso de la nodriza en la *Medea* de Eurípides) que manifiesta formas de percepción entre personajes femeninos y que contrasta con la falta de comprensión que caracteriza al mundo masculino⁵⁰.

Los trabajos más ricos en este punto son los que apuntan a la identificación de géneros discursivos asociados con hombres y con mujeres, indicadores de formas distintas de comunicación entre géneros en el registro dramático⁵¹. De esta manera, se atendería a marcas convencionales del discurso masculino como las formas de tratamiento y los juramentos, así como también a las prácticas declamatorias de la asamblea. Respecto de las mujeres, se resaltaría en cambio la falta de familiaridad con la retórica formal, su preocupación por las actividades domésticas en los enunciados y el uso de juramentos femeninos⁵².

La percepción de que las mujeres practican un discurso diferente al de los hombres es anterior a la ciencia de la lingüística y deviene a menudo en una asociación entre género femenino y el empleo de palabras “torcidas” o dobles⁵³. Los tragediógrafos habrían tratado de hacer sonar a sus mujeres no como mujeres reales, sino por lo menos como mujeres trágicas, opuestas a los varones trágicos. En este sentido, ha de prestarse atención al uso de partículas, a la sintaxis irregular, el tipo y orden de argumentos enunciados, en suma, al ejercicio femenino de una *rhésis* normativamente masculina⁵⁴.

Una rica reflexión en función de este punto es la que ejercitó IRIARTE en torno del carácter enigmático del discurso femenino en la Grecia clásica.

⁵⁰ Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (1998: 65-71). Contrastando con esta comunicabilidad mayor entre mujeres, se señala paralelamente que en el diseño de personajes femeninos se resalta la devoción hacia los personajes masculinos del linaje mientras que la relación mujer/mujer es ignorada o conflictiva. Cf. MADRID (1999: 186) quien señala, sin embargo, la excepción de que respecto de las filicidas trágicas la víctima es siempre varón.

⁵¹ Cf. MCCLURE (2001: cap. 1).

⁵² Cf. QUINTILLA ZANUY (2005) y su trabajo sobre los sexolectos en el drama grecolatino y los discursos asociados en Eurípides a los personajes femeninos. También cf. KIM ON CHONG-GOSSARD (2003: 209-214) quien señala como un género verbal característico de la comunicación femenina en la tragedia eurípidea los dúos líricos.

⁵³ Cf. también SCODEL (2000: 130) en función de la asociación discurso/engaño en las tragedias eurípideas y su particular frecuencia en personajes femeninos. Cf. asimismo BERGREN (1983: 70 y ss.) quien señala el conocimiento discursivo femenino, apto para significar la verdad y la simulación, lo que la habilita a ejercitar el discurso doble, paradójal y ambiguo.

⁵⁴ Cf. MOSSMAN (2001: 374 y ss.).

sica⁵⁵. El ideal de femineidad obliga a la discreción discursiva en público, de manera homóloga al requerimiento de cubrir la desnudez. Trabajando con figuras clave como la Esfinge, la Pitia o Casandra, entre otras, el texto de IRIARTE recorre este discurso velado que ha de entenderse como un peligro montado contra las formas masculinas del discurso y en un punto se asocia con el fantasma del matriarcado⁵⁶.

La importancia de esta identificación de géneros verbales asociados con las mujeres radica en que el discurso femenino (salvo en las formas ritualizadas como el lamento) aparece como un factor disruptivo y subversivo⁵⁷. Los personajes femeninos revelan una particular eficacia retórica, especialmente en las escenas en que las esposas dominan la palabra mejor que sus maridos. Según MCCLURE, de esta manera se ofrece un metadiscurso sobre el problema de la persuasión en la *pólis*, en el sentido, no de que se temiera particularmente la irrupción de voces femeninas en la esfera pública (ámbito donde la identidad masculina se consolida a través del discurso), sino de que la problemática del discurso femenino opera como disparador para plantear la cuestión más acuciante de la retórica en la ciudad democrática. La centralidad de la dominación discursiva de la élite ciudadana se manifiesta en el empleo de la irrupción del discurso femenino como vehículo dramático para ilustrar las consecuencias desastrosas de la atribución del poder político en manos incorrectas.

LA TRAGEDIA COMO GÉNERO DE IMPRONTA FEMENINA

El segundo momento a señalar en la producción crítica e historiográfica en torno de la relación entre mujer y tragedia clásica está signado en realidad por una producción particular, la de ZEITLIN y su teoría acerca de la singular e intrínseca afinidad entre el género dramático y lo femenino⁵⁸.

⁵⁵ Cf. IRIARTE (1990), en particular pp. 145-146.

⁵⁶ Cf. BERMEJO BARRERA, GONZÁLEZ GARCÍA & REBORDA MORILLO (1996: 204).

⁵⁷ Cf. MCCLURE (1999: 6).

⁵⁸ ZEITLIN (1992 [1985]: 63-96). Según WOHL (2005:148 y ss.) el paso del primero al segundo momento en la producción sobre mujer en la tragedia clásica se origina en un cambio en el campo de intereses. Mientras POMEROY se pregunta por lo que la tragedia puede enseñarnos sobre las mujeres atenienses, ZEITLIN apunta su atención a lo que las mujeres pueden indicarnos sobre la tragedia misma. Cf. también LORAUX (1989 [1985]: 98-102) y PLÁCIDO (2000a: 49-63) sobre aspectos intrínsecamente femeninos del género trágico.

ZEITLIN parte de una homologación entre drama y mujer dado que son funcionales a la ciudad al mismo tiempo en que pueden resultar potencialmente subversivos y destructivos. Recorre las intrínsecas asociaciones entre lo femenino y lo dionisiaco en el teatro griego para postular finalmente un conjunto de cuatro elementos interrelacionados que constituyen rasgos imprescindibles de la experiencia trágica clásica y que la cultura griega asocia en mayor medida con lo femenino.

El primer punto se centra en la representación escénica del cuerpo en sí mismo, una atención a las dimensiones somáticas y el sentido de la realidad física inherentes al registro dramático. Sostiene ZEITLIN que si el teatro aparece definido habitualmente como una “aventura del cuerpo humano”, respecto de la tragedia griega se debería hablar más bien de “desaventuras” del cuerpo humano, en un contexto social en el que el sistema de géneros de la cultura griega asigna a la mujer el papel de representar el lado corporal de la vida en su desamparo y sumisión ante las más diversas constricciones. Se plantearía así una relación particular de las mujeres con los cuerpos (vivos y muertos) tanto bajo el signo positivo de los cuidados como en el negativo de la violencia femenina, cargada de una fuerte valencia corporal.

El segundo ítem refiere a la composición arquitectónica del espacio escénico que se monta continuamente sobre una tensión relacional entre lo interior y lo exterior. Ya hemos visto *supra* la posición de ZEITLIN respecto de esta vinculación entre el par *pólis/óikos* y la oposición masculino/femenino. Desde el plano espacial, la impronta femenina también es estructurante del género dramático.

En tercer lugar, ZEITLIN apunta a las estrategias para representar una historia sobre el escenario, concepto con el que engloba la idea de trama en el doble sentido (forma de una historia e intriga y engaño). Así las mujeres aparecen frecuentemente controlando su desarrollo (en parte por su manejo del espacio interior oculto a los espectadores y los personajes masculinos) y la pericia femenina en la “*plotting activity*” echaría raíces en su manipulación de las duplicidades y de los juegos de ilusión del mundo trágico. Son las intrigas femeninas las que generalmente triunfan y cuando triunfa el varón es a menudo gracias a una mujer. El engaño y la intriga condenados en la mujer son al mismo tiempo concebidos como naturales en ellas.

Por último, el análisis de ZEITLIN se dirige a la mimesis teatral en sí misma, la interpretación de papeles y el disfraz (con especial atención al travestismo dionisiaco), en tanto formas de representación de un *self*

como un *other*. En la cultura griega, la mujer es designada como la criatura mimética por excelencia y en el escenario trágico ella se expresa transgrediendo las normas sociales. De esta manera, los personajes femeninos cobran una identidad más compleja que los hace más “personajes” que los correspondientes masculinos, en particular en función de su pericia en el manejo del disfraz y el doble discurso.

En suma, para ZEITLIN la tragedia clásica puede ser vista como una suerte de recurrente iniciación masculina para adultos y jóvenes y puede asignársele al drama en general el rol de mecanismo de educación para los ciudadanos varones de la *pólis* democrática. Pero el mundo de la interpretación teatral está, al contrario, íntimamente ligado con lo femenino, moldeado sobre una matriz de corte femenino, lo cual se ha de explicar como la institucionalización de una práctica que da al ciudadano varón la oportunidad de “*play the other*” como forma de construir su propia identidad.

LA TRAGEDIA Y SU RELACIÓN CON LA IDEOLOGÍA DE GÉNERO DOMINANTE

El tercer momento destacable en la bibliografía dedicada al estudio de la mujer y la tragedia clásica, la discusión en torno de la relación entre el género trágico y la ideología de género dominante, se origina en una pregunta previa: ¿la tragedia “refleja” conflictos de la sociedad ateniense, en particular, conflictos de género? Y tales conflictos de género eventualmente representables en el registro trágico y las bipolaridades que ellos articularían, ¿podrían ser vistos como expresión de otros conflictos de la sociedad ateniense?⁵⁹

⁵⁹ WOHL (2005: 152 y ss.) relaciona la conformación de este tercer momento con un “retorno a lo histórico”. El contexto de estos interrogantes viene dado claramente en la evidencia de los continuos juegos de subversión del orden que presenta la tragedia. En términos de LORAUX, los juegos de oposición entre invención y ortodoxia, entre libertad y coacción conforman a la tragedia en un puesto de observación privilegiado. Tan pronto como se tiene trazada la frontera infranqueable entre lo femenino y lo masculino, el registro clásico se complace en confundirla; cf. LORAUX (1989: 98-102). FOXHALL (1989: 23) recuerda que el género es la expresión de significados más vigorosa de la cultura griega y sirve a menudo como metáfora para expresar otras relaciones, como una lente a través de la cual los griegos definen su mundo. Con anterioridad, ARTHUR (1984: 52) señalaba de qué manera la relación hombre/mujer, concebida por griegos como Aristóteles como relación social básica, se constituye por

Este tipo de cuestiones recibe en general una respuesta afirmativa, con la excepción singular de DES BOUVRIE que critica toda visión de la tragedia en términos de reflejo así como la idea del trágico como un crítico social⁶⁰. Las respuestas por la positiva atienden a su vez a distintas problemáticas. Por un lado, FOLEY, en el marco de la discusión en torno del juego de oposiciones *pólis/óikos* o cultura/naturaleza, plantea la expresión de conflictos generados en los fracasos de los ciudadanos varones frente a demandas de la *pólis*. Los personajes femeninos aparecen entonces como contramodelos pero las relaciones con los ideales sociales se ven oscurecidas por la obsesión del género dramático por las contradicciones y las crisis. En este sentido, se estaría ante la representación de subversiones del orden establecido⁶¹. Según KATZ, la tragedia atiende particularmente a rupturas y discontinuidades y por ello explota la oposición entre los sexos de manera de dramatizar asuntos más amplios que conciernen a la discontinuidad cultura/naturaleza⁶² mientras que PLÁCIDO piensa al género trágico como vehículo de expresión de conflictos de la sociedad ateniense: los personajes femeninos reflejan conflictos de género y estos a su vez son los que afectan a la *pólis*, es decir, a los ciudadanos varones que se apropian del mundo femenino a través de este mecanismo discursivo para expresar problemas democráticos más complejos⁶³.

Es este tipo de cuestiones el que hace derivar los trabajos finalmente en la pregunta en torno de las vinculaciones entre la tragedia y la ideología de género dominante en la Atenas clásica. A grandes rasgos y siguiendo la descripción realizada por WOHL, se pueden distinguir aquí dos posiciones, en abstracto enfrentadas pero que no son necesariamente contradictorias y que pueden en un punto convivir en el mismo análisis⁶⁴.

Por un lado, hallamos una perspectiva que postula a la tragedia como un aparato ideológico que construye y reafirma el sistema de géneros dominante y sus mecanismos de reproducción del sistema de valores ads-

ello en el paradigma de las demás relaciones y así la posición de un autor en este punto vehiculiza una actitud sobre la vida social en general.

⁶⁰ Cf. DES BOUVRIE (1990: 27-31). Sobre la figura de la tragedia como espejo (que incluye la idea de imagen reflejo/distorsión), cf. MOSSÉ (1990 [1983]: 117 y ss.).

⁶¹ Cf. FOLEY (1986 [1981]: 134-136, 140-148). Cf. también ALLAN (2000: 161 y ss.).

⁶² Cf. KATZ (1994: 88).

⁶³ Cf. PLÁCIDO (2000a: 59-61) y (2005: 31-32).

⁶⁴ Cf. WOHL (2005: 148 y ss.).

cripto. Este punto de vista tiene a su favor la preocupación por situar el análisis en un contexto histórico determinado, anudando la tragedia con otras formaciones discursivas e ideológicas. En contra, se corre el riesgo de convertir las tragedias en propaganda ideológica unívoca, perdiendo la riqueza inherente al género trágico.

La postura alternativa es la que piensa a la tragedia como un sitio institucionalizado donde cuestionar o incluso subvertir la ideología de género dominante. En este caso, se captaría en mayor medida la densidad de un género artístico en el cual cada término o elemento analizable encierra siempre un doble sentido. Como factor contrario se señala el riesgo del apoliticismo ingenuo que llevaría a los trabajos a estudiar la ambigüedad “*for its own sake*” negándose a interpretarla⁶⁵.

Entre los trabajos que tienden a la primera postura hallamos por ejemplo el de FOLEY (2001). En él se da cuenta de personajes femeninos que señalan las desviaciones del modelo de comportamiento esperable, en el marco de la continua propensión trágica a representar rupturas, violaciones de normas e inversiones de roles. El diseño de personajes femeninos antimodélicos refuerza el sistema de géneros en tanto demostración de las consecuencias de la violación de normas⁶⁶. NANCY describe el género dramático en términos de *paidéia* del *polítes*⁶⁷ mientras que, como hemos visto, ZEITLIN entiende a la tragedia como iniciación masculina del ciudadano y por ello es clave la fuerte impronta femenina del género trágico y el empleo de personajes femeninos por fuera del modelo. DES BOUVRIE, por su parte, analiza al teatro en términos de una arena mítica, como un proceso trágico definible como una empresa transindividual que responde a necesidades culturales. Para ello discierne tres niveles, uno “dramático” (de motivación, reacción y reflexión que incluye el pensamiento del poeta y que representa el nivel más superficial); un segundo “simbólico” (de lo implícito y las verdades indiscutidas); y un tercero “trágico” (de las “actividades” de la tragedia, los elementos que provocan reacciones perturbadoras, estimulando la imaginación y planteando emociones cruciales). El

⁶⁵ Cf. WOHL (2005:150 y ss.).

⁶⁶ Cf. FOLEY (2001: 3 y ss.). En un trabajo previo dedicado en particular a la figura de Antígona, FOLEY (1996: 49) se centra en los personajes femeninos trágicos como agentes morales y en las decisiones tomadas en el espacio público por las mujeres trágicas que funcionan como instrumentos para explorar “*ambiguous and often dangerous moral frontiers*”.

⁶⁷ Cf. NANCY (1984: 112).

segundo nivel es el que atiende a los lazos e instituciones sociales incuestionables, aquel que logra, según DES BOUVRIE, que el esquema correcto de la sociedad permanezca fijo⁶⁸. RABINOWITZ, por último, se sitúa desde una perspectiva foucaultiana considerando al mito griego como “tecnología de género”. La tragedia crea sujetos “gendered” en la audiencia que asumen su subjetividad de acuerdo con el género socialmente adscrito. De esta manera, sirve a la ciudad describiendo, inscribiendo y prescribiendo el género y transforma lo biológicamente macho o hembra en lo socialmente masculino y femenino⁶⁹. El análisis de RABINOWITZ, entonces, apunta a las claras funciones ideológicas de género de la tragedia, no a captar en qué medida refleja una realidad externa ni por medio de qué mecanismos su forma le viene impresa en función de lo femenino. Las representaciones de mujeres, por intermedio de la imaginación masculina, sirven a la *pólis* en tanto ámbito de dominación del varón⁷⁰.

Por otra parte, un ejemplo de la segunda postura podría hallarse en MCCLURE quien destaca la complejidad y el carácter polifónico del género trágico respecto de las cuestiones de género que alternativamente subvierten y refuerzan la agenda dominante⁷¹. En este sentido, podríamos reconocer en muchos autores una tendencia a ensayar una posible conciliación entre las dos posturas antes señaladas, como en el caso de LORAUX o GREGORY⁷². A este respecto, WOHL se plantea la pregunta de cómo teorizar esta posición intermedia si es la que podría considerarse

⁶⁸ Cf. DES BOUVRIE (1990: 130-131).

⁶⁹ La relación entre el clivaje de género y la diferencia sexual es, claramente, una cuestión que sobrevuela la mayoría de los trabajos recientes sobre mujer en la Antigüedad. A este respecto, el texto de SCHAPS (1998: 181), en su reflexión en torno de los orígenes de las distinciones de género en el mundo griego, marca el carácter no enteramente arbitrario de estas distinciones en tanto siempre persiste un elemento biológico de diferencia sexual que reclama alguna forma de acomodamiento social (sólo las mujeres se embarazan, dan a luz y amamantan). Esta observación se hace en explícita oposición a WINKLER (1996 [1990]: 59-86) y su subsunción de la naturaleza en la cultura, base de la teoría construccionista, criticada luego por PARTNER (1993: 423-433) en tanto esta teoría ha devenido una nueva ortodoxia que tilda de esencialista cualquier otra tesis que no postule al cuerpo social como precedente al cuerpo sexual.

⁷⁰ Cf. RABINOWITZ (1993: 10 y ss.). MCMANUS (1997: 18-19), por su parte, reclama en sus seis principios metodológicos para el estudio de la mujer en la Antigüedad que el análisis feminista debe interesarse en las mujeres en tanto mujeres y no como “*exploration of masculine ideology [...] nor as a category to think with*”.

⁷¹ Cf. MCCLURE (1999: 5 y ss.).

⁷² Cf. LORAUX (1997a: 37 y ss.) y GREGORY (2002: 151).

más productiva, y ello en el marco de un contexto político y no meramente académico marcado por la militancia feminista⁷³. La tesis de WOHL pasa por pensar a la tragedia como un aparato ideológico que engloba tanto las posiciones hegemónicas como las resistencias a las mismas: no es la sanción de la posición victoriosa lo que hace a la ideología sino la lucha misma entre posiciones. La preferencia de la tragedia por atender a esa pugna es lo que la convierte en un eficaz aparato ideológico respecto del sistema de géneros dominante en la sociedad ateniense⁷⁴.

Este tercer momento que postulamos respecto de la producción bibliográfica en torno de la relación entre mujer y tragedia se engarza con dos subtemas que en general acompañan la reflexión sobre la relación entre tragedia y la ideología dominante de género.

Por un lado, un número importante de autores dirige su atención a la inversión de roles en el registro dramático. La percepción de este fenómeno se manifiesta en los trabajos de POMEROY, como vimos respecto del diseño de personajes femeninos, y de GOULD, quien señalaba la imagen, largamente discutida luego, de las mujeres eurípideas como “*men in drag*”⁷⁵. La reflexión en torno de estas inversiones y su relación con la ideología de género dominante habita, entre otros, los trabajos de ZEITLIN, KATZ, ZELENAK, MADRID, BLUNDELL y FOLEY⁷⁶.

Por el otro, un punto de discusión que hace a las vinculaciones entre la tragedia y el sistema de género dominante viene dado por un debate en función de la *performance* de las tragedias clásicas. Más específicamente, en torno de la pregunta por la composición de la audiencia de dichos eventos: ¿la misma estaba compuesta exclusivamente por hombres (como se postuló tradicionalmente) o también la integraban mujeres?⁷⁷ En efecto, si desde determinada perspectiva se le asignan al género trágico funciones de formación ideológica o de iniciación ritual de los ciudadanos varones, dicha perspectiva halla mejores fundamentos si la tragedia cons-

⁷³ Cf. WOHL (2005: 152 y ss.).

⁷⁴ Cf. WOHL (2005:140 y ss.).

⁷⁵ Cf. GOULD (1980: 57).

⁷⁶ Cf. ZEITLIN (1992 [1985]: 64 y ss.), KATZ (1994: 87 y ss.), ZELENAK (1998: 22), MADRID (1999: 197 y ss.), BLUNDELL (1999: 176) y FOLEY (2001: 337-338). MENDELSON (2002:34-35) refiere a la transformación de personajes masculinos, incluida su feminización, a fin de recordar que el objeto de los estudios de género incumbe básicamente a la relación entre los géneros y su dinámica.

⁷⁷ Cf. RICHLIN (1992: xx).

tituye un evento que se origina en una creación masculina y es ejecutada por actores varones para una audiencia masculina.

Las posiciones de los autores que abordaron esta cuestión son muy diversas. Ante todo, hallamos el trabajo de GOLDHILL que recuerda la necesidad de cruzar la variable de género con las distinciones de orden sociológico que excluyen la idea de “una” mujer ateniense. Ello obliga a reformular la pregunta acerca de la asistencia o no de la mujer en las representaciones trágicas, al tiempo que se recuerda el carácter global de la democracia y su rol en la definición de los roles sociales⁷⁸. Mientras algunos autores prefieren mantener una actitud de cautela ante la falta de evidencia decisiva, como POMEROY, MCCLURE o BLUNDELL⁷⁹, una corriente de trabajos ha afirmado la participación efectiva de mujeres en los festivales dramáticos, como HENDERSON, GREGORY o RABINOWITZ⁸⁰. Por último, un conjunto de autores, entre quienes se puede nombrar a KEULS, FOLEY, MOSSMAN, MURNAGHAN y DILLON, admiten el carácter no conclusivo de la evidencia antigua y moderna pero señalan que, de todas maneras, la audiencia de las tragedias ha de ser considerada principalmente masculina, tanto desde el criterio del número (aun concediendo que participaran algunas mujeres, en todo caso la audiencia estaría compuesta mayoritariamente por varones) como desde el punto de vista de que el colectivo masculino constituía el destinatario ideal⁸¹.

Por último, señalemos que la identidad masculina de actores encargados de representar los personajes femeninos trágicos no genera debate alguno pero sí da pie a desarrollos críticos importantes, como los trabajos de ZEITLIN sobre el travestismo como elemento dionisiaco básico y que

⁷⁸ Cf. GOLDHILL (1994).

⁷⁹ Cf. POMEROY (1990 [1975]: 98), MCCLURE (1999: 5 y ss.) y BLUNDELL (1999: 172).

⁸⁰ Cf. HENDERSON (1991: 133-147), GREGORY (1997: 5) y RABINOWITZ (1993: 1-3). Cf. también en esta postura IRIARTE (1990: 23), CSAPO & SLATER (1995: 286 y ss.) y COULET (1996: 73). No se trata sólo de trabajos recientes. Cf. al respecto KITTO (1962 [1951]: 322) y SELTMAN (1965: 120). GERÖ & JOHNSON (2001: 87), por su parte, estudian la asistencia femenina a representaciones de comedias y a partir de ello suponen la presencia de mujeres en los espectáculos trágicos.

⁸¹ Cf. KEULS (1993: 330-332), FOLEY (2001: 3), MOSSMANN (2001: 375), MURNAGHAN (2005: 234), (2005: 234) y DILLON (2000: 457 y ss.). También SOMMERSTEIN (2002: 5) y HALLERAN (2005: 199). MEIER TETLOW (2005: 103 y 159), por su parte, sostiene que, por lo menos en cierto número, las mujeres asistían, como sería el caso de hetairas, concubinas y extranjeras.

hace al carácter femenino del género trágico⁸², de McCLURE y MOSSMANN y su reflexión en torno del “*female speech*” y las formas de representar discursivamente un personaje femenino⁸³, o el de DREW GRIFFITH sobre la semiótica del cuerpo ligada a la personificación de mujeres por actores varones⁸⁴.

LA “MISOGINIA” DE EURÍPIDES

Reduciendo el foco de nuestra atención a la relación entre la mujer y la tragedia eurípidea, un tema que habita gran parte de los estudios bibliográficos consultados recalca en una cuestión clásica (tanto en el sentido de recurrente como de origen antiguo): ¿Eurípides presenta y comparte una visión misógina en sus tragedias? Si la respuesta es negativa, se da curso a otro interrogante ubicado en las antípodas del anterior: ¿Eurípides manifestaría, al contrario, posiciones feministas en el contexto de las relaciones de género de la Atenas del s. V a. C.?

Se inclinan por una respuesta positiva autores como KITTO⁸⁵, CANTARELLA (quien señala como no infundada la acusación de misoginia al sancionar Eurípides el viejo lugar común del flagelo femenino, del género infame, etc., pero teniendo en cuenta que se ha de considerar también el rol de personajes positivos como Alceste⁸⁶) o ALSINA CLOTA, quien señala que los comentarios misóginos de las tragedias eurípideas “*reflejan el propio pensamiento del poeta*”. Relativiza, sin embargo, con la observación de que las terribles acciones de las mujeres son desencadenadas por faltas masculinas. En cualquier caso, las mujeres eurípideas responden al estereotipo de la reacción desmedida y del apasionamiento que impide el autocontrol, rasgos que explican la existencia de juicios adversos a Eurípides⁸⁷.

Por otra parte, hallamos un grupo de autores que prefiere considerar la cuestión de la misoginia de Eurípides como irresoluble ante la falta de

⁸² Cf. ZEITLIN (1992 [1985]: 65 y ss.).

⁸³ Cf. McCLURE (1995); (1999: 18) y MOSSMAN (2001). Cf. también SOMMERSTEIN (1995) y FOLEY (2003).

⁸⁴ Cf. DREW GRIFFITH (1998: 247-248).

⁸⁵ Cf. KITTO (1962 [1951]: 316).

⁸⁶ Cf. CANTARELLA (1991 [1981]: 120).

⁸⁷ Cf. ALSINA CLOTA (1958). Cf. también ESLAVA GALÁN (1997: 125-136).

evidencia –SEGAL entre otros– mientras que otros especialistas desestiman la pertinencia misma de la cuestión⁸⁸. VELLACOTT afirma que Eurípides presta gran atención a la condición y al comportamiento femeninos pero no cabe aseverar su adscripción a la misoginia o al feminismo desde el momento en que diseña personajes femeninos con acceso eventual a la felicidad y la bondad pero en tanto acepten su posición subordinada⁸⁹. ASSAËL considera que puede ser a la vez misógino y feminista pero lo importante radicaría en el hecho de que en la crisis de la *pólis* los valores heroicos también entran en crisis y ello permite la emergencia femenina⁹⁰. RABINOWITZ también condena la cuestión como errónea: en todo caso, lo crucial no es lo que piensa Eurípides sino en qué forma estructura a la audiencia de manera funcional a la ideología de género dominante⁹¹. JOUAN, por último, recalca la inutilidad de la pregunta dado que la respuesta está habilitada con tantos testimonios por la positiva como por la negativa. Acuerda con VELLACOTT en que Eurípides no es misógino ni feminista. En todo caso, se trata de un observador atento y su simpatía hacia las mujeres se traduce en la constatación de los sufrimientos femeninos aunque sin plantearse reforma alguna en relación con ellos⁹².

Entre los autores que tienden a responder negativamente a la pregunta sobre la misoginia de Eurípides podemos nombrar a POMEROY que en un principio presenta sus “dudas” dado el carácter de cuestionador de instituciones y prejuicios que distingue al trágico. Los comentarios misóginos de sus personajes parecen más bien funcionar, según esta autora, como disparador para una reflexión sobre las creencias populares acerca de las mujeres que así serían objeto de crítica⁹³. En la misma tónica, GREGORY da cuenta de las referencias misóginas pero resalta el hecho de que en general ellas dibujan personajes masculinos en un punto “deficientes”⁹⁴.

⁸⁸ Cf. SEGAL (1993a: 230). Cf. también MOGENET (1981: 20 y ss.) quien se plantea abordar el problema de la misoginia para concluir en una posición necesariamente ambigua. Cf. por último DE JONG (1991) y ALLAN (2000: 163).

⁸⁹ Cf. VELLACOTT (1975: 125-126). Cf. también DES BOUVRIE (1990: 28 y ss.) y JOUAN (1999: 98 y ss.).

⁹⁰ Cf. ASSAËL (1985).

⁹¹ Cf. RABINOWITZ (1993: 14).

⁹² Cf. JOUAN (1999: 107-108).

⁹³ Cf. POMEROY (1990 [1975]: 123 y ss.). Entre textos menos recientes que niegan la misoginia de Eurípides, cf. LUCAS (1947: 54-57).

⁹⁴ Cf. GREGORY (2002: 160). Cf. también SIMON (1974) quien plantea la imposibilidad de responder a la pregunta por la misoginia de Eurípides mas resalta que con

Más claramente por la negativa se encuentran autores como FUMAROLA quien rescata la atención eurípidea por las razones del corazón femenino, afirmando en clave de giro copernicano que el trágico presenta la crítica desde el punto de vista femenino⁹⁵. MARCH, por su parte, presenta distintos argumentos para rechazar la idea de un Eurípides misógino, por sobre todo aquel que destaca el hecho de que las “mujeres malas” eurípideas son tratadas con compasión, intensa piedad y se les brinda a menudo un último perdón⁹⁶. MADRID recuerda que las acciones de las mujeres son desencadenadas por faltas masculinas, que la crítica aparece efectuada desde la óptica femenina y que, en última instancia, Eurípides instala un cuestionamiento de la tradición misógina a través de la difuminación de las diferencias entre una femineidad positiva y una negativa: las mujeres dejan de ser un vehículo para armonizar tensiones y devienen un instrumento que denuncia el orden social como desorden⁹⁷.

El trabajo más rico en este sentido es el que presenta NANCY⁹⁸. Eurípides ciertamente es quien ofrece en sus obras un catálogo completo de sentencias misóginas, pasible de ser estructurado a partir de tres ejes: la *apistosýne* y la duplicidad; la *moría* y la locura sexual⁹⁹; y el carácter destructivo-homicida. Pero en realidad se trata de un juego que pone a prueba las reacciones tradicionales en el marco de una práctica *avant la lettre* de distanciamiento y puesta en perspectiva. Desde este punto de vista crítico, el resultado es que el elemento que aparece como particularmente peligroso para la comunidad lo conforma precisamente el héroe misógino. Se trata de un programa “revolucionario” en tanto reposiciona al héroe misógino en calidad de objeto de un discurso dando pie a la creación de una “raza masculina”. Más aún, la liberación del discurso del monopolio viril instala las condiciones de aparición de personajes femeninos “intelectuales”, conscientes de sí, que se constituyen en sujetos singulares y no en miembros de un colectivo.

este trágico las mujeres dejan de ser retratadas de acuerdo con las formas tradicionales atenienses.

⁹⁵ Cf. FUMAROLA (1975: 135-137).

⁹⁶ Cf. MARCH (1990).

⁹⁷ Cf. MADRID (1999: 244-248).

⁹⁸ Cf. NANCY (1984).

⁹⁹ Para un estudio sobre la *moría* femenina en Hipólito, cf. NÁPOLI (2001).

PLAN DE LA OBRA

El corpus de nuestro trabajo está conformado por las tres tragedias troyanas de Eurípides. *Andrómaca*, *Hécuba* y *Troyanas* conforman un conjunto al que no se ha dedicado en tanto tal la crítica particularmente pero que se revela como una unidad dotada de coherencia¹⁰⁰. El hecho de tener en común una trama post guerra de Troya se refuerza por un hilo conductor que recorre las tres obras, el destino de las mujeres-botín. No casualmente Eurípides plantea sus tragedias con una Troya ya vencida y destruida. El estado de cautiverio que caracteriza a los personajes en cuestión representa un elemento clave por cuanto viene a duplicar la situación de dominación que los encuadra en tanto mujeres.

En este sentido, los tres ejes que estructuran este libro configuran tres escenarios en los que la condición de mujer-botín es fundamental: el violento traspaso de lechos, por sorteo o reclamo de los vencedores, y por el cual entrarán eventualmente en conflicto con otras mujeres; el lamento fúnebre que conformaba un área discursiva de competencia femenina pero que en el contexto de la avalancha de muertes producida por la caída de la ciudad choca con la desaparición de las estructuras sociales que precisamente la habilitaban; la animalización como un recurso que tanto facilita a los vencedores imponer su dominación como permite a las vencidas reflexionar sobre la nueva identidad y las posibles vías de acción en el estado al que se hallan sujetas. Lecho, *thrénos* y animalización, entonces, se revelan como temas medulares para el estudio del discurso femenino en Eurípides y hallan en las obras escogidas un fértil campo de desarrollo.

Para el análisis de estos ejes y a fin de evitar los anacronismos de todo trabajo que se acerque al mundo antiguo desde conceptos universales, tomamos como vía de entrada a los textos el rastreo lexical. Siguiendo el vocabulario propio de la sociedad griega clásica, la metodología escogida

¹⁰⁰ Seguimos en este punto a WEBSTER (1967: 264). Por otra parte, se trata de las obras eurípideas en las que las esclavas cobran mayor protagonismo, como señala CROALLY (1994: 102). El análisis de las tres tragedias seguirá un criterio cronológico. En torno de las fechas postuladas por la crítica para cada obra (*Andrómaca* en 427 a.C.; *Hécuba* en 425 a.C.; *Troyanas* en 415 a.C.), cf. FERNÁNDEZ GALIANO (1967a y 1967b). De las tres obras, *Troyanas* es la única que no presenta inconvenientes de datación. No ocurre lo mismo con las otras dos. Sobre la datación de *Andrómaca*, cf. entre otros GARZYA (1952b), DI BENEDETTO (1992: 127-129), ALLAN (2000: 149 y ss) y BUTRICA (2001). Para el caso de *Hécuba*, cf. SCHUBERT (1976: 95 y ss.) y LEY (1987), entre otros autores.

se basó en el relevamiento de los lexemas principales y secundarios relativos al eje en cuestión y el consecuente análisis de las menciones detectadas en función de sus contextos de aparición y de la estructura general de la obra.

No fue éste el método optado para un cuarto eje que recorre este libro pero al que no le fue dedicado un capítulo en particular. Se trata de la esclavitud que supone un tema *per se*, suficientemente elaborado por la crítica literaria y los trabajos históricos y que, en función del corpus, ameritaría una investigación de iguales o mayores dimensiones. Nuestras intenciones son evidentemente más específicas pero queda claro que la cuestión de la esclavitud permea los tres ejes escogidos.

Estos recortes analíticos de los textos permiten entrar al planteo eurípideo de los personajes femeninos por tres flancos sustanciales que atañen a la esclavitud. Es en los lechos donde las mujeres se ven privadas de libertad y donde se dirimen las relaciones con los hombres que ejercen dominio sobre ellas, proscripta la posibilidad de nupcias legítimas. Es en los *thrénoi* donde se patentiza la confiscación de un ámbito discursivo que les competía en tanto mujeres (las vencidas no pueden siquiera cumplir con el ritual de los muertos). Es en la animalización donde la anulación de su condición de mujeres libres se traduce en una exclusión del género humano, incluso a menudo en clave sacrificial¹⁰¹.

Desde esta perspectiva es que seguimos una doble estrategia: por un lado, rescatar los datos sociohistóricos extratextuales que permiten repensar el proceso de construcción de los personajes femeninos de las tragedias en cuestión; por otro lado, aprovechar la doble naturaleza de estos personajes (mujeres y botines) para articular la variable de género con la sociojurídica del par libre/esclavo a fin de relevar los términos en que se experimenta la condición femenina. Cabe señalar que estos personajes representan mujeres de posicionamiento social elevado para quienes la esclavitud representa una situación nueva que empeora una que ya se definía en términos de inferioridad en tanto mujeres. Esta alteración posibilita la reflexión tanto sobre el estado previo como sobre condiciones que permanecen (sujeción de género que se mantiene aunque con una

¹⁰¹ En su trabajo sobre el concepto de esclavitud en Eurípides, SYNODINOU (1977: 16 y ss.) señala a las tres obras de nuestro corpus como las de mayor importancia en el tema del cautiverio de guerra que signa el destino de los personajes femeninos, en un contexto de producción dramática marcado por los acontecimientos ligados a la Guerra del Peloponeso.

configuración distinta). Por otro lado, la inexistencia de grupo de parentesco para las troyanas vencidas implica el montaje de distintas estrategias de supervivencia, propias de la condición servil. Pero esa ausencia de encuadramiento familiar significa también ausencia de hombres: la nueva situación conduce frecuentemente a la asunción de roles asignados normalmente a los varones por lo que la caída en servidumbre se cruza inevitablemente con cuestiones de género, lo que puede ser leído también en clave teratológica, como en el caso de la mujer vengadora.

El cuerpo central de este libro se divide en tres capítulos, dedicados cada uno a los recortes analíticos (animalización, lecho y *thrénos*) que elegimos para abordar el estudio de la mujer-botín en la tragedia euripídea. Cada uno cuenta con una síntesis parcial. El libro se cierra finalmente con unas páginas de recapitulación donde se ensaya un balance.

En el capítulo I analizamos los diferentes lexemas que remiten a la idea de “lecho” en nuestro corpus de tragedias troyanas de Eurípides. Este sema es central y estructurante en más de un aspecto. Como dijimos, la situación y el horizonte de acción de las mujeres troyanas se organizan en función de su estatuto de mujeres-botín. Esta nueva condición las coloca en una doble situación de sumisión y el lecho es un escenario clave para contemplar tal problemática. El lecho aparece como un lugar fundamental para desarrollar problemáticas básicas del género femenino así como también ejes centrales de las tragedias analizadas. Es así que se puede derivar del estudio de este sema una serie de pares de opuestos que reflejan los conflictos que lo atraviesan. Los lechos serán, entonces, dobles/simples, fértiles/estériles, abiertos/cerrados, bastardos/legítimos, frecuentados/abandonados, bárbaros/griegos, divinos/mortales, eróticos/fúnebres. En cada tragedia jugarán roles diferentes y las tensiones dramáticas que generan son también diversas.

En el capítulo II, el análisis se centra en los mecanismos de animalización, de modo de detectar sus formas, calibrar las cargas simbólicas así generadas y evaluar su incidencia en el diseño de los personajes. Se enfocan tanto las referencias en las que se menciona un animal concreto como los procedimientos en que los términos empleados hacen referencia indirecta a lo animal. Así también se analizan los juegos de significantes que producen un similar efecto de remisión, como es el caso de dos apartados de este capítulo, lo relativo al degollamiento ritualizado y a la sujeción al yugo. Otro punto a tener en cuenta es el tratamiento de algunos personajes euripídeos en clave de monstruosidad (con punto de partida en características animales), tema para el que se dedica asimismo un apartado.

El recurso a animalizaciones involucra una serie de rasgos que hacen a la doble situación de dominación en que se hallan estos personajes. El énfasis en el carácter virginal de las víctimas sacrificiales permite, por ejemplo, abrir un panorama simbólico muy rico de relaciones entre matrimonio y sacrificio como hitos transicionales. La metáfora del yugo, por su parte, se engarza con una larga tradición helénica de imaginaria rural para designar al matrimonio, entre otros marcos de asociación entre hombres y mujeres, concubinato incluido. La remisión a la monstruosidad, por último, habilita un escenario donde analizar la forma en que los atenienses del s. V. podían pensar a las mujeres que desarrollaban prácticas normativamente masculinas.

En las obras de nuestro corpus, Eurípides despliega un uso extremadamente rico del recurso a la animalización, tanto en diversidad de mecanismos como en grados de intensidad dramática. A partir de un relativamente amplio abanico de referencias animales, el trágico explota en sus obras múltiples valencias. Sobre un trasfondo de sutiles juegos de ambigüedades y equívocos, las mujeres aparecen allí como objetos privilegiados de la animalización en conexión estrecha con el estatuto de esclavitud que les ha sobrevenido pero también con los márgenes de acción que eventualmente puedan formularse.

El eje del capítulo III gira alrededor de las referencias al *thrénos* o lamento fúnebre. El derrumbe de la condición social de las mujeres troyanas las ha excluido de un escenario que, en situaciones de paz, las tenía como principales protagonistas, a diferencia del panorama que registrara la épica para estos mismos personajes femeninos.

El *thrénos* configura una forma discursiva que la tradición griega reservaba a las mujeres pero que el desarrollo de la vida política ateniense confisca progresivamente a través de una serie de reglamentaciones restrictivas. En las tragedias eurípideas de trama troyana, el análisis de las referencias al lamento fúnebre evidencia claramente un proceso de confiscación de este ámbito discursivo a partir de la temática del cautiverio que destruye el contexto social necesario para el desarrollo de este ritual. Ello da pie a una subversión del género que se detecta en múltiples mecanismos: ejecución a cargo de personajes masculinos; confusión identitaria de los muertos a llorar; procesos de dilatación y dilución, por último, que producen la imagen contradictoria de un *thrénos* omnipresente pero nunca consumado, o que, cuando efectivamente se concreta, ello acontece en un movimiento conjunto de desaparición del marco físico y político de la vida social que prescribía la ejecución del rito.

CAPÍTULO I

LOS LECHOS EN ANDRÓMACA, HÉCUBA Y TROYANAS

“El ‘lecho’ es, por consiguiente, la única fuerza capaz de provocar la rebelión en las mujeres”

Cantarella (1996a: 119)

El lecho representa un sema clave en las tragedias de nuestro corpus. Las troyanas que pueblan estas obras ven en él un ámbito básico de definición de su *status* y situación, en tanto mujeres pero más aún en tanto botines. Se trata de mujeres que son literalmente arrancadas de él cuando cae su ciudad y que inician, desde ese momento de violencia originaria, un proceso de desplazamiento hacia otros lechos que se irán definiendo en su horizonte.

En algunos casos, como el de Políxena, éste será mortuorio y aquí las problemáticas ligadas a él se cruzarán con las relativas al sacrificio y al rito funerario que abordaremos en los siguientes capítulos. Para la mayoría, en cambio, se tratará del lecho de alguno de los vencedores, el cual conforma así el lugar donde el enemigo corona su triunfo¹. A su vez, constituye el eje en torno del cual girarán las posibilidades de supervivencia de estas mujeres y el campo que determinará sus márgenes de acción².

La situación de todas estas mujeres se estructura a partir de su esclavitud y esta nueva condición las coloca en un doble estado de sumisión, en tanto mujeres y en tanto cautivas, y el escenario clave para ello es el lecho.

¹ Como plantea SCODEL (1998: 142), violar a las esposas de los enemigos, su bien máspreciado, consuma la victoria, como lo graficaba Néstor en *Ilíada* 2.354-355 cuando aseveraba que ningún griego había de apurarse a regresar a Grecia hasta no haberse acostado con la mujer de un troyano.

² Respecto de Medea, RABINOWITZ (1993: 140) afirma que las mujeres se obsesionan por el lecho “*because it is the source and site of their position in the house*”.

Sin embargo, éste jugará roles diferentes en cada tragedia pues las tensiones dramáticas son también diversas. El sorteo de lechos en *Troyanas* difiere de la problemática clave sobre la fertilidad/esterilidad en *Andrómaca* o del binomio muerte/vida que impregna los de *Hécuba*.

La mujer-botín en la tragedia se nos presenta con varias posibilidades. Si es joven, el compartir la cama con el amo es un destino seguro. Puede hacerlo desde la posición de concubina o de simple esclava³. Y ello dependerá en parte de su condición social previa. En el caso de las mujeres implicadas en estas tragedias, todas ellas pertenecían en Troya a un rango social elevado y por ello se convierten en concubinas y no en simples esclavas, como Andrómaca o Casandra. La ancianidad, en cambio, dispensa a la mujer botín de sus obligaciones sexuales, aun si su pertenencia al género femenino es lo que le valió evitar la muerte⁴. Recordemos que no encontramos niñas en estas tragedias. Las mujeres están en su juventud (más jóvenes como Casandra o Polixena o menos como Andrómaca, quien, sin embargo, atestigua un potencial fértil indiscutible) o en su ancianidad (Hécuba). De cualquier modo, el lugar más o menos importante que le cabrá en el *dómos* también se determinará en función de la jerarquía ocupada en el pasado. Por cuanto se trata de cautivas de guerra, nos enfrentamos con mujeres que son unidas a un lecho por fuera del arreglo matrimonial. Ello no significa que las cuestiones relativas al matrimonio legítimo sean ajenas a nuestro análisis. Al contrario, resulta necesario dirigir la atención a las ceremonias que lo conforman y ello por varias razones⁵.

³ LANZA (1986: p. 95) recuerda que la condición de la concubina cautiva de guerra puede paradójicamente ser un estado deseable en lo que respecta a la relación con el amo varón. VIDAL-NAQUET (1983: 241-261), por su parte, señala que el doble estado de sumisión de las cautivas resume en sus personas las dos exclusiones que hacen a la *pólis* griega: rechazo de la mujer en tanto que la ciudad griega era un 'club de hombres' y rechazo del esclavo en tanto que era un 'club de ciudadanos'. PLÁCIDO (2005: 28) acota que, tanto en su papel de esposas como de cautivas, las mujeres desempeñan las mismas funciones (consistiendo la diferencia en que la labor desempeñada sea en beneficio del dueño o del marido). La sumisión de las mujeres en la guerra se acumula sobre la que ejerce el varón *philos* sobre ella: las relaciones de género se insertan en los rasgos generales de la sociedad del momento y, de hecho, algunos autores como Heródoto identifican la condición de las mujeres y el origen de la esclavitud.

⁴ Cf. RABINOWITZ (1993: 111).

⁵ La bibliografía dedicada a las ceremonias nupciales es enorme. Entre otros autores, podemos citar a LICHT (1976: 35 y ss.), SCHMITT-PANTEL (1977) sobre la *apatoúria*, CANTARELLA (1986: 61) sobre los ritos de pasaje, y OLMOS ROMERA (1986: 137) en

En primer lugar, estas mujeres-botín devendrán concubinas que han de interactuar con esposas legítimas, como en la conflictiva dupla Andrómaca-Hermione. En segundo lugar, la sociedad griega antigua rodeó de una gran indeterminación general todo lo relativo a la definición de lo que constituía un matrimonio legítimo⁶. Por un lado, en la Atenas clásica no había un reconocimiento formal, siquiera una definición jurídica del matrimonio legítimo, lo que lo convertía más en un proceso de orden social que en un momento legal⁷. Por otro lado, los especialistas discuten en torno de cuál de los pasos rituales que conformaban dicho proceso social puede ser identificado como aquel que perfeccionaba efectivamente el acto matrimonial⁸. Por último, esta indefinición general tiene un corre-

torno de las *epáulia* como momento culminante de los ritos nupciales (con sus pasos en las *proáulia* y las *anakalyptéria*, cuando se celebraba la presentación formal de la novia). CANTARELLA (1996a: 72 y ss) describe las ceremonias que acompañaban a las bodas durante tres días (ofrecimientos a los dioses por parte del padre de la novia y a Ártemis por parte de ella que ofrecía sus juegos infantiles, un baño nupcial de los novios, el banquete, la procesión de la novia al hogar marital y la recepción por la novia de los regalos en su hogar conyugal).

⁶ GERNET (1984: 299-312) señala la difícil definición del matrimonio en tiempos clásicos (con la enumeración de una serie de componentes de la relación cuya presencia no siempre se constata) y que resulta más complicada aún para tiempos preclásicos. POMEROY (1998: 34) recuerda que Atenas no contaba con un corpus sistemático de ley civil pero que había algunas reglas permanentes acerca del matrimonio (monogamia y prohibición del incesto para diferentes relaciones). ORMAND (1999: 2) plantea que a veces resulta sorprendentemente difícil determinar si dos atenienses están o no casados, ya que la evidencia presentada en tribunales involucra prácticas muy distintas.

⁷ Cf. PATTERSON (1998: 107-114).

⁸ PATTERSON (1998: 107-114) considera que a falta de reconocimiento legal del matrimonio, éste contaba con "*communally witnessed rituals and household events*" que establecían la legitimidad de un matrimonio ateniense: la promesa formal y designación de la novia como futura madre de hijos legítimos (*eggýe*); la procesión nupcial pública ante testigos, la fiesta que precede a la noche de bodas en sí misma (*gaméin*), la cohabitación (*synóikein*) y el nacimiento y reconocimiento de hijos (*paidopóiein*). Mientras que FANTHAM ET ALII (1994: 98) consideran la procesión en carro de la novia desde su hogar paterno al marital como el evento central de la boda y el momento que se reconoce en los tribunales como prueba de la legitimidad de la esposa, otros autores como CANTARELLA (1996a: 72 y ss) consideran que el acto que hacía legítimo a un matrimonio en Atenas a partir de la época de Solón era la *eggýe* o promesa de la novia y es a ella y no a los ritos nupciales a la que el derecho ateniense consideraba como el factor que transformaba una simple cohabitación en un auténtico matrimonio. VERNANT (1987: 46-68) recuerda que, si no iba seguida de una cohabitación, la *eggýe* no tenía efecto alguno. La entrega de la dote, la *próix*, era tomada a menudo como

lato terminológico en la ausencia de un nombre específico que designe cabalmente en el griego antiguo a la unión civil de marido y mujer, como describe Aristóteles en un texto siempre citado: ἀνώνυμος ἢ γυναικὸς καὶ ἀνδρὸς σύζευξις (*Política*, I, II, 1253b10)⁹. Esta cuestión de la indeterminación que caracteriza al matrimonio legítimo es clave por cuanto las mujeres-botín de nuestras tragedias son concubinas que juegan discursivamente con valencias matrimoniales al referirse al lecho de sus nuevos amos y el lenguaje que describe los distintos tipos de uniones se tiñe de esta confusión¹⁰. Por otra parte, las cautivas pueden seguir un clásico esquema que caracteriza a las concubinas en el género trágico, el que viene dado por el hecho de que estas concubinas interpretan el papel de esposas ideales en mejores términos que aquellas mujeres que, al haber pasado por un arreglo matrimonial formal, son las encargadas de representarlo obligatoriamente¹¹.

En tercer lugar, por último, el matrimonio legítimo cae necesariamente en nuestra focalización porque las tragedias de nuestro corpus ejecutan un juego presente en el registro trágico de confusión y amalgama de

presunción de legitimidad, signo tangible de alianza entre dos casas. Cf. también POMEROY (1998: 36).

⁹ Cf. VERNANT (1987: 46-68) e IRIARTE (1990: 21). SAVALLI (1986: 37-70), por su parte, señala que la ausencia del término no implicaba obviamente la ausencia de un concepto para un matrimonio que aparece más bien como un “*stato di fatto variamente codificato*” y en términos similares se expresa PATTERSON (1998: 107-114). RABINOWITZ (1993: 4 y ss.) retoma a BENVENISTE y CHANTRAINE para marcar la inestabilidad de los términos empleados para “esposo” y “esposa” lo que resultaría de la primacía otorgada al rol parental en el sistema de parentesco griego. PATTERSON (1991: 48-72) da cuenta del análisis aristotélico sobre la *koinonía* establecida entre esposos que en principio son *oikéioi* a partir de su cohabitación. Pero, mientras que en otras relaciones que se dan al interior del *óikos*, como la de amos/esclavos o padres/hijos intervienen otros tipos de lazo (despótico y monárquico respectivamente), en lo que respecta a los esposos, su unión puede calificarse de política. También cf. JUST (1994: 43) en torno de los límites del término *gámos* para designar al matrimonio.

¹⁰ Cf. FOLEY (2003a: 93).

¹¹ SCODEL (1998: 143) describe a la mujer esclava que nunca deja de llorar el hogar marital perdido y simultáneamente aparece como completamente leal al nuevo amo, ambigüedad que refleja el “*survivor’s dilemma*” en el que se encuentra. FOLEY (2003a: 87), por su parte, resalta la contradicción entre concubinas reales que encuentran cada vez más limitaciones a su posibilidad de producir herederos legítimos, y concubinas trágicas que responden a la perfección al modelo masculino de esposa ideal, volviéndose con ello potenciales amenazas de las esposas legítimas que parecen no corresponder cabalmente al comportamiento de ellas requerido.

los rituales ligados al matrimonio y los relativos a la muerte. Autores como SEAFORD y REHM han relevado innumerables elementos comunes entre el rito nupcial y el funerario, así como también una serie de mecanismos de perversión de los rituales en los que se detecta una deliberada confusión de registros¹². De esta manera, el ritual que debería funcionar como dique para el caos funciona en la tragedia más bien como medida del caos¹³. Esta problemática será abordada en gran parte en los próximos capítulos pero la doble valencia que pueden cobrar las referencias a los lechos eróticos y mortuorios en nuestras obras incide naturalmente en este proceso de confusión.

El objetivo del presente capítulo es analizar los diferentes lexemas que remiten al lecho, lugar fundamental, en suma, para desarrollar problemáticas básicas del género femenino así como también ejes centrales de las tragedias analizadas. Es así que se puede derivar del estudio de este sema una serie de pares de opuestos que reflejan los conflictos que lo atraviesan: los lechos serán, entonces, dobles/simples, fértiles/estériles, abiertos/cerrados, bastardos/legítimos, frecuentados/abandonados, bárbaros/griegos, divinos/mortales, eróticos/fúnebres.

El sema “lecho” aparece en diferentes términos, ya sea en su forma directa, ya en una palabra derivada. Los lexemas-base que remiten en algún punto a la idea de lecho son λέκτρον, λέχος, εὐνή, κόιτη, δέμνιον, στιβάς y κλίνη. Los primeros cinco en su primera acepción refieren al lecho con sus respectivos matices. Λέκτρον, que significa cama en su sentido más general, refiere en plural a lecho matrimonial. Λέχος, que como el anterior proviene del verbo λέχομαι (tenderse, especialmente para dormir), refiere en particular a la estructura de madera de la cama; es un sustantivo poético y en su segunda acepción aparece como féretro¹⁴. En plural, también tiene una valencia matrimonial. Por su parte, εὐνή remite a lo que está sobre la estructura, la ropa de cama. En singular refiere al

¹² Cf. SEAFORD (1987) y REHM (1996: 3 y ss., 11 y ss., 30 y ss.). Cf. también el estudio iconográfico de OAKLEY (1995) que detecta en este registro motivos nupciales en escenas míticas no relacionadas con bodas, entre otras, escenas funerarias.

¹³ Cf. REHM (1996: 8 y ss.).

¹⁴ Respecto de las valencias mortuorias del lecho en las mujeres trágicas, cf. LORAUX (1989: 47). Cf. también LORAUX (1997a: 25) quien recuerda que el λέχος no es objeto de bromas en el mundo de las πόλεις griegas en tanto constituye el lugar cívico de la reproducción. Asimismo rescata la vinculación de este vocablo con λόχος que designa al parto, mecanismo de perennidad del cuerpo de ciudadanos, al mismo tiempo que remite al campo semántico de la guerra.

lecho nupcial y también posee el valor de tumba¹⁵. El término κοίτη proviene de κείμαι, yacer, refiere a la estructura de la cama y se emplea en general respecto de lechos matrimoniales¹⁶. Por último, δέμνιον, usada generalmente en plural, remite como λέχος a la estructura de la cama y luego al colchón¹⁷. Las otras dos formas, στιβάς y κλίνη, llegan al significado de cama en un segundo paso. El primer término remite en principio a una parva de paja u hojas y de ahí se deriva su sentido de cama de paja¹⁸. El segundo lexema proviene del verbo κλίνω y remite a los muebles donde uno se inclina, tanto camas como canapés¹⁹.

Respecto de las palabras derivadas, podemos determinar seis conjuntos en función de los lexemas-base con que se estructuran. De la voz λέκτρον se deriva el adjetivo ἄλεκτρος, privado de lecho, mientras que el término ἄλοχος, que designa en general a la que comparte el lecho en tanto esposa legítima, se deduce de λέχος²⁰. Respecto de εὐνή, encontramos tres formas derivadas: εὐναῖος - α, que concierne al lecho, sobre todo el matrimonial, συνευνέτες -έτις²¹ y εὐνήτωρ (en dórico, εὐνάτωρ), es decir, diversas formas para designar al esposo en la lengua trágica. Todos estos términos remiten en suma al “compañero/a de lecho”. Hallamos también el término ἀκοίτης, que funciona como correspondiente masculino de ἄλοχος y se construye sobre κοίτη. Con δέμνιον se forma el adjetivo *hárax legómenon* ἐπιδέμνιος (*Hec* 927), que remite a lo que se halla sobre el lecho o a la ropa de cama²². Por último, encontramos otro *hárax*

¹⁵ Cf. CHANTRAINE (1999) para éste y los siguientes términos.

¹⁶ CASSANELLO (1993) confiere a estos primeros cuatro lexemas una acepción que remite directamente al matrimonio. FOLEY (2003a: 93) parece tomar λέκτρα con el sentido de esposa o concubina. Ambas autoras producen a nuestro entender un desplazamiento semántico que resuelve indebidamente el juego de valencias que el léxico ofrece.

¹⁷ Cf. PERDICOYIANNI (1992: 91).

¹⁸ Para un valor ritual del vocablo, cf. BURKERT (1996: 75). Cf. también HENRICHs (1985: 248).

¹⁹ Un término derivado del mismo verbo es κλίσις, del cual tenemos una mención en nuestro corpus (*vid. infra Tr.* 113) pero no con el valor de lecho que nos importa aquí sino en el más general de disposición.

²⁰ PATTERSON (1991: 56-58) plantea que el término puede remitir en determinados contextos a la concubina y no a la esposa legítima.

²¹ Cf. CHANTRAINE (1946-47: 227). REHM (1996: 53-54), por su parte, remarca el uso de la preposición συν- que puede enfatizar el carácter de fusión sexual de los compañeros de lecho.

²² Cf. LIDDELL & SCOTT (1968).

legómenon, συγκοίμημα, compañero del propio lecho (*Andr.* 1273), término que deriva de κοιμήμα que no tiene en sí un sentido ligado al lecho sino a la acción de acostarse.

Otro término trabajado será el de θάλαμος por remitir en general al espacio privativo del lecho²³. Conforman la cámara interior, rodeada por otras edificaciones y se la relaciona generalmente con lo femenino en tanto representa lo más alejado del exterior y manifiesta el enclaustramiento deseable de la mujer²⁴.

En *Andrómaca* existen treinta y cuatro referencias al “lecho”. Treinta corresponden al discurso femenino (*Andrómaca*, Coro, Hermíone y Tetis) y las cuatro restantes son emitidas por el mundo masculino (*Menelao*, *Peleo* y *Orestes*). Es de notar que no remiten al sema ni la nodriza de Hermíone ni la esclava de *Andrómaca*. Respecto de “tálamo” encontramos cuatro menciones siempre emitidas desde el mundo femenino.

En *Hécuba* hallamos doce referencias al lecho. El mundo femenino la emite en nueve oportunidades (*Hécuba*, *Políxena* y *Coro*) y el mundo masculino en tres ocasiones (*Poliméstor*). Los tálamos reciben dos menciones a cargo del coro.

En *Troyanas* hallamos treinta menciones al sema²⁵. Desde el ámbito femenino se enuncia en veinticuatro oportunidades (todas las mortales: *Hécuba*, *Cassandra*, *Andrómaca*, *Helena* y *Coro*) y seis veces el mundo masculino (todos los personajes: *Poseidón*, *Taltibio* y *Menelao*). El único personaje que no hace referencia al sema es *Atenea*. Los tálamos son pronunciados en dos oportunidades por el coro y en una por *Taltibio*.

²³ Para otros sentidos del vocablo, aunque ligados en un punto al matrimonio, como es el caso de la cripta en la que se guarda a la joven que ha de desposarse a fin de asegurar su castidad, cf. EBBOTT (2003: 13). PERDICOYIANNI (1996: 35-36), por su parte, refiere los numerosos ejemplos en Eurípides en los que el término designa habitaciones genéricas, incluso espacios que no implican necesariamente la presencia de edificaciones.

²⁴ Cf. LORAUX (1989: 46-47). Un término que remite al espacio más recóndito es μυχός. Aplicado al hogar, puede tomar un valor similar a θάλαμος. Aparece en nuestro corpus pero no con esta acepción (*Tr.* 299 y 952). REEDER (1995: 195-197) señala que μυχός puede remitir tanto al espacio más recóndito del hogar como al interior del cuerpo de una mujer (como ἐσχάρα que denota tanto el corazón de una casa como los órganos sexuales de una mujer).

²⁵ STOREY (1989: 17) señala que las referencias al lecho (en particular en torno del lexema λέχος) tienen una presencia masiva en tres obras de Eurípides, *Medea*, *Helena* y *Andrómaca*. El relevamiento de *Troyanas* permitiría claramente incluirla en este conjunto.

Las referencias que trabajaremos (lecho y tálamo) llegan al número, entonces, de treinta y ocho en *Andrómaca*, catorce en *Hécuba* y treinta y tres en *Troyanas*. A excepción de Hermíone y Andrómaca en *Andrómaca*, que han sido tomadas conjuntamente en función del conflicto que las une, hemos optado en general por respetar el orden de aparición de las menciones al sema en las tres tragedias, aunque, una vez que aparece un personaje como emisor del “lecho”, desarrollamos a continuación todas sus otras referencias.

ÁPAIS Y PAIDOPOIÓS

Andrómaca ha sido tradicionalmente caracterizada como una obra que gira en torno del tema de las uniones malhadadas que conducen a la ruina de una casa. El argumento de la tragedia se organiza sobre este eje y el espectador reconoce en su trama un episodio más, el último, de una larga historia de discordias e infortunios que encuentra en las bodas de Tetis y Peleo un momento germinal²⁶. En el caso de *Andrómaca*, esta cuestión encarna en el conflicto central entre dos lechos de diferente nivel. Uno, de segundo grado, corresponde a Andrómaca, botín que Neoptólemo obtiene luego de la caída de Troya. Recordemos la particular situación de esta mujer: comparte el lecho del hijo de quien matara a su marido, Héctor. Asimismo, Neoptólemo toma como mujer legítima a Hermíone y en principio la trama de la tragedia parece girar alrededor de la disputa entre ambas mujeres, esposa y concubina, en función del lecho de Neoptólemo. La obra se abre con una Andrómaca frente al altar de Tetis suplicando por su vida y la de su hijo²⁷. Hermíone ha decidido matarlos porque considera en peligro su categoría de esposa legítima frente a Andrómaca, personaje que por definición es bárbaro, pero que Eurípides diseña sin cargar las tintas en los juicios negativos de la barbarie²⁸. Al contrario, es Hermíone a quien describe como capaz de cometer a espaldas

²⁶ Cf. PAPANIMITROPOULOS (2006: 149) y BELFIORE (2000: 81-100).

²⁷ En torno de las representaciones trágicas que ponen niños en escena, cf. SIFAKIS (1979: 73 y ss.). En el caso de *Andrómaca*, el pequeño participará con su *lógos*, a diferencia de otras obras eurípideas en las que niños de alta relevancia en la trama, como Astianacte en *Troyanas*, son personajes mudos, cf. SIFAKIS (1979: 68).

²⁸ Cf. PADUANO (1992: 261). Sobre la construcción de la alteridad bárbara, cf. entre otros SANTIAGO (1998).

de su marido (Neoptólemo está en Delfos reclamando a Apolo por la muerte de su padre) un asesinato doble, incluyendo entre las víctimas al único hijo de su señor.

La diferencia de *status* entre las dos mujeres es un elemento estructurante de la trama. Por ello, debemos delinear de forma más precisa la figura de la concubina en la Grecia antigua, cuestión que ha generado más de una discusión entre los especialistas²⁹. El punto de partida aquí es claramente la indefinición general que rodea al estatuto intermedio de la concubina entre dos estados cuyos rasgos se dibujan, en principio, con mayor nitidez, el de la esposa legítima y el de la hetaira³⁰.

La crítica discute respecto de qué punto ocupa la concubina en el *continuum* que va de la esposa legítima a la hetaira. Así, un conjunto de autores coincide en colocar a la concubina mucho más cerca de la primera que de la segunda: la estabilidad, los derechos reconocidos y las obligaciones contraídas en el concubinato hacían de estas mujeres unas esposas de segundo rango. Así POMEROY remarca que la concubina era considerada como una propiedad sexual “*en cierto modo como si se tratara de su legítima esposa*” y de este modo se castiga la seducción o violación de la concubina con las mismas penas que si se tratara de la esposa legítima³¹. MOSSÉ define a la concubina como “*un doblete de la mujer legítima*” con la diferencia de la más fácil revocabilidad del arreglo³². CANTARELLA, por su parte, plantea que “*la relación con la pallake (que, a veces, era acogida incluso en la casa conyugal) era sustancialmente idéntica a la que se tenía con la esposa*”, de allí que le cupiera una serie de obligaciones entre las cuales se contemplaba especialmente la de la fidelidad³³. VERNANT, por último, también destaca las similitudes elementales entre la esposa legítima y la concubina, en función de la cohabitación y la búsqueda de descendencia³⁴.

²⁹ Cf. ROY (1997: 17).

³⁰ Cf. CAMPESE (1983: 75). Cf. también FOUCAULT (1986: 132 y ss.).

³¹ Cf. POMEROY (1990: 109).

³² Cf. MOSSÉ (1990: 60-61). GARLAND (1990: 238) recuerda otro rasgo clave, la vulnerabilidad, desde el momento en que una *palláke* no tendría asistencia legal en caso de abuso.

³³ Cf. CANTARELLA (1996a: 78-79).

³⁴ Cf. VERNANT (1987: 46-68) donde plantea que la clásica definición que da Demóstenes de los tres tipos de mujeres, muy frecuentada por cierto por parte de los especialistas, reserva para las concubinas una fórmula muy imprecisa (los cuidados del cuerpo) justamente a falta de una definición válida.

Por el contrario, RODRÍGUEZ ADRADOS opta por asociar más estrechamente a la concubina con la hetaira, otorgándole un valor menor a sus diferencias. En su planteo, “*una concubina viene a ser una hetera unida con estabilidad a un hombre, con ciertos derechos legales reconocidos*”, derechos que en última instancia son ínfimos respecto de los que se amparan en el caso de la esposa legítima y sus hijos³⁵. Otra autora que tiende a reforzar en su análisis los vínculos entre hetaira y concubina es COX, quien enfatiza las distancias que separan finalmente a esposas y concubinas³⁶. En un punto, KEULS parece seguir un planteamiento de este tipo cuando señala que, roto el vínculo de concubinato, la mujer “retorna” a su condición de hetaira³⁷. DEMAND, por su parte, considera a las hetairas como concubinas de menor rango con las cuales la descendencia era generalmente evitada a través del aborto y en las cuales se buscaba más las habilidades sexuales y sociales para los *sympósia*³⁸. HUMPHREYS reúne en el mismo conjunto a hetaira y concubina, relaciones signadas por el placer y la elección, frente a la esposa, que se halla del lado del deber³⁹. JUST y FOLEY, finalmente, reconocen serias dificultades para distinguir a concubinas de hetairas⁴⁰.

Las mismas discusiones alcanzan naturalmente a los hijos de las concubinas (tema también clave en esta tragedia por la presencia del personaje de Moloso) y el debate aquí se centra en calibrar en qué grado a los *nóthoi*, hijos ilegítimos de concubinas estables, se les reconoce algún tipo de derecho sucesorio, más allá de la preeminencia clara de los hijos legítimos. Y esta cuestión se cruza con la que atañe a la posibilidad de los *nóthoi* de acceder a la ciudadanía por cuanto en muchos puntos están anudados la capacidad legal para heredar, la legitimación y el ejercicio de los derechos ciudadanos⁴¹. La ley reconoce ciertamente un *status* a esta

³⁵ Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1996: 97).

³⁶ Cf. COX (1998: 170 y ss.) quien explícitamente emplea el término “hetaira” para designar tanto a la prostituta como a la concubina.

³⁷ Cf. KEULS (1993: 267 y ss.).

³⁸ Cf. DEMAND (1994: 29 y ss.).

³⁹ Cf. HUMPHREYS (1993: 45 y ss.). MOSSÉ (1996: 40) señala, sin embargo, que aun si los griegos tenían distintas posibilidades de satisfacer deseos eróticos por fuera del *óikos*, hay que admitir que también el matrimonio juega este papel y que representa algo más que una alianza para la procreación.

⁴⁰ Cf. JUST (1994: 52) y FOLEY (2003^a: 87 y ss.).

⁴¹ Cf. POMEROY (1990: 109). Cf. asimismo HUMPHREYS (1993: 45 y ss.) sobre la exclusión de los *nóthoi* de la ciudadanía y también JUST (1994: 55-59).

clase de hijos, los nacidos de la relación con una mujer que un ciudadano establece para engendrar hijos libres⁴². Pero el problema radica en si al final de la historia se mantendrá la diferencia con los hijos que ese ciudadano eventualmente tenga con sus esclavas o si todo tenderá a confundirlos en la condición general de excluidos de la herencia⁴³. El vínculo de concubinato excluye la ceremonia de la *apatoúria* y la subsiguiente presentación en la *phratria* y de esta manera se proscribe del club de ciudadanos a los nacidos de dicha unión⁴⁴.

El vínculo bastardía-ciudadanía es el que da pie a otra cuestión que suscita el interés de los especialistas y que es la del grado de diferencia, en lo que concierne al concubinato, entre la Atenas del s.V y el mundo heroico homérico en el que esta sociedad proyecta los principales asuntos de su vida contemporánea. Así PATTERSON señala la situación “*less fluid*” que rige en Atenas para un eventual pasaje del estado de concubina al de mujer legítima⁴⁵. La diferencia radica esencialmente en torno del acceso a la ciudadanía que se restringirá especialmente después del 451 a.C.⁴⁶ Como recuerda SEAFORD, las limitaciones que la *pólis* impone a la autonomía del *óikos* respecto de sus distintas modalidades de relaciones sexuales tienen por objeto básicamente el resguardo de la definición y mantenimiento del cuerpo de ciudadanos y por ello la oposición entre esposa legítima y concubina se agudiza respecto de lo que ocurría en contexto homérico⁴⁷.

La palabra griega regularmente usada para concubina es *παλλακή*, término que se halla ausente a lo largo de toda la tragedia *Andrómaca*. Se trata de un vocablo que, en principio, designa a la concubina libre que se tiene

⁴² Cf. CANTARELLA (1996a: 79) y BUIS (2003: 16). Sobre el estatuto de los hijos libres de las concubinas libres en la Grecia arcaica, cf. VERNANT (1987: 49). En torno de la comparación entre hijos de concubinas libres y esclavas, cf. DEMAND (1994: 29 y ss.).

⁴³ Cf. COX (1998: 172) y SEAFORD (1995: 206-220).

⁴⁴ Cf. JUST (1994: 55-59) y GARLAND (1990: 217 y ss.).

⁴⁵ PATTERSON (1991: 57-58) compara al efecto con el episodio de Briseida en *Iliada* que recibe de Patroclo la promesa de arreglar un casamiento regular con Aquiles en Ptía. Cf. también CANTARELLA (1990: 37) y FOLEY (2003a: 61 y ss.), quien señala el carácter noble, incluso de fundadores de dinastía, de los descendientes ilegítimos en el registro trágico en función de la diferencia existente entre los bastardos áticos y los que ofrece el material mítico.

⁴⁶ Cf. OGDEN (1996: 124 y ss.) y ORMAND (1999: 13).

⁴⁷ Cf. SEAFORD (1990: 155).

para engendrar hijos libres⁴⁸. Si fuera así, se explicaría por qué Andrómaca en esta obra nunca reclama la condición de *παλλακή*, situación que, transportada forzosamente desde su vencida patria, le convendría defender en virtud de los derechos que le garantiza respecto de uniones menos formales. Desde esta perspectiva, la esclavitud de Andrómaca proscribía toda identificación con la figura de la *παλλακή*. Pero la crítica ha desestimado esta univocidad del término y reconoce la ausencia de un concepto definido⁴⁹, en tanto puede remitir a mujeres libres, esclavas o libertas⁵⁰.

Lo cierto es que en toda la tragedia Andrómaca no se presenta como concubina de Neoptólemo sino como mujer de Héctor, condición ciertamente más digna pero a esas alturas errónea y peligrosa frente a una Hermione que es esposa legítima y que espera que esta calificación le garantice una situación de privilegio.

Esta confrontación entre las dos mujeres encarnadas en sus lechos se monta sobre un trasfondo, señalado por la crítica, que es el que signa la peculiar relación que une a Andrómaca con Neoptólemo, no en función del lecho en que yacen, sino de los muertos que comparten. Los griegos llaman a este vínculo con el nombre de *authéntes*, término que se construye en general con dativo de hostilidad, y que denota una suerte de perversión del parentesco, en el sentido de una unión no dada en virtud de la *philia*, sino a partir del homicidio de un familiar⁵¹. *Authéntes* señala, en

⁴⁸ Cf. DEMAND (1994: 29 y ss.). KEULS (1993: 272-273), por su parte, señala que la protección de la ley ante el “adulterio” de la concubina, que incluye la posibilidad de matar impunemente al amante, protege en principio al varón que declara su intención de engendrar hijos libres con dicha mujer.

⁴⁹ BUDIN (2003) presenta una discusión en torno de otros valores del término *παλλακή*, un amplio abanico que puede abarcar desde la prostitución sagrada hasta la simple designación de jóvenes. Cf. también SEALEY (1988: 36) sobre la vaguedad del término *pallakia* y el arco de uniones a las que haría referencia, entendiendo que sólo algunas de ellas recibirían protección legal.

⁵⁰ KEULS (1993: 268-269) señala a propósito del concubinato esclavo su lógica ausencia en la documentación, así como su carácter de situación más deseable en el contexto de la esclavitud. MOSSÉ (1990: 60-61) recuerda, por su parte, que la fácil revocabilidad del vínculo de concubinato explica el hecho de que la mayoría de las mujeres en esta situación son esclavas o jóvenes pobres. De hecho, es un tema de debate hasta qué punto resultaba lícito entregar una hija de ciudadanos libres a un hombre en calidad de concubina. Cf. al respecto también OGDEN (1996: 158 y ss.), DEMAND (1994: 29 y ss.) y VERNANT (1987: 46-68).

⁵¹ Cf. PARKER (1996: 122 y ss.) quien analiza el carácter de polución que genera esta relación. Para un estudio de este vínculo en *Orestía*, cf. GASTALDI (2001: 166 y ss.).

principio, a quien comete un crimen dentro del propio grupo de parentesco pero luego se emplea más comunmente como un término relacional: *authéntes* de un sujeto X es aquel que ha matado a un pariente de X o se identifica en un punto con él, así como Neoptólemo lo es de Andrómaca por ser el hijo de quien la hiciera viuda (recordemos que Andrómaca en *Troyanas* tiembla ante la idea de vivir con *authéntai*)⁵². Ahora bien, desde este punto de vista, la tragedia se estructura sobre una acumulación de relaciones de *authéntes* que vuelve particularmente complicada la división entre *phíloi* y enemigos en el desarrollo de la trama. Como analiza BELFIORE, en *Andrómaca* hallamos una cerrada trabazón de relaciones inapropiadas entre víctimas y victimarios que conduce a una confusión de roles y a una crisis del *óikos*⁵³. Se despliega así en la obra una perversión de la relación amigo-enemigo y el punto de partida vendría dado, según BELFIORE, por la decisión de Neoptólemo de tratar como amigo al enemigo (durmiendo con él, básicamente, pero también cohabitando y compartiendo la mesa) y, de esta manera, trata como enemigos a los *phíloi* al injuriarlos⁵⁴. La centralidad de la relación Neoptólemo-Andrómaca es determinante en este análisis que piensa el vínculo en términos cuasimatrimoniales, mas se trata de una relación, la de *authéntes*, que atañe a la mayoría de los personajes⁵⁵.

⁵² Cf. *Tr.* 659-60.

⁵³ Cf. BELFIORE (2000: 81-100).

⁵⁴ De hecho, el nacimiento de Moloso viene en un punto a reproducir el peligro de una resurrección de Troya que el despeñamiento de Astianacte había buscado conjurar. De esta manera se crearía un híbrido de amigo y enemigo que sólo puede, a ojos de Menelao y su hija, dar más entidad a la amenaza que representan la concubina y su niño; cf. ELLIOT SORUM (1995: 380). El carácter de enemigo de Moloso en tanto hijo de enemigo es verbalizado por Menelao en los vv. 519-521.

⁵⁵ Así como Neoptólemo es *authéntes* para Andrómaca por la muerte de Héctor y del resto de su familia paterna a manos de Aquiles, la troyana a su vez lo es respecto de Peleo y su nieto en tanto cuñada del hombre que mató al semidios. Por otro lado, Menelao y Hermíone devienen potenciales *authéntai* de Neoptólemo al querer matar a su hijo Moloso y, de acuerdo con la acusación de Andrómaca, lo son ya en función del parentesco que los une con Helena, verdadera causante de la muerte de Aquiles. Por último, Menelao acusa a Peleo de *authéntes* en su primer sentido por haber matado a su propio hermano Foco mientras que Neoptólemo, en su reclamo en Delfos, toma al dios como un mortal *authéntes*. Cf. BELFIORE (2000: 81-100). Cabe aclarar que en el v. 4 y ss. Andrómaca refiere a Aquiles como el asesino de sus familiares pero no así a su amo Neoptólemo, ejecutor de la muerte de su primer hijo Astianacte.

La focalización en la relación de *authéntes* permite dimensiones de análisis que enriquecen ciertamente la lectura de esta obra. Pero no resulta convincente reducir el conflicto estructurante de la misma a las ambigüedades del lazo entre Andrómaca y Neoptólemo y a su carácter inapropiado⁵⁶. Si hay un factor que desata la confrontación entre los dos lechos, éste viene dado esencialmente por la dicotomía entre la *apaidía* de Hermíone y la maternidad de su “rival”.

En efecto, es la maternidad la que perfecciona un matrimonio hasta entonces precario y constituye el momento definitivo en el que se detiene la circulación de la mujer. La sociedad griega, como tantas otras, se organiza al nivel del parentesco sobre la base de la circulación de mujeres que no se casan sino que son casadas, que son el objeto de intercambio entre su *óikos* de origen y otro, al cual son entregadas en calidad de esposas⁵⁷. La circulación es motorizada por una residencia normativamente virilocal o patrivirilocal de las mujeres, lo que necesariamente construye a las esposas en clave de alteridad, tanto para la casa que la recibe como para aquel que la entrega⁵⁸. Esta movilidad de la mujer encuentra en el matrimonio un primer momento de detención pero que no es definitivo y que mantiene latente la posibilidad de desplazamientos, siempre considerados peligrosos⁵⁹. Sólo con la procreación la esposa pasa a formar parte de la

⁵⁶ Como hace BELFIORE (2000: 84) que explícitamente quita relevancia a los celos de Hermíone y destaca la injuria de Neoptólemo para con su mujer tratando a su esclava como una segunda esposa. Desde esta perspectiva, la maternidad de Andrómaca aparece más bien como un agravante de una relación que ya hubiera sido problemática, aun con otra esposa legítima o en ausencia de ella. Esta centralidad preeminente del vínculo Neoptólemo-Andrómaca lleva a la autora a una discutible lectura del discurso final de Tetis, por la cual se adjudicaría a esta relación la causa de todos los infortunios sucedidos y en un punto se la asimila con la *áte* que representó en su momento la relación entre Helena y Paris.

⁵⁷ En torno del carácter de objeto y no sujeto que tiene la mujer en su matrimonio, cf. SEALEY (1988: 25). Sobre la circulación de mujeres en el mundo griego, cf. RABINOWITZ (1993: 15 y ss.; 196 y ss.).

⁵⁸ Cf. CARSON (1990: 136). Para habilitar la transferencia a otro *óikos*, la novia debe convertirse en un Otro para su núcleo familiar. Esta es la razón de determinadas costumbres nupciales como el uso de barbas en las novias de la ciudad de Argos o el rapado en las de Esparta; cf. ROBSON (1997: 79-80). Sobre la residencia virilocal, cf. POMEROY (1998: 27) y FRAGA IRIBARNE (1998).

⁵⁹ Cf. LYONS (2003: 23) sobre las estrategias ideológicas que se imponen sobre las mujeres como objetos que circulan: la asociación de las mujeres con la circulación no puede ser fácilmente cesada una vez que ha servido a su propósito, el matrimonio.

familia del marido en forma segura, dejando así de ser una unidad móvil⁶⁰. El parto funciona así como un anclaje que fija social y espacialmente a la mujer. Esta vinculación entre fecundidad y fijación espacial es recreada frecuentemente por la literatura griega en distintos escenarios⁶¹. Incluso el propio cuerpo femenino reproduce este esquema de circulación, fecundidad y fijación espacial: en el registro médico antiguo se pueden relevar teorías acerca de la errancia del útero a la espera de un embarazo que lo ubique finalmente en su lugar⁶².

El cambio de situación que produce el alumbramiento es más radical aún y hace a la esencia misma de lo femenino en la sociedad griega. Una mujer es *gyné* si y sólo si es madre: la esposa debe demostrar que sirve como mujer siendo madre. Su pertinencia en la sociedad pasa fundamentalmente por su rol en la reproducción⁶³. De allí se deriva tanto el carácter inútil o nocivo de los cuerpos femeninos que no engendren o lo hagan con niños deformes⁶⁴, como el hecho de que la esterilidad sea una de las razones más frecuentes de divorcio en la Grecia clásica⁶⁵.

⁶⁰ Cf. entre otros IRIARTE (1990: 21), CANTARELLA (1996a: 75), DEMAND (1994: 17) y KING (1993: 121) quien describe los pasos biológicos y sociales que llevan de la *parthénos* a la *gyné* y el papel que tiene el elemento masculino en dicho proceso. Para el caso de Hermíone, cf. ALLAN (2000: 180) y PAPADIMITROPOULOS (2006: 151).

⁶¹ Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (1998-1999) sobre el tratamiento de los partos en el *Himno a Apolo* de Homero y el *Himno a Delos* de Calímaco, composiciones donde se presenta esta significativa vinculación entre fecundidad y fijación espacial. Ambos textos giran sobre dos errancias, la de la parturienta Leto (a la espera de un lugar donde anclarse en el momento del alumbramiento) y la de su hermana Asteria (isla errante cuya fijación se produce en virtud del parto y conlleva fecundidad a su paisaje). La confluencia de estas figuras permitiría tanto el nacimiento del dios Apolo como la metamorfosis de una isla sin frutos. Estas errancias se relacionan sin duda con la circulación de las mujeres hasta el momento de ser madres.

⁶² Cf. SOLOMÓN (1993).

⁶³ Cf. POMEROY (1990: 78 y ss.), MOSSÉ (1990: 60) y (1995: 37) y JUST (1994: 47 y ss.) sobre la maternidad como coronación del rol femenino en la sociedad griega antigua. Cf. también SCHMITT PANTEL (1977: 1068), GOLDHILL (1992: 121) y ZWEIG (1993: 165). Para los diferentes estados de la mujer, cf. FOLEY (2003^a: 110 y ss.). Para la etapa de la madurez de la mujer y un análisis de las diferentes imágenes que juegan con ella, cf. CARSON (1990: 145-148).

⁶⁴ Cf. MANULI (1983: 152-153) quien trata también la identificación final entre la mujer y sus órganos reproductores, en tanto mecanismo de procreación y en tanto objeto de un proceso de histerización. Acerca de los bebés deformes, cf. EBBOTT (2003: 77) y OGDEN (1997: 1-14).

⁶⁵ Cf. GARLAND (1990: 36 y ss.). El s. V presencia el inicio de explicaciones cientí-

En el caso de *Andrómaca*, Hermíone está temerosa, y no en vano, de su presente sin hijos. Hasta que no procrea (y en lo posible un varón), su situación será precaria. Ahora bien, su estado de *apaidía* es señalado en el texto de tal manera que resulta difícil determinar si ha de pensárselo en términos de condición momentánea o constitucional-biológica⁶⁶.

Autores como KOVACS o LLOYD señalan el peso mayor que tiene en la trama la desatención de Neoptólemo para con su esposa que el que pueda adjudicarse a los factores biológicos⁶⁷. LLOYD piensa que la esterilidad de la espartana se debe en mayor medida a su falta de adecuación al hogar conyugal⁶⁸. GAMBON, por su parte, desestima también el carácter de problema biológico de la infecundidad de Hermíone y la concibe más bien en términos de expresión de su incompleta integración en el *óikos* de su marido y de su inevitable alteridad⁶⁹.

Momentánea o estructural⁷⁰, el hecho es que es la incapacidad de engendrar hijos de Hermíone (frente a la fertilidad de Andrómaca) lo que hace tambalear su *status* de privilegio, empezando por el de esposa legítima. Ahora bien, ¿Moloso representa realmente una amenaza para la espartana? Algunas marcas textuales pueden señalar una ambigüedad efectiva en la relación Neoptólemo/Andrómaca. El coro se refiere a la troyana como consorte, σύγγαμος, en los vv. 182 y 836⁷¹. Por otro lado,

ficas en torno de la esterilidad, cuestión candente si tomamos como evidencia la alta recurrencia del tema en los tratados ginecológicos del corpus hipocrático. En torno de los supuestos altos porcentajes de infertilidad en las parejas de la *pólis* clásica y sus posibles razones, cf. DEMAND (1994: 17). Sobre el divorcio por esterilidad, cf. BUIS (2003: 24). Para un estudio de las figuras de la esterilidad en Grecia, cf. EBBOTT (2003: 73-77).

⁶⁶ Cf. GARZYA (1952a: 115) quien señala que la infecundidad de Hermíone es una innovación eurípidea.

⁶⁷ Cf. KOVACS (1980: 18-19) quien supone por parte de Hermíone una clara conciencia de esta situación de “*neglect*” en que la tiene su esposo y que se manifestará en su arrepentimiento en el diálogo con Orestes (vv. 938-942). En este sentido, la acusación a la concubina de administrarle *phármaka* para volverla infecunda ha de tomarse como una mera forma de justificar la persecución contra la troyana.

⁶⁸ Cf. LLOYD (1994: 109).

⁶⁹ Cf. GAMBON (2007: 4 y ss.). En este sentido, la esterilidad se presenta como un síntoma del cuadro nosológico que caracteriza a este *óikos*.

⁷⁰ Por razones de practicidad hablaremos de esterilidad teniendo en mente los matices presentados aquí.

⁷¹ Cf. PAPADIMITROPOULOS (2006: 150) quien interpreta que esta calificación de Andrómaca en boca del coro reconoce su *status* elevado en el *óikos* de Ptía.

Andrómaca misma emplea el verbo *νυμφεύομαι* en el v. 403 para describir su unión con el lecho de Neoptólemo, situación que permitiría pensar en una eventual legitimación de Moloso (sin contar que el carácter de hijo legítimo de Neoptólemo mismo es discutible –aunque esto no se hace operar en la tragedia–)⁷². Pero, en contrapartida, cuando Peleo llora el fin de la estirpe de Éaco no parece darle muchas oportunidades al niño⁷³. Y la misma Hermíone, al arrepentirse de su jugada en el diálogo con Orestes, asegura que de no haberse dejado influir por las habladorías femeninas habría dado a luz niños que tendrían a sus medio hermanos como medio esclavos, *ἡμιδοῦλοι* (v. 942). En este punto, se relativiza en boca de Hermíone tanto su esterilidad como la entidad real de la amenaza de Moloso y sus eventuales hermanos.

SEAFORD interpreta estas variaciones en el diagnóstico que hace Hermíone de su estado de *apaidía* en función de las distancias entre el mundo mítico homérico (que preveía la legitimación de *nóthoi*) y la legislación ateniense del s.V que no solo no habilitaría la promoción de Moloso sino que tampoco hubiese avalado el casamiento de Neoptólemo con una mujer ajena a su ciudad⁷⁴. En este sentido, analizada la situación con ojos de un ateniense del s.V, se dictaminaría que la Hermíone razonable es la del diálogo con Orestes, dadas las muy escasas probabilidades de integración de pleno derecho del bastardo Moloso. Sin embargo, cabe hacer intervenir aquí un elemento coyuntural que puede resignificar la lectura de este conflicto. Nos referimos al contexto bélico en el que se compone esta tragedia que incide en un punto sobre la “actualidad” del tema. En efecto, la Guerra del Peloponeso y la sangría de ciudadanos que desata confieren un calor especial a las discusiones en torno del concubinato, la bastardía y la legitimación de descendencia en la *pólis* ateniense. Ello

⁷² Recordemos que Neoptólemo fue engendrado cuando Aquiles, ocultado por su madre, vivía en el gineceo de Licomedes y se unió con Deidamía. Cf. BELFIORE (2000: 82 y ss.) quien, como decíamos, considera a Andrómaca una segunda esposa y da razón a los celos de Hermíone en virtud de la injuria que comete contra ella su esposo al introducir otra mujer en la casa (aunque en principio Andrómaca ya estaba cuando el casamiento de la espartana). Argumentos como el lexema empleado en el v. 403 no parecen, sin embargo, suficientes para insistir en el carácter matrimonial del lazo entre Neoptólemo y la troyana.

⁷³ Cf. FOLEY (2003^a: 98) y los límites de la ley de ciudadanía de Pericles en *Andrómaca*. Para el efecto de asociación entre esterilidad y bastardía en el discurso de Peleo, cf. OGDEN (1996: 207).

⁷⁴ Cf. SEAFORD (1990: 169-170).

derivó en una suerte de suspensión de reglas que habilitó el acceso a la ciudadanía de los *nóthoi* al tiempo que significó un permiso a los ciudadanos de tomar una mujer como esposa legítima y al mismo tiempo engendrar hijos legítimos en el lecho de otra⁷⁵. De esta manera, el espectador ateniense de *Andrómaca* probablemente concordara con la Hermíone del principio de la tragedia acerca del riesgo que implicaba la existencia misma de Moloso y el lecho de su madre.

En suma, las características y evocaciones simbólicas que atañen al lecho y su función en el estrecho mundo social de la mujer griega, hacen que no sea un elemento secundario el hecho de que la trama gire alrededor de una disputa que tiene como objeto al lecho. Como dice CANTARELLA, el lecho, que conforma la seguridad social para la esposa y la seguridad económica para la concubina, es a la vez la única fuerza capaz de provocar la rebelión de las mujeres⁷⁶.

Por todo lo expuesto anteriormente trabajaremos en primer lugar las referencias al lecho en *Andrómaca* y *Hermíone* para dar luego la voz a los demás personajes.

Andrómaca al emitir el prólogo de esta tragedia es quien introduce las primeras referencias:

ἐπεὶ δὲ τὴν Λάκαιναν Ἑρμιόνην γαμῆ
 τοῦμὸν παρώσας δεσπότης δοῦλον λέχος,
 κακοῖς πρὸς αὐτῆς σχετλίους ἐλαύνομαι.
 λέγει γὰρ ὡς νιν φαρμάκοις κεκρυμμένοις
 τίθημ' ἄπαιδα καὶ πόσει μισουμένην,
 αὐτῆ δὲ ναίειν οἶκον ἀντ' αὐτῆς θέλω
 τόνδ', ἐκβαλοῦσα λέκτρα τὰκείνης βία·
 ἀγῶ τὸ πρῶτον οὐχ ἔκοῦσ' ἐδεξάμην,
 νῦν δ' ἐκλέλοιπα· Ζεὺς τάδ' εἰδείη μέγας,
 ὡς οὐχ ἔκοῦσα τῶδ' ἐκοινώθην λέχει.⁷⁷

vv. 29-38

⁷⁵ Cf. LACEY (1968: 113), KEULS (1993: 272) y COX (1998: 170 y ss.). Asimismo cf. OGDEN (1996: 158 y ss.) quien señala cómo la Guerra modificó seriamente el número de “*marriageable women*”, dato que no se puede escindir de las discusiones en torno de las modalidades legítimas de relación sexual al interior de los *óikoi*.

⁷⁶ Cf. CANTARELLA (1996a: 119). Asimismo CANTARELLA (1991: 123-124) donde rescata la recurrencia de las menciones al lecho en esta obra.

⁷⁷ “Pero después que el señor se casa con la laconia Hermíone, tras empujar a un lado mi lecho esclavo, soy perseguida por ésta con crueles insultos pues dice que con

Podemos marcar en este discurso tres divisiones: la primera, que abarca los versos 29-31; la segunda parte comprendida entre los versos 32-35 y la tercera compuesta por los versos 36-38.

La primera parte resulta interesante en más de un sentido⁷⁸. Neoptólemo aparece como *δεσπότης* marcando ya desde el principio la relación de poder establecida. Este “amo” empuja a un lado el lecho de Andrómaca tras casarse con Hermíone⁷⁹. Y es por ello que la protagonista utiliza el lexema *λέχος*, actualizando un lecho singular. Y este lecho cuenta además con la característica de ser *δούλον*, esclavo⁸⁰. El conflicto aquí está expresado desde dos planos. Por un lado, Neoptólemo ha abandonado el lecho de la concubina, por lo cual Andrómaca teme que peligre su estatus. Por el otro, Hermíone comienza a acosarla. Ahora bien, uno podría preguntarse por qué la espartana persigue a la extranjera cuando esta última admite que su lecho ya no es compartido. El problema radica en que, como dijimos, también Hermíone ve incierta su condición de esposa legítima. Por el momento, ella no parece ser fértil y Andrómaca ya le ha dado un hijo bastardo a Neoptólemo.

Esta es la cuestión: Andrómaca, como ella misma lo expresara en el inicio del prólogo es *παιδοποιός*, hacedora de hijos. Se trata de un término técnico dentro del contrato nupcial en el derecho ático⁸¹ y el empleo de este vocablo en el v. 4 refuerza la autoidentificación de Andrómaca que recorre la obra: ella es la esposa de Héctor. Pero la mención no es inocente: fue una esposa fértil que dio un hijo varón a Héctor, ha

ocultos filtros la he vuelto estéril y odiosa a su marido y que yo misma quiero habitar esta casa en lugar de ella, tras expulsar los *lechos*, los de aquella, por la fuerza. Lo que yo en principio admití no queriendo y ahora tengo abandonado. El gran Zeus sabe estas cosas, que no queriendo tuve parte común en este *lecho*”.

⁷⁸ Estos vv. 29-31 condensan según NÁPOLI (2000: 7) la trama de la obra a partir de la contraposición entre la desmesura de Hermíone y la sumisión de la troyana.

⁷⁹ Cuando Hermíone se casa, Andrómaca ya estaba instalada en el hogar, situación inversa a la de otras heroínas trágicas tales como Clitemnestra o Deyanira, que deben “soportar” que sus maridos les instalen concubinas en la casa.

⁸⁰ Cf. *Helena* 1037. Sobre el empleo de *despótes* en los trágicos con el sentido de señor de la casa en relación con los esclavos, cf. CHANTRAINE (1946-47: 222). En LIDDELL & SCOTT aparece como el antónimo de *doulos*. Andrómaca establece desde el comienzo esta oposición utilizando *doulos* como adjetivo, uso no registrado antes de Sófocles, cf. STEVENS (1998: 95). Acerca del léxico sobre esclavitud en *Andrómaca*, cf. LÓPEZ FÉREZ (1976).

⁸¹ Cf. PÓRTULAS (1988: 285) y PLÁCIDO (2000b: 349).

dado otro como concubina a Neoptólemo⁸² y, sabemos, procreará con Héleno en el futuro extradramático. Hijos varones que, en el sistema de valores y creencias médicas de la época, implican una fertilidad en su punto pleno, y todo ello en una matriz que corresponde a una mujer de mayor edad que la de la estéril Hermíone (en el v. 196 Andrómaca ironiza sobre su cuerpo al que califica de juvenil y floreciente, τῷ νέῳ τε καὶ σφριγῶντι σώματι). Podríamos pensar también que esta contraposición se efectúa asimismo con Helena (veremos las asociaciones que el texto opera entre Hermíone y su madre) por cuanto solo dio una hija a Menelao⁸³ y ningún hijo a Paris ni a Deífobo. La contraposición entre Andrómaca y las dos espartanas se hace más aguda si tomamos en cuenta que en Esparta la educación de las niñas y jóvenes se organiza, mediante distintos ejercicios y dietas, a fin de conformarlas como *teknopoioí*, meta última de la mujer en dicha sociedad⁸⁴. En este contexto, la fertilidad de la concubina no puede resultar sino problemática⁸⁵.

En el parlamento queda así asentada la situación triangular de la tragedia: Neoptólemo, Andrómaca y Hermíone⁸⁶. Neoptólemo es el gran ausente de la obra. Las dos mujeres compiten por un personaje masculino que, en lo efectivo, está ausente de ambos lechos y que, en toda la tragedia, recién aparecerá al final en calidad de cadáver⁸⁷. De los tres, Her-

⁸² Si no tomamos en cuenta que en algunas versiones del mito Andrómaca da a luz tres hijos de Neoptólemo.

⁸³ Cf. MOSSÉ (1990: 22).

⁸⁴ Cf. OGDEN (1996: 229). Para un estudio en general de la mujer espartana, cf. entre otros CARTLEDGE (1981), ARRIGONI (1985: 65 y ss.), CALAME (1985), DE ROMILLY (1986: 135), FOUCAULT (1986: 115 y ss.) y EBBOTT (2003: 71). Respecto de su concepción como un otro bárbaro, cf. HALL (1989: 214-215). Para un estudio del casamiento en Esparta, cf. ABRANCHES GUERREIRO (2006), y sobre la participación de las mujeres espartanas en eventos principalmente deportivos, cf. DILLON (2000: 465 y ss.).

⁸⁵ Cf. PÓRTULAS (1988: 288-289). El carácter de Andrómaca como “*grave image maternelle, féconde même dans les circonstances les plus horribles, comme une force de la nature*” representa para este autor el lado más oscuro del personaje en función de la resistencia pasiva de su cuerpo que le permitirá sobrevivir a todos.

⁸⁶ Sobre la *sophía* del personaje de Andrómaca cf. CALERO SECALL (1999: 185 y ss.). Para un estudio sobre los celos de Hermíone cf. NÁPOLI (1999a). Sobre el diseño del personaje de Neoptólemo en términos homéricos, en función de la descripción de su muerte en Delfos, cf. DAVIDSON (2000: 123 y ss.) y MOSSMAN (1996: 149 y ss., 152).

⁸⁷ Sobre la importancia gravitatoria que tiene en esta trama el recurso a un personaje ausente, cf. DELI (1994: 239).

míone es la única nombrada expresamente en esta parte como sujeto de un verbo en voz activa (si bien remite al pasado por contexto, por cuanto Andrómaca ya está en el templo⁸⁸).

En la segunda parte Andrómaca recrea las palabras de Hermíone que la acusan de *φαρμάκις*. Con el manejo de los *phármaka* ha logrado, según Hermíone, dos objetivos: hacerla estéril, *ἄπαιδα*, y odiosa a su marido⁸⁹. El orden es sugerente. ¿Es odiosa porque es estéril o se trata de acusaciones independientes sin relación de consecuencia que las anude? Allí se desarrolla el temor central de Hermíone: Andrómaca quiere desplazarla pasando de concubina a esposa legítima. Dice que quiere habitar esta casa, *τόνδε οἶκον* (resaltemos la importancia del deíctico⁹⁰), en lugar de ella, *ἀντ' αὐτῆς*, y no con ella. Y arrojar los *λέκτρα*. Los lechos de Hermíone están enunciados desde el plural. Estos constituyen los lechos matrimoniales, los libres, los de primera categoría, los legítimos⁹¹. Andrómaca debe expulsarlos para habitar en lugar de ella.

En la tercera parte de esta cita, Andrómaca desarrolla la idea del *δοῦλον λέχος* del v. 30. Aquí es ella el centro: es el sujeto constante de las acciones. En tres versos utiliza dos veces una idéntica estructura participial, *οὐχ ἔκοῦσα*. Pareciera ser que necesita dejar bien en claro el carácter involuntario de su participación, el hecho de que ella admitió compartirlo “no queriendo” desde el principio. El corte de la secuencia se da con el adverbio *vūn*: ella nunca quiso pero ahora lo tiene abandonado. Por contexto, no queda más que considerar el valor resultativo del perfecto. Andrómaca jamás podría haber abandonado el lecho de Neoptólemo. El sujeto de esta acción es paradójal ya que, en realidad, es su señor quien lo ha dejado a un lado⁹². A continuación necesita explicitar lo que Zeus ya sabe: sin su voluntad tuvo parte común en este lecho. Destaquemos aquí el uso del deíctico de primera aproximación: el lecho se instala en la escena. Se diluyen los tres sujetos: admitió sin querer, tiene abandonado por otro (valor resultativo), tuvo parte común en él sin querer. En la com-

⁸⁸ Acerca de la caracterización del santuario de Tetis en tanto templete para una divinidad menor, cf. BURNETT (1971: 138).

⁸⁹ Esta situación está desarrollada por la misma Hermíone en los vv. 155-162.

⁹⁰ Para un estudio del efecto retórico de este deíctico, cf. KOVACS (1980: 12).

⁹¹ Cf. STEVENS (1998: 96).

⁹² Cf. RIBEIRO FERREIRA (1971: 178). Cf. también KOVACS (1980: 16). Esta expresión en perfecto adoptada por Andrómaca resultó problemática incluso para el escoliasta.

posición los λέκτρα de Hermíone aparecen en una posición central de la tríada. Los de Andrómaca desde la singularidad dan el marco, los secundan.

La primera referencia de Andrómaca al lecho en tanto palabra derivada se da también en el prólogo, exactamente en la elegía⁹³, composición en la que aparece en tres oportunidades un sema también pertinente, el tálamo:

Ἰλίῳ αἰπεινᾷ Πάρις οὐ γάμον ἀλλά τιν' ἄταν
 ἀγάγετ' εὐναίαν εἰς θαλάμους Ἑλέναν.
 ἄς ἔνεκ', ὦ Τροία, δορι καὶ πυρὶ δηϊάλωτον
 εἶλέ σ' ὁ χιλιόναυς Ἑλλάδος ὠκύς Ἄρης
 καὶ τὸν ἐμὸν μελέας πόσιν Ἔκτορα, τὸν περὶ τείχη
 εἰλκυσε διφρεύων παῖς ἀλίας Θέτιδος·
 αὐτὰ δ' ἐκ θαλάμων ἀγόμαν ἐπὶ θῖνα θαλάσσης,
 δουλοσύναν στυγερὰν ἀμφιβαλοῦσα κάρᾳ.
 πολλὰ δὲ δάκρυά μοι κατέβη χροός, ἀνίκ' ἔλειπον
 ἄστν τε καὶ θαλάμους καὶ πόσιν ἐν κονίαις.⁹⁴ vv. 103-112

Esta elegía sobresale por el juego con tríadas. En la primera, Helena es caracterizada como οὐ γάμον, τιν' ἄταν, εὐναίαν, expresión en la que hallamos la palabra derivada de “lecho”. No se trata de una esposa legítima: Andrómaca se cuida de aclarar que no existió boda alguna. En segundo lugar, la califica como una ἄτη, Helena para Troya conforma la desgracia que arrastra la destrucción. Es, además, una compañera de lecho en tanto concubina ya que, por medio de la negación primera –οὐ γάμον–, se desambigua la bivalencia del término. Helena es concubina de Paris así como Andrómaca lo es de Neoptólemo. La diferencia principal entre ambas situaciones está dada por la legitimidad que confiere el mito (Afrodita la ha

⁹³ Estos versos conforman el único ejemplo conocido en el género trágico de este metro (dísticos elegíacos). Cf. WILLINK (2001: 724) y WEBSTER (1967: 284). Para un análisis de los rasgos homéricos de este lamento, cf. DAVIDSON (2000: 117 y ss.).

⁹⁴ “A la alta Ilión Paris condujo a los tálamos no una boda sino una *áte* como compañera de lecho, Helena; por ella, oh Troya, con la lanza y el fuego te tomó cautiva el rápido Ares, el de las mil naves de la Hélade y al esposo mío, al de la infeliz, a Héctor, arrastró alrededor de la muralla andando en carro el hijo de la salada Tetis. Y yo misma desde los tálamos hacia la costa del mar era llevada, tras colocar la esclavitud odiosa alrededor de mi cabeza y muchas lágrimas bajaron por mi piel cuando abandoné la ciudad y también los tálamos y al esposo en el polvo”.

ofrecido como premio por ser la mujer más bella) y el carácter voluntario de su unión al lecho de Paris: Helena no es botín de guerra en oposición a Andrómaca. ALLAN señala que el viaje de Andrómaca a Ptía funciona como una suerte de procesión matrimonial pervertida⁹⁵, versión forzada del rito nupcial que, en lugar de llevar a la novia a su tálamo, la arranca del mismo (destaquemos el juego sonoro del v. 109 entre *θαλάμων* y *θαλάσσης*). Desde este punto de vista, podríamos decir que también el viaje de Helena a Troya hace las veces de procesión ritual pervertida en tanto su unión se efectúa por fuera de las formalidades nupciales previstas y en violación a los arreglos matrimoniales en vigor. La historia a su vez tiene también un final distinto por cuanto la griega vuelve con su marido. Helena a su vez es uno de los elementos de la tríada de mujeres. Los otros dos elementos están formados por Andrómaca –recurre al pronombre personal–, quien aparece calificada por el adjetivo *μελέα* geminado y como *δούλη* de Hermione (también aquí notamos la ausencia de Neoptólemo). Mientras que la hija de Menelao no aparece calificada por adjetivo alguno. Andrómaca es el elemento central de esta tríada: sufrió en el pasado por Helena y por la hija de ésta sufre en el presente.

Los tálamos conforman una nueva tríada que remite en los tres casos a Troya. Aún hablando del destino de otras mujeres como Helena, para Andrómaca, los tálamos solo son posibles en aquella ciudad. El primero es un *ποιῖ*, tálamo al que Paris condujo a Helena. El segundo es un *πόθεν*, lugar desde donde fue llevada Andrómaca hacia la esclavitud que la aguardaba. El tercero es el núcleo central de una nueva tríada. La heroína está enumerando lo que abandonó. En primer lugar, la ciudad a la que tiene extremo cuidado en llamarla *ἄστυ* y no *πόλις* –tiene la certeza absoluta de que Troya ya no constituía una *πόλις* en ese momento⁹⁶–. En segundo lugar, los tálamos. Por último, el esposo⁹⁷. La presencia del *ποῦ* al final del verso se podría tomar como *ἀπὸ κοινοῦ*. La tríada entera se halla en el polvo. La muerte y la destrucción son absolutas.

⁹⁵ Cf. ALLAN (2000: 176-177).

⁹⁶ Recuérdese la diferencia principal entre ambos términos. El primero es ciudad en tanto construcción edilicia, el segundo en tanto conformación humana, cf. CHANTRAINE (1999: 129-130 y 926-927).

⁹⁷ KYRIAKOU (1997: 8 y ss.) observa que el discurso de Andrómaca produce un efecto de obliteración sobre su pasado anterior a Héctor, que es tanto más interesante cuando se repone que el asesino de su esposo lo fue también de su familia paterna. El hogar paterno se reduce aquí a punto de partida del viaje de una novia y de su dote.

Las dos mujeres emitirán referencias a los lechos en el primer episodio. Hermíone lo hará una sola vez utilizando para ello la palabra derivada *εὐναίαν*:

ἐς τοῦτο δ' ἤκεις ἀμαθίας, δύστηνε σύ,
ἢ παιδὶ πατρός ὃς σὸν ὤλεσεν πόσιν
τολμᾶς ξυνεύδειν καὶ τέκν' αὐθεντῶν πάρα
τίκτειν. τοιοῦτον πᾶν τὸ βάρβαρον γένος·
πατὴρ τε θυγατρὶ παῖς τε μητρὶ μείγνυται
κόρη τ' ἀδελφῶ, διὰ φόνου δ' οἱ φίλτατοι
χωροῦσι, καὶ τῶνδ' οὐδὲν ἐξείργει νόμος.
ἄ μὴ παρ' ἡμᾶς ἔσφερ'· οὐδὲ γὰρ καλὸν
δυοῖν γυναικοῖν ἄνδρ' ἔν' ἡνίας ἔχειν,
ἀλλ' ἐς μίαν βλέποντες *εὐναίαν* Κύπριν
στέργουσιν, ὅστις μὴ κακῶς οἰκεῖν θέλῃ.⁹⁸

vv. 170-180

Esta mención se produce en el primer parlamento de la espartana que se inicia con una referencia directa tanto a su carácter de esposa legítima como de mujer proveniente de un *óikos* poderoso. Hermíone se encarga antes que nada de marcar el rango con su diadema dorada y su túnica polícroma que ha traído como dote de su ciudad natal⁹⁹, para pasar inmediatamente después a increpar a su esclava. SYNODINOU ve aquí una dosis de patetismo, en la necesidad de cargarse de aderezos que, en última instancia, solo refleja la vulnerabilidad de su posición¹⁰⁰. La cuidada y rica apariencia de Hermíone introduce discursivamente a Menelao en escena

⁹⁸ “A esto de estupidez llegas, infeliz tú, que con el hijo del padre que mató a tu marido, junto a los asesinos, osas dormir y parir hijos. Tal es toda la raza bárbara. El padre con la hija y el hijo con la madre se mezcla, la doncella con el hermano y los más queridos a través del crimen avanzan y nada de estas cosas prohíbe la ley. No traigas esto junto a nosotros. Pues no está bien que un hombre tenga las riendas de dos mujeres sino mirando a una sola compañera de lecho, a Cipris ama quien no quiere habitar una casa de mala manera”.

⁹⁹ De hecho, Hermíone le dedica a la descripción de su dote los vv. 147-154. Y esta dote, a su vez, puede salvar a la espartana (así lo explicita la nodriza en el v. 873) cuando tema la reacción del esposo ante las acciones llevadas en contra de su hijo y su concubina. Recordemos, por otra parte, que Andrómaca, en su afán de identificarse como esposa de Héctor, menta su propia dote en el segundo verso de la tragedia.

¹⁰⁰ Cf. SYNODINOU (1977: 56). Sobre la situación de Hermíone cf. PAGANI (1968: 201). VELLACOTT (1975: 118-120) observa que la diferencia que tratan de establecer las palabras de Hermíone esconde un similar estado de infelicidad.

(como el dador de la dote) pero podríamos decir que también lo hace con Helena en función de la fuerte vinculación entre esta mujer y el arreglo de su porte que Eurípides explotará con más detalle en *Troyanas*¹⁰¹.

Este discurso de la hija de Helena gira en torno de dos polos. Por un lado, acusa a la troyana de mantener una relación inapropiada con los asesinos de su esposo, vínculo de *authéntes* del que ya hemos hablado y que aquí se explicita en el v. 172¹⁰². Pero la increpación de Hermíone liga esta cuestión del *authéntes* con el segundo elemento de este discurso, la barbarie, que la espartana construye sobre una hipotética contraposición con las costumbres griegas¹⁰³. Establece una analogía entre la barbarie y la falta de regulación sexual y el mundo del incesto, para concluir que la monogamia es la manera apropiada de vivir¹⁰⁴. La palabra derivada *εὐναία* califica esta vez a Cipris¹⁰⁵. Y esta “compañera de lecho” debe ser *μία*, una. Hermíone da a Andrómaca en esta parte una responsabilidad que nunca puede tener en tanto mujer-botín. Un ejemplo de ello está dado en la prohibitiva ἄ μή παρ’ ἡμᾶς ἔσφερ’. No solo le recrimina sino también le ordena, como si Andrómaca fuera dueña de sus actos.

Por otro lado, es altamente significativa la animalización que Hermíone hace de ella misma y de su rival, sobre la que volveremos más adelante. No está bien que un hombre tenga las riendas de dos mujeres: ellas dos son animales llevados por Neoptólemo quien aparece descripto en este parlamento como el “hijo del padre que mató a tu marido”, estructura nuevamente triádica trabajada desde la aliteración ἡ παιδὶ πατρός, δς σὸν ὤλεσεν πόσιν. En esta imagen parece darse cuenta de la situación de sumisión absoluta de las mujeres aun teniendo diferentes estatus como es el caso de ellas dos.

En el primer episodio, Andrómaca hará nuevamente tres referencias al sema en presencia de Hermíone en un grupo reducido de versos:

¹⁰¹ Cf. ROMERO MARISCAL (2003: 325-352), WORMAN (1997: 181 y ss.) y ZARANKA (1977: 16-17).

¹⁰² Cf. BELFIORE (2000: 83 y ss.).

¹⁰³ El escoliasta dice expresamente que se trata de costumbres persas. Cf. al respecto RIBEIRO FERREIRA (1971: 195) y MÉRIDIER (1956: 119).

¹⁰⁴ Cf. POMEROY (1990: 130). HALL (1989: 43) señala que en general los tragediógrafos no piensan a los troyanos desde la perspectiva de la poligamia (pese a que Príamo aparece tradicionalmente como su figura emblemática) salvo en esta mención de *Andrómaca* 168-170.

¹⁰⁵ Recordemos que en el discurso de Andrómaca *εὐναία* fue Helena.

οὐκ ἔξ ἐμῶν σε φαρμάκων στυγεῖ πόσις
 ἀλλ' εἰ ξυνεῖναι μὴ 'πιτηδεῖα κυρεῖς.
 φίλτρον δὲ καὶ τόδ'· οὐ τὸ κάλλος, ᾧ γύναι,
 ἀλλ' ἀρεταὶ τέρπουσι τοὺς ξυνευνέτας.
 σὺ δ' ἦν τι κνισθῆς, ἢ Λάκαινα μὲν πόλις
 μέγ' ἐστί, τὴν δὲ Σκύρον οὐδαμοῦ τίθης,
 πλουτεῖς δ' ἐν οὐ πλουτοῦσι, Μενέλεως δέ σοι
 μείζων Ἀχιλλέως. ταῦτά τοί σ' ἔχθει πόσις.
 χρῆ γὰρ γυναῖκα, κἂν κακῶ πόσει δοθῆ,
 στέργειν ἄμιλλάν τ' οὐκ ἔχειν φρονήματος.
 εἰ δ' ἀμφὶ Θρήκην τὴν χιόνι κατάρρυτον
 τύραννον ἔσχεσ ἀνδρ', ἴν' ἐν μέρει λέχος
 δίδωσι πολλαῖς εἰς ἀνήρ κοινούμενος,
 ἔκτεινας ἂν τάσδ'; εἴτ' ἀπληστίαν λέχους
 πάσαις γυναιξὶ προστιθεῖσ' ἂν ἠϋρέθης.
 αἰσχρόν γε· καίτοι χεῖρον' ἀρσένων νόσον
 ταύτην νοσοῦμεν, ἀλλὰ προὔστημεν καλῶς.¹⁰⁶

vv. 205-221

Notamos aquí la presencia del campo gnómico. La actitud es la de una mujer experimentada, en tanto le lleva más años –podríamos pensar que corresponde a la generación de Helena– y en tanto emite su discurso desde el dolor vivido frente a una jovencita totalmente inexperta. En este parlamento, Andrómaca aconseja a su rival en varias oportunidades.

La primera referencia al lecho está dada a partir de una palabra derivada siendo la primera vez que ésta remite a un varón. Andrómaca coincide con Hermíone acerca de que Neoptólemo odie a su esposa pero discrepa acerca de la causa. No es por sus filtros (no niega el hecho de tenerlos) sino porque Hermíone (hija de la mujer más bella del mundo

¹⁰⁶ “No por mis filtros te odia tu marido sino porque eres inconveniente para habitar con alguien. Y esto también es un filtro. No la belleza, mujer, sino las virtudes agradan a los compañeros de lecho. Y cuando tú estás irritada por algo, la ciudad lacia es algo grande, por un lado; por el otro, no consideras a Esciros de ninguna manera. Y eres rica entre los que no son ricos. Y para ti Menelao es más que Aquiles. Por estas cosas te odia tu marido. Pues necesario es que la mujer aunque haya sido dada a un marido malo, lo ame y no tenga conflicto de espíritu. Y si en Tracia, cubierta por la nieve, tuvieras a un rey por marido, donde un hombre comparte el lecho siendo común a muchas, ¿matarías a éstas? Por cierto, hallarías imputándosele un deseo insaciable de lecho en todas las mujeres. Vergonzoso. Aunque padecemos esta enfermedad más que los hombres, sin embargo, la resistimos bien”.

dada a Paris justamente por cumplir con esa característica) no tiene ἀρετή puesto que la belleza sola no la constituye. Primer consejo: las virtudes, y no la belleza, agradan a los compañeros de lecho¹⁰⁷. Encontramos en esta palabra derivada una polisemia que se anula por contexto social puesto que el compañero de lecho para una mujer griega, en principio, era únicamente su esposo. Es de destacar aquí la presencia del vocativo ὦ γύναι. En este contexto la califica como “mujer” en tanto esposa fértil. Remarquemos que ninguna de las dos está bien representada por este término: una es ἀπαίς, la otra no es legítima.

Luego de dar otra razón por la cual Hermíone resulta odiosa a Neopatólemo (esta última magnifica su ascendencia y desprecia la de él¹⁰⁸), Andrómaca brinda su segundo consejo: aún en el caso de que le toque un mal marido la mujer debe amarlo, como ejemplo de sumisión total. Debe cuidar el *status*. En el ejemplo que aduce se da la segunda referencia, conformada por el lexema λέχος y se contextualiza en un ámbito tracio¹⁰⁹: aún allí, con su estructura poligámica, la mujer obligada a compartir al marido debe serle sumisa y abstenerse de agredir a las otras mujeres.

Andrómaca retoma el tono gnómico de su argumento sosteniendo que Hermíone hallaría en las mujeres un insaciable deseo de lecho (tercera referencia) como enfermedad, imagen tradicional de la *moría* femenina¹¹⁰. Esta idea de enfermedad aparece remarcada por cuanto está

¹⁰⁷ Sobre Andrómaca como ejemplo de la *sophrosýne* cf. SAVALLI (1986: 114). Cf. también MICHELINI (1987: 93).

¹⁰⁸ Hermíone remite en varias oportunidades a su riqueza como prueba de superioridad, cf. RIBEIRO FERREIRA (1971: 198).

¹⁰⁹ HALL (1989: 201) recuerda que, aunque la poligamia era particularmente asociada con Tracia, Hermíone da a entender que era practicada por todos los bárbaros. La referencia tracia en boca de Andrómaca parece una corrección al discurso de su ama.

¹¹⁰ Idea que se repite en *Alc.* 623 y ss. y en *Fr.* 493. Cf. KOVACS (1980: 59) y NANCY (1984: 116 y ss.) sobre el lecho como único soberano para las mujeres, seres esencialmente anárquicos. DOVER (1984: 149) recuerda que la segregación se planteaba como el único remedio para unas mujeres que se las piensa como naturalmente promiscuas. La medicina antigua, por otra parte, daba su razón a una psicología que asociaba a las mujeres con la búsqueda de la satisfacción sexual y a los varones con el deseo de formar relaciones basadas en la amistad, en claro contraste con los valores del sentido común contemporáneo. Cf. al respecto LAQUEUR (1994: 20-21). GRUBE (1961: 17), por su parte, plantea que Eurípides está apuntando claramente a la conexión entre pasión y posesión. GENTILI (1972: 62) retoma esta expresión para su análisis del lecho insaciable de Medea. Sobre la problemática del lecho en la *Medea* de Eurípides, cf. RODRÍGUEZ CIDRE (1997a).

presente en el verbo y en el acusativo interno. Cierra el parlamento con un tercer consejo: Hermíone no debe imitar a su madre, nueva asociación con Helena¹¹¹. Pocos versos después, la misma Andrómaca se pone como modelo a seguir: ella amamantó a los bastardos de Héctor.

Andrómaca responde así al modelo de concubina trágica que encarna el papel de esposa legítima mejor que esta última¹¹². Virtud, maternidad, sumisión, representan las cualidades que requiere idealmente un esposo (y que ella cumple a la perfección pero en su rol de segundo rango) y si Hermíone antepone la belleza a la *areté*¹¹³ se comporta entonces más que como esposa, como aquellas otras mujeres que un hombre busca para su placer (concubinas o hetairas). La respuesta de la troyana resulta, para su interlocutora, francamente exasperante.

En el segundo episodio, Andrómaca es, de las dos mujeres, la única que hace referencia al sema frente a Menelao en unos versos plenos de ironía:

σὺ δ' ἐκδιδοὺς
 ἄλλω τί λέξεις; πότερον ὡς κακὸν πόσιν
 φεύγει τὸ ταύτης σῶφρον; ἀλλὰ οὐ πείσεται.
 γαμῆ δὲ τίς νιν; ἢ σφ' ἄνανδρον ἐν δόμοις
 χήραν καθέξεις πολιόν; ὦ τλήμων ἀνήρ,
 κακῶν τοσοῦτων οὐχ ὄρας ἐπιρροάς;
 πόσας ἂν εὐνάς θυγατέρ' ἠδικημένην
 βούλοι' ἂν εὐρεῖν ἢ παθεῖν ἀγῶ λέγω;
 οὐ χρῆ' πὶ μικροῖς μεγάλα πορσύνειν κακὰ
 οὐδ', εἰ γυναικῆς ἔσμεν ἀτηρὸν κακόν,
 ἄνδρας γυναιξὶν ἔξομοιοῦσθαι φύσιν.¹¹⁴

vv. 344-354

¹¹¹ La asimilación entre madre e hija también se da en función del pasado, en tanto ambas dieron pie a una multiplicación de pretendientes a su lecho. Cf. GONZÁLEZ GONZÁLEZ (2003: 214-215).

¹¹² Cf. FOLEY (2003a: 87 y ss.).

¹¹³ Cf. ALLAN (2000: 134).

¹¹⁴ “¿Y tú qué dirás cuando la entregues a otro? ¿Acaso que lo prudente de ella rehúye un mal esposo? Pero será mentira. ¿Y quién se casará con ella? ¿O la dejarás en tu casa sin hombre como viuda canosa? ¿Oh, varón infortunado! ¿No ves las afluencias de tantos males? ¿Respecto de cuántos lechos querrías encontrar a tu hija injuriada, a sufrir las cosas que te digo? No es necesario ofrecer grandes males por pequeños ni, si las mujeres somos un mal funesto, que los hombres se igualen a las mujeres por naturaleza”.

Andrómaca reconoce ante Menelao la injuria sufrida por su hija: el hecho de que Hermíone comparta lechos. Cabe destacar que es la única vez que aparece el término ἡδίκημένη en toda la tragedia. Presencia, por lo tanto, significativa aunque la misma Andrómaca exprese que no se trata sino de un mal menor. No obstante, sostiene que es preferible que la primera injuria, compartir los lechos, conforme un motivo pequeño y no provoque la segunda injuria, el hecho de perder la condición de esposa legítima. El padre, o bien debe dar explicaciones falaces cuando se la entregue a otro, o bien deberá dejarla en casa sin hombre¹¹⁵. Es sugerente que la única viuda de esta tragedia recurra al término una sola vez y para hablar de un eventual estado de Hermíone. Ella no se califica a sí misma como viuda en ningún momento. Tampoco lo hace, como dijimos, con el otro término, el de concubina, que referiría a su situación real: nombra a Neoptólemo como su amo y a Héctor como su marido. Por otro lado, en la situación descripta, Hermíone sería una ἄνανδρος pero no una χήρα, o sólo en un vago sentido metafórico. Esta mención de una eventual viudez de Hermíone resulta problemática puesto que el lector contemporáneo sabe que Neoptólemo ya fue asesinado o está por serlo mientras se desarrolla esta escena. Pero cabría entonces hacer dos observaciones. Por un lado, la muerte de Neoptólemo en Delfos es una innovación de Eurípides¹¹⁶. Por lo tanto, el espectador ateniense tiene tan pocos elementos como los personajes de la obra para suponer que esta mención de la viudez funcione como otro guiño anticipatorio de los que gusta usar Eurípides¹¹⁷. Por otro lado, la emisora de este discurso, Andrómaca, no solo no contempla bajo ningún punto de vista la posibilidad de que Neoptólemo muera, sino que no gana nada en su discusión con Menelao introduciendo una hipotética viudez de su hija (al contrario, restaría fundamento)¹¹⁸. Es

¹¹⁵ Como recuerda PADEL (1993: 4), las mujeres no tienen control sobre los arreglos matrimoniales que les atañen, tanto en calidad de hijas como de viudas.

¹¹⁶ Cf. GARZYA (1952a: 115). También ALLAN (2000: 32). Acerca de las distintas versiones míticas del episodio en Delfos, cf. WOODBURY: (1979: 96 y ss.).

¹¹⁷ Los cuales a menudo operan en sentido equívoco a la manera del *red herring*. Esta expresión ha sido extraída del ámbito de la crítica cinematográfica y es usada cuando el director/autor da guiños falsos al espectador/lector. Con respecto a la utilización del término en la filología clásica cf. ARNOTT (1973). Cf. también RODRÍGUEZ CIDRE (1997a).

¹¹⁸ En efecto, una eventual muerte de Neoptólemo dejaría las manos libres para futuros arreglos matrimoniales. Cf. KOVACS (1980: 30-31) quien señala atinadamente que aquí "*unconscious irony would have little point*".

el varón, en este caso el padre, el que recibe la afluencia de las desgracias. Él es, en esta situación, el único sujeto que importa¹¹⁹.

En el cuarto episodio es sólo Hermíone la que remite al sema (recordemos que Andrómaca aparece en escena hasta el tercer episodio). En el diálogo que mantiene con Orestes realizará seis referencias, de las cuales dos son derivadas y cuatro directas¹²⁰:

- {Op.} τίς οὖν ἂν εἴη μὴ πεφυκότων γέ πω
παίδων γυναικί συμφορὰ πλήν ἐς λέχος;
{Er.} τοῦτ' αὐτὸ καὶ νοσοῦμεν· εὖ μ' ὕπηγάγου.
{Op.} ἄλλην τιν' εὐνήν ἀντὶ σοῦ στέργει πόσις;
{Er.} τὴν αἰχμάλωτον Ἐκτορος ξυνευνέτιν.
{Op.} κακόν γ' ἔλεξας, δίσσ' ἐν ἄνδρ' ἔχειν λέχη.¹²¹ vv. 904-909

La primera está conformada por la palabra derivada *ξυνευνέτιν* (término más amplio que *ἄλοχος* puesto que también incluye a la concubina). A la pregunta de Orestes de si su marido ama a otro lecho en lugar de a ella¹²², Hermíone responde: “a la cautiva compañera de lecho de Héctor”. Por un lado, admite ante Orestes que su marido ama y prefiere otro lecho en lugar del de ella. Pero, a la hora de nombrar el lecho, lo diluye en primer lugar en la palabra derivada *ξυνευνέτις* (doble valencia: esposa de Héctor y concubina de Neoptólemo) y en segundo lugar diciendo que este lecho/esposa es de Héctor, de un muerto¹²³. Con ello anula toda

¹¹⁹ Discrepamos con KOVACS respecto de este pasaje tanto con las traducciones del término en cuestión como con su interpretación (1980: 31). STEVENS también considera que el término es referente de persona “concubina” (1998: 139-140). Creemos que no hay razones para darle el valor de la palabra derivada a la palabra base.

¹²⁰ PAPANIMITROPOULOS (2006: 152) señala que el encuentro de Hermíone con Orestes en un sentido recuerda a la salvación de Andrómaca por Peleo. Ambos repiten una imaginería náutica (554-4, 748-9, 891) y el ritual de súplica (572-5, 891-5). De esta manera, se subrayaría la similitud de situaciones en que se encuentran Andrómaca y Hermíone.

¹²¹ OR.: “En efecto, ¿qué desgracia existiría para una mujer, no habiendo nacido hijos, excepto la del lecho?” HER.: “Esto, lo mismo, y estamos enfermos. Me condujiste bien.” OR.: “¿Algún otro lecho en lugar del tuyo ama tu marido?” HER.: “A la cautiva mujer de Héctor.” OR.: “Dijiste lo malo, que un hombre tenga dos lechos.” Las referencias que tienen a Orestes como emisor serán analizadas en el apartado correspondiente.

¹²² Sobre el uso del verbo *stérgeo* en las relaciones entre hombres y mujeres, cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1996: 33).

¹²³ En su léxico erótico sobre la tragedia griega, CASSANELLO (1993) otorga a esta

esencia posible. Con el genitivo, Hermíone remite al pasado de esplendor de Andrómaca; con el calificativo *αἰχμάλωτος*, al presente de esclavitud. Recordemos que esta palabra significa “esclava” en el sentido literal de “taken by the spear”, es decir, tomada por la lanza, mujer-botín según LIDDELL & SCOTT. Esta rival no solo no fue siempre esclava en su pasado sino que fue la esposa legítima del mejor guerrero de Troya.

Ahora, bien ¿cuál de las dos falta a la verdad? Andrómaca ha declarado que Neoptólemo, tras casarse con Hermíone, abandonó sus lechos; Hermíone sostiene que Neoptólemo ama el lecho de Andrómaca en lugar del de ella. Esta discordancia no hace sino enfatizar que ambas mujeres habitan una situación en la que sus respectivos *status* corren peligro¹²⁴.

En el mismo episodio, unos pocos versos después Hermíone exclama:

εἰ δ' ἤξει πάρος
 Φοίβου λιπὼν μαντεῖον ἐς δόμους πόσις,
 κτενεῖ μ' ἐπ' αἰσχίστοισιν, ἢ δουλεύσομεν
 νόθοισι λέκτροις ὧν ἐδέσποζον πρὸ τοῦ.
 πῶς οὖν τάδ', ὡς εἴποι τις, ἐξημάρτανον;
 κακῶν γυναικῶν εἴσοδοί μ' ἀπώλεσαν,
 αἶ μοι λέγουσαι τούσδ' ἐχαύνωσαν λόγους·
 Σὺ τὴν κακίστην αἰχμάλωτον ἐν δόμοις
 δούλην ἀνέξῃ σοὶ λέχους κοινουμένην;
 μὰ τὴν ἄνασσαν, οὐκ ἂν ἔν γ' ἐμοῖς δόμοις
 βλέπουσ' ἂν αὐγὰς τὰμ' ἐκαρποῦτ' ἂν λέχη.¹²⁵

vv. 925-935

La hija de Helena considera, después de sus osados y fallidos actos, las posibilidades de su situación: o Neoptólemo la mata de la manera más vergonzosa o pasa a ser la esclava de los lechos bastardos de los cuales antes era dueña. Con esta expresión notamos que Neoptólemo no sólo

mención de *ξυνηνέτις* del v. 908 la acepción de concubina pero el genitivo no deja lugar a dudas sobre el sentido matrimonial del término.

¹²⁴ Para una comparación con la *Hermíone* de Sófocles, cf. GARZYA (1952^a: 112).

¹²⁵ “Si viene mi marido antes a casa, tras abandonar el oráculo de Febo, me matará de la manera más vergonzosa. O seré la esclava en los lechos bastardos de los cuales antes era dueña. ¿Cómo, en efecto, alguien diría me equivoqué respecto de estas cosas? Las visitas de malas mujeres me perdieron, quienes hablando estas palabras me envanecieron: ‘¿Tú a la peor cautiva en tu casa permitirás que como esclava comparta tu lecho? ¿Por la reina, no en mi casa disfrutaría de mi lecho mientras vea los rayos del sol’”.

era el δεσπότης de los lechos de Andrómaca sino también de Hermíone. Esto en realidad condice con la superioridad que tenía la mujer legítima frente a la concubina. Hermíone homologa sus eventuales destinos, la esclavitud o el concubinato, con la muerte. En esta parte, hallamos dos semas claves: la esclavitud, expresada en el verbo (δουλεύσομεν) y la bastardía, hipálage que se presenta en el atributo usado para calificar a los lechos (νόθοισι λέκτροις). Hermíone teme para su futuro el presente de Andrómaca: esclavitud e hijos bastardos.

Las siguientes dos referencias de esta cita están en boca de la hija de Helena pero retomando las palabras de las malas mujeres, κακῶν γυναικῶν, las cuales pueden entrar en casa y aconsejar mal¹²⁶. Hermíone pasa a ser entonces la receptora del discurso de estas mujeres.

Por un lado, hallamos una intención clara de caracterizar a Andrómaca como esclava. El primer epíteto es αἰχμάλωτον, el segundo es δούλην, recurrencia en la mujer-botín en particular y en la esclavitud en sentido general. El problema es consentir que una esclava comparta el lecho. Pareciera ser que de esta forma el lecho pasa a ser esclavo también¹²⁷. Por otro lado, es sugerente el uso del verbo καρπῶω. En este contexto, LIDDELL & SCOTT da el valor de “enjoy” con lo que coincidimos. Pero no debemos olvidar que su primera valencia es “bear fruit”. Andrómaca ha dado frutos y Hermíone no. El lecho esclavo fértil puede instalarse en el legítimo estéril y eso constituye un verdadero riesgo. El temor de Hermíone y la causa de su accionar está expresado con crudeza en boca de las “malas mujeres”.

En las últimas referencias de Hermíone al lecho, hallamos una palabra base y una derivada:

ἀλλ' οὔποτ' οὔποτ' (οὐ γὰρ εἰσάπαξ ἐρῶ)
 χρῆ τούς γε νοῦν ἔχοντας, οἷς ἔστιν γυνή,
 πρὸς τὴν ἐν οἴκοις ἄλοχον ἐσφοιτᾶν ἑᾶν
 γυναικας· αὗται γὰρ διδάσκαλοι κακῶν·
 ἢ μὲν τι κερδαίνουσα συμφθεῖρει λέχος,
 ἢ δ' ἀμπλακοῦσα συννοσεῖν αὐτῇ θέλει,

¹²⁶ Cf. las palabras de Andrómaca en *Troyanas*, vv. 651 y ss. McCLURE (1999: 162) señala que tanto en *Hipólito* como en *Andrómaca*, el discurso de las mujeres conlleva un desorden, *nósos*, relacionado con el lecho conyugal.

¹²⁷ Debemos notar aquí el uso del acusativo exclamativo en alusión a Hera. Esta diosa es la protectora de los matrimonios legítimos.

πολλαὶ δὲ μαργότητι. κάντεῦθεν δόμοι
 νοσοῦσιν ἀνδρῶν.¹²⁸

vv. 943-950

Una esposa no debe ser frecuentada por otras mujeres ya que son maestras de maldad. A cambio de algún provecho, pueden destruir el lecho, ya sea porque ya han pecado o por desenfreno. Hermíone culpa a Neoptólemo como Helena a Menelao en *Troyanas*¹²⁹. De las acciones incorrectas que cometen, son responsables directos sus maridos por no saber cuidarlas como es debido, es decir, con llaves y esclavos.

El siguiente personaje a analizar es el coro, colectivo femenino que acompaña a las dos mujeres a lo largo de la tragedia. El mismo realiza nueve referencias al lecho y una al tálamo. La primera mención del sema se hace presente en la *párodos*:

ὦ γυναῖ, ἃ Θέτιδος δάπεδον καὶ ἀνάκτορα
 θάσσεις
 δαρὸν οὐδὲ λείπεις,
 Φθιάς ὅμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν,
 εἴ τί σοι δυναίμαν
 ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμεῖν,
 οἷ σὲ καὶ Ἑρμιόναν ἔριδι στυγερά συνέκλησαν,
 τλᾶμον ἀμφὶ λέκτρων
 διδύμων, ἐπίκοινον ἔχουσαν
 ἀνδρα, παῖδ' Ἀχιλλέως.¹³⁰

vv. 117-125

El coro está compuesto, al igual que el de *Medea* en Corinto, por mujeres locales, lo cual evidencia de manera más manifiesta el carácter

¹²⁸ “Pero jamás, jamás, –pues no lo diré una vez– es necesario que los que tienen razón, quienes tienen mujer, permitan que a la esposa en su casa la frecuenten otras mujeres. Pues estas maestras de los males, una obteniendo algo destruye el lecho, otra quiere tras cometer una falta enfermar con ésta, y muchas por desenfreno. Y por eso enferman las casas de los hombres”.

¹²⁹ Cf. *Tr.* 943-944.

¹³⁰ “Oh mujer, que te sientas en el suelo y en el templo de Tetis por largo tiempo y no lo abandonas, de todas maneras de Ptía vine hacia tu linaje asiático, si pudiera para ti encontrar algún remedio para las penas indisolubles que a ti y a Hermíone encerraron en odiosa discordia, desdichada, alrededor de los lechos dobles, teniendo un hombre en común, el hijo de Aquiles”. Para otra lectura de los vv. 123-125 que presenta el mismo DIGGLE, cf. DIGGLE (1994: 204-208).

extranjero y solitario de la protagonista¹³¹. Este clivaje geográfico-social es explicitado en este fragmento cuando el coro contrapone los dos *tóroi* básicos de la mujer-botín: el coro al acercarse a la troyana realiza en sentido inverso el viaje de la cautiva, Φθιάς ὄμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν.

El coro expresa desde el principio el problema central de la tragedia (los lechos dobles¹³²) y lo hace desde una estructura montada sobre la idea del encierro. Este discurso une a las dos mujeres rivales en una situación de “odiosa discordia”, ἔριδι στυγερά¹³³, que las encierra conjuntamente, συνέκλησαν¹³⁴. Las dos aparecen como víctimas de la situación, de las πόνων, penas que también están atadas y trabadas, δυσλύτων. El coro describe una escena teatral sugerente desde todo punto de vista: la duplicidad de clausuras (dos mujeres cautivas de penas a su vez trabadas) reproduce la duplicidad de lechos, ἀμφὶ λέκτρων διδύμων, que tienen en Neoptólemo su punto de anudamiento. Este se expresa con la estructura ἀνδρα, παῖδ’ Ἀχιλλέως: es alrededor del hijo de Aquiles que se desarrolla la puesta en conflicto de las mujeres trabadas. Pero esta referencia a la filiación pone asimismo en escena, si elidimos el genitivo, que es también alrededor de un hijo que la rivalidad se desarrolla. De esta manera, se desnuda el conflicto clave de Hermíone y, en consecuencia, también el de Andrómaca. En este sentido, la apertura del fragmento por medio de la invocación γύναι puede resultar significativa por todo lo que hemos dicho sobre la valencia maternal del vocablo γυνή¹³⁵.

El origen y el destino de la extranjera se recuerdan también en la siguiente mención al sema que el coro realiza en la última antístrofa del estásimo primero:

¹³¹ Cf. ALLAN (2000: 199-200).

¹³² Es de notar que STEVENS (1998) da en general a los lexemas λέκτρον, λέχος y εὐνή el valor de concubina/compañero de lecho. Cf. la lectura que realiza de los versos 123, 350, 465, 487, 907, 928 y 1273.

¹³³ Sobre el valor de esta *éris* que signa a los personajes desde la boda de Tetis y Peleo, cf. WILSON (1979: 8-9).

¹³⁴ Nótese que tanto el uso del adjetivo τλάμων como ἀπὸ κοινοῦ como la construcción participial las vuelve a colocar juntas en la situación de víctimas. Según FERRARI (1971: 222) el problema aquí no viene dado por las relaciones extraconyugales de Neoptólemo sino por el doble tálamo, el mantener en la casa junto a la esposa legítima a la concubina y su hijo.

¹³⁵ Nótese cómo la relativa que se halla a continuación ayuda al lector a visualizar mejor a Andrómaca como suplicante.

οὐτ' ἂν ἐπ' Ἰλιάσι ζυγὸν ἦλυθε
 δούλιον, σύ τ' ἂν, γύναι,
 τυράννων ἔσχες ἂν δόμων ἔδρας·
 παρέλυσε δ' ἂν Ἑλλάδος ἀλγεινοῦς
 †μόχθους οὓς ἀμφὶ Τροίαν†
 δεκέτεις ἀλάληντο νέοι λόγχαις.
 λέχη τ' ἔρημ' ἂν οὔποτ' ἐξελείπετο
 καὶ τεκέων ὄρφανοὶ γέροντες.¹³⁶

vv. 301-308

Este fragmento plantea una contraposición entre Troya y la Hélade (destina cuatro versos a cada *tópos*) señalando a la guerra como un mal que sobrevino para las mujeres de ambas partes contendientes. En Troya, la derrota implicó la llegada del yugo esclavo, ζυγὸν ἦλυθε δούλιον, y para Andrómaca el fin de su situación de privilegio, τυράννων ἔσχες ἂν δόμων ἔδρας. Ahora ella es esclava mas el coro recuerda que no fue siempre así: referirse a su pasado noble reactiva el componente de peligrosidad que implica para Hermíone su concubinato con Neoptólemo.

Pero los dolores también aquejaron a las mujeres de la parte vencedora: sus dolorosas fatigas, ἀλγεινοῦς μόχθους, son expresadas por medio de una tríada de situaciones basadas en la ausencia de los varones. En primer lugar, νέοι λόγχαις, jóvenes que faltaron por diez años con sus lanzas (la relación guerra/género masculino salta inmediatamente). Luego, λέχη τ' ἔρημ', lechos matrimoniales (uso del plural) que han quedado desiertos. De hecho, durante diez años Andrómaca duerme con Héctor en su cama al contrario de Clitemnestra sin Agamenón o cualquiera de las mujeres de Ptía. Por último, τεκέων ὄρφανοὶ γέροντες, ancianos huérfanos de sus hijos, situación que se plantea prácticamente como un *adýnaton*, al que se vieron obligados a vivir por una década¹³⁷.

En el estásimo segundo el coro realiza cuatro referencias al sema. Recordemos que versos antes Andrómaca y su hijo fueron condenados a muerte por Menelao:

οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν

¹³⁶ “No hubiera venido sobre las troyanas el yugo esclavo, y tú, mujer, tendrías el trono de las mansiones reales. Y a la Hélade habría librado de dolorosas fatigas cuando alrededor de Troya los jóvenes faltaron por diez años con sus lanzas y nunca los lechos habrían sido abandonados desiertos ni los ancianos huérfanos de sus hijos”.

¹³⁷ BARONE (1987: 65) da estructuras similares en *Hec.* 149 y *Fr.* 332, 6. Sobre Peleo como prototipo del padre afligido, cf. ALLAN (2000: 210-211).

οὐδ' ἀμφιμάτορας κόρους,
 †ἔριδας† οἴκων δυσμενεῖς τε λύπας.
 μίαν μοι στεργέτω πόσις †γάμοις
 ἀκοινώνητον ἀνδρὸς† εὐνάν.¹³⁸

vv. 465-470

ἔδειξεν ἡ Λάκαινα τοῦ στρατηλάτα
 Μενέλα· διὰ γὰρ πυρὸς ἦλθ' ἑτέρῳ λέχει,
 κτείνει δὲ τὴν τάλαιναν Ἰλιάδα κόραν
 παῖδά τε δύσφρονος ἔριδος ὕπερ.
 ἄθεος ἄνομος ἄχαρις ὁ φόνος·
 ἔτι σε, πότνια, μετατροπὰ
 τῶνδ' ἔπεισιν ἔργων.

καὶ μὴν ἔσορῶ τόδε σύγκρατον
 ζευγος πρὸ δόμων ψήφῳ θανάτου
 κατακεκριμένον.
 δύστηνε γύναι, τλήμον δὲ σὺ παῖ,
 μητρὸς λεχέων ὃς ὑπερθνήσκεις
 οὐδὲν μετέχων
 οὐδ' αἴτιος ὦν βασιλεῦσιν.¹³⁹

vv. 486-500

El fragmento comienza con una clara censura de la duplicidad de lechos, dando pie a un verdadero canto a la monogamia¹⁴⁰. La primera estrofa abre con λέκτρα y cierra con εὐνάν, ambos con el sentido de lecho matrimonial dado en el plural y singular respectivamente. Las bodas de un hombre deberían incitarlo a amar un lecho no compartido. En la traducción hemos optado por esta lectura pero lo cierto es que la expresión es por lo menos ambigua. LIDDELL & SCOTT la traduce como “*bed not shared*”

¹³⁸ “Jamás alabaré de los mortales dobles lechos ni a los varones medio hermanos de distintas madres, discordias de la casa y penas enemigas. Que mi esposo por las bodas ame un lecho no compartido por otra”. Para otra lectura de estos versos, cf. WILLINK (2005: 190-192).

¹³⁹ “Lo demostró la espartana hija del jefe Menelao, pues vino a través del fuego a un lecho distinto y mata a la desgraciada joven de Ilión y al niño por una discordia cruel y veo en verdad a esta pareja de bestias unida delante de la casa por la sentencia de muerte, infeliz mujer, y tú, niño desventurado, que mueres por los lechos de tu madre, no compartiendo nada ni siendo culpable para los reyes”.

¹⁴⁰ Sobre la comparación entre un mundo homérico más laxo y el cierre sobre el modelo monógamo en la legislación de la *pólis*, cf. SEAFORD (1990: 160).

in common with other wives” pero el texto griego dice ἀνδρὸς. Si bien STEVENS habla de un uso estereotipado del término y así lo tomamos, hallamos aquí una problemática valencia masculina¹⁴¹.

Las razones para esta condena se manifiestan en el despliegue posterior de situaciones donde la duplicidad implica la discordia o el desastre. En la antístrofa, el coro hace referencia a los peligros de la doble monarquía. En la segunda estrofa, se compara con una nave en el mar dirigida por un timón que posee dobles leyes. Las imágenes que desarrolla el coro son altamente significativas: la rivalidad entre dos mujeres provocada por los dobles lechos se expresa en términos de desgobierno y anarquía¹⁴². En el seno del *óikos*, las mujeres son *per se* elementos subordinados a la autoridad del *anér*: sin embargo, el lenguaje del coro da cuenta de la existencia de una jerarquía interna que habilita en la esposa legítima un lugar de preeminencia que nadie debe cuestionar. La particular situación de Andrómaca viene a impugnar una situación de privilegio doméstico que una conducta monógama del marido debería dejar amparada.

La estructura se cierra con las dos siguientes menciones al lecho, realizadas en la segunda antístrofa y los vv. 494-500 a cargo del corifeo. Ambas referencias aparecen contrapuestas según el eje lechos bastardos/lechos legítimos. En efecto, el coro alude en primer lugar al de Hermíone con el término λέχει, modificado por ἑτέρῳ. Aquí el uso del singular resulta problemático, pues λέχος sólo en plural refiere al lecho matrimonial. El espectador sabe por la trama que el de Hermíone es un lecho de ese tipo y el discurso del coro lo reafirma cuando señala que la espartana ha llegado a él por el fuego, διὰ πυρὸς, que refiere a nuestro entender al fuego de la antorcha del ritual nupcial¹⁴³.

Sin embargo, el coro opta por el singular, situación que se profundiza con el plural que emplea el corifeo para referirse a los lechos de Andrómaca, λεχέων. Las mujeres de Ptía, que toman partido por Andrómaca, plantean aquí la contraposición de lechos invirtiendo la situación como si hiciera primar el *status* real sobre el legal. El singular parecería denunciar

¹⁴¹ Cf. STEVENS (1998: 153).

¹⁴² Para una relación entre lechos dobles y el sistema espartano de la diarquía, cf. FINLEY (1938: 54-55).

¹⁴³ Para un estudio de la imagen de la lámpara y la antorcha en el período arcaico y clásico, cf. PARISINO (2000). Según ALLAN (2000: 215) la idea de Hermíone encendiéndose contra otro lecho capta a la vez la ferocidad de su ataque y su primera motivación.

la imperfección de un matrimonio que no termina de consumarse en la maternidad; el plural, en cambio, parece evidenciar la situación cuasimatrimonial en que la concubina se halla al haber dado un hijo a su dueño. La referencia a la maternidad es clara: la intervención del corifeo se produce en un discurso al hijo de Andrómaca, quien junto a su madre aparece calificado como bestia, ζεύγος (nueva animalización que se inscribe en el registro del sacrificio y que trataremos en el próximo capítulo)¹⁴⁴.

En la antístrofa del estásimo tercero el coro menciona por única vez al lexema “tálamo”:

ταύταν ἦνεσα ταύταν καὶ τῆρομαιτ βιοτάν,
μηδὲν δίκας ἔξω κράτος ἐν θαλάμοις
καὶ πόλει δύνασθαι.¹⁴⁵

vv. 786-788

En estos versos hallamos la presencia de dos núcleos significativos del *tópos* que conforman el binomio tálamo/ciudad. En estos dos componentes claves el poder debe también conformar un binomio con la justicia y no actuar fuera de ella¹⁴⁶.

Las tres referencias siguientes del coro son dadas a partir de palabras derivadas:

βέβακε δ' Ἀτρείδας ἀλόχου παλάμαις,
αὐτὰ τ' ἐναλλάξασα φόνον θανάτῳ
πρὸς τέκνων ἐπηῦρεν.¹⁴⁷

vv. 1028-1030

πολλαὶ δ' ἂν Ἑλλάνων ἀγόρους στοναχαὶ
μέλποντο δυστάνων τεκέων, ἄλοχοι δ'
ἐξέλειπον οἴκους

¹⁴⁴ El *tópos* del niño como único no culpable de nada es discutible si recordamos las palabras dictaminadas por Menelao: “el hijo de un enemigo es enemigo”. Se podría pensar que Hermíone decide matarlo por ese motivo. Pero la situación es particular ya que si bien es hijo de un enemigo (Andrómaca), también es hijo de Neoptólemo, su marido.

¹⁴⁵ “Esta, esta vida recomendé y llevo, que fuera del poder, fuera de la justicia, no gobierne en los tálamos ni en la ciudad”

¹⁴⁶ RIBEIRO FERREIRA (1971: 229) recuerda que el escoliasta encuentra aquí una referencia a Menelao.

¹⁴⁷ “Y el Atrida ha marchado con las manos de la esposa y ésta, tras pagar por sus hijos el crimen con su muerte, cosechó sus frutos”

πρὸς ἄλλον εὐνάτορ'.¹⁴⁸
vv. 1038-1041

La primera parte del estásimo tiene lugar a continuación de las palabras de Orestes donde enuncia la emboscada a Neoptólemo. Aquí el coro retoma su contraposición Troya/Hélade señalando sus comunes infortunios. Tras describir el destino de la “infeliz” Troya, el coro pasa a detallar las desgracias griegas. La presencia de Orestes obliga a la referencia al asesinato de Agamenón a manos de su ἄλοχος y luego la muerte de ésta a cargo del hijo vengador (expresado en un significativo plural, τέκνων). Los males alcanzan también a las mujeres anónimas, el rayo de la muerte cubre también la Hélade como lo había hecho en los fértiles campos de Frigia. La ausencia de los varones pasa nuevamente a escena: muchas griegas se lamentaban por sus hijos y las esposas, ἄλοχοι, abandonaban sus casas hacia otro compañero de lecho, εὐνάτορα.

Para cerrar el mundo femenino falta analizar las menciones de Tetis conformadas por una palabra base y una derivada¹⁴⁹.

Desde el punto de vista de la presencia de la diosa, la obra presenta una estructura circular: el prólogo es emitido por Andrómaca en el templo de la diosa y al pie de su estatua¹⁵⁰ y el desenlace de la tragedia

¹⁴⁸ “Y muchas lamentaciones en las plazas de los helenos cantaban por sus infelices hijos. Y las esposas abandonaban sus casas hacia otro compañero de lecho”.

¹⁴⁹ Respecto de su nombre propio Θέτις, Tetis, parece depender de la misma raíz de θεός con la idea de autoridad reguladora y significaría simplemente divinidad. Otra etimología la relaciona con la raíz τίθημι, donde Tetis se presentaría como aquella que dispone, que establece, que funda. No debe confundirse con la diosa del mismo nombre en castellano, Tetis, pero de diferente denominación en griego, Τηθύς, y, por supuesto, de diferente etimología. Tetis es la más célebre de las Nereidas, hijas del profético “viejo del mar”. Es una divinidad antigua y local en la zona costera de Tesalia, enfrente de la parte norte de la isla de Eubea. La cercanía del mar hizo de ella una diosa marina. Para un análisis de su iconografía cf. LISSARRAGUE (1992). Los epítetos que la describen le atribuyen juventud y una incomparable belleza. Como toda divinidad marítima posee el don de la transformación, que utiliza, por ejemplo, en el episodio de su unión con Peleo. Esta diosa presenta una serie de características que la relacionan con el dominio de la astucia. Cf. al respecto DETIENNE & VERNANT (1974: 64 y ss.) y BERMEJO BARRERA, GONZÁLEZ GARCÍA & REBORDA MORILLO (1996: 233). Para una relación entre Tetis y φράζω, cf. IRIARTE (1990: 43 y ss.).

¹⁵⁰ Respecto del *Thetideion*, cf. WILSON (1968). Sobre el recurso teatral de la estatua en escena, cf. WILES (1999: 200 y ss.) y ALLAN (2000: 81). Para un relevamiento de las referencias espaciales al templo, en general, y al de la diosa Tetis, en particular, cf.

cuenta con la intervención directa de la divinidad como *theá apó mechanés*¹⁵¹. El papel de Tetis en *Andrómaca* es central en función del mito y del parentesco que la une con los personajes de la trama y su epifanía, aunque se trate de una divinidad menor, resulta a todas luces pertinente¹⁵². Pero además la crítica ha señalado la empatía generada entre la diosa y la protagonista, tanto por su condición de personajes femeninos forzados a unirse a un lecho¹⁵³ como por la experiencia común de la pérdida de un hijo¹⁵⁴.

En las primeras palabras del epílogo, la diosa exclama a Peleo:

γυναῖκα δ' αἰχμάλωτον, Ἄνδρομάχην λέγω,
Μολοσσίαν γῆν χρῆ κατοικήσαι, γέρον,
Ἐλένῳ συναλλαχθεῖσαν εὐναίοις γάμοις,
καὶ παῖδα τόνδε, τῶν ἀπ' Αἰακοῦ μόνον
λελειμμένον δῆ.¹⁵⁵

vv. 1243-1246

RODRÍGUEZ CIDRE (2001), donde se señala que los personajes revelan en su discurso un conocimiento preciso de los matices en lo que concierne a los lexemas disponibles para las referencias al espacio sagrado y un manejo consciente de las diferencias de funcionalidad de los ámbitos culturales.

¹⁵¹ Para un estudio del *deus ex machina* en Eurípides a partir de fuentes antiguas y de las lecturas de la crítica, cf. NÁPOLI (1997). Cf. también SCULLION (2000: 218) y, para un planteo menos reciente, cf. APPLETON (1920: 12).

¹⁵² DUNN (1996: 138-139) insiste en el carácter menor de esta divinidad, lo cual la ubica en un plano de autoridad no muy superior al que detentan los otros personajes de la obra y, por lo tanto, cuenta con una fuerza resolutiva sustancialmente menor que no compensa la pregnancia de un cadáver en escena ni dicta castigos para Hermíone y Menelao.

¹⁵³ Cuando Zeus conoció el peligro que implicaba unirse a Tetis –debido a que el oráculo había determinado que esta divinidad daría a luz un hijo que superaría a su padre– el dios supremo decide cederla en matrimonio al mortal Peleo. Según las fuentes, este hecho puede ser tomado como un castigo para la diosa, por haber rechazado al mismo Zeus o como un premio para el mortal por sus cualidades, como en *Ifigenia en Áulide*, v. 703. ALLAN (2000: 259) señala que la unión forzada de Tetis reverbera en la situación de Andrómaca.

¹⁵⁴ Cf. GOLDER (1983: 132), quien señala una sutil humanización de la diosa y ALLAN (2000: 259) quien recuerda que en *Ilíada* aparece como la diosa que llora como un mortal.

¹⁵⁵ “Y la mujer cautiva, Andrómaca digo, necesario es que habite la tierra molosia, anciano, después de ser unida a Héleno por bodas de lechos y este niño, el único que ha quedado en verdad de los de Éaco”.

σὲ δ', ὡς ἂν εἰδῆς τῆς ἐμῆς εὐνῆς χάριν,
κακῶν ἀπαλλάξασα τῶν βροτησίων
ἄθανατον ἄφθιτόν τε ποιήσω θεόν.¹⁵⁶

vv. 1253-1256

En esta sección, la diosa dictamina el futuro de los acontecimientos y, por lo tanto, también el destino de Andrómaca y su hijo. Llama a la troyana γυναῖκα δ' αἰχμάλωτον, lo cual es lógico teniendo en cuenta que ella es la cautiva de la obra. Pero, significativamente, Tetis se ve obligada a aclarar con una parentética a quién se está refiriendo, Ἄνδρομάχην λέγω¹⁵⁷. Está claro que a esta altura la condición servil de la troyana ha quedado por demás cuestionada. Y, en efecto, la diosa ordenará la liberación de la mujer y un nuevo matrimonio. Tetis necesita que Andrómaca vuelva a tener un casamiento legítimo porque, a partir de Moloso, su bisnieto, su misma descendencia está en juego¹⁵⁸. Pareciera ser que la esencia de Andrómaca en esta obra debe borrarse para que el único descendiente de su sangre pase a ser legítimo y, por lo tanto, su madre no puede ser una esclava. Esta es la razón por la cual enfatiza la legitimidad de la nueva unión: al sustantivo γάμοις, referido a las bodas, se lo adjetiva con εὐναίοις que remite a lechos matrimoniales. Se trata de una doble legitimidad. Andrómaca recobrará con Héleno el estatus de esposa, pero, dado su paso por el concubinato, hay que recalcar la legitimidad del acto matrimonial. Si bien el texto aquí no lo aclara, Andrómaca tendrá un tercer hijo varón con Héleno lo que confirmará su condición de παιδοποιός (v. 4) por antonomasia en el punto de clímax de la fertilidad (los tres varones).

La fertilidad enlaza en un punto a Andrómaca con Tetis por cuanto la diosa personifica la fecundidad femenina del mar. Por otro lado, ambos

¹⁵⁶ “Y a ti, para que veas la gracia de mi lecho tras liberarte de los males mortales te convertiré en un dios inmortal e incorruptible”.

¹⁵⁷ Existe una discusión entre especialistas en torno de si Andrómaca está presente en escena en los últimos 240 versos de la tragedia, a la manera de un personaje silente. KOVACS (1980: 49) señala que hay evidencia tanto para afirmar una cosa como la contraria. GOLDER (1983: 124 y ss.) expone los distintos argumentos, remarcando la fuerte homologación que se produciría entre prólogo y epílogo: Andrómaca suplicante ante una diosa/estatua en uno, y a la inversa en el otro, una Andrómaca silente e inmóvil frente a una diosa vívida a través del recurso de la *dea ex machina*. Cf. también STEVENS (1998: 243).

¹⁵⁸ Una preocupación similar planteará Hécuba respecto de Astianacte en *Tr.* 701 y ss., depositando en el niño (y la madre que debe sobrevivir aceptando su nueva condición de cautiva concubina) la esperanza de un renacer de Troya.

personajes están unidos justamente por el fruto de esa fertilidad en la persona de Moloso, figura en torno a la cual se dará la fundación de un nuevo pueblo a partir del dictamen de Tetis y que, irónicamente, implicará la continuidad del linaje de Éaco (pero a través de una troyana cautiva y su hijo ilegítimo) al mismo tiempo que representará la supervivencia de Troya (pero a partir de la caída en esclavitud de una de sus mujeres)¹⁵⁹. La reanudación de la convivencia marital entre Tetis y Peleo que estipula el discurso final de la diosa también puede ligar a ambos personajes femeninos, por cuanto el futuro matrimonio de Andrómaca con Héleno, dispuesto también por Tetis, significaría la vuelta de la mortal al grupo de parentesco de su marido y esta inserción puede verse como el fin de un período de alejamiento entre la mujer y su *óikos* marital¹⁶⁰.

La segunda referencia a la cama de Tetis remite al propio con Peleo. El epílogo viene a mostrar las ventajas de compartir el lecho con una diosa: por esta gracia el padre de Aquiles alcanzará la condición de inmortal¹⁶¹. Ahora bien, el lexema empleado, *εὐνής*, refiere como sabemos al lecho nupcial y matrimonial. Esta remisión a las nupcias de Tetis y Peleo resultan significativas en el contexto del cierre de esta tragedia, en tanto actualizan el origen de las desgracias conjuntas de Troya y la Hélade. La última referencia divina al lecho produce un giro que retoma el inicio de la historia. Una falla suscitada en el entorno de la primera *εὐνή* provoca lechos y lechos en el mundo de los mortales.

Como dijimos en la introducción de este capítulo, el mundo masculino será emisor del semá en siete oportunidades. El primero es Menelao, quien hace referencia una única vez en el episodio segundo¹⁶²:

κάγῳ θυγατρί (μεγάλα γὰρ κρίνω τάδε,
λέχους στέρεσθαι) σύμμαχος καθίσταμαι.

¹⁵⁹ Se trata de una de las pocas leyendas etiológicas del corpus euripideo. Cf. JOUAN (1995: 147) y HALL (1989: 180-181). ALLAN (2000: 32) presenta otras variables del mito. En torno de los aspectos paradójales de la continuidad de Troya y de la casa de Éaco en el pueblo de los molosios, cf. GOLDEN (1993: 137) y PHILLIPPO (1995: 370).

¹⁶⁰ Cf. PAPANIMITROPOULOS (2006: 153) y SCODEL (1998: 149-150), quien señala la forma en que Andrómaca se integra a su vida futura “*very much on her own terms*”.

¹⁶¹ Para el *tópos* de la isla de los bienaventurados en la literatura arcaica y clásica, cf. MARTÍNEZ (1999).

¹⁶² Para un perfil del personaje de Menelao, cf. ALBINI (1999: 296 y ss.) y (2000: 102 y ss.). ALLAN (2000: 20 y ss.), por su parte, analiza también el personaje en la épica.

τὰ μὲν γὰρ ἄλλα δεύτερ' ἂν πάσχοι γυνή,
ἀνδρὸς δ' ἄμαρτάνουσ' ἄμαρτάνει βίου.¹⁶³

vv. 370-373

El marido de Helena da aquí otra vuelta de tuerca al relato: Hermíone está sin lecho. De esta forma, Menelao viene a confirmar la definitiva ausencia de Neoptólemo en las camas de las mujeres en conflicto (ausencia que caracterizará la esencia de su personaje en la obra). Neoptólemo no duerme con su esposa pero, de creer el discurso de la cautiva, tampoco frecuente el lecho de su concubina, con lo que la injuria en lechos a que hiciera referencia Andrómaca en los vv. 350-351 empezaría a perder sustancia. Sin embargo, a ojos de Menelao, su hija Hermíone está perdiendo desde los lechos su *status* de esposa¹⁶⁴. Por ello Menelao cree que no es un asunto menor el concubinato de su yerno con la esclava troyana. Emplea la expresión ἄμαρτάνουσ' ἄμαρτάνει: Menelao homologa el estar sin marido a estar muerta, equiparación a la que no llega ningún personaje femenino.

El siguiente personaje masculino que remite al lecho es Peleo, quien lo hace en tres oportunidades¹⁶⁵. La primera de ellas tiene lugar en el tercer episodio:

σὺ γὰρ μετ' ἀνδρῶν, ὦ κάκιστε κάκ κακῶν;
σοὶ ποῦ μέτεστιν ὡς ἐν ἀνδράσιν λόγου;
ὄστις πρὸς ἀνδρὸς Φρυγὸς ἀπηλλάγης λέχου,
ἄκληστ' + ἄδουλα δῶμαθ' ἐστίας + λιπῶν,
ὡς δὴ γυναιῖκα σῶφρον' ἐν δόμοις ἔχων
πασῶν κακίστην.¹⁶⁶

vv. 590-595

¹⁶³ “Y yo de mi hija (pues juzgo grandes estas cosas, estar sin lecho) me hago su aliado. Pues por un lado, una mujer sufriría otras cosas de importancia secundaria; por otro, está privada de la vida, estando privada del marido”.

¹⁶⁴ Cf. STEVENS (1998: 141). Cf. también MELIS (2005: 208-209).

¹⁶⁵ Para un perfil del personaje de Peleo en la tragedia y la épica, cf. ALLAN (2000: 22 y ss.).

¹⁶⁶ “¿Pues tú entre los hombres, oh el peor incluso de entre los malos? ¿Cómo está tu palabra entre los hombres? Tú que fuiste librado del lecho por un frigio, tras abandonar las moradas del hogar sin cerrar y sin esclavos como si tuvieras en calidad de mujer prudente en casa a la peor de todas”.

¹⁶⁷ En torno de la “negligencia” de Menelao en el control sobre su esposa, cf. STEVENS (1998: 168).

En este fragmento, Peleo increpa a Menelao cuestionando la legitimidad de su accionar en virtud de su pasado. En su argumento, introduce el binomio lechos abiertos/lechos cerrados (que Hermíone retomará en los vv. 950 y ss., en ese caso, para defenderse de las malas mujeres). Es así que Peleo recuerda que Menelao vivió diez años librado, separado, del lecho por un frigio, ἀπηλλάγης λέχους. Significativamente, utiliza el singular, tal vez para marcar la soledad de la cama de Menelao pero más seguramente para indicar la valencia de ruptura matrimonial que implicaba la fuga de Helena. Sin embargo, la responsabilidad caía sobre el propio Menelao que no cuidó haber dejado la casa cerrada y con esclavos, ἄκληστ' ἄδουλα¹⁶⁷. Un marido necesita llaves y esclavos para encerrar y cuidar a su esposa y defender su honor de otros hombres. Es culpa de Menelao confiar en una mujer que era la peor de todas, πασῶν κακίστην, y en sentido alguno una mujer prudente, γυναικα σώφρον'. Un lecho correctamente cuidado es un lecho herméticamente cerrado y la irresponsabilidad de Menelao, su negligencia en cuidar de su honra ha ocasionado las desgracias que afectaron a los griegos en general y a la estirpe de Peleo en particular, con la muerte de su hijo. Por ello, en los versos subsiguientes, Peleo llega a considerar a Menelao un asesino de Aquiles¹⁶⁸.

En la siguiente referencia al sema –epílogo del tercer *kommós*– Peleo retoma su ataque a la alianza matrimonial con el linaje de Menelao:

ὦ γάμος, ὦ γάμος, ὃς τάδε δώματα
καὶ πόλιν ὤλεσας ὤλεσας ἀμάν.
αἰαῖ, ἔ ἔ, ὦ παῖ
† μήποτε σῶν λεχέων τὸ δυσώνυμον
ὤφελ' ἔμὸν γένος εἰς τέκνα καὶ δόμον
ἀμφιβαλέσθαι
Ἑρμιόνας Αἶδαν ἐπὶ σοί, τέκνον, †
ἀλλὰ κεραυνῶ πρόσθεν ὀλέσθαι.¹⁶⁹

vv. 1186-1193

Aquí, el matrimonio de su nieto con Hermíone ha producido la destrucción de la ciudad y el hogar, τάδε δώματα καὶ πόλιν, doble referencia

¹⁶⁸ Para la invectiva de Peleo contra la mujer espartana, cf. DOVER (1994: 84 y ss.), ARRIGONI (1985: 86) y GARCÍA IGLESIAS (1986: 117).

¹⁶⁹ “Oh bodas, bodas que destruisteis, destruisteis esta casa y ciudad conjuntamente. ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Oh hijo!, “†que nunca lo odioso de tus lechos hubiese venido a caer sobre mi linaje, mis hijos y mi casa sino que antes Hermíone hubiera muerto por el rayo para ti, hijo, hacia el Hades†”.

que recuerda lo que el coro expresa en los vv. 786-788 con el binomio tálamo/ciudad. Es en el odioso lecho nupcial de Hermíone que se halla la raíz de la ruina de Neoptólemo, *ῶν λεχέων τὸ δυσώνυμον*¹⁷⁰.

Las últimas referencias de Peleo también aparecen en el epílogo, en respuesta al discurso de Tetis:

ὦ πότνι', ὦ γενναῖα συγκοιμήματα,
 Νηρέως γένεθλον, χαῖρε: ταῦτα δ' ἀξίως
 σαυτῆς τε ποιεῖς καὶ τέκνων τῶν ἐκ σέθεν.
 παύω δὲ λύπην σοῦ κελευούσης, θεά,
 καὶ τόνδε θάψας εἶμι Πηλίου πτυχάς,
 οὔπερ σὸν εἶλον χερσὶ κάλλιστον δέμας.
 [κᾶτ' οὐ γαμείν δῆτ' ἔκ τε γενναίων χρεῶν
 δοῦναι τ' ἐς ἐσθλοὺς, ὅστις εὖ βουλευέται,
 κακῶν δὲ λέκτρων μὴ 'πιθυμίαν ἔχειν,
 μηδ' εἰ ζαπλοῦτους οἴσεται φερνὰς δόμοις;
 οὐ γάρ ποτ' ἂν πράξειαν ἐκ θεῶν κακῶς.]¹⁷¹

vv. 1273-1283

Aparece el *hárax* *συγκοιμήματα* como término clave del saludo a la diosa. Evidentemente, pese a ser un vocablo en plural, se refiere a un singular, pues se trata de una invocación a Tetis. STEVENS considera que estamos frente a un plural mayestático¹⁷². Idea que no descartamos pero también consideramos que el plural apunta a la cantidad de veces que yacieron juntos en esos lechos (recordemos también la pluralidad de hijos que Tetis pare de Peleo y que va matando al querer hacerlos inmortales).

Se retoma aquí el ataque al lazo con el linaje de Menelao aunque de forma implícita. La alusión viene dada por los *κακῶν λέκτρων* donde se expresa la inconveniencia de desear malos lechos en función de las ricas dotes que puedan implicar (*Andrómaca* y *Hermíone* remarcaron ya que

¹⁷⁰ Cf. KYRIAKOU (1997: 23 y ss.). Neoptólemo hizo una elección desastrosa y pagó por su insensatez. Cf. también SOMMERSTEIN (1988: 244).

¹⁷¹ “¡Oh señora! ¡Oh ilustre compañera de lecho, linaje de Nereo, salud! Y realizas estas cosas dignamente por ti y por tus hijos. Hago cesar la pena ya que tú lo ordenas, diosa, y tras sepultar a éste, iré a los pliegues del Pelión donde tomé tu bellissimo cuerpo con mis manos. [Y en consecuencia ¿no es necesario, si delibera bien, casarla entre nobles y tras darla a buenos, no tener el deseo de malos lechos ni siquiera cuando traigan a casa muy ricas dotes? Pues nunca estarían de mala manera a partir de los dioses]”.

¹⁷² Cf. STEVENS (1998: 245).

ambas tuvieron ricas dotes pero la referencia de Peleo a la espartana es evidente). Prácticamente, el cierre de la tragedia (luego viene la despedida anapéstica del coro) se compone de esta condena de los imprudentes arreglos matrimoniales que hacen prevalecer el interés por la dote.

El último personaje masculino en nombrar el sema es Orestes en el diálogo con Hermíone del episodio cuarto, antes citado (vv. 904-909)¹⁷³. Este diálogo resulta muy rico en las tres referencias al lecho que efectúa Orestes (ya analizamos lo correspondiente a Hermíone). En primer lugar, Orestes ubica en el lecho la raíz de las desgracias de cualquier mujer, si no hay hijos de por medio (primera razón para los dolores): se reduce así la vida femenina al cuidado de los niños y a la atención del y para el esposo. Las relaciones maritales se sintetizan en la cama. Hermíone acepta la idea de su interlocutor y la cierra con la remisión a la enfermedad.

La segunda referencia, en la que utiliza εὐνή, de clara valencia matrimonial, resume la inquietud de Hermíone. Su problema no pasa por el compartir al marido sino por la sustitución del lecho matrimonial. Efectivamente, Orestes emplea la estructura ἀντί σοῦ (ya utilizada por Hermíone): el asunto se centra en el reemplazo. Es de notar que cuando se refiere al marido, πόσις, no emplea artículo ni posesivo.

Por último, el discurso de Orestes cierra con la condena de la multiplicidad de lechos que es *leitmotiv* de la obra. La dualidad de lechos matrimoniales (emplea λέχη) es calificada como κακόν.

LOS TÁLAMOS DE HADES

En *Hécuba*, la guerra de Troya ha finalizado y los griegos, victoriosos han arribado al Quersoneso con sus botines de guerra, entre los que se incluyen las mujeres asignadas como esclavas a los lechos y servicios de los diferentes vencedores. El Quersoneso, territorio del rey tracio Poliméstor, será el escenario de dos episodios ligados a dos cadáveres. Por un lado, el de Polidoro, hijo de Hécuba y Príamo, cuyo espectro emite el prólogo de la obra, en el cual narra la traición de Poliméstor, el anfitrión

¹⁷³ Para los cambios que ha realizado Eurípides respecto del personaje de Orestes, cf. BOULTER (1966: 51 y ss.). En cuanto al estudio de este personaje desde los lazos de sangre, cf. KYRIAKOU (1997: 20 y ss.). BURNETT (1971: 148 y ss.) señala, por último, que las palabras de Orestes acerca de la muerte de Neoptólemo constituyen el más audaz *coup de théâtre* que ha sobrevivido en el escenario trágico.

que debía protegerlo y que, sin embargo, lo asesina a fin de quedarse con el oro troyano a él confiado. Por otro lado, un segundo cadáver será central aquí, el de otro retoño de Hécuba, su hija Políxena, a quien un segundo espectro (el de Aquiles) reclama como sacrificio grato para su tumba¹⁷⁴.

La estructura de la obra es bipartita con un eje conductor dado por el dolor de la derrocada reina troyana. En efecto, la primera parte de la tragedia gira en torno de la decisión de los aqueos de atender al reclamo de Aquiles¹⁷⁵, los vanos intentos de Hécuba por evitar el sacrificio y finalmente la decisión de Políxena de enfrentar dignamente su destino fatal. La segunda parte retoma la historia de Polidoro pero en clave de venganza, por cuanto la anciana troyana organiza con su grupo de cautivas el castigo sobre el rey tracio a quien cegarán tras haberlo obligado a presenciar el asesinato de sus hijos¹⁷⁶.

En lo que concierne a las menciones al lecho en esta obra, hallamos un conjunto menor respecto del caso previamente analizado de *Andrómaca*. De las quince menciones que relevamos en esta tragedia, doce aluden al lecho, dos al tálamo y una se produce a través de una palabra derivada. Nueve de ellas corresponden al coro; en una oportunidad se refieren al lecho Políxena y Hécuba y en tres situaciones Poliméstor. Se

¹⁷⁴ La ambientación de la trama en el Quersoneso resulta problemática en función de la lejanía de este territorio respecto de la costa asiática del Helesponto, donde se halla la tumba de Aquiles que servirá de escenario al sacrificio de Políxena. Sobre esta ambigüedad geográfica, forzada por el episodio de Polidoro, y el papel de las convenciones dramáticas, cf. SPRANGER (1927), SAID (1989), ARNOTT (1991: 138-139), MOSSMAN (1995: 48 y ss.), VIDAL-NAQUET (1997: 112 y ss.) y NÁPOLI (1998: 89). ZEITLIN (1991: 53 y ss.), por su parte, destaca el carácter transicional del Quersoneso en diferentes registros: entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre el pasado y el futuro, entre lo bárbaro y lo helénico, etc.

¹⁷⁵ A diferencia de Polidoro, la aparición de la sombra de Aquiles nos es narrada a través del discurso de los protagonistas. DE ROMILLY (1977: 25) plantea que Eurípides renuncia a la escena del espectro del mirmidón por cuanto lo que volvía ineluctable el sacrificio no era la voluntad del muerto sino el veredicto de la asamblea. Respecto de la representación del espectro de Polidoro, cf. LUSCHNIG (1976: 227-229) y WILES (1999: 182). Respecto del de Aquiles, cf. KING (1985: 48 y ss.) y en cuanto a su aparición en otros géneros, cf. CONACHER (1967: 147).

¹⁷⁶ Para un estudio de la estructura bipartita de la obra y la importancia del descubrimiento del cadáver de Polidoro, cf. IRIGOIN (2002: 169). *Hécuba* es una obra poco frecuentada en la antigüedad clásica aunque su impacto en el mundo bizantino y renacentista es muy fuerte. En cuanto al estudio de la recepción de la obra desde el s. XVI en adelante, cf. HEATH (2003).

trata de otras dimensiones pero también de otras valencias que en esta tragedia se harán operar para un contexto argumental que, a diferencia de *Andrómaca*, implica una menor distancia temporal respecto del momento en que estas mujeres cautivas estaban legítimamente instaladas en sus lechos maritales. En este sentido, cabe recordar que el coro aquí está compuesto por mujeres troyanas, lo que difiere claramente del escenario de Ptía antes analizado: estas mujeres no solo acompañan a las protagonistas, sino que pueden funcionar como un *alter ego* de la derrocada reina, tanto en lo que se refiere a compartir las desgracias como a convertirse en los brazos ejecutores de su voluntad de venganza¹⁷⁷.

La primera parte de la tragedia gira, entonces, en torno de la decisión aquea de sacrificar a Políxena. Las referencias al lecho, por su parte, pueden ser asociadas a esta problemática en la primera mitad de la obra. La misma Políxena se refiere a los lechos en el primer episodio (en su única remisión al sema):

λέχη δὲ τὰμὰ δοῦλος ὠνητός ποθεν
 χρανεῖ, τυράννων πρόσθεν ἤξιωμένα.
 οὐ δῆτ' ἀφίημι ὀμμάτων ἐλευθέρων
 φέγγος τόδ', Ἴαίδη προστιθεῖσ' ἐμὸν δέμας.¹⁷⁸ vv. 365-368

En este fragmento, Políxena aparece verbalizando su decisión de morir en virtud del desdoro de una esclavitud incompatible con su ser y su pasado¹⁷⁹. En el *racconto* de las desgracias que le esperarían en función de su actual condición de esclava, νῦν δ' εἰμι δούλη (v.357), los lechos conforman una causa clave. Ahora bien, lo que más resalta de este lamento es el grado de inverosimilitud que tiene su diagnóstico de la situación en que se halla. En efecto, la imagen que dibuja de su futuro, en cuyo contexto marca que un esclavo (comprado de donde sea) ensuciará sus lechos, cuadra escasamente con su pasado de esplendor. Dentro de las posibilidades de esclavitud, Políxena elige por cierto la peor cuando es

¹⁷⁷ En torno del carácter sufriente del colectivo de mujeres troyanas (que además son madres como se señala en el v. 475) y su funcionalidad en la obra, cf. MOSSMAN (1995: 69 y 81). Cf. también ROSIVACH (1975: 358).

¹⁷⁸ “Y un esclavo comprado en alguna parte manchará mis lechos, considerados antes dignos de reyes. No, en verdad. Dejo caer de mis ojos libres esta luz tras entregar mi cuerpo a Hades”.

¹⁷⁹ WILKINS (1990: 177) recuerda que durante la Guerra del Peloponeso, Eurípides escribe al menos seis obras en las que consta el sacrificio voluntario.

más dable suponer que pasaría a ser la concubina de alguno de los jefes enemigos¹⁸⁰. Ella emplea el plural λέχη con connotación matrimonial: la imagen de la mancilla encarna la incompatibilidad total entre esclavitud y matrimonio. Los lechos matrimoniales que su futuro debería haberle asegurado en Troya son arruinados por el contacto sucio de un esclavo, proscribiendo de la situación la eventualidad de un matrimonio regularmente concretado. De cualquier manera, su referencia al sema pasa por la confrontación entre lechos esclavos y lechos de reyes¹⁸¹, planteando una ecuación que retomará más tarde el coro: la alternativa a los lechos esclavos viene dada por la entrega del cuerpo a Hades. El Hades es la última morada de estas vírgenes sacrificadas, lugar y “marido” que no pidieron, como si, en palabras de LORAUX, toda virgen tuviese irremediamente que ganar en esposa¹⁸².

No es ésta la primera mención del sema en la obra, pues es el coro el primero en remitir al lecho y lo hace con dos lexemas en la *párodos* de la tragedia cuando Hécuba es la interlocutora:

ἦν δὲ τὸ μὲν σὸν σπεύδων ἀγαθὸν
 τῆς μαντιπόλου Βάκκης ἀνέχων
 λέκτρ' Ἀγαμέμνων· τῷ Θεσίδα δ',
 ὄζω Ἀθηνῶν, δισσῶν μύθων
 ῥήτορες ἦσαν, γνώμη δὲ μιᾶ
 συνεχωρείτην τὸν Ἀχιλλεῖον
 τύμβον στεφανοῦν αἵματι χλωρῶ,
 τὰ δὲ Κασάνδρας λέκτρ' οὐκ ἐφάτην
 τῆς Ἀχιλείας
 πρόσθεν θήσειν ποτὲ λόγῃς.¹⁸³

vv. 120-129

Toda esta parte coral gira en torno de Políxena, aludida mas nunca nombrada (el espectro de Polidoro la nombra en el prólogo y Hécuba

¹⁸⁰ En este sentido, no coincidimos con las apreciaciones de RABINOWITZ (1993: 61) ya que consideramos que Políxena está exagerando su posible futuro. Cf. también SYNODINOU (1977: 107 y ss.) y SCHAPS (1998: 169-170).

¹⁸¹ Para un estudio de la palabra *týrannos*, cf. PARKER (1998).

¹⁸² Cf. LORAUX (1989: 61). Cf. también SEGAL (1993: 175 y 177).

¹⁸³ “Y esto era, por un lado, Agamenón defendiendo tu bien, manteniendo los lechos de la bacante adivina. Por el otro, los dos Teseidas, vástagos de Atenas, eran oradores de ambos discursos pero coincidían en una opinión: coronar la tumba de

cuando relata el sueño) y si bien estas dos referencias al lecho reenvían a su hermana Casandra, es evidente que el fondo de la cuestión viene dado por la virgen que ha de ser inmolada.

El coro aparece como mensajero de su sacrificio frente a la tumba de Aquiles. La referencia a la condenada viene a reeditar un conflicto de lechos y guerreros que la historia del sitio de Troya conociera en un momento previo. Se plantea aquí una confrontación entre los lechos de Agamenón/Casandra y la lanza de Aquiles que exige otro lecho, mortuario, para Políxena. La confrontación reactualiza el enfrentamiento que se produjera entre los dos héroes en torno de Briseida y Criseida en el primer canto de *Ilíada*¹⁸⁴.

Las referencias a Casandra son ricas en connotaciones. En primer lugar, los lechos le pertenecen. El texto da cuenta de que no se trata de los lechos de Agamenón sino de los de la bacante adivina, τῆς μαντιπόλου Βάκχης; luego, directamente la nombra como la propietaria del lecho, τὰ δὲ Κασάνδρας λέκτρα. Casandra es ya la concubina de Agamenón. Sin embargo, el texto opta en ambos casos por la voz λέκτρα, término en plural cuya valencia matrimonial es evidente. La condición de sacerdotisa de Febo en principio viciaba de raíz su captura como mujer-botín¹⁸⁵, pero ningún personaje refiere a este carácter impío de la unión¹⁸⁶. Se podría pensar aquí la presencia de un silenciamiento estratégico desde el lado troyano. En efecto, Casandra cobra una importancia notable pues su convivencia con Agamenón parece poder interferir en el futuro lecho mortuario de su hermana, aunque finalmente el dictamen de los Teseidas impondrá la dicotomía lecho/lanza que la sentenciará. Esta referencia a la λόγῃς del v. 129 recuerda, según MOSSMAN la mencionada en el v. 102 en el cual las cautivas aparecen cazadas a punta de lanza. La centralidad de la lanza de Aquiles encarna la victoria griega y la imposibilidad de un tér-

Aquiles con sangre joven; dijeron que nunca colocarían los lechos de Casandra por delante de la lanza de Aquiles”.

¹⁸⁴ Aunque aquí es el espectro el que efectúa la demanda y a partir de un poder “sobrenatural” que reduce ciertamente el margen de acción de Agamenón. Cf. MOSSMAN (1995: 32) y GREGORY (1999: 62-63). Cf. también SCODEL (1998: 139) y FOLEY (2003a: 94-95). Para un estudio de Agamenón en tanto personaje homérico degradado, cf. AELION (1983: 335 y ss.). Para el motivo de su amor por Casandra, cf. MASON (1959: 87).

¹⁸⁵ Sobre la condición de sacerdotisa, cf. SINCLAIR HOLDERMAN (1985), SAVALLI (1986: 93-95) y BRUIT ZAIDMAN (1992: 414-417).

¹⁸⁶ Al igual que respecto de la Casandra esquilea, cf. MERIDOR (1989: 27).

mino intermedio entre vencedores y vencidos, lo cual proscribía toda eventual mediación de Agamenón en función de su relación con Casandra¹⁸⁷. Se podría pensar desde esta perspectiva el por qué de la descripción del lecho en términos de una posesión de Casandra y no del jefe argivo¹⁸⁸.

El coro vuelve a referirse al lecho en el primer estásimo y lo hace con la primera mención del tálamo de la obra:

ᾠμοι τεκέων ἐμῶν,
 ᾠμοι πατέρων χθονός θ',
 ἄ καπνῶ κατερείπεται,
 τυφομένα, δορί-
 κτητος Ἀργεῖων· ἐγὼ
 δ' ἐν ξείνῃ χθονὶ δὴ κέκλη-
 μαι δούλα, λιποῦσ' Ἀσίαν,
 Εὐρώπας θεραπνᾶν ἀλλά-
 ξασ' Ἄϊδα θαλάμου.¹⁸⁹

vv. 475-483

El lamento del coro se produce en el momento en que se está llevando a cabo el sacrificio de Políxena y la referencia a los hijos refuerza aquí el carácter complementario del coro respecto del personaje de Hécuba¹⁹⁰. Se despliega como una contraposición entre Asia, sede de la vida destruida y humeante¹⁹¹, y Europa, significativamente calificada como “tálamos de Hades”, Ἄϊδα θαλάμου. Vemos aquí una vinculación entre la muerte y el matrimonio y los lechos, que será recurrente en nuestro análisis pues parece una referencia obligada de las mujeres-botín. Pero mientras Políxena contrapone la entrega del cuerpo a Hades con los

¹⁸⁷ Cf. MOSSMAN (1995: 74-75).

¹⁸⁸ PERDICOYIANNI (1991 : 39) analiza aquí la confrontación entre lecho y lanza en función de sus ubicaciones en los vv. 127 y 129 así como también el efecto retórico que genera el empleo de un trímetro cataléctico en el v. 129.

¹⁸⁹ “¡Ay de mí, y de mis hijos! ¡Ay de mí, y de mis padres y de mi tierra que está destruida con el humo, quemada, tomada por la lanza de los argivos! Y yo en tierra extranjera ya soy llamada esclava tras abandonar Asia, tras recibir a cambio la servidumbre de Europa, tálamos de Hades”.

¹⁹⁰ Sobre el tono del estásimo, signado por el estado de ánimo con el que Políxena se enfrenta a su muerte, cf. GELLIE (1980: 42).

¹⁹¹ Para un análisis del término καπνός en la tragedia eurípidea cf. AMERIO (1983-1984).

lechos esclavos, el colectivo de cautivas identifica a tales lechos con los tálamos de Hades¹⁹². Esta mención de Europa, por otra parte, cierra un estásimo en el que las mujeres del coro se preguntan sobre sus posibles destinos como esclavas y en ese contexto se refieren significativamente al parto de Leto en la isla de Delos (v. 455 y ss.), imagen donde encarna la idea de fijación espacial/maternidad: estas mujeres que lloran por sus hijos se han visto forzadas a reingresar en malos términos a la fase de circulación.

La cuarta referencia del coro se produce cuando Hécuba acaba de escuchar de Taltibio el relato de la muerte de Políxena y ello ocurre en el segundo estásimo¹⁹³:

ἐμοὶ χρῆν συμφοράν,
 ἐμοὶ χρῆν πημονὰν γενέσθαι,
 Ἰδαίαν ὅτε πρῶτον ὕλαν
 Ἀλέξανδρος εἰλατίναν
 ἐτάμεθ', ἄλιον ἐπ' οἶδμα ναυστολήσων
 Ἐλένας ἐπὶ λέκτρα, τὰν
 καλλίσταν ὁ χρυσοφαῆς
 Ἄλιος ἀυγάζει.¹⁹⁴

vv. 629-637

Así como los anteriormente nombrados lechos concubinos de Casandra no pudieron evitar el sacrificio de Políxena, el coro opta aquí por referir a aquellos lechos que originaron todas las desgracias de Troya. Remite así al viaje de Alejandro hacia los lechos de Helena, la más hermosa, y a otra unión cuya legitimidad ha quedado viciada de raíz. En efecto, el coro utiliza la voz λέκτρα, realzando (¿en forma irónica?) el carácter ilegal de la unión con Paris¹⁹⁵.

¹⁹² ROMERO MARISCAL (2003: 51) plantea que esta tragedia invierte la polaridad Europa *versus* Asia vigente en Esquilo y Heródoto.

¹⁹³ Sobre la figura del mensajero en *Hécuba* y *Troyanas*, cf. MARCOS PÉREZ (1994: 87).

¹⁹⁴ “Era necesario que tuviera desgracia, era necesario que tuviera calamidad, cuando en primer lugar Alejandro cortó la madera de abeto para navegar por el salado oleaje hacia los lechos de Helena, la más hermosa que ilumina Helios, el de áurea luz”.

¹⁹⁵ Para un estudio del juicio de Paris en *Hécuba* y *Andrómaca*, cf. STINTON (1990: 34 y ss.). Sobre la estructura bidireccional de la oda entre pasado y futuro y entre Troya y la Hélade, cf. ZEITLIN (1996: 201-202). Cf. también GELLIE (1980: 42-43).

Las referencias al lecho de la segunda parte de la tragedia se vinculan en principio a la venganza de Hécuba por la muerte de su hijo Polidoro. La esposa de Príamo hace mención del sema en una única oportunidad en el tercer episodio mientras busca el apoyo de Agamenón para la ejecución de sus propósitos vindicatorios¹⁹⁶:

καὶ μὴν (ἴσως μὲν τοῦ λόγου ξενὸν τόδε,
Κύπριν προβάλλειν, ἀλλ' ὅμως εἰρήσεται)
πρὸς σοῖσι πλευροῖς παῖς ἐμὴ κοιμίζεται
ἢ φοιβάς, ἣν καλοῦσι Κασάνδραν Φρύγες.
ποῦ τὰς φίλας δῆτ' εὐφρόνας λέξεις, ἄναξ;
ἢ τῶν ἐν εὐνῇ φιλάτων ἀσπασμάτων
χάριν τίν' ἔξει παῖς ἐμὴ, κείνης δ' ἐγώ;¹⁹⁷

vv. 824-830

Esta única referencia de Hécuba es muy rica en connotaciones. Refiere al lecho de Casandra y Agamenón para recordar los goces adscriptos al mismo, todo ello en función de lograr la benevolencia del griego para la venganza sobre Poliméstor¹⁹⁸. Nuevamente los lechos de Casandra son usados estratégicamente para favorecer un proyecto de las vencidas, ya no en función de salvar a Políxena (lo relatado por el coro) sino dicho directamente a Agamenón para conseguir un aliado para una venganza que implica otras muertes¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Para un estudio de la súplica a Agamenón, cf. MERCIER (1993).

¹⁹⁷ “Y ciertamente (por un lado, quizá esto sea falta de argumentos, colocar como defensa a Cipris, pero igualmente será dicho). Junto a tu costado duerme mi hija, sacerdotisa de Febo, a la que los frigos llaman Casandra. ¿Dónde, en verdad, señor, dirás que tus noches son amadas, o qué gracia obtendrá mi hija por sus amadísimos abrazos en la cama y yo por ella?”.

¹⁹⁸ Recordemos que cuando se acerca el personaje de Taltibio en el v. 485 y ss., la anciana es descripta con la espalda echada en tierra. En este sentido, resulta muy fuerte la contraposición entre el lecho “gratificante” de Casandra y Agamenón y la ausencia de lecho para la derrocada reina.

¹⁹⁹ Cf. SAID (1984: 32). Para el concepto de venganza en la antigüedad griega, cf. LORENZO (2004). Para el caso de *Hécuba*, cf. MICHELINI (1987: 134 y ss., 170-171). GONZÁLEZ GONZÁLEZ (2003: 216) plantea una comparación entre hijos e hijas de Hécuba respecto de su amor maternal. Se podría aducir en este sentido la distinta reacción que tiene el personaje ante la muerte de Políxena, con una actitud básicamente pasiva, y ante la de Polidoro que la moviliza hacia la venganza. Podría interpretarse de manera distinta esta disparidad si focalizamos el muy diferente margen de acción que la cautiva troyana tiene respecto del rey tracio y de los nuevos amos griegos.

El hecho de que Hécuba recuerde a Agamenón las “gracias” de su hija en el lecho, (vv. 829-830), ha dado a pensar en cierta inescrupulosidad de parte de la derrocada reina pues la sexualidad de su hija pasa a convertirse en un instrumento de negociación²⁰⁰. Mas se trata de una práctica generalmente aceptada en todas las negociaciones entre grupos de parentesco y, en este sentido, Hécuba está actuando como si fuera un hombre jefe de linaje²⁰¹.

Pero, además, este pasaje nos permite vislumbrar datos clave de la situación de las mujeres-botín. En efecto, Hécuba emplea el término *εὐνή* cuya valencia matrimonial y nupcial resulta incoherente con el inequívoco *status* de concubina que ostenta Casandra y la violencia que originó su lazo con Agamenón. Sin embargo, la opción de este lexema permite apreciar una voluntad de difuminar las distinciones de lazos vencedor/cautivas, en tanto en esta estrategia se juega la vida misma de las mujeres-botín²⁰². Por otro lado, cabe recordar que las distinciones

También podría pensarse en una gradación de ofensas que distinga entre aquellas que cometen los que al fin de cuentas son los vencedores de una guerra y aquellas que implican la violación de la *xenia*.

²⁰⁰ De hecho, REHM (2002: 180) describe la situación en términos de prostitución de un miembro de la familia a favor de un enemigo en orden de castigar a otro. GREGORY (1999: 143) plantea, sin embargo, la naturalidad con que en la tragedia los padres se refieren a la vida sexual de sus hijos así como la creencia asentada de que la relación sexual de una pareja incide en otros miembros del *óikos*. Sobre la conjunción de gratificación y gratitud que se opera en esta referencia a la *kháris* y la ambigüedad que plantea su empleo para una relación sexual, cf. ZEITLIN (1991: 94). La noción de que la relación sexual constituye una *kháris* tiene precedentes dramáticos, cf. GREGORY (2000a: 106-107). Cf. también FOLEY (2003a: 296 y ss.), ADKINS (1966a: 193 y ss.), TARKOW (1984: 134), MICHELINI (1987: 145 y ss.), SEGAL (1993a: 209) y STANTON (1995: 24 y ss.).

²⁰¹ Para un estudio de las mujeres ejerciendo roles normativamente masculinos, cf. IRIARTE (1990: 115 y ss.) y RABINOWITZ (1993: 121) quien describe a Hécuba como una mujer “*playing a man’s game*”, lo que en última instancia remite a una “*male inadequacy*”. Cf. también ESTEBAN SANTOS (2005: 70 y ss.). Sobre la responsabilidad social y moral de un *kýrios* en cuanto a arreglar el matrimonio de las niñas a su cargo, cf. JUST (1994: 40-75). En términos generales sobre las potestades del *kýrios*, cf. SCHAPS (1979: 48-73) y MOSSÉ (1991: 55) sobre la relación de tutela que toda mujer mantiene con los varones de su grupo de parentesco.

²⁰² Como plantea KING (1985: 54 y ss.) es en los términos simplistas de una oposición entre lecho y lanza que la audiencia de Eurípides es llevada a atender a esta escena. Es en estos parámetros, entonces, que se mueven las mujeres cautivas y para ellas resulta fundamental una difuminación de las diferentes modalidades de unión a un hombre, cf. SCODEL (1998: 137-138).

entre sexo consensual y violación, entre una relación originada en la fuerza y otra asentada sobre el acuerdo, no se corresponden con aquellas que caracterizan actualmente las relaciones entre los géneros²⁰³. En este sentido, la mención de la *kháris* actúa como el mecanismo de negación del carácter forzado de la unión de la sacerdotisa al lecho del jefe griego, como si, obliterando esta violencia, se pudiese pensar la negociación de Hécuba a la manera de la dación de una hija como concubina por parte de sus padres, y en tal caso resulta esperable que quien la recibe entable una relación de intercambio con ellos²⁰⁴.

Como hemos adelantado, el único personaje masculino que hace referencia al lecho es a Poliméstor. Lo hace en tres oportunidades. La primera de ellas ocurre una vez que Hécuba ha cumplimentado en forma total su venganza cegando al rey tracio y matando a sus hijos (cuarto episodio)²⁰⁵:

πᾶ στῶ, πᾶ κάμψω, [πᾶ βῶ,]
 ναῦς ὅπως ποντίοις πείσμασιν, λινόκροκον
 φᾶρος στέλλων, ἐπὶ τάνδε συθεὶς
 τέκνων ἐμῶν φύλαξ ὀλέθριον κοίταν;²⁰⁶

vv. 1079-1082

La valencia mortuoria en esta referencia al lecho es evidente pues aparece en función de los hijos asesinados por las troyanas y es calificado con el adjetivo ὀλέθριον. Este calificativo es esencial por cuanto el lexema elegido para referir al lecho, κοίταν, carece como otros lechos de una

²⁰³ Cf. MOSSMAN (1995: 27-29), SCODEL (1998: 137-138) y GREGORY (1995: 394-395). Sobre la relación entre *bía* y sexo, cf. OMITOWOJU (2002: 54 y ss.). Para la suerte que corren las mujeres griegas en tiempos de guerra, cf. SCHAPS (1982: 203 y ss.) y GUETTEL COLE (1984: 99 y ss.). En torno de la cuestión terminológica, cf. GUETTEL COLE (1984: 98 y ss.). Respecto de un estudio iconográfico sobre el tema, cf. STEWART (1995: 83 y ss.).

²⁰⁴ Sobre las valencias del término *kháris* en el nivel de las relaciones entre individuos y entre individuos y la *pólis*, cf. VILCHEZ (1988: 294-295). Cf. también SCODEL (1998: 137-138).

²⁰⁵ Para un análisis métrico de esta parte cf. PRATO (1984-1985: 140). Para una vinculación entre Poliméstor y el rey tracio Seutes, enemigo de Atenas en el contexto de la guerra del Peloponeso, cf. DELEBECQUE (1954: 44-45).

²⁰⁶ “¿Por dónde empiezo a pararme? ¿Por dónde doblaré? [¿Por dónde empiezo a marchar?] ¿Como nave que dispone la vela de lino sobre las amarras marinas, tras ser lanzado como guardián hacia este lecho funesto de mis hijos?”.

valencia mortuoria²⁰⁷. El cuadro se completa con la descripción de Hécuba como “bacante de Hades” en boca de Poliméstor, expresión que encierra generalmente una vinculación con los rituales ligados a la muerte²⁰⁸.

La segunda mención al lecho por parte de Poliméstor se produce también en el cuarto episodio cuando elabora su defensa delante del tribunal de Agamenón. También aquí el cuadro viene determinado por las connotaciones tanáticas:

Ἐκάβη δὲ παιδὸς γνοῦσα θανάσιμον μόνον
 λόγῳ με τοιῶδ' ἤγαγ', ὡς κεκρυμμένας
 θήκας φράσουσα Πριαμιδῶν ἐν Ἴλιῳ
 χρυσοῦ· μόνον δὲ σὺν τέκνοισί μ' εἰσάγει
 δόμους, ἴν' ἄλλος μὴ τις εἰδείη τάδε.
 ἴζω δὲ κλίνης ἐν μέσῳ κάμψας γόνυ.²⁰⁹

vv. 1145-1150

Esta referencia al lecho se da por intermedio del lexema κλίνη, siendo éste el único caso en todas las menciones analizadas. Este término, que remite al lecho donde se yace, puede tomar el sentido de féretro e incluso el de tumba o nicho²¹⁰. La cama aparece aquí en el escenario de la venganza sobre el infanticida Poliméstor, significativamente ejecutada sobre sus hijos. Más precisamente el lecho constituye su punto de mira pues, según el designio de las vengadoras, Poliméstor es obligado a ver la muerte de sus hijos para luego experimentar en sus ojos la injuria de los

²⁰⁷ Por otro lado, aunque no se explicita en el texto, es dable suponer que el espectador contempla en escena los cuerpos de los niños asesinados (lo cual sí se dice hacia el v. 1118 con Agamenón ya interviniendo en el conflicto). Sobre estas suposiciones escénicas y el efecto de compensación que produciría la visión de estos cadáveres respecto del cuerpo muerto de Polidoro, cf. MOSSMAN (1995: 68).

²⁰⁸ En Eurípides es frecuente el enlace entre menadismo y lamentación fúnebre. Acerca de la expresión ‘bacante de Hades’ cf. SEAFORD (1995: 323).

²⁰⁹ “Y Hécuba, tras conocer la suerte mortal de su hijo, me condujo con este argumento para advertirme acerca de los depósitos de oro de los Priámidas, ocultos en Ilión. Y sólo con mis hijos, me introduce en las viviendas para que ningún otro supiera estas cosas. Y me siento en medio de un lecho, tras doblar la rodilla”.

²¹⁰ Cabe anotar que KAIMIO (1988: 82) opta por traducir κλίνη por sofá. Lo hace en el contexto de un análisis por demás interesante sobre la muerte de los hijos de Poliméstor en comparación con la de Políxena y en función del contacto corporal en ambos episodios.

alfileres. Este despliegue de la represalia de Hécuba, en donde se fija un lugar para la escena y otro para su forzado espectador, trasunta claramente un fuerte valor mortuorio que repite el de la referencia previa de Poliméstor. Descripción, que, por otra parte, se da tan sólo a partir del discurso de Poliméstor pues la venganza ocurre en el *éndon*²¹¹.

La tercera mención al lecho de Poliméstor y última de la obra aparece bajo la forma de una plalabra clave:

{Πο.} καὶ σὴν γ' ἀνάγκη παῖδα Κασάνδραν θανεῖν.

{Εκ.} ἀπέπτυσ'· αὐτῷ ταῦτα σοὶ δίδωμ' ἔχειν.

{Πο.} κτενεῖ νιν ἢ τοῦδ' ἄλοχος, οἰκουρὸς πικρά.

{Εκ.} μήπω μανείη Τυνδαρίς τοσόνδε παῖς.

{Πο.} καὐτόν γε τοῦτον, πέλεκυν ἐξάρασ' ἄνω.²¹² vv. 1275-1279

Nos hallamos ante el discurso profético del rey tracio que cierra la obra y el lexema aquí empleado remite a Clitemnestra y a los eventos que en Argos llevarán a la muerte de Agamenón y su concubina. Se trata de acontecimientos extradramáticos pero que son vividos por Hécuba como una maldición hacia ella y hacia el jefe griego en respuesta a la venganza cometida sobre el emisor del discurso (de allí la réplica del v. 1276).

El lexema utilizado aquí, *ἄλοχος*, se traduce generalmente a partir del sentido más lato de esposa. Sin embargo, la elección de este término encierra cierta ironía pues si algo no fue Clitemnestra los últimos diez años fue ser compañera de lecho de Agamenón (τοῦδ' ἄλοχος). Más aún, sabemos por el mito que su lecho es frecuentado por otro hombre. La descripción se cierra con una aposición que es sumamente significativa, οἰκουρὸς πικρά, traducida corrientemente como “amarga guardiana del hogar”. Clitemnestra ha devenido en un punto la jefa del *óikos* en virtud de la ausencia de su marido y este sentido suele aparecer para el vocablo οἰκουρὸς en femenino pues, recordemos, a la esposa legítima le compete la supervisión de los asuntos hogareños. Pero en este caso la labor de custodia del hogar se quiebra en el punto más nodal, la salvaguardia del

²¹¹ Para una confrontación desde el punto de vista de la atracción o repulsión estética entre el sacrificio de Políxena y el enceguecimiento de Poliméstor y el asesinato de sus dos hijos, cf. GREGORY (2000a: 109 y ss.).

²¹² POLIM.: “Y necesidad es que muera tu hija Casandra”. HEC.: “Escupo. Deseo que tú mismo tengas estas cosas”. POLIM.: “La matará la esposa de éste, amarga guardiana de su hogar”. HEC.: “Jamás enloquezca tanto la hija de Tindáreo”. POLIM.: “Y a este mismo, tras levantar el hacha”.

lecho²¹³. El calificativo no es menos connotativo pues πικρός tiene un primer sentido ligado a la idea de agudeza y filo, que en este contexto se enlaza claramente con la mención del hacha del v. 1279.

Dejamos para el final un conjunto de menciones que se concentran en un discurso del coro, cuya ubicación en la obra es clave. Nos referimos a las últimas cinco menciones del coro que se dan en el tercer estásimo luego de que Agamenón prometiera a Hécula ayuda para la venganza y antes de la entrada de Polímestor. Se trata de un discurso en el que el coro, más que en otras oportunidades, se vuelve autorreferente y expone su experiencia individual ligada a la caída en servidumbre²¹⁴:

μεσονύκτιος ὠλλύμαν,
 ἦμος ἐκ δείπνων ὕπνος ἠδὺς ἐπ' ὄσσοις
 σκιδναται, μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιὸν
 θυσίαν καταπαύσας
 πόσις ἐν θαλάμοις ἔκει-
 το, ξυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ,
 ναύταν οὐκέθ' ὄρων ὄμιλον
 Τροίαν Ἰλιάδ' ἐμβεβῶτα.
 ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις
 μίτραισιν ἐρρυθμιζόμεν
 χρυσέων ἐνόπτρων λεύσσοις' ἀτέρμονας εἰς αὐγὰς,
 ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάμ.
 ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν·
 κέλευσμα δ' ἦν κατ' ἄστρῳ Τροίας τόδ': Ἦ
 παῖδες Ἑλλάνων, πότε δὴ πότε τὰν
 Ἰλιάδα σκοπιὰν
 πέρσαντες ἤξετ' οἴκουσ;
 λέχη δὲ φίλια μονόπεπλος
 λιποῦσα, Δωρὶς ὡς κόρα,
 σεμνὰν προσίζουσ' οὐκ ἦνυσ' Ἄρτεμιν ἅ τλάμων·

²¹³ Se podría dar otra vuelta de tuerca al uso del vocablo οἰκουρὸς en tanto se emplea también para los perros guardianes del hogar. La imagen que se destilaría desde esta perspectiva sería la de un factor que expulsa los elementos extraños al *oikos*, entre quienes Casandra se incluye naturalmente y en un punto también Agamenón. Veremos en el próximo capítulo las valencias caninas del personaje de Clitemnestra.

²¹⁴ Cf. GELLIE (1980: 43). Cf. también SEGAL (1993^a: 173) en torno de la perspectiva femenina de los horrores de la guerra.

ἄγομαι δὲ θανόντ' ἰδοῦσ' ἀκοίταν
 τὸν ἐμὸν ἄλιον ἐπὶ πέλαγος·
 πόλιν τ' ἀποσκοποῦσ', ἐπεὶ νόστιμον
 ναῦς ἐκίνησεν πόδα καὶ μ' ἀπὸ γᾶς
 ὤρισεν Ἰλιάδος·
 τάλαιν', ἀπεῖπον ἄλγει.²¹⁵

vv. 914-942

Estas cinco referencias del estásimo (que dará pie a la sección de la tragedia donde se desarrolla la venganza²¹⁶) funcionan como bisagra entre los dos estados de las mujeres, el último momento de libertad y seguridad, el paso a la esclavitud y la pérdida. En la primera antístrofa y la segunda estrofa, la escena que el coro nos presenta es la de la paz de los tálamos (la ilusoria paz de la noche en que los griegos simulaban existir del sitio²¹⁷). Allí hallamos a un marido que ha colgado la lanza y a una mujer que en plena sensación de sosiego se peina antes de acostarse en el lecho sobre la ropa de cama, ἐπιδέμμιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν. La escena remite a la cotidianidad de un determinado sector social (todo el entorno de esta cita determina que hablan las mujeres de los mejores hombres: los reflejos infinitos de espejos dorados conforman una buena imagen de la abundancia que las rodeaba) y esa parece ser la función de la referencia al lecho y el tálamo. Se trate de una connotación erótica²¹⁸ o simplemente de una referencia al descanso, la imagen reposa sobre la

²¹⁵ “A medianoche fui destruida cuando, después de los banquetes, un sueño dulce sobre los ojos se desparrama e incluso después de los cantos, tras hacer cesar el sacrificio que conduce la danza, mi esposo yacía en los tálamos y la lanza en la clavija, no viendo todavía que un estrépito de marinos había invadido Troya, la de Ilión. Y yo disponía en orden mi trenza con cintas que atan mirando hacia los rayos sin fin de espejos dorados para caer en el lecho sobre la ropa de cama. Pero un estrépito fue por la ciudad: ‘Oh, hijos de los helenos, ¿cuándo, cuándo llegaréis a vuestras casas, tras destruir la torre de Ilión? Y tras abandonar los queridos lechos con un peplo, como una doncella doria, desgraciada no conseguí nada colocándome cerca de Ártemis venerable. Fui llevada sobre el piélago salado tras ver a mi marido muerto, viendo de lejos la ciudad cuando la nave movió el pie y me apartó de la tierra de Ilión. Infeliz desfallecí por el dolor”.

²¹⁶ Para un estudio del tercer estásimo, cf. COLLARD (1990: 87 y ss.) y WILES (1999: 99-100). Para la métrica, cf. WILLINK (2004). Para una discusión de los vv. 925-926, cf. COLLINGE (1954), USSHER (1957), SKUTSCH (1957) y BOOTH (1956).

²¹⁷ Para la simbología de la noche en Eurípides, cf. ASSAEL (1983: 320-321). Acerca del uso del espejo en la antigüedad, cf. SEISDEDOS (1993: 64).

²¹⁸ Cf. ZEITLIN (1996: 201).

idea de una familiaridad serena a un paso de desencadenarse lo atroz. La elección del término *εὐνή* parece remarcar la última legitimidad de sus camas.

En la segunda antistrofa, desatada la invasión, los lechos, *λέχη*, aparecen como el primer objeto o ámbito que abandonan de todo aquello que cambiará en sus existencias²¹⁹. La huida a los templos para salvar sus vidas se describe sutilmente a partir del escaso vestuario que las cubre en su acelerada fuga y que permite a Eurípides un juego de comparación con el atletismo de una joven espartana²²⁰, para señalar luego la inutilidad del refugio en el templo de Ártemis, referencia significativa en función de las valencias matrimoniales que caracterizan al culto de esta diosa²²¹. En la antistrofa se dan los principales pasos de la condición de cautiva. En ellos aparece como palabra derivada, la parte masculina, el marido compañero de lecho, *ἀκοίταν*.

Este conjunto de cinco referencias con cinco lexemas distintos permite pensar una opción del coro por el despliegue de variadas posibilidades del sema. El lecho habilita aquí la puesta en escena de una imagen de privacidad cotidiana vívida que carga las tintas de la derrota y caída en cautiverio²²².

EN LOS LECHOS, LA SOLEDAD DECAPITADA

Troyanas es la tragedia que se centra en las mujeres tomadas tras la destrucción de la ciudad vencida. Su trama gira en torno de su reparto

²¹⁹ Cf. MOSSMAN (1995: 89-90).

²²⁰ Respecto de la imagen de la joven espartana, cf. MOSSMAN (1995: 90), BATTEZZATO (2000: 343 y ss.) e IRIARTE (2003: 285-286).

²²¹ Para un estudio de Ártemis, cf. ARRIGONI (1985: 112 y ss.), SAVALLI (1986: 75), VERNANT (1991: 195-257), LISSARRAGUE (1992: 215-216), BRUIT ZAIMAN (1992: 379-380), DEMAND (1994: 87-91), SEAFORD (1995: 34-35, 307 y ss.), SOURVINOU-INWOOD (1995: 116 y ss.), REEDER (1995: 303 y ss.), LORAUX (1997: 30), ROBSON (1997: 71 y ss.), MONTEPAONE (1999: 13-46), SCULLION (2000: 228), DOHERTY (2003: 97), PLÁCIDO (2005: 20-21). En torno de la relación entre la iniciación femenina bajo el signo de Ártemis y su simbología con la muerte, cf. CANTARELLA (1996b: 19 y ss.). Sobre los ritos ligados a esta divinidad y a las nupcias, cf. GUETTEL COLE (1985), MIRALLES (1993: 38-39) y DOWDEN (1995: 54-56). Para un estudio del ritual en función de *Ifigenia en Táuride*, cf. TZANETOU (2000).

²²² Situación de desamparo que se concreta en el abandono de la protección divina, cf. SEGAL (1993a: 224).

entre los jefes griegos y, por lo tanto, la problemática del lecho resulta crucial en su desarrollo: las mujeres, que acaban de convertirse en botines de guerra, están a punto de experimentar el traspaso de una cama ya desaparecida a otra donde las reglas de juego cambian radicalmente. Este reparto de lechos incumbe a todas las troyanas a excepción de Hécuba quien, en virtud de su edad, asiste a un panorama diferente. En esta obra nos hallamos también ante un coro de mujeres troyanas: su rol es central al generalizar y visibilizar en mayor medida a las víctimas de guerra²²³.

El lugar central que ocupa el lecho en la estructura de *Troyanas* explica el caudal de referencias al sema. De los nueve personajes, sólo el de Atenea carece de menciones: todos los personajes femeninos (mortales) remiten al lecho como asimismo todos los personajes masculinos (incluido Poseidón)²²⁴.

Hécuba hará mención del sema en siete oportunidades. La primera de ellas ocurre en el v. 114 en su largo discurso tras el diálogo entre Poseidón y Atenea, prólogo a la tragedia, y que nos presenta en escena a una Hécuba echada en el suelo, la tierra por lecho²²⁵:

δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος
 ἄρθρων κλίσεως, ὡς διάκειμαι,
 νῶτ' ἐν στερροῖς λέκτροισι ταθεῖσ'·
 οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων
 πλευρῶν θ', ὡς μοι πόθος εἰλίξαι
 καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'
 εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, μελέων
 ἐπὶ τοὺς αἰεὶ δακρῶν ἐλέγους.²²⁶

vv. 112-119

²²³ Cf. SOURVINOU-INWOOD (2003: 271-272).

²²⁴ CROALLY (1994: 87 y ss.) señala el papel nodal que cumple el lecho en esta tragedia (al igual que en *Medea* y en *Hécuba*) en tanto principal determinante de la conducta de la mujer. El foco en el lecho prospera en la múltiple connotación del sema: lugar de la reproducción, lugar del *éros*, y metonimia de la misma institución del matrimonio.

²²⁵ Recordemos que la misma imagen se encuentra en *Hécuba* cuando se acerca a ella el personaje de Taltibio.

²²⁶ “Yo, desdichada, por esta desgraciada disposición de los miembros, así yazgo, tendida la espalda en duros lechos. ¡Ay de mi cabeza, ay de mis sienes y costados! ¡Cómo en mí está el deseo de dar vueltas y dar la espalda y el dorso hacia ambas paredes, sobre los eternos lamentos fúnebres de mis eternas desgraciadas lágrimas!”.

Esta mención del sema por parte de Hécuba es rica en sentidos. Por un lado, en estructura superficial, la derrocada reina, en su lamento sobre la fortuna adversa, remite a los duros lechos en los que ahora debe yacer. La referencia apunta claramente a la función de reposo y confort que en su palacio gozaba y que en su nueva condición de esclava le está vedada.

Ahora bien, siguiendo el análisis de CRAIK, podríamos pensar que, en estructura profunda, el discurso de Hécuba apunta también al lecho encarado como el lugar de la actividad sexual. Ello se evidencia en las connotaciones sexuales que toma su descripción de los dolores producidos por la postura de sus miembros en los duros lechos. En un parlamento que se estructura fundamentalmente sobre una imaginería náutica²²⁷, Hécuba se describe en una posición que se distancia de este tipo de metáforas para describir una imagen que remite más bien a la de una mujer a merced de un atacante sexual: boca arriba, incómoda, dolorida, incapaz de moverse. Eurípides emplea un *hápax legómenon* para referirse a esta “disposición” de los miembros, κλίσις, que se emparenta con κλισία, el lecho donde se tienen relaciones sexuales²²⁸. De este modo, su discurso remitiría en principio a la sexualidad forzada y azarosa que espera a las demás troyanas.

El doble registro del discurso de Hécuba puede reforzarse analizando el lexema empleado y su calificativo. En efecto, el personaje opta por λέκτροισι, voz que en plural designa los lechos matrimoniales, elemento que parece proscrito en el panorama de la emisora y que en absoluto puede describir el lecho en el que ahora duerme. Por otro lado, el adjetivo στεργός tiene una segunda acepción que remite a la esterilidad: una referencia a lechos estériles cuadraría perfectamente con la situación de una mujer-botín que es anciana²²⁹. Pero el carácter estéril no borra la referencia erótica; al contrario, la reinscribe pues, en términos generales, la infertilidad se registra en principio en el curso de una actividad sexual. En cierto sentido, la quejumbre de Hécuba revela una literal encarnación de la situación en que se hallan sus compañeras.

²²⁷ Cf. CRAIK (1990: 5). Para una relación entre imagen náutica y matrimonio, cf. GOFF (1990: 62). Acerca de la importancia de los movimientos laterales en estos versos, cf. PARK POE (2003: 434). Respecto de las metáforas arquitectónicas, cf. ASSAEL (1993: 78). Cf. también ALBINI (1976: 154 y ss.).

²²⁸ Cf. CRAIK (1990: 5). Cf. asimismo CALERO SECALL (1979: 292-293).

²²⁹ Para un estudio de la mujer anciana en la Antigüedad, cf. BREMMER (1985) y DEMAND (1994: 27 y ss.).

La segunda y tercera mención del sema por parte de Hécuba corresponden a la palabra derivada *ἄλοχος* y se encuentran en el mismo parlamento. La primera de estas, en el v. 132, menta a Helena como esposa de Menelao, a quien los griegos vienen a buscar a Troya²³⁰. La referencia al lecho violado (que encierra la palabra derivada) da en parte el contexto para el calificativo *στυγνάν*, odiosa, con que se designa a quien será la principal antagonista de la derrocada reina troyana²³¹. La otra referencia remite, en cambio, al interlocutor de Hécuba, el coro de mujeres cautivas que experimenta en carne propia los efectos de la violación del lecho de Menelao. En el v. 143 aparece el lexema *ἄλοχος* para referirse a las “esposas de los troyanos de bronceínas lanzas”, descripción que a estas alturas ya es errónea pues esas lanzas se han quebrado. El texto se completa con una referencia a las doncellas que, no habiendo pasado por el estado de *ἄλοχος* están condenadas a unas malas bodas, es decir, a uniones forzadas con los vencedores griegos²³².

La cuarta mención de Hécuba se da en el primer diálogo lírico con Taltibio y conforma también una palabra derivada:

ἦ τὰν τοῦ Φοίβου παρθένον, ἄ γέρας ὀ
 χρυσοκόμας ἔδωκ' ἄλεκτρον ζόαν;²³³ vv. 253-254

En este diálogo, Hécuba se entera de la suerte de su hija Casandra por quien pregunta en primer término (luego lo hará por Políxena, Andrómaca y finalmente por ella misma). La referencia al lecho se produce como consecuencia directa de la noticia de que Casandra ha sido entregada a Agamenón. En efecto, ella había sido consagrada al dios

²³⁰ αἰαῖ, Τροίας ἐν κόλποις / τὰν Μενελάου μετανισόμεναι / στυγνὰν ἄλοχον, Κάστορι λῶβαν / τῷ τ' Εὐρώτῃ δυσκλείαν, / ἃ σφάζει μὲν / τὸν πεντήκοντ' ἀροτήρα τέκνων / † Πρίαμον, ἐμέ τε μελέαν Ἐκάβαν † / ἐς τάνδ' ἐξώκειλ' ἄταν. (vv. 130-137). “¡Ay! ¡ay! para buscar en las ensenadas de Troya a la odiosa esposa de Menelao, desgracia para Cástor y deshonor para el Eurotas, la que por un lado degüella a Príamo, procreador de cincuenta hijos y a mí, desdichada Hécuba, me hizo naufragar en esta destrucción”.

²³¹ Cf. SIENKEWICZ (1978: 91).

²³² ἄλλ' ὦ τῶν χαλκεγχέων Τρώων / ἄλοχοι μέλαι, / † καὶ κόραι δύσνυμφαι †, / τῦφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν. (vv. 142-145). “Mas ¡oh, esposas desgraciadas de los troyanos de bronceínas lanzas y vosotras, doncellas de malas bodas, arde Ilión, gimamos.”

²³³ “¿A la virgen de Febo, a quien el de cabello dorado dio como recompensa una vida sin lecho?”.

Apolo quien le había otorgado una vida privada del lecho²³⁴. Haciendo caso omiso, Agamenón la toma para sí lo cual parece constituir una muestra más de ὕβρις del personaje y tal vez otra de las razones para su castigo.

La crítica no se pone de acuerdo respecto de si Casandra llega virgen al lecho de Agamenón. Para algunos el acto impío de Áyax consistió sólo en arrancarla del templo; para otros se agrega a este primer acto el de la violación. Es de notar que en el texto de *Troyanas* este segundo acto no se haya presente explícitamente²³⁵.

La quinta y la sexta mención de Hécuba tienen lugar en el primer episodio:

τὸ λοισθιον δέ, θριγκὸς ἀθλίων κακῶν,
 δούλη γυνή γραῦς Ἑλλάδ' εἰσαφίζομαι.
 ἃ δ' ἐστὶ γήρα τῶδ' ἀσυμφωτάτα,
 τούτοις με προσθήσουσιν, ἢ θυρῶν λάτριν
 κληῖδας φυλάσσειν, τὴν τεκοῦσαν Ἔκτορα,
 ἢ σιτοποιεῖν, κὰν πέδω κοίτας ἔχειν
 ῥυσοῖσι νώτοις, βασιλικῶν ἐκ δεμνίων,
 τρυχηρὰ περὶ τρυχηρὸν εἰμένην χροά
 πέπλων λακίσματ', ἀδόκιμ' ὀλβίοις ἔχειν.
 οἱ γὰρ τάλαινα, διὰ γάμον μιᾶς ἕνα
 γυναικὸς οἶων ἔτυχον ὧν τε τεύξομαι.²³⁶

vv. 489-499

En esta doble referencia al lecho, Hécuba repite el esquema de su primera intervención: la contraposición entre la actual situación de esclavi-

²³⁴ IRIARTE (1990: 109 y ss.) plantea que en *Troyanas* se da la convención por la cual la visión profética se liga con la pureza física femenina. La expresión que aquí señalamos por la cual es el dios el que la recompensa con una vida sin lecho abstrae la situación inicial de rechazo del dios por parte de la joven para centrarse en la violencia ejercida sobre ella por Áyax y el desprecio por el plano divino que implica su unión al lecho de Agamenón.

²³⁵ Para ROMERO MARISCAL (2003: 313 y 374) no hay dudas y la violación de Áyax ha tenido lugar. Opina lo contrario MASON (1959: 89).

²³⁶ “Y lo último, la cima miserable de mis males, anciana llegaré a la Hélade, como esclava. Y estas cosas son las más desventuradas para esta vieja, me colocarán delante de éstas, ya para vigilar como sirvienta de las puertas las llaves, ya para fabricar pan, y en el piso tengo lechos con la espalda arrugada después de lechos reales. Arrojada, tengo los harapos andrajosos de los peplos alrededor de la andrajosa piel, deshonorosos para los felices. ¡Ay, desdichada de mí! Por la boda de una sola mujer, qué cosas me tocaron en suerte y me seguirán tocando”.

tud y su pasado de poderío. De esta manera, se contrasta con las camas de la realeza el tener que tomar al suelo como lecho, como un elemento más en la descripción de la desolada servilización de la anciana: fabricar pan, guardar las llaves de sus amos (recordemos que en *Ilíada* guardaba las llaves del templo), etc. Cabe señalar que para este momento de la obra, Hécuba ya sabe que ha sido conferida a Odiseo, con lo que el imaginado *óikos* futuro ha cobrado ya una consistencia de la que carecía la primera mención al sema.

El siguiente lexema que usa Hécuba corresponde a un término que se emplea aquí por única vez en *Troyanas* y que no aparece en las otras dos tragedias. La mención se produce pocos versos después de la cita anterior:

ἄγετε τὸν ἄβρὸν δὴ ποτ' ἐν Τροίᾳ πόδα,
 νῦν δ' ὄντα δοῦλον, στιβάδα πρὸς χαμαιπετῆ
 πέτρινά τε κρήδεμν', ὡς πεσοῦσ' ἀποφθαρῶ
 δακρύοις καταξανθεῖσα. τῶν δ' εὐδαιμόνων
 μηδένα νομίζετ' εὐτυχεῖν, πρὶν ἂν θάνῃ.²³⁷

vv. 506-510

Aquí el lecho aparece como una manifestación más de la degradación que la esclavitud impone a su persona. En una interesante sinécdoque, una parte de sí (su pie y no toda ella) es conducida hacia un destino representado por dos situaciones que podrían pensarse como alternativas pero también como sucesivas. En efecto, una de esas situaciones es la que encarna en un lecho de paja sobre el suelo, *στιβάδα πρὸς χαμαιπετῆ*²³⁸. La otra, en principio, en una muralla de la cual cae para morir consumida en lágrimas, *πέτρινά κρήδεμνα*. Bien parece señalar dos destinos posibles, la esclavitud o la muerte, pero el coordinante *τε* indica más bien un final previsible: una vida de esclava que se hace insoportable y un desplome final por el dolor. Ahora bien, la expresión que utiliza para designar a esa muralla es una metáfora que ha de traducirse literalmente como “velo pétreo”. Y he aquí que el lexema *κρήδεμνον* que el trágico escoge constituye un término bivalente por cuanto su presencia se cons-

²³⁷ “Conducid mi pie, algún día delicado en Troya y ahora siendo esclavo, hacia un lecho de paja sobre el piso y a un velo pétreo para que cayendo muera consumida por las lágrimas. No consideréis entre los bienaventurados que alguien tenga buena suerte hasta que muera”.

²³⁸ Para un estudio sobre la innovación escénica del autor, cf. BARLOW (1986: 80).

tata tanto en el ritual funerario como en el nupcial²³⁹. En función de la emisora de este discurso, podemos suponer que prevalece la valencia mortuoria. Y ello se reforzaría si tenemos en cuenta que el lexema aquí empleado para el lecho, *στιβάς*, remite nuevamente a la idea de reposo o confort, es decir, a los lechos esclavos de Hécuba, pero también tiene un valor funerario en tanto alude a la tumba. En tal caso, nos hallaríamos ante una hendíadis en la que la muerte aparecería duplicada.

La última referencia al sema aparece en el tercer episodio en el agón entre Hécuba y Helena²⁴⁰:

τοῦ γὰρ οὐνεκ' ἄν θεὰ
 Ἥρα τοσοῦτον ἔσχ' ἔρωτα καλλονῆς;
 πότερον ἀμείνον' ὡς λάβη Διὸς πόσιν;
 ἢ γάμον Ἀθάνα θεῶν τινος θηρωμένη,
 ἢ παρθενείαν πατρὸς ἐξητήσατο
 φεύγουσα λέκτρα; μὴ ἀμαθείς ποίει θεὰς
 τὸ σὸν κακὸν κοσμοῦσα, μὴ <οὐ> πείσης σοφούς.²⁴¹ vv. 976-982

Aunque desde la negativa, esta última mención de Hécuba introduce la variable de los lechos divinos. En el contexto de la refutación respecto de la postura de Hera y Atenea en el supuesto soborno realizado a Paris, la esposa de Príamo nos presenta a una Atenea virgen que rehúye los lechos, *λέκτρα*, matrimoniales por el plural. En este sentido, resulta significativo que de los nueve personajes de la obra, Atenea, la diosa *parthénos*, es la única que no hace referencia alguna al lecho²⁴².

²³⁹ Cf. REHM (1996: 29) y DAVIDSON (2001: 67). Ya retomaremos *infra* esta cuestión de la amalgama de ritos.

²⁴⁰ Si consideráramos la edición de MERIDIER en lugar de la de DIGGLE aparecería otra referencia al lecho en el v. 1181, pues allí donde la edición oxoniense lee *πέπλους* MERIDIER toma *λέχους*. Respecto de las características de este agón, cf. LLOYD (1992: 99 y ss.), PETRUZZELLIS (1965: 362 y ss.), AMERASINGHE (1973) y HUYS (1997: 320). Para una comparación entre el agón y el tribunal, cf. XANTHAKIS-KARAMANOS (2000: 43).

²⁴¹ “Pues, ¿por qué iba a tener la diosa Hera tanto deseo de belleza? ¿Acaso para tomar un marido mejor que Zeus? Y Atenea, ¿por perseguir la boda de alguno de los dioses, la que pidió la virginidad al padre, rehuyendo los lechos? No hagas insensatas a las diosas, adornando tu propia maldad. No persuadirás a los sabios”.

²⁴² Sobre la *parthenía* como una actitud específica respecto de la sexualidad no limitada a un período de la vida femenina, cf. SISSA (1990b: 343). Cf. asimismo SISSA (1987: 101).

El siguiente personaje que hace mención al sema en esta tragedia es el coro. Lo hace en ocho oportunidades. La primera de ellas tiene lugar en la *párodos*²⁴³:

αἰαῖ αἰαῖ, ποίοις δ' οἴκτοις
 τὰνδ' ἄν λύμαν ἐξαιάζοις;
 οὐκ Ἰδαίοις ἰστοῖς κερκίδα
 δινεύουσ' ἐξαλλάξω.
 νέατον τοκέων δώματα λεύσσω,
 νέατον· μόχθους <δ'> ἔξω κρείσσους,
 ἢ λέκτροις πλαθεῖσ' Ἑλλάνων
 (ἔρροι νῦξ αὐτα καὶ δαίμων)
 ἢ Πειρήνας ὑδρευομένα
 πρόσπολος οἰκτρά σεμνῶν ὑδάτων.
 τὰν κλεινὰν εἶθ' ἔλθοιμεν
 Θησέως εὐδαίμονα χώραν.
 μὴ γὰρ δὴ δίναν γ' Εὐρώτα,
 τὰν <τ'> ἐχθίσταν θεράπναν Ἑλένας,
 ἔνθ' ἀντάσω Μενέλα δούλα,
 τῷ τᾶς Τροίας πορθητᾶ.²⁴⁴

vv. 197-213

Hasta este momento de la obra, el sema ha sido referido desde el plano femenino por Hécuba (y desde el masculino/divino por Poseidón). Pero el coro y Hécuba verbalizan situaciones muy diferentes. Mientras para la anciana el lecho representa algo duro que no dará el reposo adecuado para quien fuese una reina, para el coro la desgracia viene dada por verse unidas a las camas de los helenos, *λέκτροις πλαθεῖσ' Ἑλλάνων*. El colectivo anónimo coral se corresponde con su par en los helenos menta-

²⁴³ Acerca del uso ampliado de la *párodos kommatica* en el marco del programa de renovación del coro, y en particular respecto de esta *párodos* de *Troyanas*, cf. PRATO (1984-1985: 136).

²⁴⁴ “¡Ay, ay, ay, ay! ¿Y con cuáles lamentos gritarías esta ruina? No cambiaré la lanzadera dando vueltas en los telares del Ida. Por última vez, veré las casas de mis padres, por última vez. Tendré mayores sufrimientos ya unida a los **lechos** de los helenos (ojalá se pierda esa noche de mi destino), ya acarreando agua, como miserable esclava en Priene de aguas sagradas. Ojalá marcháramos a la ilustre, a la región feliz de Teseo. Pues no, en verdad, a la corriente del Eurotas y a la más odiosa morada de Helena, donde como esclava me encontraré cara a cara con Menelao, el destructor de Troya”.

dos: las mujeres que lo componen pasan a ser botín aunque muy probablemente ello ocurra a un nivel distinto de las integrantes de la casa real de Troya como Casandra o Andrómaca. De cualquier modo, el destino de un lecho forzado unifica a las mujeres en un común infortunio²⁴⁵.

Ahora bien, si analizamos el participio *πλαθειῖσα*, aoristo pasivo femenino de *πελάζω*, podemos generar una segunda lectura del pasaje²⁴⁶. Efectivamente, este verbo aparece en voz pasiva pero con un uso de voz activa intransitiva. Su sentido es el de aproximarse. El contexto de estas mujeres haría esperable un verbo que indicara más claramente su situación subordinada y marcara el hecho de que son conducidas forzosamente a sus nuevos lugares de destino. Sin embargo, el verbo elegido permite suponer una participación activa de las mujeres en el futuro que les depara. Con ello no suponemos que pudiesen incidir en el sorteo o reparto. Pero revela la actitud activa que las mujeres-botín deben asumir para asegurar su supervivencia. Como señaláramos previamente en el análisis de *Hécuba*, las relaciones entre los lazos consensuales y los forzados no se corresponden con nuestras actuales categorías: las mujeres-botín se ven obligadas a adaptarse a una nueva situación, buscando la manera en que una relación que se origina en la pura violencia pueda derivar en algo tolerable²⁴⁷. El uso del verbo *πελάζω* permite vislumbrar el grado (mínimo, seguramente) de participación de las vencidas en el destino que otros están decidiendo por ellas (recordemos que el sorteo se está llevando a cabo paralelamente). Estas consideraciones cuadran con las elucubraciones que las mujeres inician aquí acerca de los lugares posibles de destino en un verdadero inventario de nombres geográficos de la Hélade. Incluso pueden llegar a verbalizar preferencias y rechazos en un discurso que resulta a primera vista incompatible con su situación real. Por último, estos versos ofrecen como alternativa a los lechos de helenos el ir a buscar agua a la fuente de Priene: la sintaxis presenta como excluyentes la actividad sexual de las concubinas y las tareas de servicio esclavo, aunque nada lleva a pensar que esa mutua exclusión fuese efectiva.

²⁴⁵ La refracción del coro en dos semicoros y el diálogo lírico en la *párodos* convierte lo que hasta ese momento era la ruina de Hécuba en la de Troya en su conjunto. Cf. GONZÁLEZ DE TOBIA (1991-1992: 11).

²⁴⁶ Para una comparación del uso del participio en *Andrómaca*, cf. KOVACS (1987b: 259).

²⁴⁷ Situación que incluso puede servir como instrumento de negociación tal como vimos respecto de Casandra en *Hécuba*.

La segunda mención del lecho por parte del coro tiene lugar en el épodo del primer estásimo ubicado entre la monodia de Casandra y el segundo episodio que gira en torno de Andrómaca:

σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι
 Φρυγῶν ἔν τε δεμνίοις
 καράτομος ἔρημία
 νεανίδων στέφανον ἔφερεν
 Ἑλλάδι κουροτρόφον,
 Φρυγῶν πατρίδι πένθος.²⁴⁸

vv. 562-568

Esta referencia al sema se produce en el contexto de la vívida descripción de la destrucción de Troya. La misma derrota se expresa en términos que remiten al lecho: es la soledad decapitada de los lechos de las jóvenes la que da la corona de gloria a los griegos y los infortunios a los frigios, ἔν τε δεμνίοις / καράτομος ἔρημία / νεανίδων. La derrota, en boca de las mujeres del coro, se resume en unos lechos desiertos, ἔρημία. El adjetivo καράτομος es crucial: hipálage de los maridos muertos (es la desolación la decapitada), evidencia el descabezamiento de sus grupos familiares²⁴⁹.

La tercera mención del lecho se produce en el segundo episodio cuando la corifea interviene para cerrar el diálogo entre Taltibio y Andrómaca:

τάλαινα Τροία, μυρίου ἀπώλεσας
 μιᾶς γυναικὸς καὶ λέχους στυγνοῦ χάριν.²⁵⁰

vv. 780-781

Esta breve intervención de la corifea ocurre mientras Taltibio toma a Astianacte para conducirlo a la muerte y el carro que transporta a Andrómaca se aleja. Su mención del lecho funciona como hipálage de Helena, nombrada sólo a través de una alusión por demás genérica, μιᾶς γυναικὸς:

²⁴⁸ “Y las degollaciones de los frigios alrededor de los altares y en los lechos, la soledad decapitada de las jóvenes ofrecía una corona a la Hélade, nodriza de jóvenes, y dolor a la patria de los frigios”.

²⁴⁹ Como señala BARLOW (1971: 31), al llevar la guerra al dormitorio, Eurípides es consistente con la idea de presentar el saqueo de la ciudad desde una óptica femenina y lo hace con un nivel de detalle visual novedoso para el género trágico. Para un estudio de estos versos desde la imaginería visual, cf. BARLOW (1986: 31).

²⁵⁰ “Desgraciada Troya, perdiste a muchos por una mujer y un lecho odioso”.

el lecho es odioso, στνγνοῦ, como Helena. Resalta el singular empleado en el lexema λέχους: para la corifea no se trata de un lecho nupcial y la valencia mortuoria es palpable.

Las siguientes dos referencias del coro que analizaremos remiten a un registro mítico que pone en juego lechos divinos vinculados al pasado de Troya con el presente de desolación de la ciudad. Ambas referencias tienen lugar en el segundo estásimo mientras están matando a Astianacte:

μάταν ἄρ', ὧ χρυσέαις ἐν οἰνοχόαις ἀβρὰ βαίνων,
 Λαομεδόντιε παῖ,
 Ζηνὸς ἔχεις κυλίκων πλήρωμα, καλλίσταν λατρείαν·
 ἅ δέ σε γειναμένα πυρὶ δαίεται·
 ἠΐονες δ' ἄλιαι
 ἱακχον οἰωνὸς οἶ-
 ον τέκνων ὑπερ βωῶσ',
 ἧ μὲν εὐνάς, ἧ δὲ παῖδας,
 ἧ δὲ ματέρας γεραίας.²⁵¹

vv. 820-832

τὸ τᾶς δὲ λευκοπτέρου
 φίλιον Ἀμέρας βροτοῖς
 φέγγος ὀλοὸν εἶδε γαῖαν,
 εἶδε Περγάμων ὄλεθρον,
 τεκνοποιὸν ἔχουσα τᾶσδε
 γᾶς πόσιν ἐν θαλάμοις,
 ὄν ἀστέρων τέθριππος ἔλα-
 βε χρύσεος ὄχος ἀναρπάσας,
 ἐλπίδα γᾶ πατρίᾳ μεγάλαν. τὰ θεῶν δὲ
 φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ.²⁵²

vv. 848-860

²⁵¹ “En vano, pues, ¡oh, hijo de Laomedonte!, marchando delicadamente con doradas crateras, tienes la tarea de llenar las copas de Zeus, el más hermoso servicio. Y la que te engendró se consume por el fuego. Y los acantilados marinos chillaban como un pájaro grita por sus crías, aquí por sus lechos, allí por sus hijos, allá por sus ancianas madres”.

²⁵² “Por otro, la luz querida a los mortales de la Aurora, de blancas alas, vio la destrucción de la tierra, vio la ruina de Pérgamo, aunque tiene un esposo de esta tierra en sus tálamos, engendrador de hijos, a quien tomó la cuadriga de oro de los astros, gran esperanza para su tierra patria. Y los filtros de los dioses, vanos para Troya”.

Estos pasajes remiten a dos antiguos habitantes de Troya que comparten lechos con los dioses y han vuelto la espalda a su ciudad²⁵³. En el primer caso, se trata de Ganimedes, efebo escanciador de los dioses tras su raptó a manos de Zeus y descendiente de Dárdano, por lo tanto perteneciente a la estirpe real de Troya²⁵⁴. Se recuerda su engendramiento por una ciudad que ahora está en llamas: ἅ δέ σε γειναμένα πυρὶ δαίεται (v. 825). En el segundo caso, se trata de Titono, hermano mayor de Príamo, también arrebatado, en este caso por la diosa Eos que lo eleva a un rango superior²⁵⁵. El coro acusa a estos héroes divinizados originarios de Troya aunque la misma queja parece resaltar la fatalidad de la derrota. Cabe notar que, al igual que las mujeres del coro, las citas míticas remiten a lechos que son fruto de un acto de fuerza aunque devienen en una situación distinta, incluso de privilegio²⁵⁶.

La primera referencia viene dada por una palabra derivada, εὐνάτορας: se ubica en el conjunto de aquellos por quienes resuenan los acantilados marinos (maridos, hijos, ancianas madres). Recordemos que a Astianacte lo están despeñando. En el segundo caso, se remite a los tálamos donde la diosa Eos “tiene” un esposo de la tierra troyana.

La siguiente mención se da en la segunda antístrofa del tercer estásimo tras el agón entre Helena y Hécuba frente a Menelao, momentos antes de que Taltibio entre en escena con el cadáver de Astianacte sobre el escudo de Héctor.

μηδὲ γαῖάν ποτ' ἔλθοι Λάκαιναν πατρῶ-
 όν τε θάλαμον ἐστίας,
 μηδὲ πόλιν Πιτάνας
 χαλκόφυλόν τε θεάν,
 δύσγαμον αἰσχρος ἐλών
 Ἑλλάδι τᾶ μεγάλα
 καὶ Σιμοεντιάσιν
 μέλεα πάθεα ῥοᾶσιν.²⁵⁷

vv. 1110-1117

²⁵³ Cf. HALLERAN (1985: 65-66).

²⁵⁴ Cf. SHAPIRO (1992: 58-64).

²⁵⁵ Para un estudio de la Aurora en la literatura griega, cf. ESTEBAN SANTOS (2002).

²⁵⁶ Sobre la apelación a una *kháris* sexual a través de Ganimedes y Titono y la función de espejo que cumplirían para un personaje como Andrómaca, cf. SCODEL (1998: 150).

²⁵⁷ “Que nunca llegue a la tierra laconia ni al tálamo paterno del hogar ni a la ciu-

El coro desea que la nave de Menelao nunca arribe a la tierra laconia, ni al tálamo de su hogar paterno ni a la ciudad de Pitana y su diosa de puertas de bronce²⁵⁸. Podría pensarse que la expresión aquí empleada por el coro, que engloba al tálamo de Menelao con el hogar paterno y la misma ciudad, dimensiona en un punto la referencia a la vergüenza del mal casamiento (Helena), que afecta a la Hélade en su conjunto y es causa de desgracias para Troya, representada por el Simoeis.

Las últimas dos apariciones del sema lecho en boca del coro se dan a través de palabras derivadas. La primera, casi inmediatamente después de la última analizada, forma parte de un vocativo conformado por las “desdichadas esposas de los troyanos”²⁵⁹. La segunda, se encuentra en el final de la tragedia (cuarto diálogo lírico) donde el coro evoca a los maridos en el transcurso de su ritual de despedida a la tierra que encabeza Hécuba²⁶⁰. Cabe anotar que en ambos casos, los vocablos empleados remiten a la idea de compañeros para unos lechos que no existen más en virtud de la caída de la ciudad que corona la tragedia.

Cassandra hará cuatro referencias al lecho, tres de las cuales se dan en unos pocos versos en su monodia, muy frecuentada por la crítica al plantearse como un himeneo²⁶¹:

ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε· σέβω: φλέγω–
ιδού ιδού–

dad de Pitana y la diosa de puertas de bronce tras tomar para la gran Hélade la vergüenza de un mal casamiento y tristes sufrimientos para las corrientes del Simoeis”.

²⁵⁸ Atenea tenía en Pitana, barrio de Esparta, un templo de puertas de bronce (cf. *Hel.* 228). Para el *tóπος* de Esparta como destino odioso, cf. GRUBE (1961: 38 y ss.).

²⁵⁹ λεύσσετε Τρώων / τόνδ’ Ἀστυάνακτ’ ἄλοχοι μέλεια / νεκρόν, ὄν πύργων δίσκημα πικρὸν / Δαναοὶ κτείναντες ἔχουσιν (vv. 1119-1122). “Mirad, desdichadas esposas de los troyanos, a este cadáver, a Astianacte, a quien los dánaos tienen, amargo despojo de las torres, tras matarlo”.

²⁶⁰ διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ / τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν / ἀθλίους ἀκοίτας. (vv. 1307-1309). “Siguiéndote coloco rodilla en tierra, llamando a los míos desde abajo, a mis pobres maridos”.

²⁶¹ Para un estudio métrico de la monodia de Cassandra, cf. DE OLIVEIRA PULQUERIO (1969: 27-30) y PRATO (1984-1985: 142). Para un análisis desde el *tóπος* de la celebración, cf. GREGORY (2000: 163-165). Acerca de los vv. 335-337, cf. DIGGLE (1981: 61-62). En torno del personaje de Cassandra en la tragedia eurípidea, cf. DAVREUX (1942: 35 y ss.) y DIB (2004) quien analiza su construcción como *parresiasstés*. Para un estudio del personaje de Cassandra en Esquilo, cf. SCHEIN (1982) y respecto de su comparación con Eurípides, cf. IRIARTE (1990: 105 y ss.) y (1999).

λαμπάσι τόδ' ἱερόν. ὦ Ὑμέναι' ἄναξ·
 μακάριος ὁ γαμέτας,
 μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις
 κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα.
 Ὑμήν ὦ Ὑμέναι' ἄναξ.
 ἐπεὶ σύ, μᾶτερ, † ἐπὶ δάκρυσι καὶ †
 γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε
 φίλαν καταστένουσ' ἔχεις,
 ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς
 ἀναφλέγω πυρὸς φῶς
 ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν,
 διδοῦσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί,
 διδοῦσ', ὦ Ἐκάτα, φάος,
 παρθένων ἐπὶ λέκτροις
 ἅ νόμος ἔχει.

πάλλε πόδ' αἰθέριον <ἄναγ' >ε ἄναγε χορόν-
 εὐὰν εὐοῖ-
 ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις
 τύχαις. ὁ χορὸς ὄσιος.
 ἄγε σύ Φοῖβε νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις
 ἀνάκτορον θυηπολῶ.
 Ὑμήν ὦ Ὑμέναι' Ὑμήν.
 χόρευε, μᾶτερ, χόρευμ' ἄναγε, πόδα σὸν
 ἔλισσε τᾶδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
 φέρουσα φιλτάταν βᾶσιν.
 βοάσον ὑμέναιον ὦ
 μακαρίαις ἀοιδαῖς
 ἰαχαῖς τε νύμφαν.
 ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν
 κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων
 τὸν πεπρωμένον εὐνᾶ
 πόσιν ἐμέθεν.²⁶²

vv. 308-340

²⁶² “Eleva, ofrece, lleva la luz. Venero, ilumino –aquí, aquí– con antorchas este templo. ¡Oh, soberano Himeneo! Feliz el novio y feliz yo que en Argos me uno a lechos reales. ¡Himen, oh soberano Himeneo! Puesto que tú, madre, con lágrimas y lamentos estás lamentándote por mi padre muerto y la querida patria y yo por mis bodas levanto la llama del fuego para la luz del sol, para la luz de la luna, dándote, oh

Esta intervención de Casandra es riquísima en sentidos tanto desde lo formal como desde el contenido. La sacerdotisa es definida por su madre como ménade en el verso inmediatamente anterior a este discurso²⁶³ y el menadismo en los personajes femeninos trágicos está regularmente asociado a la idea de negación del rito nupcial y la destrucción del hogar²⁶⁴. Sin embargo, Casandra aquí entona un himeneo con una tea encendida, anticipándose a las órdenes de Taltibio y convirtiendo su forzada conducción al general en el oficio de un ritual matrimonial²⁶⁵. Más tarde, en el v. 353 pedirá a su madre que le cubra la cabeza cual velo de novia. Su himeneo, a todas luces inapropiado respecto de su real situación, trasunta una ironía que sólo se explica en función de su clarividencia; sus interlocutores, sin embargo, sólo pueden tomarlo como fruto del delirio²⁶⁶.

En efecto, el discurso de la profetisa se construye sobre la idea de una unión legítima y deseada con Agamenón, aun si Andrómaca se referirá luego (en el v. 618) a Agamenón como un segundo Áyax para la joven

Himeneo, dándote, oh Hécate, luz sobre los lechos virginales por la cual es costumbre. Agita los pies, <conduce> conduce el coro etéreo. ¡Evohé, evohé! Como en los momentos más felices de mi padre. El coro, sagrado. Condúcelo tú, Febo. Bajo tu templo, en laureles, realizaré sacrificios. ¡Himen, oh Himeneo, Himen! Danza, madre, conduce el baile coral, da vueltas tu pie con ésta aquí y allí llevando el amadísimo paso de tus pies. Empieza a gritar al himeneo, oh, y a la novia con felices cantos y alaridos. Id, hijas de bellos peplos de los frigios, cantad al esposo de mis bodas, destinado para mi lecho".

²⁶³ No es la única referencia al menadismo de Casandra. En los vv. 170-173 aparece en boca de Hécuba como ménade y poseída por Baco. En el v. 349, la madre la describe como ménade en loca carrera y en vv. 500-501 se referirá al éxtasis báquico. Taltibio, por su parte, en el v. 415 también emplea el término ménade para hablar de la concubina de su general.

²⁶⁴ SEAFORD (1995: 356) establece esta relación a partir del análisis de distintos personajes como Evadne, Yole, Casandra, Andrómaca y Antígona. Respecto del tema del menadismo, cf. entre otros HENRICHS (1985), DES BOUVRIE (1990: 83 y ss.), LISSARRAGUE (1992: 238-240), BRUIT ZAIDMAN (1992: 394 y ss.), KEULS (1993: 357 y ss.), FRIEDRICH (1996), SEAFORD (1996), SEGAL (1997: 3 y ss.) y SEAFORD (2005). Para la relación entre menadismo y Casandra, cf. PADEL (1995: 38-40, 74-75). En torno del menadismo y la vinculación de Casandra con Apolo en *Troyanas*, cf. PAPADOPOULOU (2000: 516-517). Cf. también EBBOTT (2003: 26). Para un estudio del término *enthousiasmós*, cf. BURKERT (1985: 109) y PADEL (1995: 126 y ss.).

²⁶⁵ Para un análisis desde lo visual de la antorcha, cf. BARLOW (1986: 47-48 y 53). Sobre el efecto que producen las antorchas, en particular en lo que hace a la anticipación del personaje, cf. KAIMIO (1988: 63).

²⁶⁶ Cf. SCODEL (1998: 148).

Cassandra. El empleo que hace de los lexemas referidos al lecho es elocuente. En dos oportunidades utiliza λέκτροις con un plural que denota valencia matrimonial y en el tercer caso usa εὐνᾶ en un singular que cumple las mismas funciones.

En primer lugar, se refiere a los lechos de reyes, βασιλικοῖς λέκτροις, adonde feliz el novio y feliz ella van a unirse en Argos. Cassandra se denomina γαμουμένα y llama a Agamenón γαμέτας: las referencias nupciales continúan. Luego, dedica a Himeneo y a Hécate la luz de la antorcha sobre los lechos de las vírgenes como es norma, παρθένων ἐπὶ λέκτροις ᾧ νόμος ἔχει. Por otra parte, la mención de las vírgenes reactualiza el problema de su propia virginidad. En efecto, la virginidad de Cassandra no se compara con la de cualquier otra doncella sino que involucra la voluntad de un dios (Febo), lo que hace de su desfloración un asunto de impiedad²⁶⁷.

Por último, incita a las hijas de bellos peplos de los frigios a cantar al esposo destinado para su cama, τὸν πεπρωμένον εὐνᾶ πόσιν ἐμέθεν. Agamenón deviene un πόσιν, es decir, esposo. Por otro lado, se trata de su esposo y de su lecho: emplea ἐμέθεν genitivo posesivo épico que funciona como *apò koinoû*. Finalmente, invirtiendo el orden real (ella ha sido señalada para Agamenón y no al revés), su relato convierte al griego en el destinado a su lecho.

Una interpretación posible de estos artificios verbales podría centrarse en las estrategias que despliegan las mujeres cautivas para aliviar su situación de desamparo. Como hemos visto en *Hécuba*, la dilución de las diferencias entre las distintas modalidades de unión a un hombre conforma una de las maneras posibles en que una mujer-botín propende a la con-

²⁶⁷ DAVREUX (1942: 45) destaca que el texto presenta la virginidad de Cassandra como un privilegio concedido por el dios, como efecto de una consagración religiosa. De esta manera, se diluiría el conflicto pasado entre Apolo y su sacerdotisa, produciéndose así un efecto de mayor culpabilidad para los griegos que violentaron dicho privilegio. El problema aquí vendría dado por la incomprensión que generan sus trances proféticos entre los contemporáneos, que el mito atribuye al castigo de Apolo. Cf. IRIARTE (1990: 105). HANSON (1990: 326), a partir de la Cassandra esquilea y la de *Troyanas*, plantea una suerte de doble desfloración: en el cuello inferior con la unión al lecho de Agamenón y en el cuello superior cuando arribe a Argos. También cf. SISSA (1987: 127 y ss.) para la relación himen-himeneo y MERIDOR (1989: 27) sobre el carácter sacrilego de la unión con la sacerdotisa. En el v. 453, Cassandra refiere a su cuerpo como ἀγνή χροῶ, expresión por demás polivalente en tanto el adjetivo puede tener el valor de pureza ligada a lo sagrado como así también referir a la castidad de las doncellas.

versión de una relación originada en la violencia a otra que aparece no sólo como voluntaria, sino incluso como de *status* privilegiado.

Pero la doble lectura de este parlamento, en clave irónica pero también oracular, revela una fuerte presencia de connotaciones mortuorias. Y ello nos lleva a pensar este discurso más bien en los términos de lo que algunos autores han llamado la perversión del ritual.

Como hemos adelantado en apartados previos, se detecta en el género trágico una búsqueda de confusión de registros entre ritos en principio independientes y en un punto antitéticos. Nos interesa aquí la amalgama entre matrimonio y rito funerario, pero también se incluyen en este juego la iniciación misteriosa y el sacrificio, del que trataremos en el próximo capítulo pero que también podría involucrar a Casandra por cuanto ella se plantea ante su madre como la operadora de la ruina de sus enemigos en una acción que, sabemos, incluye su propia muerte. Los cuatro rituales tienen un denominador común dado por la asociación temporaria con la muerte por parte de aquellos que intervienen en el oficio del ritual²⁶⁸. En el caso del matrimonio, los elementos de ambigüedad que rodean el proceso de transición a experimentar por la novia representan un importante factor de subversión del rito, en particular, en lo que concierne al pasaje de un estado a otro en los términos de un paso por la muerte²⁶⁹. La yuxtaposición entre el rito nupcial y el funerario, que ofrece, como dice REHM, un riquísimo margen de acción para la manipulación creativa, puede pensarse por momentos en clave de fusión. La lista de elementos en común en ambos rituales es extensa en gestos y acciones, implementos, escenarios y participantes: además del lecho (cuya polivalencia ya conocemos) hallamos en ambas ceremonias baños rituales, cortes de pelo, vestimentas especiales, adornos, coronas y velos, traslados en carro, pro-

²⁶⁸ SEAFORD (1995: 368 y ss.), sobre la base de la *Orestía* de Esquilo, plantea esta perversión recíproca de los cuatro rituales. En el sacrificio, la muerte ancla lógicamente en las víctimas. En el funeral, los deudos comparten temporariamente el estado del muerto. En el misterio, el iniciado experimenta un proceso similar al sacrificio y algo similar puede decirse respecto de la novia en el matrimonio.

²⁶⁹ Cf. SEAFORD (1987). El matrimonio trágico se concibe como un balance entre una tendencia positiva y otra negativa del ritual nupcial. La negativa gira en torno de una naturaleza destruida (la flor arrancada, el animal uncido, etc.), el fin de los lazos que unían a la joven con su grupo de allegados, la "muerte" de la niña. En estos términos, el matrimonio expresa la victoria de la tendencia positiva sobre la negativa así como la de la cultura sobre la naturaleza: lo salvaje se domestica, el campo se ara, la unión sexual se legitima.

cesiones con portadores de antorchas, presencia de familiares y amigos, un nuevo hogar, cantos y danzas, bendiciones (*makarismoi*), regalos/ofrendas y un banquete final²⁷⁰.

Esta “*conflation of weddings and funerals*” activa otras dimensiones de los personajes femeninos allí implicados y fuerza una reformulación de sus relaciones con los varones que los someten²⁷¹. De esta manera, el ritual, cuya función en la sociedad es la de operar unos criterios de orden, interviene en la tragedia más bien como el parámetro del desorden y de la caducidad de los códigos establecidos²⁷². Desde esta perspectiva, el discurso de Casandra aparece como una explicitación clara del ritual pervertido, en el cual encontramos elementos como la bendición (*makarismós*), la canción de boda, la antorcha, etc.²⁷³

Hay una serie de elementos a tomar en cuenta en este parlamento donde se detecta la yuxtaposición de valencias nupciales y mortuorias. En primer lugar, la conexión con la muerte se da ya en el propio género que entona la emisora del discurso. En efecto, el himeneo es parte de la celebración nupcial pero a la vez se trata de un canto emparentado con el *thrénos* y al que se le consigna un origen mítico ligado a la muerte. El himeneo aporta a la boda una cuota de lamentación y expresión triste²⁷⁴ que recuerda a Himeneo, el joven muerto tras derribarse su casa el día de su matrimonio, a quien se invoca como protector de las ceremonias nupciales²⁷⁵. Casandra, así, conjuga su supuesto matrimonio con Agamenón con la muerte que los espera en Grecia al mismo tiempo en que convierte su canto nupcial en un *makarismós* para los troyanos muertos en la

²⁷⁰ Cf. REHM (1996: 29).

²⁷¹ Cf. REHM (1996: 7).

²⁷² Cf. REHM (1996: 9) quien señala a la perversión del ritual como uno de los mecanismos que hacen del género trágico un prototipo subversivo que obliga al espectador a posicionarse como sujeto de un interrogante y lugar de cambio. Sobre el ritual pervertido de la tragedia y la caída de los códigos que hacen al orden cósmico, cf. SEGAL (1986: 36).

²⁷³ Cf. SEAFORD (1987) y REHM (1992: 58). Sobre el rol de las antorchas, cf. también SCODEL (1980:76-79).

²⁷⁴ Cf. SEAFORD (1987) quien señala que Píndaro incluye al himeneo entre los tres tipos de canciones para los muertos (además de *iálemos* y *línos* -fr. 128c). Para la huella que han dejado los cantos de Himeneo en la tragedia, cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1972: 162 y ss.). Para un estudio de los himnos en la tragedia eurípidea, cf. FURLEY (2000).

²⁷⁵ Cf. PAPADOPOULOU (2000: 520 y ss.).

guerra, ejecutando de este modo un rito que sería simultáneamente matrimonial y funerario²⁷⁶. Por otro lado, su referencia a Hécate es por demás significativa. Si bien, en función de su asociación con Ártemis, esta diosa tiene un punto de conexión con lo nupcial y la procreación, lo cierto es que en el contexto de una emisora profetisa que sabe que la unión con el griego implica su propia muerte, la alusión a una diosa ctónica e infernal como Hécate resulta ambivalente²⁷⁷.

Por último, la idea de Agamenón como esposo destinado a su lecho permite suponer allí también un doble registro en su discurso: bien juega con la ironía que desdibuja el carácter forzado de la unión, bien alude a un destino superior que ha fijado la ruina conjunta del general y la mujer cautiva. En el caso de Casandra, el lecho al que se une cobra un valor tanático del que son conscientes tanto la cautiva, en cuanto profetisa, como los espectadores que conocen el mito. Sin embargo, la concepción de las uniones con los griegos como matrimonios con la muerte es válida para todas las troyanas por cuanto establecen con dichas uniones esos vínculos que los griegos llaman de *authéntes* y de los cuales hemos hablado con anterioridad²⁷⁸.

La última intervención de Casandra en relación con el sema tiene lugar en la primera parte del primer episodio:

ὦν οὔνεκ' οὐ χρή, μήτερ, οἰκτίρειν σε γῆν,
οὐ τὰμὰ λέκτρα· τοὺς γὰρ ἐχθίστους ἐμοὶ
καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ.²⁷⁹

vv. 403-405

²⁷⁶ Cf. ROMERO MARISCAL (2003: 441) y PAPADOPOULOU (2000: 520 y ss.). Cf. también GREGORY (1986: 5) quien plantea al himeneo como una articulación por Casandra del presente con un futuro pensado en clave de venganza.

²⁷⁷ Hécate aparece generalmente caracterizada por una ambigüedad esencial que hace de ella tanto una diosa benévola como una terrible. La figura de Hécate sufrió a lo largo de la historia una evolución que distancia seriamente las primeras de las últimas formulaciones del personaje. De hecho, algunos autores reconocen la existencia de dos entidades diferentes. Una, llamada “Hécate simple” o *μονοπρόσωπος*, en relación con la diosa Ártemis y el ámbito lunar, y otra, “Hécate triple” o *τριπρόσωπος*, que remite a la magia y al ámbito infernal. Aún cuando los autores consideren una única Hécate, no dejan de reconocer en ella una ambivalencia determinante que va desde su caracterización como diosa nutricia hasta la de pavorosa patrona de los hechiceros. Cf. CARABIA (1989: 30).

²⁷⁸ Cf. REHM (1996: 129).

²⁷⁹ “Por estas cosas, madre, no es necesario que te lamentes por tu tierra; no, por mis lechos. Pues destruiré a mis enemigos y a los tuyos con mis bodas”.

Esta referencia al lecho se produce en el diálogo final entre Casandra y su madre. Nuevamente aquí la profetisa se encarga de calificar como matrimonio su unión con Agamenón: γάμοισι, λέκτρα. Estas bodas se convertirán en el instrumento con el cual ella arrasará a sus enemigos. Evidentemente, Casandra está hablando en clave oracular²⁸⁰: su referencia a la destrucción de aquellos a quienes ambas mujeres odian incluye implícitamente su propia muerte. En este sentido, puede pensarse que en su discurso Casandra plantea una suerte de autoinmolación que la convierte en una segunda Políxena. Además, cuando le aconseja no lamentarse por su tierra (la de Hécuba) ni por sus lechos (los de Casandra), parece emitir también un discurso profético: así como su madre se alejará pronto de la tierra, también ella se alejará de sus lechos. Muerte y matrimonio nuevamente aparecen conjugados en el parlamento de la sacerdotisa, dando encarnadura a esta amalgama de ritos a la que la tragedia es afecta.

El cuarto personaje que menciona el sema es Andrómaca y lo hace en cinco oportunidades. La primera de ellas tiene lugar en el segundo diálogo lírico que tiene por interlocutora a Hécuba:

δυσφροσύναισι θεῶν, ὅτε σὸς γόνος ἔκφυγεν Ἴτιδαν,
ὃς λεχέων στυγερῶν χάριν ὤλεσε πέργαμα Τροίας·
αἱματόεντα δὲ θεᾶ παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν
γυψὶ φέρειν τέταται· ζυγὰ δ' ἤνυσε δούλια Τροία.²⁸¹ vv. 597-600

Andrómaca emite todos sus parlamentos desde el carro que la conduce a la nave de su nuevo amo. Ello ha sido visto como un signo de su actitud respecto de su actual estado distinta de la que ofrecen las demás

²⁸⁰ Sobre la posesión divina de Casandra en sus oráculos, en las que conjuga profecía y explicación racional, y que puede ser concebida en términos de una penetración erótica, cf. PADEL (1993: 14). Cf. también AELION (1983: 215 y ss.) y SEAFORD (2005: 34-37). IRIARTE (1999: 52), por su parte, plantea que Casandra se sitúa en un espacio indeterminado entre el plano humano y aquel en que tiene acceso a la inspiración profética: la interacción de estos dos niveles signa a Casandra en tanto ella racionaliza solo *a posteriori* los oráculos que pronuncia en trance. Para un estudio del discurso profético de Casandra en *Troyanas*, cf. SCODEL (1980: 70-72) y ROMERO MARISCAL (2003: 407-408).

²⁸¹ “por cuidados de los dioses cuando tu hijo rehuyó al Hades, quien por sus odiosos lechos destruyó la acrópolis de Troya. Y ensangrentados los cuerpos de los muertos junto a la diosa Palas tendidos están para que se los lleven los buitres. Y los yugos esclavos llegaron a Troya”.

mujeres, en el sentido de una mejor disposición o de una aceptación más resignada²⁸². En este contexto, Andrómaca refiere a los lechos que originan la tragedia que viven los vencidos, es decir, los de Paris²⁸³. Al igual que el coro en el v. 781, Andrómaca no nombra a Helena pero califica de la misma manera a aquellos lechos: son odiosos, *λεχέων στυγεράων*. Ahora bien, la referencia horizontal involucrada en esta mención del sema se repite en un contrapunto brutal con la imagen de los cuerpos de los troyanos vencidos, pasto de los buitres, que están tendidos, como lo indica el uso aquí del verbo *τείνω*. La intervención cierra con la llegada a Troya del yugo de la esclavitud, en una referencia clara a su actual situación personal. Estos cuatro versos juegan con una relación muerte-Troya que queda graficada con la intercalación de los semas en las palabras finales de cada verso: *Ἄιδαν / Τροίας / νεκρών / Τροία*.

Las siguientes tres menciones se dan en la primera parte del segundo episodio en diálogo con Hécuba:

καίτοι λέγουσιν ὡς μί' εὐφρόνη χαλᾶ
τὸ δυσμενὲς γυναικὸς εἰς ἀνδρὸς λέχος:
ἀπέπτυσ' αὐτὴν ἥτις ἄνδρα τὸν πάρος
καινοῖσι λέκτροις ἀποβαλοῦσ' ἄλλον φιλεῖ.²⁸⁴ vv. 665-668

σὲ δ', ὦ φίλ' Ἔκτορ, εἶχον ἄνδρ' ἀρκοῦντά μοι
ξυνέσει γένει πλούτῳ τε κἀνδρεία μέγαν·
ἀκήρατον δέ μ' ἐκ πατρὸς λαβὼν δόμων
πρῶτος τὸ παρθένειον ἐξεύξω λέχος.
καὶ νῦν ὄλωλας μὲν σύ, ναυσθλοῦμαι δ' ἐγὼ
πρὸς Ἑλλάδ' αἰχμάλωτος ἐς δοῦλον ζυγόν.²⁸⁵ vv. 673-678

²⁸² El carro puede funcionar como variante de la idea de nave en la continua imaginaria náutica con la que trabaja el texto euripideo. Sobre este punto y acerca de una actitud más positiva del personaje respecto de su futuro lecho, cf. CRAIK (1990: 7).

²⁸³ Cf. LLOYD (1989: 77-78).

²⁸⁴ “Y en verdad dicen que una noche desata lo hostil de una mujer hacia el lecho de un hombre. Escupo a aquella que habiendo rechazado al marido en nuevos lechos ama a otro”.

²⁸⁵ “Y a ti, querido Héctor, te tenía como marido suficiente para mí en inteligencia, estirpe y riqueza y en valentía por demás. Tras tomarme pura de casa de mi padre primero te unciste a un lecho virgen y ahora, por un lado, has muerto, y por otro, yo navego esclava hacia la Hélade, hacia un yugo esclavo”.

Esta intervención de Andrómaca se abre con la enunciación del dilema que atañe a la mujer-botín: complacer al nuevo dueño y ser desleal respecto del esposo muerto o rechazarlo y convertirse en odiosa ante el nuevo señor en cuyas manos se halla su futuro²⁸⁶. El discurso se cerrará con la argumentación de Andrómaca ante Hécuba acerca de que Políxena fue más afortunada en su deceso que las troyanas en su supervivencia. Entre el interrogante inicial y la afirmación final, se desarrolla una disquisición en torno de la sustitución de lechos y las actitudes que ostentan las mujeres en tal caso.

El fragmento comienza con una afirmación de enunciante genérico acerca de los efectos de una sola noche en la actitud de una mujer ante el lecho de un nuevo hombre, τὸ δυσμενὲς γυναικὸς εἰς ἀνδρὸς λέχος. Utiliza λέχος en singular: la valencia matrimonial aquí es nula y el conjunto de la afirmación parece aludir a una dimensión exclusivamente sexual²⁸⁷. De allí, la condena frontal de Andrómaca: ella escupe sobre aquella que rechaza con nuevos lechos a su antiguo esposo y ama a otro, καινοῖσι λέκτροις ἀποβαλοῦσ' ἄλλον φιλεῖ. Resulta significativo que emplee aquí λέκτρον en plural dando un eventual valor matrimonial a la nueva unión. Es posible que el repudio de Andrómaca al olvido del esposo llegue incluso hasta nuevas uniones matrimoniales. Cabe notar que en esta referencia Andrómaca plantea la posibilidad de amor²⁸⁸. Por último, recuerda su unión con Héctor remarcando su situación de joven virgen tanto en la pureza de su persona (ἀκήρατον) como en la virginidad de su lecho (παρθένειον)²⁸⁹. El singular aquí empleado, λέχος, podría ser interpretado como la parte (virgen) que Andrómaca aporta al plural matrimonial que conformaría con Héctor.

²⁸⁶ SCODEL (1998: 148) compara a Casandra, virgen perpetua, que representa la lealtad total hacia la familia natal, con Andrómaca, como el emblema de la lealtad marital, lo cual, de hecho, genera el interés de Neoptólemo por llevarla al hogar de quienes la hicieron viuda (de allí el juego que en el v. 660 Andrómaca establece entre dos estados, esposa y esclava, con el par δάρματα/δουλεύσω, yuxtapuestos de modo de matizar la referencia marital del primer término para una situación más ligada al concubinato).

²⁸⁷ Cf. HALPERIN (2003:147-148).

²⁸⁸ Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1996: 29 y ss.).

²⁸⁹ Sobre la virginidad como un valor apreciado en la cultura griega para un determinado estado de la mujer (soltería) y, al contrario, la abstención de relaciones sexuales en el matrimonio como algo nocivo, cf. MOSSMAN (1995: 146). Acerca del himen como atributo natural de la doncella, cf. SISSA (1990b: 357 y ss.).

La alusión al pasado lecho de Héctor realza la contraposición con el futuro lecho de Neoptólemo, al cual Andrómaca llega viuda y tras haber parido. El rechazo de Andrómaca a la deslealtad a la antigua cama en consonancia con el amor a la nueva se desarrolla en una remisión al mundo animal que vendría a confirmar la inmoralidad de tal actitud (que trataremos en el próximo capítulo así como las referencias al yugo de este y el anterior parlamento de Andrómaca). Sin embargo, el dilema queda planteado y es la misma Hécuba en los vv. 686 y ss. quien aconsejará a su nuera honrar a su nuevo dueño, en un discurso donde repite la imaginiería náutica que empleara en su primer discurso.

El conjunto del fragmento manifiesta un esfuerzo por mostrar una Andrómaca que adopta una posición subjetiva dentro de una situación que la reduce a objeto. La actitud de rechazo (donde la primera persona del singular es predominante) se completa con la comparación con el mundo animal por medio de la cual Andrómaca se ubica a sí misma en un registro superior.

Una vez que Andrómaca se entera por Taltibio de la futura muerte de Astianacte, en el segundo episodio, se refiere al lecho por última vez:

ὦ λέκτρα τὰμὰ δυστυχῆ τε καὶ γάμοι,
οἷς ἦλθον ἐς μέλαθρον Ἐκτορός ποτε,
οὐ σφάγιον <υἷόν> Δαναΐδαις τέξουσ' ἐμόν,
ἀλλ' ὡς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου.²⁹⁰

vv. 745-748

En este fragmento, Andrómaca retoma una idea expresada en el v. 657 y ss.: su fama de esposa excelente (que la condena al lecho del hijo de Neoptólemo) tiene su correlato en la fama de Héctor que sentencia a muerte a Astianacte por portar su sangre. El dolor por la pérdida del hijo llega a cobrar tal dimensión que en estos versos llega a renegar de su lecho con Héctor y las malhadadas nupcias por las que vino un día a Troya, ὦ λέκτρα τὰμὰ δυστυχῆ τε καὶ γάμοι. Este repudio-lamento sobre el pasado implica en el caso de Andrómaca un paso crucial pues la esencia de su personaje es exactamente el de esposa de Héctor, carácter que la etimología de su nombre viene a subrayar.

²⁹⁰ “Oh lechos míos, y también desgraciadas nupcias por las que vine alguna vez al palacio de Héctor, no para parir a mi <hijo> como víctima de los dánaos sino como rey de Asia, la de muchas cosechas”.

Helena es el último personaje femenino que hace mención del sema y en dos oportunidades, durante el tercer episodio, cuando se dirige a Menelao tratando de salvar su vida²⁹¹:

ἔνθεν δ' ἔχοις ἄν εἰς ἔμ' εὐπρεπῆ λόγον·
 ἐπεὶ θανῶν γῆς ἦλθ' Ἀλέξανδρος μυχούς,
 χρῆν μ', ἠνίκ' οὐκ ἦν θεοπόνητά μου λέχη,
 λιποῦσαν οἴκους ναῦς ἐπ' Ἀργείων μολεῖν.²⁹² vv. 951-954

[βία δ' ὁ καινός μ' οὔτος ἀρπάσας πόσις
 Δηίφοβος ἄλοχον εἶχεν ἀκόντων Φρυγῶν.]²⁹³ vv. 959-960

Esta referencia al lecho de Helena funciona como un punto dentro de su argumentación exculpatoria²⁹⁴. En efecto, el lecho de Paris (λέχη, plural matrimonial) aparece como θεοπόνητά²⁹⁵: son los dioses quienes lo dispusieron con lo que Helena debe quedar libre de toda culpa, por lo menos hasta la muerte de su raptor. Ahora bien, la muerte de Paris la obliga a una concesión retórica (¿por qué no abandonó la ciudad entonces?). Mas en su relato se combinan fugas frustradas y un nuevo casamiento con Deífobo. La presencia masculina en los lechos de una mujer

²⁹¹ Para un estudio de Helena desde el punto de vista de la degradación de los personajes homéricos, cf. AELION (1983: 343 y ss.). Para un análisis de Helena como *kakourgos*, cf. GASTALDI (2003) y respecto de la visión que los demás personajes femeninos tienen de ella, cf. GASTALDI (1999: 116-117). Sobre el adulterio de Helena, cf. BELFIORE (2000: 160). En torno de la retórica del agón entre Hécuba y Helena y las escenas “judiciales” en Eurípides, cf. COLLARD (2003), PETRUZZELLIS (1965: 363) y GOLDHILL (1997: 145 y ss.). Para una comparación con el encomio de Gorgias, cf. FITZGERALD (1989: 218 y ss.) y GREGORY (2000a: 158).

²⁹² “Y aquí tendrías un argumento apropiado contra mí: cuando Alejandro, tras morir, marchó a las profundidades de la tierra, era necesario que yo, tan pronto como mis lechos no estaban dispuestos por los dioses, tras abandonar las casas, marchara hacia las naves de los argivos”

²⁹³ “[Pero tras tomarme por la fuerza este nuevo marido, Deífobo, me tenía como esposa, no queriéndolo los frigios]”.

²⁹⁴ Otro punto es el “servicio” dado a los griegos que, a causa de ella, gana pericia en las artes militares, argumento que aparece aquí y en *Andrómaca*, cf. SAID (1984 : 3).

²⁹⁵ También en *Hel.* 584 aparece este adjetivo. En este caso refiere a Hera y no a Cipris.

(con mayor razón en la más hermosa) se toman como una constante²⁹⁶. En un mismo discurso, Helena se encarga de reunir a sus tres maridos: le habla a Menelao mientras legitima su unión con Paris y se excusa del casamiento con Deífobo.

Respecto del mundo masculino, el primero en referirse al lecho es Poseidón que lo hace en dos oportunidades durante el prólogo²⁹⁷. La primera de ellas viene dada por un uso general de la palabra derivada ἄλοχος para referirse a las mujeres dejadas en Grecia y de las cuales, podríamos decir, se añora y ansía su carácter de compañeras de lecho²⁹⁸. La segunda mención es más rica y remite a la toma de Casandra por Agamenón:

ἦν δὲ παρθένον
 μεθήκ' Ἀπόλλων δρομάδα Κασάνδραν ἄναξ,
 τὸ τοῦ θεοῦ τε παραλιπῶν τό τ' εὐσεβὲς
 γαμεῖ βιαίως σκότιον Ἀγαμέμνων λέχος.²⁹⁹

vv. 41-44

Esta mención del lecho se produce en el cierre del primer monólogo. La referencia a un lecho oscuro de Agamenón con la sacerdotisa, σκότιον ... λέχος, resulta altamente sugestiva en función del verbo que emplea al inicio del mismo verso 44, γαμεῖ. De esta forma, Poseidón está habilitando un campo de suposiciones acerca de la naturaleza de la unión (forzada sin duda, βιαίως) del jefe griego con la cautiva troyana. Por un lado, el singular del lexema λέχος permite descartar la idea de un lecho matrimonial (e incorporar una valencia mortuoria que el mito se encargará de actualizar). Pero el adjetivo σκότιον implica la idea de clandestinidad mientras que el verbo γαμέω remite a casamientos. LIDDELL & SCOTT pre-

²⁹⁶ SCODEL (1998: 150-151) apunta que en este agón Helena revela tener de sobra aquello de lo que carecen (y precisan) las mujeres cautivas, habilidad para transferir lealtades de un hombre a otro, sin necesidad de aprobación por parte de una autoridad masculina legítima ni como respuesta a una situación de captura.

²⁹⁷ Para una relación con el Poseidón de *Ilíada* e *Ifigenia en Táuride*, cf. WHITMAN (1974: 32). Sobre la originalidad eurípidea de este prólogo, cf. VIDAL NAQUET (1983: 37).

²⁹⁸ μένουσι δὲ / πρύμνηθεν οὔρον, ὡς δεκασπόρω χρόνω / ἄλόχους τε καὶ τέκν' εἰσιδῶσιν ἄσμενοι, / οἱ τήνδ' ἐπεστράτευσαν Ἑλληνες πόλιν. (vv. 19-22) "Pero aguardan un viento de popa puesto que quieren contemplar complacidos después de diez años a las esposas y también a los hijos, los helenos, quienes marcharon contra esta ciudad".

²⁹⁹ "Y a Casandra, a quien dejó virgen y frenética Apolo soberano, abandonando lo divino y lo piadoso, Agamenón se junta por la fuerza en un lecho oscuro"

fiere ver aquí una segunda acepción del verbo, que remitiría a una relación sexual sin rastros de matrimonio³⁰⁰. Pero, significativamente, la cita homérica que acompaña en el diccionario a *Tr.* 44 es el v. 36 del primer canto de la *Odisea*, donde se refiere a la unión de Egisto y Clitemnestra. La relación con el antecedente homérico resulta interesante no sólo por la cercanía al personaje de Agamenón. En efecto, la unión clandestina de su esposa con Egisto podría dar a pensar que en *Troyanas* la mención de otra vinculación clandestina podría derivar en una sustitución de cónyuge. Estas consideraciones cuadran con la afirmación de Taltibio, que luego analizamos, en la que Casandra aparece como novia secreta de Agamenón. En realidad, sería coherente con los continuos desplazamientos de sentido que tienen en esta tragedia las referencias al himeneo y al concubinato. Por último, la referencia a la oscuridad del lecho debería relacionarse con la mención de Apolo dos versos antes y la aclaración de su vinculación con la virginidad de Casandra: el adjetivo σκότιον funcionaría aquí como un dictamen sobre el carácter sacrílego de la unión.

Taltibio, por su parte, es el personaje masculino que más referencias realiza del sema. En el primer diálogo lírico con Hécuba formula las primeras dos:

- {Εκ.} τοῦμὸν τίς ἄρ'
 ἔλαχε τέκος, ἔνεπε, τλάμονα Κασσάνδραν;
 {Τα.} ἐξαίρετόν νιν ἔλαβεν Ἀγαμέμνων ἀναξ.
 {Εκ.} ἦ τᾶ Λακεδαιμονίᾳ νύμφα
 δούλαν; ὦμοι μοι.
 {Τα.} οὐκ, ἀλλὰ λέκτρων σκότια νυμφευτήρια.³⁰¹ vv. 247-251

La primera mención al lecho responde a la pregunta de Hécuba de si Casandra será la esclava de la esposa laconia de Agamenón. La pregunta no es ingenua: la condición de virgen consagrada a Febo está en su mente y será parte de su argumentación. Ahora bien, la respuesta de Taltibio viene a reforzar las ambigüedades y sospechas abiertas con el parlamento de Poseidón: Taltibio le responde que Casandra será la novia secreta del

³⁰⁰ Cf. CASSANELLO (1993: 37). Cf. también EBBOTT (2003: 24 y ss.) quien analiza el adjetivo σκότιος en *Ión*, donde se remite a la ilegitimidad de un encuentro sexual.

³⁰¹ HE.: “¿Quién recibió a mi hija, di, la desafortunada Casandra?”. TA: “El rey Agamenón la tomó elegida”. HE: “¿Ciertamente como esclava para su esposa lacedonia? ¡Ay de mí, de mí!”. TA: “No, sino como oscura novia de lechos”.

jefe griego, σκότια νυμφευτήρια. La relación con la referencia del dios marino es manifiesta al emplear el mismo adjetivo que aquí se desplaza del lecho a la mujer. El lexema aquí es λέκτρων, de connotación claramente matrimonial como el término νυμφευτήρια para designar a Casandra.

La siguiente mención se da una vez que Hécuba le dice a Casandra que se despoje de sus atributos de adivina/sacerdotisa, cuando Taltibio pregunta si no es gran cosa para ella que le toque en suerte el lecho de un rey, οὐ γὰρ μέγ' αὐτῇ βασιλικῶν λέκτρων τυχεῖν; (v. 259)³⁰². Otra vez hallamos un lexema de variable matrimonial, asociado a un adjetivo que utilizará Casandra en el v. 312. Sugestivamente, Hécuba ni siquiera le responde y pasa a preguntar por la suerte de otra de sus hijas, Políxena³⁰³.

La siguiente mención de Taltibio al lecho tiene lugar en el primer episodio:

ὁ γὰρ μέγιστος τῶν Πανελλήνων ἄναξ,
 Ἀτρέως φίλος παῖς, τῆσδ' ἔρωτ' ἐξαίρετον
 μαινάδος ὑπέστη· καὶ πένης μὲν εἰμ' ἐγώ,
 ἀτὰρ λέχος γε τῆσδ' ἂν οὐκ ἤτησάμην.³⁰⁴

vv. 413-416

En este caso, el lexema empleado es λέχος y refiere al de una Casandra que el emisor considera ménade y desquiciada. En este contexto, Taltibio se involucra personalmente para asegurar que, de no haber sido un hombre pobre (es decir, si hubiera podido como Agamenón elegir mujer-botín) en absoluto habría querido para sí el lecho de Casandra. Es dable pensar que el uso del singular connote un valor mortuorio que cuadraría con el discurso destructivo que la troyana acaba de proferir. Para continuar con las ambigüedades que rodean a la unión entre Casandra y su jefe, Taltibio la denomina νύμφευμα, es decir, prometida.

Además de las tres menciones directas al lecho, Taltibio realiza una remisión al tálamo en el cuarto episodio en diálogo con Hécuba:

φόβον τ' Ἀχαιῶν, χαλκόνωτον ἀσπίδα
 τήνδ', ἦν πατήρ τοῦδ' ἀμφὶ πλεύρ' ἐβάλλετο,

³⁰² “Pues, ¿no es algo grande para ésta obtener lechos reales?”.

³⁰³ Cf. SILVEIRA CYRINO (1998: 84-85).

³⁰⁴ “Pues el gran rey de todos los helenos, el querido hijo de Atreo, tomó el amor elegido de esta ménade. Y yo soy pobre pero no hubiera pedido el lecho de ésta”.

μή νιν πορεῦσαι Πηλέως ἐφ' ἐστίαν
μηδ' ἐς τὸν αὐτὸν θάλαμον οὐ νυμφεύσεται
[μήτηρ νεκροῦ τοῦδ' Ἀνδρομάχη, λύπας ὄρᾶν],
ἀλλ' ἀντὶ κέδρου περιβόλων τε λαΐνων
ἐν τῆδε θάψαι παῖδα.³⁰⁵

vv. 1136-1142

Esta última referencia al tálamo se realiza cuando Taltibio reproduce el discurso de Andrómaca, su última voluntad respecto de su hijo muerto y de las armas del difunto Héctor antes de partir apresuradamente con Neoptólemo. El tálamo que aquí se menciona es el de su nuevo dueño y esta referencia se produce en virtud del pedido de Andrómaca de no adornarlo con las armas de su anterior marido pues le sería doloroso contemplarlo en el lugar donde sería desposada, *νυμφεύσεται*, nueva ambigüedad respecto de los estatutos de concubina y esposa en la obra. Se trata de un pedido razonable para quien ha dado el paso (obligado) de un lecho a otro. Pero a la vez le permite crear una imagen por demás elocuente: el escudo de Héctor que no ha de ser llevado al nuevo tálamo, servirá de ataúd a Astianacte en lugar del cedro. Por un lado, todo lo masculino que la ataba a Troya, en Troya queda sepultado. Pero, por otro lado, esta imagen viene a plasmar lo dicho por Andrómaca en el v. 742 y ss.: es la propia fama de Héctor la que condena a muerte a su hijo.

El último personaje que realiza referencias al sema es Menelao en el tercer episodio en una única oportunidad³⁰⁶:

ἔμοι σὺ συμπέπτωκας ἐς ταῦτὸν λόγου,
ἐκουσίως τήνδ' ἐκ δόμων ἐλθεῖν ἐμῶν
ξένας ἐς εὐνάς.³⁰⁷

vv. 1036-1038

³⁰⁵ “En cuanto a este escudo de bronce, terror de los aqueos, alrededor del cual, el padre de éste rodeaba su pecho, {pidió} que éste no fuera al hogar de Peleo ni al propio tálamo, donde será desposada [Andrómaca, la madre de este cadáver, doloroso de ver]; sino que en éste entierren al niño en vez de cedro y contorno de piedra”.

³⁰⁶ Respecto de Menelao, cf. PACATI (1966: 82). Para un análisis del atrida en tanto personaje homérico degradado, cf. AELION (1983: 343 y ss.). En cuanto al cambio de actitud hacia el personaje por parte de Eurípides, cf. FERNÁNDEZ GALIANO (1967b: 234).

³⁰⁷ “Tú te has puesto de acuerdo conmigo en este argumento, que ésta marchó voluntariamente de mi casa hacia lechos extranjeros”.

En el marco de una condena que finalmente no se cumplirá, Menelao recuerda la partida de su infiel esposa hacia lechos extranjeros, ξένας ἐς εὐνάς. Emplea la voz εὐνή en plural: toda valencia matrimonial aquí es anulada con lo cual se realza el carácter de adulterio de la unión entre Helena y Paris. Sin embargo, Hécuba estaba en lo cierto y la sentencia no se lleva a cabo en tanto la seducción de lo femenino interfiere nuevamente³⁰⁸.

SÍNTESIS PARCIAL

Del despliegue de referencias de nuestro corpus, se manifiesta claramente la centralidad que el lecho ostenta en el destino que les cabe a las cautivas troyanas. La cama no cumple, sin embargo, el mismo papel para todas ellas. Cada obra explora unas valencias particulares que hacen a la riqueza semántica de este escenario crucial e ineludible en lo que respecta a la mujer-botín.

Si nos centramos en los personajes de Andrómaca y Hermíone en *Andrómaca* podemos concluir que el enfrentamiento entre estas dos mujeres radica en la diferencia social clave que separa el matrimonio legítimo del concubinato³⁰⁹. Dos suposiciones (que nuestro análisis viene a relativizar) pueden ser establecidas *a priori* a partir de este enfrentamiento. Por un lado, dado que la presencia-ausencia de hijos constituye un factor clave del conflicto, es dable afirmar que el par lecho fértil/lecho estéril tendrá una presencia importante en los discursos de las mujeres. Por otro lado, se podría pensar, en principio, que, puesto que el lecho es el objeto de disputa, las dos mujeres se referirán a él en el enfrentamiento discursivo y escénico. Sin embargo, respecto de esta segunda suposición, al analizar los lexemas que remiten al lecho y sus derivados, nos hallamos frente a algunas particularidades remarcables. Las referencias de Andrómaca tienen lugar en el prólogo y en los dos primeros episodios. Hasta ese momento, Hermíone emitirá una sola referencia a una palabra deri-

³⁰⁸ Cf. TANDOI (1970: 174).

³⁰⁹ ALBINI (1974: 94-95) plantea a *Andrómaca* como drama inquietante del matrimonio a partir del juego de tríadas que la trama establece. KOVACS (1980: 54), por su parte, sostiene que la obra consiste en dos juegos sucesivos de relaciones triangulares: la lucha de Hermíone con Andrómaca por Neoptólemo da lugar a la línea de conflicto entre Orestes y Neoptólemo por Hermíone. En este sentido, resulta similar al esquema de *Hécuba* donde griegos y tracios actúan contra los troyanos en la primera parte de la tragedia mientras que en la segunda troyanos y griegos se alían contra los tracios.

vada de lecho en el episodio primero. En el cuarto episodio, es sólo la hija de Helena quien remitirá al sema en el diálogo que mantiene con Orestes. Por lo tanto, no hallamos desde el discurso un enfrentamiento tan manifiesto en este punto y ello parece vincularse con el hecho de que, en el presente de la obra, ninguna de las dos en principio “goza” de la presencia de Neoptólemo en su cama.

Por otro lado, los lechos son tratados, como hemos visto, desde numerosas dimensiones. Así, por ejemplo, *Andrómaca* en el prólogo desarrolla la variable lecho esclavo/lecho libre. El primero, desde una singularidad que apuntaba a una situación de abandono; el segundo, desde una pluralidad que se diluirá en el transcurso de la obra: son plurales en tanto matrimoniales, y por lo tanto, son libres. Asimismo, en el primer episodio la variable trabajada está constituida por el binomio helenismo/barbarie. *Hermíone*, por su parte, realiza cuatro referencias directas al “lecho” en toda la obra y en ellas introduce otras valencias como la de los lechos bastardos y el par lechos abiertos/lechos cerrados. El problema fundamental lecho fértil/lecho estéril, sin embargo, no es tratado explícitamente en el discurso de las contrincantes. A nuestro entender, esta ausencia de referencias explícitas no hace sino demarcar las dimensiones reales de la cuestión. Aunque no se lo enuncie desde la problemática fertilidad/esterilidad, y tal vez precisamente por ello, la esencia del problema sigue radicando allí.

Los demás personajes aportan en términos generales un tratamiento ampliado de los mismos ejes que estructuran los discursos de *Hermíone* y *Andrómaca* en torno de los lechos. Así hallamos el par lechos cerrados/lechos abiertos retomado por *Peleo* que estructura su discurso sobre la base de la condena de la alianza matrimonial con el linaje de los *Atridas*. Las referencias de *Orestes* apuntan a la duplicidad de lechos al igual que el coro, en el marco de la censura de esta pluralidad que atraviesa el conjunto de la obra. *Menelao* y las mujeres de *Ptía* retoman también la referencia a los lechos abandonados/lechos frecuentados que apareciera en el discurso de *Andrómaca*.

Nuevas valencias introduce, en cambio, el discurso de *Tetis*. El mundo femenino cierra con las dos menciones de la diosa. La aparición de referencias a los lechos divinos implica la intrusión de otras cuestiones, como las ventajas que pueden ofrecer a los mortales que los ocupan. Las dos referencias de *Tetis* introducen entonces la distinción lechos mortales/lechos divinos. A su vez, permiten un juego de referencias temporales donde pasado y futuro se interconectan. El lecho de *Andró-*

maca y Héleno se presenta en el plano futuro para cerrar una historia de larga data. El de Tetis y Peleo se recuerda desde el pasado (de hecho, el punto de origen de todo un ciclo) pero para dar cuenta de sus consecuencias futuras en referencia a la metamorfosis de Peleo. Este juego entre lechos pasados y lechos futuros remarca notablemente la inexistencia de lechos presentes que la ausencia de Neoptólemo en la obra viene a escenificar.

En lo que concierne a *Hécuba*, podríamos rescatar las líneas fundamentales de cada personaje en relación con sus referencias al lecho. Lo que se observa es un abanico de variables que se monta sobre un paralelo despliegue de los lexemas posibles. Las referencias parecen depender en gran medida de la situación particular de cada personaje.

De este modo, Hécuba remite en su mención del sema a la variable erótica en función de utilizar la cama de su hija Casandra con Agamenón como instrumento de negociación. La derrocada reina actúa como jefe de linaje y por ello no duda en utilizar la sexualidad de su hija dentro de las tratativas que lleva adelante para concretar otra función del linaje, la venganza sobre el homicidio de Polidoro. En su retórica, la opción por el lexema εὐνή ejemplifica la voluntad de confundir la naturaleza de la relación vencedor/cautivas: permite ver la estrategia puesta en juego por las mujeres-botín para intentar modificar su nueva situación.

Políxena, en cambio, pinta en su tratamiento del lecho un futuro, no sólo inmodificable sino que además no podría ser más degradante. Dentro de las posibilidades que su situación de mujer-botín le abre, Políxena opta por la más inconveniente con su condición de princesa y supone una cama mancillada por un esclavo anónimo. Su referencia pasa por la contrastación entre lechos esclavos y lechos de reyes con un tipo de argumentación que cuadra a la perfección con un personaje que decide enfrentarse a la muerte.

El coro, por su parte, además de referir a otros lechos, presentes (Agamenón/Casandra, en función de salvar a Políxena) o pasados (Paris/Helena, para adjudicarles el origen de todos sus males), se involucra personalmente en el tratamiento del sema y recrea un cuadro de vívida cotidianeidad que resalta la destrucción final de sus hogares y de la paz de sus tálamos. Es el personaje que más referencias al lecho realiza en su discurso y presenta una variedad de opciones léxicas que parece querer agotar sus posibilidades semánticas.

Por último, las referencias de Poliméstora se centran en las variables y connotaciones mortuorias que muestran los lexemas referidos al lecho (o

juega con calificativos que remarcan el carácter tanático de la mención). Para Poliméstor, la cama constituye bien el escenario donde se ejecuta sobre él la venganza de las mujeres, bien el lugar donde se convierte en forzado espectador de la muerte de sus hijos.

El sema “lecho” aparece, por lo tanto, marcado fundamentalmente por el binomio muerte/vida que impregna al conjunto de la tragedia sin que ello signifique ignorar el juego con las variables eróticas y nupciales que nos permiten detectar las estrategias ensayadas por las mujeres-botín en orden de sobrellevar su nuevo estado de cautiverio.

Por último, respecto del tratamiento en *Troyanas*, debemos ante todo señalar su lugar central en la trama que estructura la obra. Existe una preocupación general por los lechos desde todo punto de vista, interés que radica lógicamente en la incertidumbre futura alrededor de los mismos. En términos generales, se resalta una vinculación estrecha entre este sema y la muerte que queda claramente graficada en el destino que toca a cada miembro de la familia de Príamo: a Políxena le corresponde el lecho mortuario de Aquiles; Andrómaca es escogida por Neoptólemo, hijo del asesino de toda su familia; Casandra pasará al lecho de Agamenón que (y ella lo sabe) luego pasará a ser mortuario; Hécuba, finalmente, aún si su relación con el nuevo dueño no pasa por una cama, es tomada por Odiseo, aquel que propuso el despeñamiento de su nieto.

Cada personaje ofrece en sus referencias un tratamiento particular del sema. Hécuba remite directamente a él en seis oportunidades: significativamente intercala mención por medio una referencia a sus nuevos lechos de esclava. Su doble situación de anciana y reina determina unas referencias que se centran en la esclavitud y que dejan de lado las variables sexuales. Así, remite en primer lugar, a los duros lechos; en tercer término, al lecho en el piso; en el quinto caso, a uno de paja. Las otras referencias recuerdan su pasado real o se detienen en dos personajes femeninos que viven o deberían vivir alejados de él: en un caso, su hija Casandra; en el otro, la diosa Atenea.

Casandra presenta un cuadro muy peculiar donde la variable lechos esclavos parece proscripta. De sus cuatro menciones, todas connotan un sentido matrimonial o nupcial y la elección de los lexemas empleados es coherente con este esquema. Significativamente, las cuatro referencias remiten a su propia situación lo que da pie a una doble clave de lectura, oracular/frenética o irónica.

Las referencias de Andrómaca abren con una remisión a los lechos odiosos de Paris y Helena y cierran con los desventurados de ella con

Héctor. En el medio, por un lado, una reflexión sobre la actitud a tomar por una mujer ante la sustitución de hombre (marido o dueño) y las obligaciones morales y afectivas respecto del lecho abandonado; por el otro, una condena del amor a nuevos lechos (doble cuestionamiento a Helena –Paris/Deífobo– y posición a tomar respecto de Neoptólemo). Existe en las menciones de Andrómaca un continuo cambio del número en dos términos constantes que provocan cambios de sentido. La secuencia es la siguiente: plural, singular, plural, singular, plural. Cabría pensar en esto una reproducción formal de su historia mítica que implica sucesivas uniones y abandonos: esposa de Héctor, viuda, concubina de Neoptólemo, “viuda”, esposa de Héleno.

Helena, la antítesis de Andrómaca, refiere directamente a la cama en una sólo oportunidad aunque bien podría decirse que vale por tres ya que reúne de hecho en su breve referencia al sema a sus tres lechos: Menelao, Paris y Deífobo.

Para cerrar el mundo femenino, las referencias del coro se asientan genéricamente sobre una asimilación entre lechos, tálamos y maridos. La desaparición de éstos conlleva su puesta en vinculación con otro colectivo anónimo, el de la tropa de vencedores que sortearán su suerte. En su discurso, las variables concernientes a la mujer-botín son las más explícitas.

El mundo masculino, por su parte, ofrece un tratamiento del sema menos elocuente. Poseidón, por su parte, refiere a un lecho oscuro de Agamenón y Casandra, en una expresión también oscura que contribuye a difuminar las distinciones entre casamiento y concubinato y abre un campo de sospechas sobre las estrategias de algunos personajes de la obra. Taltibio prosigue con estas ambigüedades al utilizar el lexema λέκτρον para referirse al mismo lecho. En una ocasión, se involucra personalmente para expresar un eventual rechazo de su parte al lecho de Casandra. Por último, reproduce el discurso de Andrómaca y refiere al futuro tálamo de la viuda de Héctor donde se borra por completo al troyano para dar cabida al nuevo hombre, Neoptólemo. Finalmente, Menelao remite a los lechos extranjeros de su esposa y Paris, eliminando con el plural de εὐνή toda valencia nupcial o matrimonial. Su intención es la de realzar el carácter de adulterio de aquel lecho que originó todos los acontecimientos que llevaron a tantos griegos a abandonar los propios y a poblarlos finalmente con troyanas de lechos arrasados.

CAPÍTULO II

LOS PROCESOS DE ANIMALIZACIÓN EN *ANDRÓMACA*, *HÉCUBA* Y *TROYANAS*

En la mayoría de las sociedades humanas, la animalidad representa el referente básico de un lenguaje polivalente, adaptable a los más variados contextos discursivos de signo positivo o negativo. Entre dichos contextos, uno resulta particularmente fértil para esta ejercitación retórica, la designación de la alteridad. En el caso de la cultura griega clásica, como ya sabemos, la otredad adopta tres rostros identificables: el bárbaro, la mujer y el esclavo. La animalización de estos “otros” es un recurso que recorre la producción ideológica antigua en registros muy distintos¹. Ahora bien, en lo que a nosotros atañe, la mujer cautiva trágica condensa en sí las tres condiciones en las que encarna la alteridad y por ello no ha de extrañar que las tragedias de nuestro corpus recurran gustosas a procesos de animalización que en la mayoría de los casos tienen a la mujer-botín como objeto central².

La construcción de la alteridad está en obvia relación con la de la propia identidad y en virtud de ello se detecta continuamente en la sociedad ateniense clásica la referencia al mundo animal salvaje como el lenguaje que remite a un mundo prepolítico. Lejos de las concepciones modernas de cuño romántico que idealizan la naturaleza, los griegos de la Antigüedad identifican a la vida humana con la *pólis*: la conexión entre humanidad, justicia y *lógos* en contraste con la vida de las bestias es cen-

¹ Para la relación entre animalidad y barbarie, cf. SAID (1984: 42). Respecto de la antigua tradición de identificación de las mujeres con animales en el arte griego, cf. REEDER (1995: 299 y ss.) quien recuerda que en el pensamiento griego el lado bestial de una mujer era visto como el corazón de su sexualidad y fertilidad.

² Esto podría hacerse extensivo a todas las mujeres unidas a un varón. Como dice CROALLY (1994: 99), si se ha de entender a la esclavitud como una privación del control sobre la propia vida, entonces la experiencia de las mujeres en el matrimonio tiene más de una similitud con la de los esclavos.

tral para el pensamiento helénico³. Del binomio resultante animalidad salvaje/vida prepolítica hemos de destacar dos de sus múltiples dimensiones.

Por un lado, la ecuación se reproduce al interior de la ciudad en lo que concierne a las relaciones entre los géneros. De esta manera, la remisión a lo salvaje constituye el lenguaje con que se designa a la mujer en el mundo prematrimonial, como si la *parthénos* que se casa no hubiera vivido hasta entonces encuadrada en un marco de dominación y regulación. Los rituales ciudadanos la reinscriben en un cuadro salvaje como lo grafica la ceremonia de la Brauronia que efectúan las niñas al entrar a la edad de la *parthenía*, ofrendando sus juguetes infantiles a Ártemis disfrazadas de pequeñas osas⁴. La referencia a esta diosa *parthénos* no es casual. Esta divinidad de origen discutido ostenta una peculiar asociación con los animales salvajes (en *Iliada* aparece como *Pótnia therón*, Señora de las fieras⁵) pues su campo de acción reside principalmente en el mundo agreste, tanto en el plano animal como en el vegetal y por ello se la vincula con los jóvenes de ambos sexos que todavía no han sido “integrados” a la sociedad civilizada⁶. La relación con la vía marital es doble. Por un lado, su carácter de diosa de la fecundidad (propia del monte y el bosque) la conecta con los partos de los cuales es protectora. Por el otro, el espacio preferente de la diosa es más bien el limítrofe con la alteridad de lo

³ Cf. HEATH (1999: 17 y 47). Este autor trabaja la imaginaria animal en la *Orestía* y señala que los griegos de la *pólis* planteaban como delgada la línea que separaba su humanidad de la vida de las bestias. La trilogía esquilea indicaría que el hombre dotado de *lógos* debe usarlo para perseguir la justicia en el marco de la ciudad, ejercitando el rasgo que más lo distancia de los animales. Pero, desprovisto de virtud, se convertiría en el animal más impuro y salvaje de todos.

⁴ En torno de la asociación entre las *parthénoi* y los animales salvajes (en especial, caballos), cf. MIRÓN PÉREZ (2005: 83-85). Si bien las metáforas animales se aplican en el mundo griego también a los varones, son mucho más abundantes en referencia a las mujeres, y en especial en función de animales salvajes, que deben ser capturados y domesticados a fin de integrarlos en la sociedad civilizada. Cf. también SEAFORD (1995: 308-311). Sobre la mujer como lazo subsistente con el mundo animal a partir del material mítico sobre animales nutricios, cf. HÉRITIER-AUGÉ (1993: 131 y ss.) y LI CAUSI (2005: 94).

⁵ Cf. VERNANT (1986: 22). También en *Iliada* se la relaciona con el león por su capacidad homicida. Al respecto, cf. el análisis de LORAUX (1997^a: 30).

⁶ Sobre las figuras no completamente socializadas de los jóvenes adolescentes, niños y la mujer no casada, concebidos como el polo de lo incivilizado y lo salvaje, cf. SEGAL (1986: 56 y ss.).

agreste; los confines que separan pero también contactan al mundo civilizado con el salvaje conforman el lugar ideal para su culto. Este rasgo la hace particularmente apropiada para propiciar los momentos de pasaje como el matrimonio⁷.

Siguiendo esta línea, se podría pensar que para los ciudadanos atenienses la mujer encierra un elemento indómito irreductible que puede activarse en los críticos momentos transicionales, como el del traspaso de *óikos* y la puesta en circulación, es decir, una situación liminar que exige la aplicación rigurosa de ritos que aseguren el orden social y eviten una eventual subversión de roles⁸.

Es por ello que el ritual del matrimonio es concebido como el triunfo de lo civilizado sobre lo agreste, de lo cultural sobre lo natural. Y aquí la metáfora del yugo, sobre la que nos detendremos en un apartado propio, ejemplifica una larga tradición de recurso a la imaginería rural para pensar las uniones entre hombres y mujeres (concubinato incluido), aunque no sea el matrimonio el único campo semántico al que se reenvíe en tanto también se relaciona con el rito del sacrificio.

La segunda dimensión que rescatamos de la asociación animal salvaje/vida prepolítica es la concepción que podemos encontrar, por ejemplo, en Aristóteles, respecto de considerar que lo que no corresponde al mundo político pertenece al plano animal o al divino⁹. Las tres entidades (animal, humano, dios) son englobadas en el sistema clasificatorio griego por un término de difícil traducción, ζῷον, que no se corresponde con nuestro vocablo “animal” por incluir en su seno a humanos y dioses, y tampoco con “ser vivo” (lo cual se inferiría de su relación con *zoé*, vida)

⁷ Para una caracterización general de los orígenes y funciones de la diosa, cf. VERNANT (1986: 22-23) y VERNANT (1991: 195-206). Acerca de los ritos de sacrificio, iniciación y matrimonio en relación con la diosa, cf. VERNANT (1991: 207-219). Para una relación entre Ártemis, el matrimonio y la imaginería rural, cf. MIRÓN PÉREZ (2005: 85). Cf. también MIRALLES (1993: 38-39).

⁸ Cf. REEDER (1995: 7 y 300) acerca de la valencia hostil que encierra siempre la animalización de las mujeres en función de la polarización de los géneros como una estrategia social así como del temor por la subversión de unos seres que perturban el *statu quo*. SEAFORD (1995: 310) homologa el movimiento de una casa a otra al que va desde el centro civilizado a los márgenes y luego de nuevo al centro civilizado.

⁹ Cf. *Política* 1253^a26-29. Para un estudio de la concepción de los animales en Aristóteles, cf. OLIVARES CHÁVEZ (2001) y WOLFF (1997: 168 y ss.). Respecto del mundo filosófico en general, cf. además del texto de WOLFF, los de PARKER (1996: 357-365) y CLARK (2000).

por cuanto excluye a las plantas¹⁰. Como señala WOLFF, la naturaleza humana viene definida por la negativa, por oposición al plano de los animales (seres animados desprovistos de *lógos*) y al plano divino (seres animados inmortales): este doble parangón plantea a su vez un doble modelo de comportamiento y de fundación de normas en el cuadro del mundo político, propio de la *phýsis* del ser humano¹¹. El matrimonio, por ejemplo, aparece como norma distintiva que distancia a los hombres de la promiscuidad de las bestias así como del mundo del incesto de los dioses¹².

Ahora bien, el escenario en el que son articulados estos tres mundos viene dado por el ritual del sacrificio por el cual hombres y dioses entran en un circuito de intercambio a través de los animales sacrificados. Y aquí la imaginaria ligada al acto de degollar –que analizaremos en un apartado propio– se muestra particularmente rica, en especial cuando se aplica sobre mujeres objeto de un proceso de animalización en el registro de la tragedia. Género, por otra parte, que aúna en su ejecución la referencia a lo salvaje (Dioniso y los *trágoi*, cabríos o Sátiros de acuerdo con cada interpretación) y el sacrificio ritual a los dioses, todo en el marco de una práctica que define como pocas la vida de la *pólis*¹³. Este elemento salvaje que comparten las mujeres y el género trágico abona sin duda la tesis de ZEITLIN acerca de la tragedia como un género esencialmente femenino.

Sacrificio y matrimonio, entonces, dejan su impronta en lo que respecta a la animalización. Dos ritos que, como hemos visto, la tragedia gusta de mezclar con su retórica común y sus imágenes de múltiples valencias. Por ejemplo, el carácter virginal de las víctimas sacrificiales, veremos, fusiona ambos ritos en clave transicional.

Por último, la distinción clara entre los tres tipos de ζῶα, que hace a la determinación antropológica, encuentra sin embargo un punto de ruina en las referencias animales que habilitan un tercer escenario de animalización. Nos referimos, claro está, a lo relativo a la monstruosidad, lo que existe u opera por fuera de la norma y que, respecto de las mujeres trágicas, da pie a un pletórico juego de connotaciones y ambigüedades –al que dedicamos también un apartado–. La monstruosidad abre un campo

¹⁰ Cf. WOLFF (1997: 157-159).

¹¹ Cf. WOLFF (1997: 178-180). Sobre la diferencia entre humanos y animales en el mundo griego, cf. también DOVER (1994: 74-75).

¹² Cf. FOLEY (1985: 136).

¹³ Cf. BURKERT (1998: 3-33).

semántico que, por un lado, parece inagotable pero que, por el otro, revela una eficacia discursiva muy apropiada para expresar la subversión de roles y las rupturas en el orden establecido.

Posiblemente en relación con la extensión y complejidad del concepto de ζῶον en la cultura griega, el cuadro lexical con el que trabajaremos señala una clara tendencia a la especificidad, en referencias que en la gran mayoría de los casos atienden a animales concretos (cuyos términos en griego veremos en su contexto de aparición)¹⁴. Este relevamiento se completa con los lexemas que presentan una referencia animal indirecta o los efectos de animalización que producen las remisiones a la sujeción al yugo o el degollamiento ritual.

Los procedimientos de animalización representan por lo tanto un elemento ineludible para analizar el diseño de los personajes femeninos eurípedeos y en particular en nuestro corpus por el peso que en él tienen las mujeres cautivas. A partir de un amplio despliegue de referencias, el poeta juega sutilmente con los equívocos y las connotaciones para describir la alteridad de estas mujeres y su situación de sometimiento, pero también, como veremos, sus eventuales márgenes de acción.

ANDRÓMACA

En *Andrómaca* relevamos quince animalizaciones directas, de las cuales nueve corresponden a emisores del mundo masculino y en este conjunto Peleo las profiere en siete ocasiones. En los otros dos casos se trata del mensajero. En el mundo femenino, Andrómaca recurre a la animalización en cuatro oportunidades y el coro y Hermíone en una. Si tenemos en cuenta los referentes, Hermíone aparece seis veces, Andrómaca tres, Neoptólemo y Moloso en dos oportunidades, y una sola vez Menelao, Helena y los atacantes de Neoptólemo¹⁵.

El conjunto de lexemas es variado tanto en lo que hace a términos generales (reptil, ἔρπετόν; pájaro, ὄρνις), animales específicos (buitre,

¹⁴ Como se verá *infra*, el análisis de los animales en cuestión contemplará una serie de variables dadas por pares de opuestos como salvaje/manso o víctima/victimario, entre otras. Señalemos por último que, además de las dificultades que genera la amplitud de la noción de ζῶον, carecemos en Grecia de una categoría similar a la de animal impuro de otras culturas. Cf. al respecto PARKER (1996: 357).

¹⁵ Para una posible lectura en clave de animalización del epíteto Λάκαιναν del v. 29, cf. CRAIK (1979: 62-63).

γύψ; equidna, ἐχίδνη; oveja, ὄις/οἴς; cordero, ἀρνός; potrilla, πῶλος; perra, κύων; novilla, μόσχος; paloma, πελειάς; gavilán, ἰέραξ; buey, βούς; león, λέων) y referencias a sus crías (pichón, νεοσσός; cachorro, σκύμνος, y también los ya citados de cordero, novilla y potrilla).

La primera referencia aparece en el prólogo de la tragedia. Andrómaca acaba de saber que han descubierto el lugar donde tenía oculto a su hijo Moloso e invocándolo, exclama los siguientes versos¹⁶:

ἀπωλόμην ἄρ'. ὦ τέκνον, κτενοῦσί σε
 δισσοὶ λαβόντες γύπες, ὁ δὲ κεκλημένος
 πατήρ ἔτ' ἐν Δελφοῖσι τυγχάνει μένων.¹⁷

vv. 74-76

Esta animalización presenta un curioso juego de anticipación a los hechos. En efecto, el empleo de la referencia a las aves carroñeras como predatoras funciona como un extraño caso de *hýsteron próteron*. No sólo no contamos con un cadáver que propicie el acecho de los buitres¹⁸ sino que ni siquiera la presa se halla en sus garras. Andrómaca animaliza aquí a sus dos perseguidores en aves asesinas pero recurriendo a aves carroñeras y la finalidad de este mecanismo no es clara. Quizá funcione como una forma de degradación de los enemigos (al fin de cuentas se ensañan con una esclava y su niño)¹⁹. Pero si consideramos que el buitre es un ave asociada tradicionalmente con el dios Apolo (en tanto pájaro adivinatorio ya que su vuelo como el del cisne, el milano o el cuervo ofrece presagios²⁰), se podría pensar a Moloso como una virtual tercera víctima consecutiva entre los Pelidas por causa del dios. En efecto, según las variantes míticas Aquiles fue muerto a manos de Apolo o de Paris favorecido por la divinidad. Neoptólemo morirá en esta tragedia en su oráculo de Delfos, tratando de reparar el acto de *hýbris* que lo había llevado

¹⁶ Recordemos que Moloso, al igual que Polidoro en *Hécuba*, es trasladado inútilmente a otro sitio para su protección (*Andr.* vv. 47-48).

¹⁷ “Muerta soy. Hijo, te matarán dos buitres tras tomarte, y el llamado padre aún se encuentra en Delfos”.

¹⁸ Cf. Hom. *Il.*, 11. 162 y 22. 42; E. *Tr.* 599 y E. *Rh.* 515.

¹⁹ Como plantea ALLAN (2000: 96), la imagen capta la cobardía y oportunismo de los espartanos que se atreven solamente en función de la ausencia de Neoptólemo y la indefensión de las víctimas. Para un análisis de la imagen del buitre en *Odisea*, cf. ROOD (2006), y en *Orestía*, cf. HEATH (1999: 19) y DE SANTIS (2003: 112-114).

²⁰ Cf. CHEVALLIER-GHEERBRANT (1993).

a pedirle explicaciones al dios por la muerte de su padre²¹. Moloso en las garras de los buitres vendría a borrar de forma definitiva la simiente de Aquiles.

El siguiente contexto de animalización se produce cuando Hermíone repite su interpelación a Andrómaca para que abandone el templo y la concubina de Neoptólemo cierra el primer episodio con las siguientes palabras:

δεινὸν δ' ἔρπετῶν μὲν ἀγρίων
 ἄκη βροτοῖσι θεῶν καταστήσαι τινα,
 ὃ δ' ἔστ' ἐχίδνης καὶ πυρὸς περαιτέρω
 οὐδεὶς γυναικὸς φάρμακ' ἐξηύρηκέ πω
 [κακῆς· τοσοῦτον ἔσμεν ἀνθρώποις κακόν].²²

vv. 269-273

Al escuchar a su perseguidora, Andrómaca procede a animalizarla de forma distinta esta vez. Por un lado, Hermíone queda desvinculada de su padre, unión que estaba representada anteriormente en el par de buitres de los vv. 74-76. Por otro lado, en esta oportunidad, las referencias abandonan el ámbito uranio para centrarse claramente en valencias ctónicas²³. Por último, la animalización en este caso es doble o, más bien, en gradación. En efecto, primero se realiza sobre una virtual comparación con un reptil (ἔρπετῶν, v. 269) pero Hermíone es tanto peor: si fuera un simple reptil, su veneno podría ser neutralizado por la medicina de algún dios (nueva referencia a Apolo)²⁴. Pero para lo que “está más allá de la equidna y el fuego” no hay remedio. De esta manera, Andrómaca combina una gradación de gravedad con un proceso de especificación: de un reptil planteado en términos generales se pasa a un ofidio específico, la

²¹ Cf. DE JONG (2003: 377-382) y ZEITLIN (2003b: 340-341).

²² “Maravilloso es que, por un lado, contra las reptiles salvajes uno de los dioses haya instituido remedios entre los mortales; por otro, contra lo que está más allá que la equidna y el fuego, contra una mujer mala, nadie jamás ha encontrado drogas: [tan gran mal somos para los humanos]”. Mantenemos “equidna” en función de su transparencia respecto de ἐχίδνη, pese a que la palabra en castellano refiere a otro animal en el que se pierde la valencia de reptil, puesto que se trata de un mamífero con púas semejante al erizo.

²³ Sobre la dicotomía entre lo uranio y lo ctónico en relación con la oposición entre águilas (de Zeus) y serpientes, cf. DETIENNE (1983: 57 y ss.) y BERMEJO BARRERA, GONZÁLEZ GARCÍA & REBORDA MORILLO (1996: 184).

²⁴ Cf. STEVENS (1998).

equidna, de fuerte carga simbólica. LIDDELL & SCOTT da tres posibilidades para el vocablo ἐχιδνης, todas pertinentes para nuestro análisis.

En primer lugar, se trata de una especie de víbora, de tipo constrictor. Así la presenta Orestes a Clitemnestra en el v. 249 de *Coéforas*. De ella sabemos, a través de la rica e imaginativa descripción de Herodoto III, 109, que su apareamiento contraía la muerte del macho en el acto de la cópula y que su preñez finalizaba con la muerte de la madre a manos de sus crías que efectuaban el “parto” a dentelladas. Para IRIARTE la referencia a la equidna funciona como “uno de los más negativos tratamientos simbólicos de la maternidad”, conflicto base de la tragedia que estamos analizando²⁵.

En segundo lugar, la referencia a este ofidio aparece regularmente para metaforizar a la traición. De esta manera la hallamos en *Antígona* de Sófocles (v. 531) y en *Ión* de Eurípides (v. 1262). Dentro de este campo, ocupa un lugar principal la esposa traicionera (Esquilo nos presenta en dos oportunidades a Clitemnestra como equidna en *Coéforas*²⁶). En el caso de *Andrómaca*, la equidna-Hermíone tanto puede referir a la traición presente (aprovechar la ausencia de Neoptólemo para asesinar a su concubina y a su único hijo) como así también a la futura (huida con Orestes e indiferencia absoluta ante la noticia de la emboscada)²⁷.

Por último, Equidna es también el nombre de un monstruo peculiar. Con cuerpo de mujer y cola de serpiente, su vientre dio a luz una caterva de hijos monstruosos. Hesíodo le adjudica seis: Ortro, Cerbero, Hidra, Quimera, Esfinge, León de Nemea (*Teogonía*, 295-332)²⁸. La asimilación

²⁵ Cf. IRIARTE (2002a: 143-45). Cf. también BERMEJO BARRERA, GONZÁLEZ GARCÍA & REBORDA MORILLO (1996: 184) en lo que respecta a la serpiente como contrafigura de las adoradoras de Deméter-Tesmofora, configurando así el modelo de antiesposa. La relación con los hijos se plantea como imposible y se resuelve con un fortalecimiento de la relación hijos/padre, favoreciendo así el principio patrilíneo. Recordemos, por otra parte, que siguiendo la idea de Heródoto, la cría matricida de esa madre conyugicida evoca por adelantado a Orestes, el real victimario de esta obra.

²⁶ Cf. vv. 992-4 y el ya nombrado v. 249.

²⁷ BERMEJO BARRERA, GONZÁLEZ GARCÍA & REBORDA MORILLO (1996: 182) incorporan otra valencia que hace a las mujeres-serpientes, esposas traicioneras. La zoología antigua asevera que las serpientes expiden un mal olor en el acto sexual alejando a los machos. DETIENNE (1983: 178 y ss.) ligaba ya este mal olor con la disyunción sexual. Esta característica biológica condena las uniones duraderas con los machos, situación que le cabe a una Hermíone que se queja del abandono marital.

²⁸ Para una descripción de Equidna como ser mitológico, cf. PLÁCIDO (1992b: 573).

Hermíone/Equidna no está sin embargo libre de contradicciones. El monstruo exhibe una fecundidad en sentido pleno: no sólo sus hijos son múltiples sino también célebres. El texto se encarga de señalar que Hermíone está más allá de este animal/monstruo: es nada menos que una mala mujer.

Dado el carácter rastrero de las serpientes nos parece pertinente analizar una de las tres veces que aparece ἔρπω, que si bien en principio puede traducirse por un simple verbo de movimiento, es el que indica el movimiento de los reptiles (evidente en su derivado ἐρπετόν). Esta ocurre en el v. 433 cuando Andrómaca ha salido del templo y el padre de Hermíone le ordena arrastrarse hasta el palacio. El término utilizado, ἔρπω, marca una nada inocente animalización de la heroína ya que las valencias ofídicas del verbo empleado introducen connotaciones altamente negativas²⁹. Debe arrastrarse hacia la casa para que aprenda que es una esclava y que no debe cometer *hýbris* contra los libres³⁰.

La siguiente animalización en boca de Andrómaca tiene lugar en el v. 441 cuando se entera por Menelao de que tanto ella como su hijo van a morir: ἡ καὶ γεοσσὸν τόνδ', ὑπὸ πτερῶν σπάσας;³¹. Este motivo es retomado en *Troyanas* (v. 751) respecto de Astianacte, donde se repite la tríada: emisor (madre), referente (hijo) y animal en cuestión (*pichón*)³².

Las dos siguientes animalizaciones son las primeras de una serie emitida por Peleo. En este caso se dirige a Andrómaca en el episodio tercero a poco de entrar en escena:

εἰπέ, τίνι δίκη χέρας
βρόχοισιν ἐκδήσαντες οἷδ' ἄγουσί σε

²⁹ Animal de las más ambiguas valencias simbólicas, la serpiente ha recibido en particular una relación con lo sagrado y con los orígenes. Cf. REVILLA (1995: 368). Por otra parte, la serpiente, el perro y el caballo son las tres especies animales cuya forma y voz participan regularmente en la composición de lo “monstruoso”, cf. VERNANT (1986: 70).

³⁰ En los otros dos casos nos parece que la valencia ofídica queda anulada por contexto. Peleo es afectivo con su nieto Moloso en el v. 721 cuando lo invita a acudir a sus brazos en señal de consuelo -cf. SIFAKIS (1979: 77)- y Tetis lo utiliza para ordenar a su esposo a ir a la ciudad de Delfos acompañando a Neoptólemo en el v. 1263.

³¹ “¿Y también a este *pichón*, tras apartarlo de mis alas?”

³² Cf. ARNOULD (1990: 245). Cf. también SIFAKIS (1979: 68-69, 77-78), KAIMIO (1988: 41) y VILATTE (1991: 21).

καὶ παῖδ' ; ὕπαρνος γάρ τις οἷς ἀπόλλυσαι,
ἡμῶν ἀπόντων τοῦ τε κυρίου σέθεν.³³

vv. 555-558

Peleo, al ver a Andrómaca atada junto a su hijo, evoca inmediatamente un animal sacrificial³⁴. Del conjunto de posibilidades opta por la oveja, lo que no sorprende dado que ya en los vv. 129-30 el coro dice a Andrómaca que deje la morada donde la diosa marina recibe sus ofrendas de ovejas (μῆλον)³⁵. A su vez, son ovejas lo que Neoptólemo y su séquito llevan al altar de Delfos (vv. 1100 y 1138), lo que refuerza el juego de estructura dual de la obra: dos templos y dos dioses, dos espacios sagrados que articulan la trama y dos conjuntos de víctimas sacrificiales semejantes.

Por otro lado, cabe señalar que Eurípides emplea aquí la forma compuesta, ὕπαρνος, para referir al cordero. La imagen es gráfica: plantea al niño en un registro de ternura que resalta su vulnerabilidad, efectivamente, nos hace pensar en un lactante a pesar de que Moloso ya no es un niño tan pequeño.

La transformación de Andrómaca y su hijo en oveja y cordero se refuerza más tarde en cierto sentido en el discurso de Peleo:

ὦδ' , ὦ κάκιστε, τῆσδ' ἔλυμήνω χέρας;
βοῦν ἢ λέοντ' ἤλπιζες ἐντείνειν βρόχοις;³⁶

vv. 718-719

Hallamos en estos versos, una animalización por la negativa (Andrómaca no es buey ni león) que no necesariamente ubica a la esclava perseguida en un plano certero de humanidad: el carácter inocuo y vulnerable de la mujer atada recuerda claramente la referencia de los vv. 555-558 de la mujer atada cual oveja. La oposición con el león (todo

³³ “Dime ¿con qué derecho, tras atarte las manos con lazos, te llevan a ti y a tu hijo? Pues como una oveja con su cordero debajo eres asesinada, estando ausentes tu dueño y mi persona”.

³⁴ Cf. BARLOW (1986: 80) y HEATH (1987: 142).

³⁵ Cabe recordar que Tetis es una divinidad vinculada a la animalización en función de la serie de metamorfosis que experimenta a fin de escapar de Peleo: pájaro, tigre, león, serpiente y molusco, además de los elementos como agua, fuego y viento, cf. STEWART (1995: 75 y ss.).

³⁶ “¿Así, oh el más malvado, maltrataste las manos de ésta? ¿Esperabas atar con lazos a un buey o un león?”

indica que su inclusión aquí sigue la connotación de animal fuerte y peligroso) da a pensar también en la diferencia entre Andrómaca y las mujeres calificadas de leonas en el registro trágico como Clitemnestra y Medea: la referencia a las leonas se produce en general en función de una procreación nefasta, mientras que Andrómaca, explícitamente no leona, aparece como la madre preocupada por sus hijos³⁷.

En la siguiente animalización, será Menelao el receptor de las palabras del anciano en su extenso parlamento de los vv. 590-641. En primer lugar animaliza allí a Hermíone y de manera indirecta a su madre, Helena:

κάγω μὲν ἠϋδων τῷ γαμοῦντι μήτε σοὶ
 κῆδος συνάψαι μήτε δώμασιν λαβεῖν
 κακῆς γυναικὸς πῶλον· ἐκφέρουσι γὰρ
 μητρῷ' ὀνειδίη.³⁸

vv. 619-622

La referencia a la potrilla remite generalmente de forma directa a la doncella³⁹ (Eurípides emplea el término en *Hipólito* para calificar a Yole como potrilla de Ecalia⁴⁰) y encierra generalmente una valencia salvaje aplicable a jóvenes de ambos sexos⁴¹. Pero el genitivo que acompaña a πῶλον animaliza por elevación a Helena, definida como κακῆς γυναικὸς, la misma expresión que en los vv. 272-3 se empleó para referirse a lo que era peor que la equidna y el fuego. De hecho, esta animalización implícita de Helena se manifiesta frontalmente en los versos que siguen del mismo parlamento:

ἔλων δὲ Τροίαν (εἶμι γὰρ κἀνταῦθά σοι)
 οὐκ ἔκτανες γυναῖκα χειρίαν λαβῶν,

³⁷ Cf. IRIARTE (2002a: 144) sobre la relación entre procreación nefasta y madre-leonas. Según Heródoto (III, 108, 10-15) la leona no da a luz más que una sola vez ya que su pequeño le destroza la matriz con sus garras en el momento de nacer, en una imagen similar a la de la equidna. Cf. también BARLOW (1986: 80).

³⁸ “Y yo, por un lado, le gritaba al que se casaba que no se uniera en matrimonio contigo, ni recibiera en casa a la potrilla de una mala mujer, pues sacan las culpas maternas.”

³⁹ Cf. MOSSMAN (1995: 149).

⁴⁰ *Hipp.* 546.

⁴¹ Cf. VERNANT (1986: 62). La relación entre salvajismo, crin de caballo y cabelleras sueltas es recurrente en el mundo griego clásico. Para un estudio general de la imagen del caballo en los mitos griegos, cf. ALBERRO (2003: 25-26).

ἀλλ', ὡς ἔσειδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος
 φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα,
 ἦσσων πεφυκὼς Κύπριδος, ὦ κάκιστε σύ.⁴²

vv. 627-631

Aquí, la animalización es doble y aunque degrada igualmente a ambos objetos, Helena y Menelao, lo hace con efectos de sentido sustancialmente diferentes. Las valencias caninas aquí empleadas hacen que la “mala mujer” del v. 620 se convierta en una perra traidora, προδότιν κύνα⁴³. Por un lado la valencia canina recuerda el reproche geminado que ella misma se hace en *Ilíada* 6. 344 y 356 en el discurso que le dirige a Héctor⁴⁴. Por el otro, la referencia a la traición vuelve a relacionarla con su hija respecto del pasaje de la equidna.

Menelao también es animalizado indirectamente como perro pero la imagen que se genera mediante este mecanismo evoca la humillación y el patetismo más que la invectiva contra la maldad y la traición. Peleo recurre aquí al participio αἰκάλλων, mover la cola servilmente, usado en general para hablar de perros⁴⁵. Constituye un *hápax legómenon* en el registro trágico y en la comedia lo utiliza Aristófanes (*Caballeros*, v. 48) respecto de la actitud de un esclavo para con su dueño⁴⁶. Esta doble animalización permite por otra parte pensar a la “mala mujer” como un ser tan peligroso que incluso contagia su animalidad. Menelao deviene perro al entrar en contacto con ella aunque lo hace en una versión inferior⁴⁷.

⁴² “Y tras capturar Troya (pues estoy hasta allí contigo) no mataste a tu mujer una vez que la tomaste en tus manos, sino que, en cuanto viste su pecho, tras tirar la espada, recibiste sus besos, *moviendo la cola servilmente* a una *perra* traidora, habiendo nacido más débil que Cipris, tú, el peor”.

⁴³ Para un estudio de los personajes de Casandra y Clitemnestra en *Orestía* como perras cf. MCCLURE (1999: 93 y ss.).

⁴⁴ Acerca de la figura de la Helena homérica como perra, cf. GRAVER (1995: 43 y ss.) quien señala que la espartana es el único personaje homérico que se insulta a sí mismo. Este texto recorre también las distintas connotaciones negativas ligadas al perro en el mundo griego que pueden remitir a la desvergüenza, la cobardía o el egoísmo.

⁴⁵ No coincidimos con la traducción de CASSANELLO que da para este verso en esta cita el valor de acariciar. Cf. CASSANELLO (1993: 23).

⁴⁶ Sobre el retrato cobarde de Menelao como aquel que pone sus intereses y la gratificación sexual por encima de todo, cf. MCCLURE (1999: 190). Cf. también BUXTON (1982: 46).

⁴⁷ Para una relación más entre Helena y el perro respecto de *Tr.* 1020-1021 cf. CROALLY (1994: 151-52).

Luego de la extensa respuesta de Menelao, Peleo vuelve a cargar las tintas con una animalización de Hermíone:

ἢ στερρὸς οὐσα μόσχος οὐκ ἀνέξεται
τίκτοντας ἄλλους, οὐκ ἔχουσ' αὐτὴ τέκνα.⁴⁸ vv. 711-712

La referencia parece operar en dos frentes. Por un lado, una valencia etaria: Hermíone, ternera, es una *páris*, no una *gné*. Recordemos que mientras no provea hijos al hogar conyugal, su misma condición de mujer se halla cuestionada. Por otro lado, la ternera parece destinada a la preñez y la producción lechera pero aquí Peleo se encarga de señalar tres veces en sólo cinco versos la esterilidad de Hermíone, conflicto clave de la tragedia.

La serie de animalizaciones de la hija de Menelao se cierra con una autorreferencia:

ἢ δούλα δούλας γόνασι προσπέσω;
Φθιάδος ἐκ γᾶς
κυανόπτερος ὄρνις εἶθ' εἶην,
πευκᾶεν σκάφος, ἃ διὰ κυανέ-
ας ἐπέρασεν ἄκτάς,
πρωτόπλοος πλάτα.⁴⁹ vv. 860-865

El personaje se encuentra aquí en su momento de mayor desamparo: Andrómaca ha sido liberada, Menelao ha partido, Peleo denunciará su traición al esposo cuyo destino fatal aún se ignora y Orestes no ha aparecido todavía en escena. En este contexto la desesperación de Hermíone genera un deslizamiento del énfasis en la esterilidad a la esclavitud y la muerte. Su deseo de alejarse de Ptía se combina con intentos fallidos de suicidio (soga, espada, fuego, abismo) y se produce su animalización como pájaro, paralela a su reificación como nave de pino⁵⁰. Esta última

⁴⁸ "... y, siendo ternera estéril, no soportará que otras den a luz no teniendo ella hijos". Para un comentario de estos versos, cf. KOVACS (1980: 36-37).

⁴⁹ "¿o esclava caeré a las rodillas de una esclava? Desde la tierra de Ptía ojalá yo fuese pájaro de azules alas, nave de pino, con la que atravesó la extensión, primera en la navegación, a la altura de los acantilados Cianeos".

⁵⁰ McCLURE (1999: 194) resalta la inversión de posiciones que ha ocurrido en la relación Andrómaca/Hermíone y que tiene al fuego como común denominador: el

retoma la identificación de los vv. 854-855: Hermíone, abandonada por su padre, es una barca a la deriva y sin remos. El paralelismo entre animalización y reificación se refuerza en un plano cromático. El ave es de alas azules u oscuras, *κυανόπτερος*, y la nave, referencia clara a la Argo en tanto primogénita de la navegación, atraviesa los acantilados, *Κυανέας*. Esta mención de las Simplégades (cuyo referente homérico es *Odisea* 12, 56-72) permite calibrar la animalización en ave en torno del par encrucijada/evasión⁵¹. En efecto, la referencia ornitológica que frecuentemente se utiliza en contexto de evasión se enlaza aquí con la imagen de las rocas por las que, según el texto homérico, ni siquiera las palomas que llevan a Zeus su ambrosía pueden atravesar sin sacrificar un ejemplar de la bandada⁵². En este sentido, la mención a los acantilados puede interpretarse como otra forma de aludir al suicidio⁵³. Ptía, evidentemente, se ha convertido para Hermíone en una trampa mortal de la que solo se librará de manera extraordinaria.

El mensajero recurrirá al proceso de animalización de Neoptólemo y sus atacantes en los vv. 1140-41:

οἱ δ' ὅπως πελειάδες
ιέρακ' ἰδοῦσαι πρὸς φυγὴν ἐνώτισαν.⁵⁴

Esta identificación de Neoptólemo con un gavilán funciona como contraposición de la anterior animalización de su esposa y suegro como

primer agón termina con la amenaza de Hermíone de prender fuego al *Thetídeon* donde se refugia Andrómaca y aquí contempla la espartana la posibilidad de inmolarse con fuego.

⁵¹ Cf. SEISDEDOS (1985: 285). Para un análisis de las Simplégades en *Ifigenia en Táuride*, cf. SANSONE (1975: 283-285) y en *Medea*, GAMBON (2003: 135-137). Por último, respecto del epíteto *κυανέας*, cf. BERGSON (1952: 63). KIM ON CHONG-GOSSARD (2003: 225 y ss.) señala la difícil identificación de este topónimo (*Planctae*, *Cianeas*, *Simplégades*). Para la “*imagery of the elsewhere*”, cf. PADEL (1974: 240-241) y también LLOYD (1994: 147, *ad* 863).

⁵² Acerca de la relación entre huida y referencias a aves, cf. LORAUX (1989: 42). La ausencia de alas en el ser humano (que impediría una fácil huida) es planteada como una falta en las canciones corales, especialmente de Eurípides, cf. DREW GRIFFITH (1998: 240).

⁵³ Cf. KIM ON CHONG-GOSSARD (2003: 225 y ss.) quien señala que la referencia a la nave Argo indica también un deseo de traslado temporal además de espacial, por cuanto remite a unos eventos mitológicos lejanos.

⁵⁴ “...y como palomas, tras ver el gavilán, dieron la espalda en fuga”.

buitres. El tópico de la paloma huyendo del gavián aparece ya en *Ilíada*. Recordemos el episodio donde la diosa Ártemis huye como la paloma ante el acoso del gavián/Hera (21. 493-6). En 22. 136-144 es la dupla Aquiles-Héctor la que aparece trabajada desde este símil. La comparación entre el tratamiento homérico y el euripideo en torno de esta animalización es rica en juegos de inversión e ironía: Neoptólemo es comparado aquí con el gavián como su padre mas sabemos que no saldrá victorioso como en el episodio del Pelida. Por otro lado, la asimilación entre los atacantes y las palomas representa un uso paradójico. Este ave es símbolo de presagio favorable, pero esa no es la situación de Neoptólemo. El tópico paloma/gavián indica generalmente una situación de desamparo e indefensión, características no adjudicables a los atacantes. Y además sabemos que son las palomas las que finalmente en este caso matarán al gavián que en este momento ya está herido y, curiosamente, también se halla consagrado a Apolo⁵⁵.

El ámbito sagrado en el que se comete el homicidio permite repensar asimismo una mención animal que se produce en el mismo parlamento del mensajero, unos versos antes:

ἀλλ' οὐδὲν ἦνον, ἀλλὰ πόλλ' ὁμοῦ βέλη,
οἰστοί, μεσάγκυλ' ἔκλυτοί τ' ἀμφώβολοι
σφαγῆς ἐχώρου βουπόροι ποδῶν πάρος.⁵⁶ vv. 1132-34

La enumeración de las armas y las heridas recibidas parece jugar con una animalización incompleta (capaces de atravesar a un buey pero no al hijo de Aquiles). Mas el decurso de la trama brinda una imagen distinta: Neoptólemo, fallido gavián, aparece como un buey sacrificado con todas las heridas posibles.

El coro cierra las animalizaciones en los vv. 1169-70, en el momento en que entra la comitiva de los servidores de Neoptólemo trayendo el cadáver de su señor:

⁵⁵ Acerca de las versiones del mito sobre este episodio, cf. WOODBURY (1979: 96 y ss). Respecto de la presencia de Delfos en esta tragedia, cf. BERNAND (1985: 226, 407). Para una comparación entre el Delfos esquiileo y euripideo, cf. ZEITLIN (2003^a: 261). Sobre la figura de Apolo en *Andrómaca*, cf. PÓRTULAS (1988: 299 y ss.).

⁵⁶ “Pero nada logran, sino que muchas armas arrojadas a la vez, flechas, jabalinas, lanzas ligeras de doble punta, cuchillos de atravesar bueyes se extendían delante de sus pies”. Para otro análisis de estos versos, cf. STEVENS (1998)

δέχη γὰρ τὸν Ἀχιλλεῖον
σκύμνον ἐς οἴκουσ οὐχ ὡς σὺ θέλεις.⁵⁷

El *ánax* ha devenido un σκύμνος, cachorro, lo cual en contexto claramente funciona como un término afectivo para el cadáver de un nieto. La referencia es general, sin otros animales mencionados que permitan especificar de qué tipo de cría se trata ni cómo se está animalizando a Aquiles, dado que la expresión es τὸν Ἀχιλλεῖον σκύμνον. El uso del vocablo parece dar cuenta de la juventud de Neoptólemo (por lo menos en relación con su abuelo) y de una situación de vulnerabilidad que recuerda las circunstancias de su homicidio. El paso de victimario a víctima es más que evidente, el gavilán ha pasado a ser un cachorro, que recuerda a su vez la imagen de cordero de su hijo Moloso.

Podríamos decir, entonces, a manera de conclusión parcial que Eurípides, a diferencia de las otras dos tragedias donde animaliza en general a la mujer-botín, coloca aquí a Hermíone como el principal blanco de las animalizaciones. Andrómaca, Peleo y la misma Hermíone dan cuenta de ello. La concubina de Neoptólemo utiliza el recurso para marcar su característica de “victimaria”, buitres, reptil, equidna; el anciano para descalificarla por completo en tanto es “potrilla” de una mala mujer o “ternera estéril”. En su propia animalización, Hermíone opta por reflejarse como pájaro, animal paradigmático de la evasión, que, por cierto, tiene lugar en esta tragedia.

Si bien hay dos templos en la obra, uno inclusive presente desde la escenografía, las animalizaciones directas que giran en torno del sacrificio se reducen a dos ejemplos en dos versos consecutivos, Andrómaca y Moloso convertidos en oveja y cordero.

Las animalizaciones en torno de Neoptólemo son equívocas: él no es el victimario, gavilán, en el templo de Apolo, ni su cadáver cubierto de innumerables heridas semeja un cachorro. Existe, por otra parte, un quiebre en la relación animalización/victimario entre la primera parte y la segunda: en esta última el único asesino (Orestes) no es animalizado, sí sus asistentes aunque desde un lugar equivocado, como palomas. Andrómaca aparece aquí, en el altar de Tetis, no solo oponiéndose verbalmente a sus victimarios sino también animalizándolos en un despliegue pleno de retórica sin una sola referencia animal para su persona en tanto víctima. En el templo de Apolo, las ovejas sacrificiales han sido colocadas

⁵⁷ “Pues recibes al cachorro de Aquiles en casa no como tú quieres”.

sobre las aras, y ningún indicio desde la animalización indicaba cambio alguno. Neoptólemo, sin embargo, será la víctima más propicia.

HÉCUBA

Como hemos dicho, esta tragedia responde a una estructura bipartita que distingue y articula dos núcleos dramáticos bien definidos, separados por la bisagra representada por el descubrimiento del cadáver de Polidoro⁵⁸. En lo que atañe al eje de análisis que desarrollamos en este capítulo, se repite un esquema dual, dando lugar así a dos series de animalizaciones que estudiaremos de forma separada. En efecto, aquí nos centraremos en los procesos de animalización detectables en la primera parte de la obra que giran siempre en torno de un personaje y su destino. Nos referimos a Políxena, infortunada hija de Hécuba que ha de ser sacrificada ante la tumba de Aquiles. La segunda serie de animalizaciones se aplica en cambio sobre la madre, reina derrocada que asume el rol de vengadora y, en virtud del cariz que toman las referencias animales que la involucran, serán analizadas en el apartado correspondiente a lo monstruoso.

Un relevamiento léxico de las referencias animales en torno del personaje de Políxena en la *Hécuba* de Eurípides permite analizar los mecanismos de animalización que operan en la tragedia. Estas referencias giran en torno de la idea de sacrificio y habilitan un campo semántico ligado a la situación de cautiverio, cual es el de la rapiña y la caza. Se intenta así calibrar el juego en espejo que el texto parece producir entre los mecanismos de animalización con base en las víctimas sacrificiales (Políxena) y los que a partir de un proceso homólogo de animalización operan una inversión del binomio víctima/victimario (Hécuba)⁵⁹.

Los sacrificios humanos se vieron sustituidos en época histórica por la inmolación de animales pero en el registro literario continúan⁶⁰. Recordemos, como ejemplo, el pasaje de *Ilíada* 23. 175 donde doce prisioneros troyanos son degollados en honor de Patroclo junto a su pira. En los vv.

⁵⁸ Acerca del efecto retardatario del descubrimiento del cadáver de Polidoro, cf. HALLERAN (1985: 15).

⁵⁹ El sacrificio de Políxena ya tiene su lugar en la tradición épica y lírica anterior a Eurípides. Cf. CONACHER (1967: 147 y ss.) y MOSSMAN (1995: 31 y ss.).

⁶⁰ Cf. SEAFORD (1995: 285).

260-61 de la tragedia que nos ocupa la misma Hécuba le recuerda a Odiseo que convendría mejor sacrificar bueyes⁶¹. Además es de notar que el sacrificio de Políxena conforma un caso especial en tanto no es pedido por un dios como en el caso de Ifigenia, Meneceo o Macaria sino que lo pide el fantasma del enemigo por antonomasia de Troya, Aquiles⁶².

Los personajes emisores del discurso que animalizan a Políxena son Hécuba, en dos oportunidades; el coro, una vez; y Políxena misma, en tres ocasiones. El mundo masculino aparece sólo en el personaje de Taltibio en la última mención. El mundo femenino está enmarcado por las referencias de Hécuba y todas ellas animalizan a una Políxena que aún vive. En el discurso de Taltibio la hija de Príamo ya ha muerto. Pero cabe señalar que una Políxena viva aparece muerta en el sueño de su madre mientras que una Políxena muerta es descripta como viva en la referencia animal de Taltibio. Los animales que aparecen en relación con Políxena son seis: *ἔλαφος*, cierva; *πῶλος*, potrilla; *ὄρνις*, pájaro; *σκύμνος*, cachorra; *μόσχος*, novilla (en dos oportunidades) y *ἀηδών*, ruiseñor.

La primera animalización se presenta desde el mundo onírico⁶³. Hécuba está narrando un sueño que la ha atemorizado y desea que Héleno y Casandra lo interpreten. A continuación, referirá el pedido del espectro de Aquiles, como honor, *γέρας*, de una de las muy sufridas troyanas, repitiendo así las palabras que otro espectro, el de su hijo Polidoro, ha pronunciado en el prólogo (v. 40):

[εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἵμονι χαλᾶ
σφαζομένην, ἀπ' ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως.⁶⁴] vv. 90-91

Esta referencia en el primer parlamento de Hécuba (en el que la anciana percibe los peligros que se ciernen sobre sus hijos Polidoro y Políxena) es rica en alusiones que habilitan distintas lecturas. En efecto, la re-

⁶¹ Cf. LANZA (1963: 427). Para la “*cynical exegesis*” que Odiseo desarrolla en su respuesta, cf. HALL (1989: 198).

⁶² Acerca del pedido especial del héroe griego, cf. BRILLANTE (1988: 436 y ss.).

⁶³ Hallamos una imagen similar en *Ifigenia en Táuride*, 50-52; cf. PARKER (1996: 220). Acerca de la estrategia de usar un elemento sobrenatural para infundir miedo, cf. KLOTSCHKE (1980: 23-24). Para un estudio del sueño en *Hécuba*, cf. JOUANNA (1982) y respecto de la puesta escénica del personaje de Polidoro, cf. JOUANNA (1982: 50-52).

⁶⁴ “He visto una cierva moteada, degollada por la sangrienta zarpa de un lobo, tras haberla arrancado de mi regazo por la fuerza”.

misión explícita al animal cierva, sus características y la forma en que se describe su muerte, por un lado, anuncian la trama posterior; por otro, funcionan como múltiple *red herring* que desorienta al espectador/lector. Cabe señalar que la animalización se produce sin gradaciones y el sacrificio es presentado de esta manera desde el inicio mismo de la obra a partir del recurso a lo onírico. Además, se trata de una identificación total, no una comparación: Políxena es sustituida por la cierva en el sueño de su madre. La cierva, animal montaraz y manso a la vez, aparece normalmente asociada en el plano mítico con dos diosas, Hera y Ártemis. Referencia nada inocente en esta tragedia a una divinidad que preside el himeneo y a otra que se destaca en tanto virgen y en tanto cazadora: una remite a un estadio de la vida proscripto para Políxena, el de *nymphé* y *gyné*; la otra, eterna *parthénos*, recalca la doncellidad de la joven, pronto sacrificada⁶⁵.

La referencia a la cierva, entonces, ilumina un aspecto clave del sacrificio humano: se sacrifica una doncella y la muerte viene aquí a cumplir la función de transición a otro estado que normalmente efectúa el matrimonio. El tajo fatal y el desangrado posterior, veremos, pueden ser pensados en clave sexual y desde este punto de vista la doncella sacrificada ofrece a los dioses los hijos que no ha de tener y una virginidad que se perdería en el momento de la ejecución. Esta interpretación se apoya ciertamente en la descripción que el personaje de Hécuba hará en el v. 612 donde califica a Políxena de *νύμφην τ' ἄνυμφον παρθένον τ' ἀπάρθενον*, “novia sin novio y doncella sin doncellidad”, y en el v. 416 donde la misma Políxena se describe como *ἄνυμφος ἀνυμέναιος*, “sin novio, sin himeneo”.

Por otra parte, la cierva también aparece recurrentemente en contextos ligados a la caza⁶⁶. Así en *Hipólito* es presentada como víctima ideal: Fedra en su deseo de cazar quiere azuzar a los perros matadores de animales que persiguen a los ciervos moteados (v. 218). En *Iliada* es presa del león en 3. 24 y 11. 113⁶⁷. En este último símil, el león despedaza, atezándolas con sus poderosos dientes, a las tiernas crías de una rápida cierva y les desgarras el tierno corazón ante los ojos de la madre, incapaz de socorrerlas. La relación con el sueño, el lobo y el regazo es evidente y

⁶⁵ Para una relación entre Ártemis, el matrimonio y el mundo de la caza, cf. REEDER (1995: 303 y ss.).

⁶⁶ Para un estudio del sacrificio y la caza como temas relacionados, cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET (1987: 137 y ss.).

⁶⁷ Cf. también *Il.* 21. 26-33, donde los doce muchachos que van a ser sacrificados a Patroclo son comparados con cervatillos, *νεβρούς*.

puede remitir a otro aspecto del sacrificio: la caza de la presa señala que lo que se sacrifica es una cautiva⁶⁸. Y aquí un nuevo diálogo se produce con la sangre femenina pues se suele comparar, como lo hace Aristóteles, la menarca con la sangre derramada por un animal herido en el marco de una cacería⁶⁹. No obstante, hay que notar que en este punto la condición de esclava parece un asunto que preocupa más a Políxena (vv. 420 y 547-552) que a quienes la sacrifican.

Dijimos que esta referencia puede funcionar como un *red herring*. Aquí la particularidad del recurso es que habilita en sus alusiones dos lecturas erróneas y completamente opuestas. En efecto, el sueño de Hécuba recalca que la cierva es arrancada de su regazo lo cual podría inducir al espectador/lector a imaginar una escena en la que Políxena es violentamente conducida al sacrificio: el personaje se encargará de desmentir esta suposición pues si algo se destaca en el final de Políxena es la dignidad con que se enfrenta a la muerte y el cariz voluntario que cobrará finalmente su presencia en la tumba de Aquiles. Pero, por otro lado, la mención de la cierva remite en el plano mítico casi espontáneamente al sacrificio de Ifigenia de acuerdo con la tradición que Eurípides plasmará luego en *Ifigenia entre los Tauros* (vv. 28-30) e *Ifigenia en Áulide* (vv. 1578-89, 1593). En la primera, se explicita que la joven víctima es sustituida en el altar por una cierva por voluntad de Ártemis que la llevará a habitar entre los tauros como su sacerdotisa (y ligada significativamente a los sacrificios de los extranjeros que arriban al sitio). En *Ifigenia en Áulide*, a la inversa que en *Hécuba*, la animalización constituye un recurso poco frecuentado pero luego se lo ubica estratégicamente en el momento del sacrificio cuando la doncella es sustituida por una cierva, aunque los asistentes al rito entienden que la joven ha muerto. Teniendo en cuenta este trasfondo mítico, el espectador de *Hécuba* podría suponer, otra vez erróneamente, que el juego con la cierva del sueño de la reina podría aludir a un eventual salvataje de la víctima. Sin embargo, aunque esta sea la primera imagen que se emplea para Políxena y otras animalizaciones se operarán discursivamente en la trama, lo cierto es que ningún animal aparecerá para sustituirla en el momento de la muerte. A diferencia de la Ifigenia euripídea, Políxena será efectivamente sacrificada.

⁶⁸ Para una lectura alternativa en la cual la cierva representaría a Polidoro, cf. NÁPOLI (1998: 90-91, 105).

⁶⁹ Cf. REEDER (1995: 25). Respecto del par lobo/cierva, cf. GREGORY (2000a: 94).

Respecto del lobo, la crítica no se pone de acuerdo. Para SEISDEDOS es Odiseo⁷⁰, interpretación que cobra mayor solidez cuando se recuerda las características del lobo de acuerdo con la zoología aristotélica estudiada por DETIENNE & SVENBRO⁷¹. Para GREGORY representa más a Poliméstor que a Odiseo aun si es éste el encargado de llevarse a la joven⁷². Para PERDICOYANNI, en cambio, el lobo refiere a Neoptólemo, ejecutor del sacrificio⁷³. En nuestra opinión, es el hijo de Aquiles pero en tanto *alter ego* de su padre. Por un lado, Aquiles es mentado inmediatamente en el discurso de Hécuba. En segundo lugar, si tomamos el calificativo que acompaña a la cierva, encontramos un cierto eco épico, βαλιάν, moteada, tiene un parentesco sonoro con Βαλίος, el nombre de uno de los caballos de Aquiles (*Il.* 16. 149). Por último, en el discurso sacrificial de Neoptólemo (vv. 538-540), es a Aquiles a quien se le ruega por los nuevos vientos, al igual que en *Ifigenia en Áulide*.

La siguiente animalización aparece en la primera intervención del coro en respuesta al parlamento de Hécuba:

ἤξει δ' Ὀδυσσεὺς ὅσον οὐκ ἤδη
 πῶλον ἀφέλιξων σῶν ἀπὸ μαστῶν
 ἔκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων.⁷⁴

vv. 141-143

En el discurso del coro, el sueño de Hécuba toma encarnadura en Odiseo, quien al arrancar a la joven, ocupa el lugar del lobo, y en Políxena, quien será degollada (vv. 145-152) si su madre no despliega los recursos disponibles: prosternarse ante Agamenón o convocar a los dioses uranios y ctónicos a fin de evitar un sacrificio que ninguna divinidad ha pedido.

⁷⁰ Cf. SEISDEDOS (1985: 292).

⁷¹ Cf. DETIENNE & SVENBRO (1979: 148 y ss.). En efecto, el lobo suma a su carácter feroz (contrario al buey) una particular astucia (que lo distingue del jabalí), un nacimiento noble (aunque no tan claro como en el león), y un carácter gregario que lo lleva a actuar de manera colectiva y coordinada. Los lobos que son el emblema de los guerreros aristocráticos se revelarían al mismo tiempo como excelentes operadores de la arena política. Esta descripción le cabe perfectamente a Odiseo quien aparece en el v. 132 como δημοχριστής. Sobre este punto, cf. DI BENEDETTO (1992: 141).

⁷² Cf. GREGORY (1999: 55-56).

⁷³ Cf. PERDICOYANNI (1991: 34).

⁷⁴ “Vendrá Odiseo, si no ya, para arrancar a la potrilla de tus pechos y apartarla de tu anciana mano”.

Es importante tener presentes los versos anteriores del coro. Luego de señalar la situación de esclavitud en que se hallan –vv. 100-101, ἴν' ἐκληρώθην καὶ προσετάχθην δούλη, “donde fui sorteada y designada como esclava”– el coro enmarca la caída en cautiverio en el contexto de la caza a través de la figura retórica de la redundancia –vv. 102-103, λόγχης αἰχμῇ δοριθήρατος πρὸς Ἀχαιῶν, “cazada con la lanza (δόρυ) por los aqueos a punta de lanza (λόγχη)”–. Se trata de una animalización indirectamente pertinente para Hécuba y Políxena en tanto todas comparten la situación de esclavitud y en este sentido refuerza el carácter de rapiña que el sueño del lobo y la cierva había instalado en escena. El coro prefiere ver en Políxena a una potrilla arrancada de los pechos de su madre. Esta mención de los pechos, variante de la del regazo en el sueño, se refuerza en el v. 424 cuando Políxena se está despidiendo de su madre y utiliza la hendíadis ὦ στέρνα μαστοὶ θ'. Asimismo, se repite aquí la imagen de una separación violenta, como en el caso de la cierva.

La figura de un caballo como animal sacrificial y en relación con Aquiles no es nueva. En *Ilíada* 23. 171-172, el hijo de Peleo sacrifica cuatro yeguas sobre la hoguera funeraria de Patroclo, que conducirán al difunto al Hades. ¿Es dable pensar que Políxena cumpla aquí la misma función? Lo cierto es que la referencia a la potrilla parece remitir más directamente a su doncellez. Eurípides, como dijimos ya, emplea el término en *Hipólito* para calificar a Yole como potrilla de Ecalia. Pero en *Hécuba* y en *Fenicias* (v. 947) conjuga los dos elementos: virginidad y sacrificio. En efecto, en *Fenicias*, Meneceo es mencionado como potrillo y se da muerte a sí mismo como inmolación a la tierra de Tebas a pedido de Ares⁷⁵. Meneceo y Políxena son potrillos no domesticados aún por el matrimonio y es esta condición la que los conduce al sacrificio. Su doncellez es su perdición⁷⁶.

Ante los gritos de Hécuba, su hija le sale al encuentro y profiere estas primeras palabras:

μᾶτερ μᾶτερ τί βῶᾱς; τί νέον
καρύξασ' οἴκων μ' ὥστ' ὄρνιν
θάμβει τῶδ' ἐξέπταξας;⁷⁷

vv. 177-179

⁷⁵ LORAU (1989: 65) analiza la muerte de Meneceo como sacrificio virginal viril en relación con la autoctonía espartana.

⁷⁶ Cf LORAU (1989: 60 y ss.). Para una relación entre caballo y virginidad, cf. GHIRON-BISTAGNE (1985 : 114).

⁷⁷ “Madre, madre ¿por qué gritas? ¿qué novedad es la que me pregonas tras espantarme de la casa con este temor, como a un pájaro?”

Esta primera animalización de Políxena en boca de ella misma se efectúa en torno de una referencia por demás general: ella se ve como un pájaro, ὄρνις. ¿Podríamos ver aquí una remisión al mundo del presagio? Las referencias al mal agüero en los vv. 181 y 194-96, en el diálogo de la joven con su madre, permiten suponer que esta animalización alude al contexto de la funesta noticia que ha de recibir. Por otro lado, el término ὄρνις es empleado por Eurípides en otras obras en un contexto que cuadra perfectamente con la escena que estamos tratando, el discurso del *thrénos*. En *Troyanas* (v. 147), Hécuba se compara con una madre que ha perdido a sus alados pájaros y en *Fenicias* (v. 1515), Antígona compara su llanto de mujer desesperada con el de un ave privada de sus crías. Desde este ángulo, la animalización de Políxena adquiere una valencia fúnebre con hincapié en la pérdida de la cría, elemento en común con las imágenes previas de la potrilla lactante y también de la cierva arrancada del regazo materno. Retomaremos estos versos en el próximo capítulo.

La siguiente animalización se releva también en boca de Políxena y ello ocurre tras enterarse de su suerte:

σκύμνον γάρ μ' ὥστ' οὐριθρέπταν
 μόσχον δειλαία δειλαίαν
 ἐσόψῃ,
 χειρὸς ἀναρπαστᾶν
 σᾶς ἀπο λαιμότομόν τ' Ἄϊδα
 γᾶς ὑποπεμπομένην σκότον, ἔνθα νεκρῶν μέτα
 τάλαινα κείσομαι.⁷⁸

vv. 205-210

Aquí la animalización implica el uso de dos lexemas, σκύμνον y μόσχον. Podría bien pensarse en una geminación por la cual el segundo término viene a desambiguar el primero, demasiado general: el cachorro es una novilla. De ser así, la mención de σκύμνον vendría a resumir un carácter presente en todas las animalizaciones previas de forma explícita o implí-

⁷⁸ "Pues a mi, cachorro tuyo, como a ternera criada en la montaña, ¡infeliz de ti!, infeliz me verás arrancada de tu mano y con la garganta cortada, llevada a Hades, bajo las tinieblas de la tierra, donde en compañía de los muertos yaceré desdichada".

cita, el de crías (en situación de vulnerabilidad). Recordemos, por otra parte, que Eurípides emplea este término en *Andrómaca* en el discurso del coro (v. 1170) para referirse al cadáver del nieto de Peleo, Neoptólemo, precisamente el ejecutor de Políxena en esta tragedia.

La referencia a la ternera anuda más fuertemente a Políxena con Ifigenia, tanto por el uso del término en *Ifigenia en Áulide* (v. 1083) e *Ifigenia entre los tauros* (v. 359) como por el parentesco semántico entre los calificativos que lo acompañan: οὐριθρέπταν, criada en la montaña (*Hec.* 205), y ἀπ' ἄντρων ἐλθοῦσαν ὀρέων, que viene de las rocosas cuevas (*IA*, 1082). Estas cualidades atribuidas a las doncellas sacrificadas son interpretadas por MOSSMAN como un síntoma de la no naturalidad del sacrificio humano⁷⁹. LORAUX, por su parte, analiza este aspecto en función de una intersección entre el mundo civilizado y el salvaje⁸⁰.

En *Ifigenia en Áulide*, también se halla una referencia a las terneras en contexto sacrificial pero significativamente se encuadran (en una primera lectura) en el marco matrimonial. Agamenón anuncia en el v. 1113 que las μόσχοι están dispuestas para el sacrificio prenupcial. La referencia remite sin duda a la propia Ifigenia quien no asistirá a su boda sino a su ejecución. Pero cabe resaltar esta asociación entre matrimonio y sacrificio que en el presente parlamento de Políxena parece insinuarse en la referencia a Hades. Por tercera vez se remite desde el *red herring* a una violencia que no es tal, y se ha diluido como en el segundo caso el complemento agente, arrancada de tu mano χειρὸς ἀναρπαστὰν σᾶς ἄπο. La imagen de la garganta cortada λαιμότομόν remite a las valencias sexuales de las que ya hemos hablado y el uso aquí del verbo κείσομαι (v. 210) instala el lecho en plena imagen sacrificial.

La siguiente animalización se produce en el v. 337 cuando Hécuba, tras comprender la inutilidad de su diálogo con Odiseo, insta a su hija a llorar por su vida con los sonidos del ruiseñor⁸¹:

σὺ δ', εἴ τι μείζω δύναμιν ἢ μήτηρ ἔχεις,
σπούδαζε πάσας ὥστ' ἠηδόνοσ στόμα

⁷⁹ MOSSMAN (1995: 151).

⁸⁰ LORAUX (1989: 59).

⁸¹ Acerca de esta súplica de Hécuba, cf. GOULD (1973: 84-85). Para un estudio del diálogo entre Odiseo y Hécuba, cf. DE ROMILLY (1977: 26 y ss.), GREGORY (2000a: 102-105) y DIB (2003). Respecto del enfrentamiento entre Hécuba, Políxena y Odiseo, cf. DUCHEMIN (1968: 141-142).

φθογγὰς ἰεῖσα, μὴ στερηθῆναι βίου.⁸²

vv. 336-338

Esta referencia es singular. Ante todo, se trata de un animal sin valencias sacrificiales (así como el ὄρνις del v. 178). Por otra parte, la mención del ruiseñor reenvía automáticamente a la figura de Procne. Esta remisión a la filicida vengadora convierte al canto del ruiseñor en un planto luctuoso por la privación de un hijo⁸³.

¿Cómo opera aquí la referencia a Procne en boca de Hécuba? Es de remarcar que esta animalización produce ciertos efectos paradójales. En primer lugar, un doble juego: el *lógos* humano, es decir, el esfuerzo discursivo montado por Hécuba para convencer a Odiseo ha fracasado y por ello pide a Políxena que se comporte como un animal cuyos sonidos permitirían alcanzar el mismo objetivo. Pero Políxena es la víctima y, siguiendo el símil de Procne, ella encarnaría en todo caso una versión femenina de Itis (no en cuanto a filicidio, claro está, sino en tanto hijo muerto). De hecho, se podría pensar una mayor pertinencia del símil para Hécuba que para su hija, máxime si se piensa que en la segunda parte de la tragedia Hécuba cumplirá el doble rol de vengadora e infanticida⁸⁴. Esta identificación confusa a partir de la referencia a Procne ha sido constatada en el registro trágico por LORAUX quien muestra que son las doncellas o las esposas, pero no las madres, las que se identifican con el ruiseñor⁸⁵. Desde este punto de vista, la asociación de Políxena con esta ave representaría otro caso de un patrón general relevante en el género trágico. Pero cabe resaltar que la emisora de este discurso es Hécuba, no Políxena: es la madre la que recurre a esta imagen y no la doncella. Esto podría leerse como una adecuación al receptor del discurso

⁸² “Pero tú, si en algo tienes una influencia mayor que tu madre, date prisa en emitir todos los sonidos como ruiseñor, para no ser privada de tu vida”.

⁸³ Sobre el canto del ruiseñor como máxima encarnación del dolor de una madre por la pérdida de un hijo, a la vez que figura de los peligros potenciales y el exceso de la emoción femenina, cf. SEGAL (1993b: 66 y ss.). Para un análisis de la imagen del pájaro en duelo como metáfora del lamento de la heroína clásica, cf. CRESPO (2002: 319-332).

⁸⁴ Sobre esta metafórica inversión generacional, cf. TARKOW (1984: 130) quien relaciona esta imagen con la afirmación del coro respecto de Hécuba como huérfana de sus hijos. Cf. también RABINOWITZ (1993: 113). Para un estudio del ruiseñor en *Medea*, cf. MILLS (1980). En cuanto al mito de Procne, cf. LORAUX (1995: 89 y ss.) y respecto de otra lectura de este mito, cf. IRIARTE (2002: 121).

⁸⁵ Cf. LORAUX (1995: 93 y 97).

que también es su referente. Pero también es dable pensar que Hécuba, al referir al ruiseñor, está adoptando un discurso propio de las doncellas trágicas y en cierto punto esto aparecería como una anticipación de sus cambios de estado: ya ha dejado de ser esposa; está en su horizonte dejar de ser madre. Un último efecto paradójico puede señalarse en el hecho de que Hécuba pide aquí a su hija que emita sonidos de animal a fin de no ser sacrificada como tal. Si la animalización discursiva de la víctima aparece como un requisito funcional del sacrificio, Hécuba está en un punto colaborando con el proceso que llevará a su hija a la muerte. Y desde este punto de vista, el hecho de que Políxena desoiga el consejo materno y acepte el sacrificio en el v. 341 y ss., podría interpretarse como un sabotaje de la joven al proceso de animalización del que es el supuesto objeto⁸⁶.

La última animalización se registra en el segundo episodio, en el discurso del mensajero Taltibio (vv. 526-528), retomando un animal ya empleado por la misma Políxena.

λεκτοί τ' Ἀχαιῶν ἔκκριτοι νεανίαι,
σκίρτημα μόσχου σῆς καθέξοντες χεροῖν,
ἔσποντο.⁸⁷

Es en esta escena, en la que se describe la ejecución del sacrificio, donde las limitaciones a la animalización de Políxena son más fuertes. El discurso de Taltibio se caracteriza por recurrir a ella en términos que imprimen un dinamismo particular a la escena que contrasta tristemente con el hecho de que para ese momento Políxena es ya cadáver. El vocablo que emplea Taltibio para describir los eventuales movimientos de resistencia de la víctima sacrificial, σκίρτημα, resulta crucial en este aspecto pues colabora con la imagen, pronto desmentida, de una conducción violenta de la joven a su lugar de ejecución (imagen que, como vimos, fue anunciada en las animalizaciones previas). El término, además, se asocia generalmente con el descontrol y la locura⁸⁸. Así aparece en *Bacantes* (v. 165) para comparar a una ménade con una potrilla que ha perdido el yugo y en *Heracles* (v. 836) donde remite a la locura del héroe.

⁸⁶ Acerca de la actitud de esta heroína, cf. MICHELINI (1987: 136 y ss.).

⁸⁷ "...escogidos y distinguidos jóvenes de los aqueos seguían para impedir con sus manos los saltos de la ternera".

⁸⁸ Cf. MOSSMAN (1995: 156).

Ahora bien, el desarrollo posterior del sacrificio se transforma radicalmente con la aquiescencia de la víctima. En los versos posteriores Políxena pide en sus últimas palabras morir libremente y es aceptada su petición. Encontramos aquí un doble juego. Por un lado, el consentimiento de la víctima no es óbice para su animalización pues el desarrollo de los sacrificios animales se monta sobre la ficción de un consentimiento (por el cual se supone que el animal se acerca mansamente al altar y a menudo se recurre al artilugio de echar agua o granos sobre su cabeza para simular un asentimiento). Desde este punto de vista se podría seguir pensando en un paralelismo entre Políxena y la víctima animal. Una situación similar es dada por el uso de ornamentos. Pero, por otro lado, este consentimiento en *Hécuba* no se logra artificialmente sino que es la expresión en el *lógos* de una *boulé*⁸⁹. La dignidad con que Políxena encara su sacrificio viene a derribar las imágenes animales previas, inclusive la de Taltibio donde la comparación con la novilla se hace en función de los σκίρτημα. Y es precisamente el discurso del mensajero el que manifestará las limitaciones de esta animalización pues en el v. 537 Políxena es una κόρη y en los vv. 544-45 repetirá la referencia a los aqueos que sostienen a la troyana pero estos ahora sujetarán a la “doncella”, παρθένος y no a una ternera. Inmediatamente aparece el discurso de la joven que define los términos en que será llevada a cabo su ejecución, es decir, la muerte gloriosa de una princesa y no el sacrificio de una esclava, vv. 547 y ss.

Para concluir, respecto de las animalizaciones de la primera parte de *Hécuba*, vemos que este recurso funciona aquí como anunciador de la trama: Políxena será sacrificada. A la vez, hemos planteado cómo estas alusiones animales pueden operar como *red herrings* que desorientan al espectador/lector: Políxena podría ser salvada o, todo lo contrario, será arrancada violentamente de las manos de su madre y arrastrada entre movimientos desesperados de resistencia hasta el lugar de sacrificio. Pero, a diferencia de Esquilo que no le otorga *lógos* a su virgen sacrificial Ifigenia (Ag. 199-247), Eurípides dota a las suyas de discurso y mediante éste, en palabras de LORAUX, las vírgenes se apropian del sacrificio que se les

⁸⁹ LORAUX (1989: 66) relaciona el consentimiento de Políxena como el requisito para el carácter fausto de un sacrificio, al cual un sacrificio humano trágico debe plejarse normativamente. Pero queda claro que Eurípides acepta el sacrificio humano para invertir su significado, haciendo de un requisito formal la expresión de una voluntad libre. Cf. también MOSSMAN (1995: 154).

impone como muerte, para transformarla en una muerte gloriosa⁹⁰. Vimos cómo la forma en que se presentan las animalizaciones en contraste con el comportamiento de la víctima hace las veces de un sabotaje de su animalización.

Por último, el recurso a animalizaciones involucra una serie de rasgos que hacen a la doble situación de dominación en que se hallan estos personajes, en tanto esclavas y en tanto mujeres. En efecto, el énfasis en el carácter virginal de las víctimas sacrificiales permite abrir un panorama simbólico muy rico de relaciones entre matrimonio y sacrificio como hitos transicionales así como también un amplio campo semántico como es el de la relación entre mujer y sangre. Con ello queremos terminar señalando el juego que el texto presenta entre el anuncio de un derramamiento de sangre en un contexto de animalización, como el de la referencia a la garganta cortada de la novilla del v. 208, y el efectivo desangrado que se produce en el sacrificio donde el discurso de Neoptólemo no deja lugar a dudas: se trata de la negra sangre pura de una doncella, μέλαν / κόρης ἀκραίφνῆς αἷμα (536-537). La apropiación que las doncellas hacen del sentido de su muerte se realiza en términos esencialmente humanos.

TROYANAS

Al igual que con *Hécuba*, analizaremos en *Troyanas* los mecanismos de animalización a partir del relevamiento léxico de las referencias animales y del campo semántico creado por estas imágenes, en particular uno muy rico ligado a la situación de cautiverio, cual es el de la rapiña y la caza. Este último punto resulta altamente significativo por cuanto la esclavitud que caracteriza a las protagonistas conforma un eje clave de la tragedia. Son ellas, precisamente, las emisoras de las animalizaciones: Hécuba, Casandra, Andrómaca y el coro. Nuestro rastreo incluye en el plano nominal remisiones específicas como κηφήν, zángano, ο σῦς, cerdo, y otras más generales como ὄρνις o δάκος. Ὅρνις (pájaro en su sentido más general, con fuertes valencias oraculares) es parte de un conjunto más amplio de referencias ornitológicas que incluye a νεοσσός, pichón en nido, y οἰωνός, ave de presa de gran tamaño (también ave agorera y ligada al campo de la mántica⁹¹). La animalización también se produce con refe-

⁹⁰ LORAUX (1989: 69).

⁹¹ Cf. CHANTRAINE (1999: 822).

rencias indirectas, como πτέρυξ, ala, o κλαγγή, en principio cualquier sonido agudo pero que, en contexto, refiere al chillido de los pájaros. Asimismo, νῶτον, lomo animal, y γλῶσσα, lengua, que acompañada del numeral δίπτυχος, remite a la bífida lengua de la víbora. Por último, en el plano verbal trabajaremos con el verbo θηράω, cazar o perseguir bestias salvajes, que luego dará paso metafóricamente a la idea de persecución.

A cargo de Hécuba se hallan las cinco primeras animalizaciones, comenzando por dos de ellas en un mismo contexto:

τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν.
 μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγάν
 † ὄρνισιν ὅπως ἐξάρξω ἄγω
 μολπάν οὐ τὰν αὐτὰν †
 οἶαν ποτὲ δὴ
 σκήπτρω Πριάμου διεριδομένου
 ποδὸς ἀρχεχόρου πλαγαῖς Φρυγίους
 εὐκόμποις ἐξήρχον θεοῦς.⁹²

145-152

Hécuba, *mater* por antonomasia, presenta a sus hijos como pájaros, ὄρνισιν para incluirse inmediatamente en la animalización al compararse con la madre que emitirá pronto un κλαγγάν, chillido⁹³. La imagen del ave privada de sus crías configura un *tópos* trágico que se actualiza aquí con la reciente destrucción de Troya (τύφεται Ἴλιον) y el próximo sorteo de las cautivas⁹⁴. Ὄρνις remite a una animalización general y no específica, pero las valencias oracular y trenética del término, evidentes aquí, brindan al texto una considerable riqueza. Por un lado, resulta significativo el uso del verbo ἐξάρξω, habitual en la introducción del *thrénos*, para dar lugar a un chillido, el cual se contrapone paratácticamente a un canto ritmado, κλαγγάν, μολπάν. Aclara, a su vez, que esta canción o danza ritmada no será la de antaño, cuando con el cetro de Príamo oficiaba el ritual religioso dando fuertes golpes con el pie (el *hárax legómenon* εὐκόμποις) al condu-

⁹² “Arde Ilión, gimamos. Que yo, como una madre a sus alados pájaros, iniciaré un chillido, un canto, no el mismo que alguna vez en verdad apoyada en el cetro de Príamo con los golpes que sonaban fuerte de mi pie conductor del coro iniciaba a los dioses frigios”.

⁹³ Cf. SIENKEWICZ (1978: 88 y ss.).

⁹⁴ Recordemos que en *Fenicias*, Antígona compara su llanto de mujer desesperada con el de un ave privada de sus crías (v. 1515).

cir al coro⁹⁵. Hécuba ya no es reina ni conduce a nadie: su fortaleza y su peso se han disuelto en la gracilidad de un ave, así como el canto devino chillido. La contraposición *κλαγγάν/μολπάν* es crucial. En un contexto de difusas connotaciones trenéticas, la *mater* animaliza su canto y su persona: ante la imposibilidad de realizar un *thrénos* propiamente dicho, Hécuba desestructura el ritual que le es vedado y lo opone a otro bien estructurado del pasado (nótese la aliteración del v. 148).

Por otro lado, la relación con el presagio es clara pues lo que se viene es precisamente el sorteo de las troyanas. En este contexto el uso de *κλαγγάν* recuerda que con ese vocablo el coro de *Agamenón* denominaba al discurso profético de Casandra en v. 1152. Por otra parte, *ῥρνις* aparece también en *Hécuba* referido a Políxena (v.178): las referencias al mal agüero de versos posteriores en el diálogo de la troyana con su madre, permiten suponer allí que tal animalización aludía al contexto de la funesta noticia que habría de recibir, la de su inminente sacrificio.

Se aproxima el sorteo y Hécuba se lamenta ante el coro en la párodos:

φεῦ φεῦ.
 τῶ δ' ἅ τλάμων
 ποῦ πᾶ γαίας δουλεύσω γραῦς,
 ὡς κηφήν, ἅ δειλαία,
 νεκροῦ μορφά,
 νεκύων ἀμενηνὸν ἄγαλμα,⁹⁶

vv. 190-193

Hécuba elige el término *κηφήν* para su segunda auto-animalización. Esta vez opta por un vocablo poco común y específico en el mundo animal, zángano. Ahora bien, esta referencia genera algunos interrogantes, en función principalmente de su inadecuación al contexto de inminente esclavitud que Hécuba misma explicita con el verbo *δουλεύσω*. Ella no se asimila a una abeja reina (pues obviamente ha dejado de serlo) pero tampoco a una abeja obrera, condición que cuadra de manera más certera con la idea de servicio. La esposa de Príamo se identifica con un zángano, insecto que tradicionalmente se asocia con la holgazanería y la inutilidad. Así aparece en Hesíodo, quien hace alusión a estos animales en sus dos

⁹⁵ Para un análisis del v. 150, cf. LEE (1967).

⁹⁶ “¡Ay!, ¡ay! ¿A quién la desdichada anciana servirá, en qué parte de la tierra, de qué manera como un zángano, la desgraciada, figura de un cadáver, efímero adorno de los muertos”.

obras. En *Los trabajos y los días* (vv. 303-307) los presenta en contraposición con las abejas como haraganes, y en *Teogonía* (vv. 594-602) carga aún más las tintas, los zánganos/mujeres son parásitos, un verdadero mal para las abejas/hombres. Heródoto utiliza el término para referirse a los persas (Heródoto, 7.61) mientras que Aristófanes sigue la línea hesiódica en *Avispas* (v. 1114), aunque sus dardos no se dirigen hacia la mujer sino hacia Cleón y el sistema de tribunales atenienses. Tanto aquí como en Hesíodo se rescata de estos zánganos la falta de agujijón. En Eurípides hallamos este animal en dos ocasiones, aquí y en *Bacantes* (v. 1365), donde Cadmo, una vez oídas las palabras proféticas de Dioniso y en diálogo con Ágave se presenta a sí mismo como un zángano y a su hija como un cisne. Para LIDDELL & SCOTT el uso euripideo de κηφήν remite a la decrepitud. Para BARLOW en *Troyanas* apunta a la dependencia de los esclavos mientras que PERDICOYIANNI considera que en el caso de *Bacantes* opera la idea de pereza (no opina acerca de *Troyanas*)⁹⁷.

Creemos oportuno trabajar en un doble registro para interpretar el uso de este peculiar animal en *Troyanas*. Por un lado, analizar la imagen específica del zángano; por el otro, detenernos en la gradación que integra esta referencia en los vv. 191-193. En primer lugar, dado que la connotación de pereza no resulta fructífera aquí, se podría pensar que la remisión al zángano opera sobre su imagen de inútil y bueno para nada. En este sentido, la identificación con el insecto permitiría a este personaje resumir la condición de oxímoron a que ha quedado reducida su existencia: Hécuba, la reina-esclava. Ella se asimila a un animal macho (virilidad que podría relacionarse con su anterior *status* de gobernante), que es dependiente y carece de agujijón (así como ella ahora es esclava tras ser privada del cetro de Príamo) y que no labra miel en la colmena, lo cual convertiría a Hécuba, no en un parásito de sus dueños griegos, sino más bien en una total inútil para el nuevo rol que le toca llevar adelante⁹⁸. La anciana ha sido siempre reina y no sabe servir, y, dada la avanzada edad, su servidumbre no generará los frutos esperables en otra cautiva, tanto en trabajo como en prole.

⁹⁷ Cf. PERDICOYIANNI (1992: 62) y BARLOW (1997: 167).

⁹⁸ La inversión de géneros en la metáfora del zángano ya fue explorada, como vemos, por los textos hesiódicos donde las mujeres, calamidad de los hombres, aparecen como zánganos, parásitos de los varones quienes aparecen como abejas. Cf. LORAUX (1984: 82) en lo que hace a las limitaciones impuestas por esta identificación con un ser estéril para la perduración de una raza de las mujeres. Cf. también VERNANT (1979: 71-72), SUSSMAN (1984: 79-93) y ZEITLIN (1995: 49 y ss.). Respecto de la visión masculina del trabajo femenino, cf. IRIARTE (2002b: 171-172).

En segundo lugar, la referencia al zángano se inscribe en una gradación rica y problemática: ὡς κηφήν, ... νεκροῦ μορφά, νεκῶν ἀμενηνόν. El segundo elemento cuadra con nuestra interpretación de la remisión animal: Hécuba, figura de un cadáver, con su situación de esclava-zángano, será un muerto en vida, cadáver que remite a su futuro no muy lejano (así como a todos los muertos que llevará en su memoria tras la pérdida de la ciudad). El tercer núcleo es el más complejo. El adjetivo ἀμενηνόν (poético en Homero y raro en tragedia) se usa principalmente para fantasmas, sombras, sueños, heridos. Adjunto a ἄγαλμα, resulta un uso particular: una estatua efímera⁹⁹. Pero si tomamos a ἄγαλμα en su sentido de adorno, la pregunta que surge es por qué en tanto zángano deviene efímero adorno de los muertos¹⁰⁰. En un punto, la reina esclava cumpliría una función útil para sus dueños, la de botín que se ostenta y con el que se adorna la casa en la que ha de servir. Función transitoria, dada la decrepitud que trasluce todo el pasaje (y que concuerda con el uso de κηφήν para Cadmo en *Bacantes*).

Las dos últimas animalizaciones de la viuda de Príamo tienen lugar en el primer episodio¹⁰¹. Hécuba acaba de enterarse de que en el reparto de esclavas ella ha sido asignada a Odiseo y entonces expresa las siguientes palabras donde el marco de la animalización sigue la forma del lamento¹⁰²:

⁹⁹ Cf. BARLOW (1971: 115).

¹⁰⁰ Si bien el término suele aludir a la estatua reservada a los dioses en función de las ofrendas y, a partir de Heródoto, representa la estatua en tanto elemento para la adoración (y así aparece en *Andr.* 115, 246, 859 y *Hec.* 560) no creemos que ése sea su valor aquí. Nos parece mejor tomar el sentido general de adorno. De hecho, las otras tres veces que aparece el vocablo en esta tragedia es con esta acepción: v. 451, en función de los adornos del *evohé* de los cuales Casandra se despoja; v. 1212 y v. 1220, para los adornos fúnebres que Hécuba coloca a su nieto. Y en *Hec.* 461, el coro llama a las ramas de la palmera y del laurel adorno del parto de los hijos de Zeus (Ártemis y Apolo). En todo caso, ἄγαλμα funciona como adorno en situaciones críticas: parto, ritual fúnebre, abandono del culto.

¹⁰¹ Dejamos de lado una posible animalización en el v. 260, también del primer episodio. Hécuba está preguntando a Taltibio por la suerte de cada una de las cautivas y, al referirse a Polixena, emplea νεοχμὸν τέκος, pequeña cría. Se trata de un vocablo ambiguo puesto que τέκος puede ser tanto cría humana como animal. Pero si recurrimos a la intertextualidad y recordamos la serie de animalizaciones que experimenta Polixena en *Hécuba*, sobre la base de la imagen de crías arrebatadas de sus madres, es dable interpretar τέκος aquí como cría y suponer la presencia de una tibia animalización.

¹⁰² Cf. JANNI (1976).

ἰὼ μοί μοι.
 μυσαρῶ δολίῳ λέλογχα
 φωτὶ δουλεύειν,
 πολεμίῳ δίκας, παρανόμῳ δάκει,
 ὃς πάντα τάκεῖθεν ἐνθάδ<ε στρέφει,
 τὰ δ' > ἀντίπαλ' αὔθις ἐκεῖσε
διπτύχῳ γλώσσῃ,
 φίλα τὰ πρότερ' ἄφιλα τιθέμενος πάλιν.¹⁰³

vv. 283-287

El término δάκος es ambiguo. Puede remitir tanto a monstruo como a animal en general y lo que sí es seguro es que su mordedura es peligrosa. Sin embargo, el empleo de διπτύχῳ γλώσσῃ dos versos después permite desambiguar la bestia mordedora como una víbora, en unos términos que hacen de esta remisión, según BORTHWICK, un uso esquivo del vocablo δάκος¹⁰⁴.

Hécuba animaliza aquí al *polytropsos*, al de muchos ardides, al astuto reflejo humano de Atenea, y la referencia ofídica no resulta inocente. Odiseo siempre dispuso de una doble lengua en el sentido metafórico de la expresión. Pero su flamante esclava emplea la imagen, a su vez, con un doble sentido, discursivo y físico. La valencia ofídica de la lengua bífida se podría sumar a la imagen del ondular, coherente con la idea de trastocamiento y de idas y vueltas que genera el personaje griego: en su reptar, Odiseo ὃς πάντα τάκεῖθεν ἐνθάδ<ε στρέφει, / τὰ δ' > ἀντίπαλ' αὔθις ἐκεῖσε, “da vueltas todo aquí y allí y lo opuesto de nuevo hacia allá”¹⁰⁵.

BARLOW pone en relación este discurso de Hécuba con dos muertes que tienen a Odiseo por principal operador¹⁰⁶. Una futura, la de Astinacte, ya que es el rey de Ítaca quien persuade a la asamblea de la conve-

¹⁰³ “¡Ay de mí, de mí! Me ha tocado servir a un hombre inmundo y traicionero, enemigo de la justicia, bestia mordedora sin ley que da vueltas todo aquí y allí y lo opuesto de nuevo hacia allá con su doble lengua colocando lo amigo de antes, enemigo nuevamente”.

¹⁰⁴ Cf. BORTHWICK (1967: 22 y ss.). RODRÍGUEZ ADRADOS en su diccionario lo cita en la acepción correspondiente a monstruo. Cf. también ORBAN (1974: 16).

¹⁰⁵ Recordemos los vv. 314-315 del *Cíclope* donde Sileno le aconseja al Cíclope no dejar nada de la carne del héroe y que tenga cuidado con la lengua ya que si la muerde se convertirá en el más pícaro y charlatán. Para KONIARIS (1973: 110) esta referencia puede ser considerada como un *flashback* a *Palamedes* y *Troyanas*.

¹⁰⁶ BARLOW (1997: 172).

niencia de su ejecución (Taltibio lo relata en el v. 721)¹⁰⁷. Otra en el pasado extradramático, en la tragedia *Palamedes*, que antecede a *Troyanas* en la trilogía: allí la falsa acusación de Odiseo deriva en la muerte de Palamedes¹⁰⁸. Este cuadro permite dibujar en términos más netos la imagen de un Odiseo δάκος, bestia que produce daño con su boca. Pero, a su vez, clarifica el empleo del adjetivo παρανόμω, como atributo de δάκει (más allá de la obvia connotación salvaje). En efecto, Hécuba emplea aquí dos calificativos muy importantes: παρανόμος y μυσάρως (palabra que proviene de μύσος, suciedad en sentido moral, abominación, que se aplica sobretudo a crímenes y sacrilegios por oposición a μίαισμα), que Eurípides utiliza también en *Medea*¹⁰⁹. Cabría pensar que en *Troyanas* este discurso de Hécuba que defenestra a su nuevo dueño señala con el uso de estos adjetivos aquellas dos muertes que hacen de Odiseo un peligroso δάκος¹¹⁰.

Las siguientes animalizaciones están a cargo de Casandra. La profetisa desea demostrar a su madre que los troyanos son los verdaderos victoriosos y es en este contexto, primer episodio, que animaliza a Helena. Cabe señalar que existe un interés explícito en Casandra por aclarar que habla desde la razón y libre de su locura báquica:

¹⁰⁷ Cf. DE ROMILLY (1977: 26 y ss.). BARLOW (1997: 172) señala la peculiaridad de una descripción tan detallada y abstracta de un personaje en boca de otro para el registro trágico.

¹⁰⁸ SCODEL (1980: 65) también plantea los ecos en esta obra de *Alejandro y Palamedes*, al igual que ROMERO MARISCAL (2003: 399) quien marca como objeto de crítica en el personaje de Odiseo precisamente su habilidad oratoria. BARLOW (1997: 29), por otra parte, recuerda que Hécuba profiere esta fuerte invectiva sin estar enterada aún del papel jugado por Odiseo en la muerte de su nieto. Cf. también KONIARIS (1973: 121-122) y SCODEL (1980: 72). Por último, recordemos también que en *Hécuba* es la opinión de Odiseo la que permite dirimir entre las posiciones de Agamenón y los Teseidas en lo que respecta al destino fatal de Polixena.

¹⁰⁹ En *Medea*, παρανόμος es usado por el mensajero en el v. 1121 para describir la acción terrible y fuera de la ley que ha cometido la bárbara, el asesinato de Creusa y Creonte. Μυσάρως, por su parte, es empleado en dos oportunidades por Jasón en los vv. 1393 y 1406 para dirigirse a una Medea ya infanticida (παιδολέτορ, παιδοφόνου, este último en el contexto de la animalización de Medea como leona). Sobre los mecanismos de animalización en *Medea*, cf. RODRÍGUEZ CIDRE (1997b: 229-230). Sobre el término μυσάρως, cf. CHANTRAINE (1999: 725-26).

¹¹⁰ Para un estudio del νόμος, cf. SCODEL (1980: 128-9). Recordemos además que en *Agamenón* de Esquilo, Casandra califica a Clitemnestra de δυσφιλές δάκος (v. 1232), en el contexto de una serie de animalizaciones que incluye también referencias ofídicas como la anfisbena, ἀμφίσβαιναν (v. 1233). Para un estudio del término δάκος en *Orestía*, cf. DE SANTIS (2005a: 46 y ss.).

οἱ διὰ μίαν γυναῖκα καὶ μίαν Κύπριν,
θηρῶντες Ἑλένην, μυρίους ἀπώλεσαν.¹¹¹

vv. 368-369

El empleo aquí del verbo θηράω convierte a Helena en una bestia salvaje, presa de caza, animalización que se refuerza con la unión paratáctica de su nombre propio al participio en cuestión θηρῶντες Ἑλένην¹¹².

Sin embargo, este mecanismo es sutilmente contrarrestado por una serie de observaciones que relativizan esta animalización, o en todo caso la ubican en la perspectiva de los griegos. En efecto, en el verso anterior Casandra llama a Helena γυναῖκα, mujer y Κύπριν, Cipris. E inmediatamente después aclara que “vino de buena gana y no raptada por la fuerza” γυναικὸς οὐνεκα, / καὶ ταῦθ’ ἐκούσης κοῦ βία λελησμένης (vv. 372-373). Es decir que los griegos toman por bestia salvaje de caza a una mujer que actúa por su *boulé*. Y que pronto ejercerá su *peithó* para esquivar la muerte (en el agón con Hécuba) y posiblemente para volver a Esparta y retomar su posición de reina (punto irresuelto de la trama pero factible en función de la habilidad con que se caracteriza a este personaje, la torpeza con que se dibuja a Menelao y el relato odiseico¹¹³). Este juego de animalización a medias permite a Casandra reforzar su tesis de la “derrota” de los griegos, quienes se presentan como ilusos cazadores de una bestia que no es tal y que, incluso, podrían correr el riesgo frecuente del cazador cazado.

En los versos 437-438, en pleno discurso profético de Casandra en torno de Odiseo, hallamos una referencia a la animalización que se diferencia claramente de lo visto hasta el momento: Λιγυστίς θ ἡ σων μορ-

¹¹¹ “... éstos por una sola mujer y una sola Cipris, cazando a Helena, perdieron a muchos”.

¹¹² Para otra interpretación, cf. PERDICOYIANNI (1992: 81). SCHIASSI (1953: 90) considera que es una “*metafora presa dal mondo della caccia*” y que está aplicada a la relación amorosa. Dos veces más aparecerá en la obra el verbo θηράω aunque con el valor de perseguir. El primer caso se da en el tercer episodio en el agón entre Hécuba y Helena (vv. 979-981) y el segundo en el *thrénos* de Hécuba a Astianacte (v. 1211) donde no encontramos la idea de cazar ni la relación amorosa. Como veremos en el apartado dedicado a monstruosidad, Helena aparece recurrentemente descrita como un ser que arrebató; su mención aquí como presa de caza resulta desde este punto de vista muy sugestivo.

¹¹³ Acerca de las justificaciones dadas en el agón, cf. TAGOPOULOS (2004: 159-160) y GASTALDI (1999). Sobre el carácter irresoluble de las afirmaciones en torno del “triumfo” de Helena, cf. CROALLY (1994: 158-59).

φώτρια / Κίρκη¹¹⁴. En efecto, la profetisa incluye aquí, en la enumeración de los peligros que afrontará Odiseo, a la maga Circe y su poder de transformar a los hombres en animales. Se trata de una animalización concreta y no discursiva: los compañeros de Odiseo serán metamorfoseados efectivamente en cerdos, *σων μορφώτρια*. Siguiendo el relato homérico de *Odisea* (10. 210-223), sabemos que los poderes de la maga incluyen en su repertorio a leones y lobos, además de cerdos. Mas la referencia porcina, no solo concuerda con la tradición épica, sino también permite jugar con la animalización implícita que habilita el nombre mismo de la maga, Κίρκη, relacionado con halcones y aves de presa¹¹⁵. En un punto, esta remisión animal del los vv. 437-438, tan literal y plana, nos mantiene en el campo semántico de la rapiña y de la caza que sobrevuela la obra.

Las siguientes animalizaciones, que también presentan una marca diferencial, tienen al coro por emisor. En el segundo episodio el coro ve llegar a la viuda de Héctor transportada en un carro junto con su hijo sobre los despojos de la guerra y se compadece de ella:

ποι ποτ' ἀπήνης νώτοισι φέρη,
 δύστηνε γύναι,
 πάρεδρος χαλκείois Ἔκτορος ὄπλοis
 σκύλοis τε Φρυγῶν δοριθηράτοis,
 οἷσιν Ἀχιλλέωσ παῖσ Φθιώτασ
 στέψει ναοὺσ ἀπὸ Τροίασ;¹¹⁶

vv. 572-576

El coro realiza en pocos versos dos animalizaciones pero éstas se efectúan sobre objetos y no sobre personas: el carro en el que son transportados Andrómaca y Astianacte y los despojos que este mismo carro lleva. En el primer caso, se produce un desplazamiento entre las mulas que presumiblemente arrastran el carro y éste que recibe aquí un lomo: el término νώτα (plural trágico), frecuente en Homero respecto de hombres o animales, es asignado aquí al carro. En el segundo caso, hallamos una hipálage: πάρεδρος χαλκείois / Ἔκτορος ὄπλοis σκύλοis τε Φρυγῶν / δοριθηράτοis sobre las

¹¹⁴ "... y la ligur Circe, la que transforma en cerdos".

¹¹⁵ Cf. CHANTRAINE (1999: 534) e IRIARTE (2002: 57). Para las ambivalencias de esta diosa, cf. MADRID (1999: 72-73). Cf. también GARCÍA TEIJEIRO (2005: 35-41).

¹¹⁶ "¿A dónde (te) llevan a lomo de carro, mujer infortunada, sentada sobre las armas bronceas de Héctor y los despojos de los frigios cazados por la lanza con los que el hijo de Aquiles desde Troya adornará los templos de Ptía?".

armas bronceas de Héctor y los despojos de los frigios cazados por la lanza. Aquí encontramos nuevamente, pero en una forma compuesta, el verbo *θηράω*, ya analizado en el discurso de Casandra con la forma *δορι-*empleada a menudo en el registro trágico para designar a cautivas¹¹⁷.

El efecto que producen estas imágenes resulta particularmente interesante. Carro y despojos, continente y contenido, son animalizados, rodeando a los desvalidos sobrevivientes de Héctor. ¿Se genera así una posible animalización de la viuda y el huérfano? Más bien parece producirse un efecto inverso de reificación: mientras los objetos son animalizados, las personas allí envueltas quedan cosificadas. Así como Neoptólemo usará estos despojos para adornar los templos de Ptía (a excepción del escudo de Héctor que devendrá féretro para Astianacte), el coro ve a Andrómaca como un despojo, cazado también a punta de lanza, que habitará, no el templo, sino los lechos del hijo de Aquiles.

Andrómaca también hace uso de las animalizaciones en el segundo episodio, dirigiéndose a Astianacte¹¹⁸:

ὦ παῖ, δακρῦεις; αἰσθάνη κακῶν σέθεν;
τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέχῃ πέπλων,
νεοσσὸς ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτνων ἐμάς;¹¹⁹ vv.749-751

Taltibio le acaba de dar la noticia de que van a despeñar a su pequeño hijo desde las murallas de Troya. Ante este dolor inconsolable, Andrómaca presenta a su hijo como un pichón en el nido, *νεοσσὸς*. Recordemos que cuando aparecen ambos en el carro, el coro describe al niño acompañando la palpitación del pecho de su madre (vv.570-571)¹²⁰. Ahora bien, la acción que usa Andrómaca para este pichón es la de caer en sus alas, *πτέρυγας ἐμάς*¹²¹. Esta caída, dada por el participio *ἐσπίτνων*, presagia

¹¹⁷ Recordemos que en *Hec.* 103 hallamos la misma palabra compuesta.

¹¹⁸ Andrómaca en los vv. 599-600 remite a los buitres como aves de rapiña que se llevan los cadáveres tendidos. En principio esta descripción no sería una animalización pero no deja de ser sugerente pensar que más allá de estar describiendo a esas aves carroñeras, esté estableciendo una relación con los mismos griegos.

¹¹⁹ “Oh hijo, lloras. ¿Percibes tus males? ¿Por qué te aferras a mis manos y te adhieres a mis pemplos, como un pichoncito cayendo en mis alas?”.

¹²⁰ Cf. LEE (1973).

¹²¹ La referencia a las alas recuerda el v. 405 y ss. de *Andrómaca* cuando la protagonista está abandonando su refugio en el altar. Se percibe así un sugestivo paralelismo entre la despedida a Moloso y a Astianacte (recordemos que Andrómaca utiliza

claramente (de nuevo la valencia oracular del ave) aquélla que terminará con la vida de Astianacte. La contraposición entre esa caída futura y fatal con el cobijo que aquí dan las alas maternas sólo sirve para remarcar la futilidad de las acciones del niño tendientes a aferrarse a su madre (siendo pichón en el nido aún no sabe volar así como Astianacte es incapaz de defenderse por sí mismo)¹²². De hecho, pocos versos después (755-56), Andrómaca explicitará el destino que le espera al pichón: caer sobre su propio cuello y que se le corte la respiración. Nuevamente nos encontramos con una madre pájaro, a la que pronto se le arrebatará la cría. Siguiendo a LORAUX, podemos suponer aquí la presencia de un lamento trenético, difuso como ocurre con todo *thrénos* en *Troyanas*.

En las palabras que le dirige Andrómaca a Taltibio en los vv. 774-777 hallamos una posible animalización de los vencedores, cuando, una vez que acepta el destino funesto de su hijo Astianacte, les ordena a los griegos que se lo lleven, lo precipiten y repartan sus carnes *δαίνυσθε τοῦδε σάρκας* (v. 775). Si la acción de repartir carne humana implica la imagen de un banquete de fieras, como en el v. 450 respecto del cadáver de Casandra¹²³ o el deseo de Poliméstor en *Hécuba* de disponer de un festín de fieras salvajes (*Hec.* 1070-79), podemos suponer aquí una efectiva animalización.

El último de estos procesos está a cargo del coro en el segundo estésimo, mientras los griegos están despeñando a Astianacte:

ἀ δέ σε γειναμένα πυρὶ δαίεται,
 ἠιόνες δ' ἄλλαι
 ἱακχον οἰωνὸς οἴ-
 ον τέκνων ὑπερ βωῶσ',
 ἃ μὲν εὐνάς, ἃ δὲ παῖδας,
 ἃ δὲ ματέρας γεραιάς.¹²⁴

vv. 825-832

veοσσός en *And.* 441 para referirse a Moloso: el mismo término, la misma madre, el mismo peligro, pero diferente niño pues éste es el hijo del hijo del asesino del padre de aquél).

¹²² La relación pájaro-evasión planteada por LORAUX no es aplicable aquí. Para la edad variable de Astianacte de acuerdo con las escenas, cf. DYSON & LEE (2000: 24).

¹²³ Cf. DREW GRIFFITH (1998: 232).

¹²⁴ "...y la que te engendró se consume en el fuego y las costas marinas chillaban como un pájaro que grita por sus crías, aquí por sus lechos, allá por sus hijos, allá por sus ancianas madres".

Este discurso forma parte del dirigido a Ganimedes, antiguo habitante de la ciudad tomada por los griegos, cuyos lazos con el lecho de Zeus (al que ya nos hemos referido en el capítulo anterior) no valieron para evitar la caída de Troya¹²⁵. Es en este contexto que el coro animaliza por tercera vez un objeto, en este caso a partir de un símil entre las costas marinas de Troya y un οἰωνός, ave de presa de gran tamaño. En función del receptor del discurso, es dable pensar que la opción por el ave de presa remita al águila que raptó a Ganimedes (sea por mandato de Zeus, sea el dios mismo metamorfoseado). Si excluimos esta referencia urania y nos mantenemos en el plano humano, la elección de un ave de presa plantea una importante diferencia con las anteriores remisiones ornitológicas, en las cuales se resaltaba la dimensión del desvalimiento. Pero aquí es un ave de presa de gran tamaño la presentada como víctima que llora por sus crías y con la cual se compara a las costas marinas.

Animalizar las costas resulta significativo en varios puntos. Por un lado, ellas constituyen la escenografía de la trama y su animalización en ave gimiente produce un efecto de inundación sonora de toda la escena. Por otro, constituyen un lugar liminar por excelencia: para las troyanas sobrevivientes representan el último punto de contacto entre el hogar destruido y el extranjero adonde irán a habitar. En este sentido, si Troya ha sido arrasada, se entiende que quienes la suplantán en el *thrénos* sean las costas. La ciudad, descripta en términos maternos en el v. 827, γει-
ναμένα, está siendo consumida por el fuego y las costas terminan configurando una suerte de último reducto troyano desde el cual, echando la vista atrás, las mujeres podrían llorar a sus muertos. Así, la opción por οἰωνός puede remitir a la ciudad guerrera vencida, ave de rapiña que debe soportar que sus hijos sean a su vez pasto de las fieras, manteniéndose así la referencia ornitológica en el registro trenético. Pero esta ave también tiene, como dijimos, una valencia de presagio. En tal caso, se podría pensar el carácter liminar de estas costas/pájaro no sólo en su dimensión espacial sino también temporal. Desde esta perspectiva, las costas separan el pasado de devastación del futuro que les cabe a estas mujeres en tanto cautivas de los griegos. El grito del οἰωνός, entonces, podría a la vez servir de *thrénos* por los muertos y de presagio para las supervivientes.

¹²⁵ Sobre la figura del efebo opuesta a la imagen de los sufrimientos troyanos y la acusación de negligencia que se infiere, cf. BARLOW (1971: 116 y 203). Acerca de la oda a Ganimedes, cf. WORMAN (1997: 184 y ss.).

A modo de conclusión, podemos decir que *Troyanas* presenta dentro de un corpus de referencias acotado un rico tratamiento de los procesos de animalización, tanto en diversidad de mecanismos como en grados de intensidad y, en este sentido, se puede hablar de cierta originalidad en la forma en que esta tragedia elabora las animalizaciones. En efecto, hallamos por un lado una serie de mecanismos relativamente tópicos, como los que implican la animalización del victimario en bestia salvaje o los que recalcan en la imagen del ave y la cría para introducir el registro trenético. Son imágenes “tradicionales” aunque no carentes de fuerza dramática (como en Astianacte-νεοσσός) o de complejas connotaciones (como en el juego intertextual de Odiseo como δάκος παρανόμος). Pero junto a ellas, hallamos también un conjunto de remisiones que generan en el lector/espectador cierto efecto de desconcierto, en el sentido de obligarlo a ensayar otros niveles de interpretación a fin de asir correctamente la imagen. Este conjunto incluye operaciones muy diversas, como la animalización de objetos; la “falsa” animalización (Helena en boca de Casandra), o la incongruencia entre el animal elegido y el contexto en que se aplica como el ave de rapiña para la víctima o la esclava-zángano.

MUJERES UNCIDAS

El estudio de las referencias al yugo, el uncir o la yunta surge como elemento subsidiario de nuestro análisis en tanto implica una animalización indirecta. Se trata de una imagen pregnante en una sociedad como la ateniense clásica que asienta sus bases sobre el trabajo agrícola. La imagería rural se conforma en este contexto como un lenguaje potente que puede expresar ideas muy diversas. Entre ellas se puede señalar particularmente dos.

Por un lado, la imagen del yugo resulta claramente eficaz para describir la caída en servidumbre. El uso más general de esta referencia para dar cuenta de situaciones dictadas por la necesidad y el destino encuentra en la esclavitud el campo más fértil¹²⁶. Por el otro y en virtud de las aso-

¹²⁶ Sobre este uso general de la metáfora del yugo en relación con la necesidad, cf. COLLARD (1991: 150) y GREGORY (1999: 90) quien señala su lugar prominente en *Hécuba*. Este carácter de imposición externa puede concernir además de la esclavitud a fuerzas como el amor o el destino. Cf. al respecto el estudio general sobre la imagen del yugo de EGOSCOZÁBAL (2004).

ciaciones establecidas entre femineidad y animalidad en el mundo griego clásico, la metáfora del yugo (que implica la noción de animal domesticado) se torna apropiada para describir el sometimiento de una mujer a un hombre¹²⁷. Ello queda graficado en un término arcaico para designar a la esposa, *δάμαρ*, que Eurípides emplea en las obras de nuestro corpus y que tiene un primer sentido que atiende a lo que viene uncido a un yugo¹²⁸. Esta asociación sigue la lógica, antes desarrollada, de la *parthénos* como un animal salvaje que el matrimonio, triunfo de la cultura sobre la naturaleza, viene a domesticar¹²⁹. Por otra parte, cuadra con la tradicional identificación entre tierra y mujer (y su derivada entre laboreo de los campos y procreación) planteada por la imaginería rural de la que venimos hablando y que hace de la metáfora del yugo una imagen muy pertinente para la designación del matrimonio legítimo¹³⁰. Sin embargo, el caso es más complejo. Este término *δάμαρ* se emparenta con los verbos *damázo* y *dámnnemi* que, además de la acepción de domar un animal para el yugo, se emplea también para la idea de matar a un enemigo y, tratándose de una mujer, para hablar de su asedio por parte de un seductor/agresor. Es decir que estos verbos pueden aplicarse a la subordinación para con el marido de la esposa legítima pero también pueden remitir al sometimiento sexual de una mujer respecto de un hombre que la agrede¹³¹. Está claro, igualmente, que las tres posibilidades (animal, ene-

¹²⁷ Cf. SEAFORD (1995: 307).

¹²⁸ Para un estudio de la palabra *dámar* en su relación con el matrimonio y el yugo, cf. BENVENISTE (1983: 194, 199), CHANTRAINE (1999: 250) y MIRÓN PÉREZ (2000b: 161). Este término *δάμαρ* lo hallamos, por ejemplo, al inicio de *Andrómaca*, cuando la protagonista se define como *δάμαρ παιδοποιός* de Héctor (v. 4), identificación que, como vimos, recorrerá toda la tragedia. En *Troyanas*, será el personaje de Menelao el que, en sus primeros diez versos (en v. 861, 866 y 870), mente en tres oportunidades este término para referirse a Helena, la que ha caído en sus manos, en un discurso cuanto menos ambiguo sobre el estatuto y el destino de su mujer.

¹²⁹ Cf. FOLEY (1982a: 134, 144-148). Cf. también BARLOW (1986: 106-107) y DES BOUVRIE (1990: 52).

¹³⁰ Sobre esta asociación entre matrimonio y trabajo de campo, cf. VERNANT (1985: 152 y ss.), DUBOIS (1990: 74 y ss.) y MIRÓN PÉREZ (2000b: 153 y ss.). DUBOIS (1990: 85) plantea que la mujer/campo aparece como propiedad del marido y también como el espacio en el que se fatiga para romperlo y hacer fructificar. Para una crítica de la forma en que se abordó la relación entre mujer y tierra (y entre agricultura y matrimonio), cf. LORAUX (1996: 128-167) en función del discurso de la autoctonía.

¹³¹ Cf. GUETTEL COLE (1984: 109) quien señala su uso en escenarios bien diferenciados como lo son la seducción de Clitemnestra por Egisto de acuerdo con *Odisea*

migo, mujer) están conectadas por la idea de someter y que la metáfora del yugo implica necesariamente este factor de dominación¹³². En el caso de las mujeres cautivas y la retórica en la que se ven involucradas, los tres rasgos se conjugan, lo que las convierte en el objeto ideal de una metafórica sujeción al yugo¹³³.

Desde el punto de vista lexical, la raíz a rastrear es ζυγ-. En el plano nominal aparecen los vocablos base ζυγόν y ζεῦγος. El primero remite al yugo mientras que el segundo refiere tanto al yugo como a la yunta de bueyes o cualquier otro animal de tiro a uncir. En el plano verbal, la voz relevada es ζεύγνυμι, uncir, y de allí, la idea de unir con fuerza o atar conjuntamente. En las tragedias que analizamos se presenta con el preverbio συν-, que enfatiza la idea de sujetar conjuntamente o δια-, para desligar o desunir. El rastreo en las tres obras conforma un corpus de catorce referencias: cuatro en *Andrómaca*, dos en *Hécuba* y ocho en *Troyanas*.

ANDRÓMACA

En *Andrómaca*, la primera en hacer referencia al sema es la viuda de Héctor quien se halla suplicante dentro del templo de Tetis:

πάρεστι δ' οὐχ ἔν ἀλλὰ πολλά μοι στένειν,
πόλιν πατρώαν τὸν θανόντα θ' Ἑκτορα
στερρόν τε τὸν ἐμὸν δαίμον' ᾧ συνεζύγην
δούλειον ἡμαρ εἰσπεσοῦσ' ἀναξίως.¹³⁴

vv. 96-99

3.269 o la toma de Tetis por Peleo según *Iliada* 18.432. SCODEL (1998: 148) señala la yuxtaposición en el v. 660 de *Troyanas* de los términos δάμαρτα y δουλεύσω, a la que ya hicimos referencia en nota en el capítulo anterior, por la cual el segundo vocablo relativiza el contenido del primero (Neoptólemo quiere por “esposa” a Andrómaca) y da cuenta así de la complejidad ligada a esta palabra δάμαρ.

¹³² Cf. VERMEULE (1984: 101) y VERNANT (1989: 139).

¹³³ Para el uso de esta metáfora del yugo en los trágicos, cf. STEVENS (1998: 107). Respecto de *Hipólito*, cf. GOFF (1990: 63 y ss.). En cuanto a un análisis de la imagen en la obra de Esquilo, cf. CRESPO (2004: 219 y ss., 390 y ss.) y respecto de *Persas* en particular, cf. VASSIA (1986: 54 y ss.). Sobre el yugo y el personaje de Casandra en Esquilo, cf. SYNODINOU (1977: 25-28).

¹³⁴ “Y están presentes no un llorar sino otros muchos para mí: la ciudad patria, Héctor, el que murió, y mi destino inflexible por el que fui uncida para caer en un día esclavo inmerecidamente”.

Andrómaca presenta aquí una multiplicación de llantos que tienen una tríada por objeto: la ciudad, el marido muerto, el destino inflexible por el cual fue uncida para caer en servidumbre, estado que se denota con la expresión *δούλειον ἦμαρ* (el texto jugará con estas referencias en la reflexión gnómica que cierra el fragmento: *θανόντα/θανόντος, ἦμαρ/ἡμέραν*)¹³⁵. La idea de yugo se da en el tercer elemento, tanto por el uso de la voz *συνεζύγη* como por el calificativo *στερρόν*, hipálage que desplaza al destino la dureza del yugo de la esclavitud.

Las restantes referencias al yugo en esta tragedia estarán a cargo del coro. Las dos primeras, aun si las separa una veintena de versos, conforman una unidad ya que corresponden al primer estásimo, al cual significativamente estas remisiones abren y cierran:

ἧ μεγάλων ἀχέων ἄρ' ὑπῆρξεν, ὅτ' Ἰδαίαν
 ἐς νάπαν ἦλθ' ὁ Μαί-
 ας τε καὶ Διὸς τόκος,
 τρίπῳλον ἄρμα δαιμόνων
 ἄγων τὸ καλλιζυγές,
 ἔριδι στυγερά κεκορυθμένον εὐμορφίας,¹³⁶ vv. 274-279

οὔτ' ἂν ἐπ' Ἰλιάσι ζυγὸν ἦλυθε
 δούλιον σύ τ' ἂν, γύναι,
 τυράννων ἔσχεσ ἂν δόμων ἔδρας·
 παρέλυσε δ' ἂν Ἑλλάδος ἀλγεινοῦς
 † μόχθους οὐς ἀμφὶ Τροίαν †
 δεκέτεις ἀλάληντο νέοι λόγχαις,
 λέχη τ' ἔρημ' ἂν οὔποτ' ἐξελείπετο
 καὶ τεκέων ὄρφανοὶ γέροντες.¹³⁷ vv. 301-308

¹³⁵ Cf. STEVENS (1998: 107) y LLOYD (1994: 111).

¹³⁶ “En verdad grandes desdichas comenzaron cuando al valle del Ida llegó el hijo de Maya y también de Zeus conduciendo un carro de tres caballos de hermoso yugo de las divinidades coronado de belleza para la funesta competición...”. Acerca de estos versos, cf. STINTON (1990: 27-29).

¹³⁷ “No hubiera venido sobre las troyanas el yugo esclavo; y tú, mujer, tendrías el trono de las mansiones reales y a la Hélade habría librado de dolorosos trabajos cuando alrededor de Troya los jóvenes faltaron por diez años con sus lanzas y nunca

En la primera estrofa y en la última antistrofa de este estásimo hallamos un juego de opuestos. En el primer par de estrofas, el coro describe el juicio de Paris a menudo evocado en las obras de Eurípides para referir al origen de la guerra¹³⁸. En el segundo par de estrofas se discurre sobre el nacimiento de Paris y el sufrimiento que se habría evitado de haberlo matado¹³⁹. En la primera parte un carro καλλιζυγές (*hápax legómenon*) conducido por un dios lleva a Troya a las diosas cuya disputa encierra el futuro desastre, encarnado este último en otro yugo, esclavo, ζυγὸν ... δούλιον, al que será uncida la población sobreviviente de la ciudad. Plano divino y plano humano quedan graficados en la contraposición entre dos yugos: uno ornamental mientras que el otro resume simbólicamente las penas de la esclavitud, particularmente, como vimos, en la privación de sus lechos.

Por último, el coro utiliza el término para referirse a Andrómaca y Moloso al comienzo del tercer episodio¹⁴⁰:

καὶ μὴν ἔσορῶ τόδε σύγκρατον
 ζεῦγος πρὸ δόμων ψήφῳ θανάτου
 κατακεκριμένον.
 δύστηνε γύναι, τλήμον δὲ σὺ παῖ,
 μητρὸς λεχέων ὃς ὑπερθνήσκεις
 οὐδὲν μετέχων
 οὐδ' αἴτιος ὦν βασιλεῦσιν.¹⁴¹

vv. 494-500

En estos versos, madre e hijo aparecen calificados como yunta, ζεῦγος, referencia que permite distintos niveles de lectura. El primero y menos problemático es el que refiere a la representación escénica: Andrómaca

los lechos habrían sido abandonados desiertos ni los ancianos huérfanos de sus hijos”.

¹³⁸ Así aparece en los vv. 629-56 de *Hécuba*, y en los vv. 573-85 y 1283-1311 de *Ifigenia en Áulide*. Acerca del juicio de Paris en Eurípides, cf. STINTON (1990: 16 y ss.).

¹³⁹ Cf. *S. Fr.* 511 y *E. Hel.* 357 y *Tr.* 924.

¹⁴⁰ En la antistrofa primera del cuarto estásimo hallamos la última referencia de esta tragedia (vv. 1019-1021) donde el coro de mujeres se dirige a Poseidón y Febo y recuerda las tareas que estos dos dioses debieron efectuar en Troya. Cf. ALLAN (2000: 224-225).

¹⁴¹ “Y veo, en verdad, a esta pareja de bestias unida delante de la casa por la sentencia de muerte condenada, infeliz mujer, y tú, niño desventurado, que mueres por los lechos de (tu) madre, no compartiendo nada ni siendo culpable para los reyes”.

y Moloso se hallan literalmente atados cual una yunta. Pero dada la continua relación yugo/esclavitud que hallamos en estas obras, podría pensarse en un segundo nivel por el cual la remisión a la yunta graficaría el *status* servil en que se hallan estos personajes. Por último, podría concebirse un tercer nivel, ya más indirecto: el parlamento abunda en referencias a una próxima muerte, θανάτου, ὑπερθνήσκεις, y las animalizaciones previas de la troyana y su hijo han estado articuladas con la idea de sacrificio (que el escenario del templo de Tetis habilitaba en gran medida). Pero esta animalización en yunta resulta incongruente con la idea sacrificial, dado que no se sacrifican animales uncidos sino que más bien éstos implican la idea de trabajo. En este sentido, se podría postular una tercera lectura de la referencia como un mecanismo por el cual el poeta plantea la improcedencia del sacrificio y ello con un doble propósito. Por un lado, señala una vez más el carácter sacrílego de la acción que intentan cometer los espartanos. Por el otro, esta referencia equívoca al yugo pone en duda estas mismas muertes que aquí se anuncian certeras así como en el conjunto de la tragedia en que se proclama una próxima ejecución de Andrómaca y su hijo mientras que la única muerte efectiva se desarrollará en otro ámbito y de forma sorpresiva.

HÉCUBA

Como dijimos antes, hallamos en esta obra sólo dos referencias al sema. La primera está a cargo de Políxena y la segunda del coro. En el primer caso la hija de Hécuba emite la siguiente sentencia:

ὄστις γὰρ οὐκ εἴωθε γεύεσθαι κακῶν
 φέρει μὲν, ἀλγεῖ δ' αὐχέν' ἐντιθείς ζυγῶ.
 θανῶν δ' ἂν εἴη μᾶλλον εὐτυχέστερος
 ἢ ζῶν· τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος.¹⁴²

vv. 375-378

Políxena se ubica aquí en el registro de lo gnómico pero la referencia en este parlamento no puede ser más personal. El yugo representa nuevamente la caída en servidumbre mas para la troyana constituye el punto

¹⁴² “pues quien no tiene costumbre de probar los males, por un lado, (los) soporta; por otro, tiene dolor tras colocar su cuello en el yugo. Y (yo) sería más feliz muriendo que viviendo. Pues no vivir bellamente, gran sufrimiento”.

absoluto de inflexión. El dolor que provoca colocar el cuello en el yugo es el punto límite que le hace preferir la muerte, decretada por sus dueños pero a la que ella se enfrentará “voluntariamente”. Y esta contraposición yugo/muerte se evidencia en la referencia corporal al cuello que aquí se explicita y que reaparecerá en la última intervención de este personaje (v. 564) cuando ofrezca a su verdugo Neoptólemo la opción entre el cuello y el pecho.

Una vez que Políxena ha comenzado su procesión hacia la tumba de Aquiles (y la suya propia), el coro discurre acerca de sus posibles destinos y exclama:

ἦ Παλλάδος ἐν πόλει
 τὰς καλλιδίφρους Ἀθα-
 ναίας ἐν κροκέῳ πέπλῳ
 ζεύξομαι ἄρα πώ-
 λους ἐν δαιδαλέαισι ποι-
 κίλλουσ’ ἀνθοκρόκοισι πή-
 ναις ἢ Τιτάνων γενεάν,
 τὰν Ζεὺς ἀμφιπύρῳ κοιμί-
 ζει φλογμῷ Κρονίδας;¹⁴³

vv. 466-474

En el caso previo de Políxena podríamos hablar en cierto modo de un yugo abortado, pues ella prefiere el sacrificio a la esclavitud. El hecho de que Políxena no tuviera opción real es irrelevante o secundario: Eurípides juega continuamente con la inversión de los roles activo y pasivo en las situaciones de sometimiento y en esta tragedia arma todo como para hacer del sacrificio de la troyana una muerte voluntaria plena de dignidad. En el caso de la referencia del coro, este fenómeno de inversiones llega a tal punto que hace de este yugo un asunto virtual o en todo caso difuminado. Las mujeres del coro se ven unciendo potros en el bordado al que serán obligadas en el gineceo del amo. Tarea masculina y femenina intrincadas en la misma imagen, pero en la que el sujeto activo del uncir viene dado por unas mujeres que en realidad se hallan ellas mismas sometidas al yugo de la esclavitud. Ambigüedad que no termina allí pues la referencia a los potros, los Titanes y los peplos azafranados remite a las Panate-

¹⁴³ “¿O en la ciudad de Palas Atenea, la de hermoso carro, en un peplo azafranado unciré potrillas bordándolas en artísticos tejidos de flor de azafrán o el linaje de los Titanes, al que Zeus Cronida puso a dormir con su llama rodeada de fuego?”.

neas, festividad ateniense que contempla dos versiones: una anual en las que jóvenes doncellas de buena cuna llevan en procesión estos peplos desde el Cerámico hasta el Partenón; otra cada cuatro años en las que el tejido se reservaba a varones profesionales y en la que los motivos que ornaban los peplos relataban la historia de los Titanes¹⁴⁴. En cualquier caso, las troyanas del coro estarían excluidas del ritual por su triple condición de esclavas, extranjeras y mujeres¹⁴⁵. Desde este punto de vista la referencia a la esclavitud de los vv. 479-483 en la segunda antístrofa parecería funcionar como desmentida o vuelta a la realidad, donde el ego lírico aparece como esclavo tras dejar Asia y recibir a cambio morada en Europa, tálamos de Hades.

TROYANAS

Troyanas es la obra que más referencias hace al yugo. Hécuba, el coro, Andrómaca y Helena harán uso de las mismas. En primer lugar la viuda de Príamo interroga a Taltibio:

{Εκ.} τί δ' ὁ νεοχμὸν ἀπ' ἐμέθεν ἐλάβετε τέκος, ποῦ μοι;
 {Ταλ.} Πολυξένην ἐλεξας, ἢ τίν' ἱστορεῖς;
 {Εκ.} ταύταν· τῷ πάλος ἔξενξεν;
 {Ταλ.} τύμβω τέτακται προσπολεῖν Ἀχιλλέως.
 {Εκ.} ὦμοι ἐγὼ· τάφω πρόσπολον ἐτεκόμαν.
 ἀτὰρ τίς ὄδ' ἢ νόμος ἢ τί
 θέσμιον, ὦ φίλος, Ἑλλάνων;¹⁴⁶

vv. 260-267

¹⁴⁴ Acerca de los vv. 471-474, cf. TARKOW (1984: 131-132) y COLLARD (1999: 154-155). Respecto de este estásimo y del rol del coro, cf. HENRICH (1996: 56) y ARNOTT (1991: 160-161). Sobre las Panateneas en general, cf. FANTHAM ET ALII (1994: 86) y GREGORY (1999: 102) y en cuanto a la topografía de estas fiestas, cf. DE LA NUEZ PÉREZ (2004). En relación con el tejido, cf. REEDER (1995: 22 y 200). Sobre los peplos azafrañados, cf. ASSAEL (2002: 163-164). Para las características del azafrán en la antigüedad, cf. BERMEJO BARRERA, GONZÁLEZ GARCÍA & REBORDA MORILLO (1996: 106 y 108). Respecto de la presencia del color en la tragedia, cf. BERNARD (1985: 303-304) y en lo que atañe a la *Arktéia*, cf. REEDER (1995: 202).

¹⁴⁵ Sobre esta exclusión y el efecto de patetismo que genera en la mención del coro, cf. SOURVINOU-INWOOD (2003: 340).

¹⁴⁶ “HE.: Y qué hay de la pequeña cría que me arrebatásteis? ¿Dónde está? TA.: ¿Hablas de Políxena o preguntas por otra? HE.: Por ésta. ¿A quién la unció el

La referencia al yugo sigue la línea de la esclavitud, por la mediación del sorteo que hace de sujeto activo del unciar. No hallamos δούλος pero aparece un pariente sémico: προσπολεῖν/πρόσπολον (la relación se mantiene luego con las poco claras palabras de Taltibio que habla de servir la tumba de Aquiles aunque sabemos que implican la muerte de la joven). Pero en la pregunta de Hécuba está presente otra valencia de yugo. En efecto, las referencias al yugo también remiten al campo semántico del matrimonio y el concubinato. Para las troyanas sorteadas (salvo en el caso excepcional de Políxena) ambos registros van unidos, caer en servidumbre y unirse al lecho de un vencedor¹⁴⁷.

El coro es el segundo personaje en referirse al sema en el estásimo primero:

πᾶσα δὲ γέννα Φρυγῶν
 πρὸς πύλας ὠρμάθη,
 πεύκαν οὐρεῖαν, ξεστὸν λόχον Ἀργείων,
 καὶ Δαρδανίας ἄταν θέα δώσων,
 χάριν ἄζυγος ἀμβροτοπώλου.¹⁴⁸

vv. 532-537

El lexema aparece como tercer elemento de una tríada que caracteriza al caballo de Troya: χάριν ἄζυγος ἀμβροτοπώλου, regalo sin yugo de potro inmortal. Esta referencia al caballo sin yugo ofrendado a la diosa recuerda a los animales que para ser ofrecidos en sacrificio deben cumplir con el requisito de no haber conocido yugo previo (su carácter extraurbano en un punto puede asimilarlo también con lo salvaje). Ahora bien, las ediciones comentadas como las de BARLOW o PERDICOYIANNI postulan que ἄζυγος remite aquí a la virginidad y soltería de la diosa¹⁴⁹. La relación lexical es factible como lo prueba el opuesto σύζυγος para referirse al compañero (generalmente conyugal) que ubica nuevamente la remisión

sorteo? TA.: Se le ha ordenado servir a la tumba de Aquiles. HE.: ¡Ay de mí! La parí como sierva para una tumba. ¿Qué ley es ésta, amigo, o qué divina norma de los griegos?”

¹⁴⁷ Cf. SCHIASSI (1953: 76-77).

¹⁴⁸ “Toda la estirpe de los frigios se apuró hacia las puertas para ofrecer a la diosa el pino del monte, la emboscada de los Argivos tallada, la perdición de los Dárdanos, regalo sin yugo de potro inmortal”.

¹⁴⁹ Cf. BARLOW (1997: 185) y PERDICOYIANNI (1992: 96). LEE (1976: 169) destaca que este término ἄζυγος es una palabra eurípidea ausente en Homero y los otros trágicos.

al yugo en el marco del ámbito matrimonial. Se produciría así un interesante desplazamiento desde el caballo sin yugo a la diosa que no se ha sometido a un varón, lo que nos hablaría del parentesco entre estos dos órdenes de subordinación que pueden regir para las mujeres¹⁵⁰.

Andrómaca está a cargo de las cinco referencias siguientes. La primera se encuentra en los vv. 597-600 en el diálogo con Hécuba que ya hemos analizado en el capítulo anterior en función de los lechos odiosos que arruinaron los palacios de Troya¹⁵¹. Nuevamente se hace referencia a Paris (y a Palas) en un retorno a los orígenes que explica la derrota actual, representada por unos yugos esclavos que significativamente tienen movimiento pues se desplazan hacia Troya: *ζυγά δ' ἤνυσε δούλια Τροία*¹⁵².

Unos versos después, la viuda de Héctor agrupa en pocas líneas cuatro referencias en un parlamento al que ya hemos hecho mención en el capítulo anterior¹⁵³:

ἄλλ' οὐδὲ πῶλος ἦτις ἂν διαζυγῆ
 τῆς συντραφείσης ῥαδίως ἔλκει ζυγόν.
 καίτοι τὸ θηριῶδες ἄφθογγόν τ' ἔφθ
 ξυνέσει τ' ἄχρηστον τῆ φύσει τε λείπεται.
 σὲ δ', ὦ φίλ' Ἑκτορ, εἶχον ἄνδρ' ἀρκοῦντά μοι
 ξυνέσει γένει πλούτῳ τε κἀνδρεία μέγαν·
 ἀκήρατον δέ μ' ἐκ πατρὸς λαβὼν δόμῳ
 πρῶτος τὸ παρθένειον ἐξεύξω λέχος.
 καὶ νῦν ὄλωλας μὲν σύ, ναυσθλοῦμαι δ' ἐγὼ
 πρὸς Ἑλλάδ' αἰχμάλωτος ἐς δούλον ζυγόν.¹⁵⁴

vv. 669-678

¹⁵⁰ El caballo de Troya es mentado directamente en dos oportunidades en la obra: por Poseidón en v. 9 y ss. y por el coro pocos versos antes del fragmento que aquí analizamos (vv. 519-521). En este último caso, el empleo en el v. 520 del verbo βρέμω, rugir, respecto del caballo daría a pensar en una animalización de objetos como la que hemos visto respecto de los despojos troyanos y el carro que porta a Andrómaca y su hijo. Sin embargo, este verbo se utiliza en contextos no animales como lo hace Atenea en *Tr.* 83 en función del mar Egeo.

¹⁵¹ Para una relación entre estos versos de *Troyanas* y su trilogía, cf. KONIARIS (1973: 116-119).

¹⁵² “Y los yugos esclavos llegaron a Troya”.

¹⁵³ Para un comentario sobre los vv. 669-672, cf. GREGORY (1986: 3).

¹⁵⁴ “Pues ni una yegua que es separada del yugo del compañero de crianza lleva el yugo fácilmente. Y en verdad lo salvaje no tiene voz, crece sin inteligencia y es inútil por naturaleza. Y a ti, querido Héctor, te tenía como marido suficiente para mí en

Se conjugan claramente los dos campos semánticos a los que remiten en general las referencias al yugo. A través de la comparación con la yegua que es uncida de mal grado a un nuevo yugo, Andrómaca censura a quienes cambian fácilmente de lecho, para luego referir a su historia personal y el recuerdo de la primera vez que fue uncida (en realidad la primera vez que Héctor unció su lecho virgen, tradicional combinación de metáforas rural y matrimonial). Finalmente se contraponen este pasado con el futuro representado en el yugo de la Hélade. Matrimonio, esclavitud, concubinato: un trayecto en el que siempre está presente el yugo, como si fuese una referencia ineludible cuando hablamos de la vida de una mujer griega antigua aunque, claro está, en cada situación el yugo representa condiciones de existencia muy diferentes.

Por último es Helena quien hará uso del sema en el tercer episodio¹⁵⁵:

ἔκρινε τρισσὸν ζεύγος ὄδε τριῶν θεῶν.¹⁵⁶

v. 924

La espartana califica como ζεύγος el juicio de Paris, pensado seguramente como una carga que debió enfrentar. La referencia no puede ser sino anticipatoria. En el juicio se condensa toda la historia posterior y este yugo original desencadenará los yugos que someterán finalmente a Troya. Teniendo en cuenta los valores matrimoniales que cobra en contexto la metáfora del yugo, resulta muy interesante su uso para el episodio que dará pie a una violación del acuerdo matrimonial por parte de la emisora del discurso.

Concluimos, en suma, que en estas tres tragedias se detecta un uso variado de las referencias al yugo que, aun marginales en ciertos casos, pueden articularse con elementos nodales de las obras. Las animalizaciones de mujeres como ganado uncido al yugo resultan altamente significativas por cuanto el cautiverio posterior a la caída de Troya conforma un eje clave de estas tragedias. Pero si bien la relación yugo/esclavitud es la más evidente, el uso eurípideo de estas referencias mantiene otras

comprensión, estirpe, riqueza y en valentía por demás. Tras tomarme pura de casa de mi padre primero unciste un lecho virgen. Y ahora por un lado, has muerto, y yo navego prisionera hacia la Hélade, hacia un yugo esclavo”.

¹⁵⁵ Dejamos de lado los vv. 999-1001 donde hallamos respecto de Pólux y Cástor un uso estereotipado de la referencia al yugo que se traduce generalmente con la idea de hermandad.

¹⁵⁶ ”Este juzgó el triple yugo de las tres diosas”.

connotaciones, como las referidas al matrimonio o al concubinato que en este caso conjuga la unión a un hombre y la caída en servidumbre. Las tramas, que parten de una Troya vencida, habilitan una fértil combinación de ambos registros.

LA NEGRA SANGRE DE LAS DEGOLLADAS

En *Andrómaca*, el ámbito del templo de Tetis transcribe las amenazas que penden sobre la troyana y su hijo en los términos de un impío degollamiento ritual. Por medio de un juego especular en la segunda parte de esta tragedia, Neoptólemo, sabemos, devendrá la “víctima” efectiva pero en otro templo, el de Apolo en Delfos. En *Hécuba*, el degollamiento de Políxena ante la tumba de Aquiles representa un destino singular en el marco general del sorteo de mujeres para los lechos de sus nuevos amos. Hacia el final de la obra, Hécuba cumplirá su venganza sobre Poliméstor degollando a los hijos del traidor. La trama de *Troyanas* gira en torno del reparto de las mujeres entre los jefes griegos y la presencia del degollar cumple aquí una función diferente. Al iniciarse la obra Políxena ya ha sido degollada, y también Príamo, referencia clave en esta tragedia por su carácter determinante de los acontecimientos. En suma, la degollación o su amenaza recorren estas obras en íntima asociación con los mecanismos de animalización que venimos analizando. Es por ello que resulta importante estudiar los lexemas que remiten a la idea de degollamiento en estas tres tragedias en tanto atienden a puntos nodales de sus tramas y en cuanto abren ricas posibilidades de análisis de los textos.

Los personajes femeninos, hemos visto, resultan un objeto frecuente de animalización y en una significativa proporción ello acontece en un contexto de degollamiento real o virtual que hace de estas mujeres animales sacrificiales. Se trata en definitiva de una animalización particular, inscrita en el ámbito cultural y es en este contexto en el que los lexemas del degollar conllevan una animalización. En estos términos analizaremos las referencias al degollamiento sin desestimar aquellas en que el objeto sea masculino y poniendo en relación, cuando cabe, el trasfondo épico de determinados episodios relativos a la cuestión.

Ahora bien, la relación entre el género femenino y las víctimas sacrificiales es más profunda aún. Autores como LORAUX o SEGAL han planteado que la degollación de las vírgenes sacrificiales en la tragedia ocupa el

lugar del matrimonio y hace las veces de la desfloración¹⁵⁷. Esta homologación responde a un conjunto de datos culturales.

La sociedad griega clásica sostiene una especial asociación entre la garganta y los genitales femeninos que aparecen así como dos bocas con sus respectivos cuellos entre los que se encierra el cuerpo de la mujer¹⁵⁸. En efecto, la ginecología antigua concibe en estos términos a la biología femenina y de esta manera explica las sofocaciones que sufren las jovencitas en función de la errancia de su matriz que obstruye por momentos el cuello superior¹⁵⁹. Este valor sexual de la garganta puede incluir también una valencia reproductiva tal como lo grafican algunas procreaciones míticas: es el caso de la Gorgona Medusa de cuya garganta nacen Crisaor y Pegaso, de acuerdo con distintas versiones que circulan del mito¹⁶⁰.

La íntima ligazón entre genitales femeninos y pérdidas de sangre (tanto respecto de la desfloración como de la menstruación) invade semánticamente, entonces, los sangrados que se efectúen por el cuello superior¹⁶¹. Por ello, no resulta extraño que los griegos asimilen en un punto la sangre emitida por las mujeres con la derramada por los cuellos degollados de las víctimas sacrificiales¹⁶².

En este sentido, el campo semántico de la sangre nos permite captar las profundas relaciones que el mundo griego entabla entre matrimonio y sacrificio, dos de los rituales que, como hemos anotado, en la tragedia se pueden fusionar en clave de perversión. Así como vimos en el capítulo

¹⁵⁷ Cf. LORAUX (1989: 64 y ss) y SEGAL (1993a: 175 y ss).

¹⁵⁸ Para una relación entre garganta y matriz, cf. LAQUEUR (1994: 75-76).

¹⁵⁹ Cf. SISSA (1987). LORAUX (1989: 84-85) recuerda que Hipócrates explica en función de esta sofocación el ahorcamiento de jovencitas en edad de ser *nýmphai* a fin de escapar de la asfixia afincada en sus entrañas que las desquicia. Cf. también REEDER (1995: 25). Por último, en torno de la errancia de la matriz, que en el capítulo anterior hemos relacionado con la circulación de las mujeres antes de su conversión en *gynai*, cf. LAQUEUR (1994: 59 y ss.).

¹⁶⁰ Cf. REEDER (1995: 199).

¹⁶¹ Sobre la desfloración, cf. WOHL (1998: 72 y 221). Acerca de la virginidad, cf. LACEY (1968: 162), GHIRON-BISTAGNE (1985) y SISSA (1990a: 143 y ss.). Sobre la menstruación cf. entre otros, SIMON (1984: 295 y ss.), KING (1986), DEAN-JONES (1989), HÉRITIER-AUGÉ (1990a), HÉRITIER-AUGÉ (1990b), DEAN-JONES (1991), HANSON (1991), SISSA (1992: 97), LAQUEUR (1994: 74, 85), DEMAND (1994: 33 y ss.), KING (1995), PARKER (1996: 101 y ss.), BERMEJO BARRERA, GONZÁLEZ GARCÍA & REBORDA MORILLO (1996: 181-182), FRONTISI-DUCROUX & VERNANT (1999: 111-116), BLUNDELL (1999 : 99-100) y FOLEY (2003a: 113 y ss.).

¹⁶² Cf. SISSA (1983: 85) y KING (1986: 117).

anterior la serie de elementos comunes que anudan matrimonio y rito funerario, de la misma manera es posible enumerar otros tantos elementos recurrentes entre nupcias y sacrificio. En la épica homérica, la descripción de las novillas que han de ser sacrificadas reproduce en gran medida la preparación de las novias que han de casarse: cortes de pelo, lavado, coronas y guirnaldas, además de la ausencia de un yugo previo y la expresión de un consentimiento¹⁶³. De este modo, la novia es planteada, en palabras de KING, como una víctima sacrificial a la cual se prepara para que derrame sangre¹⁶⁴. Podríamos también decir, a la inversa, que la víctima sacrificial se concibe a su vez como una novia que se ha de desflorar en un singular matrimonio con Hades¹⁶⁵. Es en este sentido que las doncellas sacrificiales euripideas son vírgenes no vírgenes, como señala LORAUX, o en todo caso presentan un *status* anómalo de *parthénos*, como plantea SEGAL, pues ellas experimentan en su degollación el pasaje a *gynái* que el matrimonio y la maternidad hubieran habilitado¹⁶⁶.

El elemento que encarna con más claridad esta identificación de ritos viene dado por el nombre del recipiente en el que se vierte la sangre de las degollaciones. En efecto, éste recibe el nombre de *ámion*, es decir, el mismo término que se emplea para designar la membrana que cubre al feto¹⁶⁷. La valencia sexual/reproductiva de la sangre sacrificial es evidente.

Esta fusión entre sacrificio y matrimonio se asienta en parte sobre dicha conjunción ente garganta y genitales que convierte al cuerpo femenino en uno particularmente apropiado para ser degollado en el altar. De hecho, la relación entre las mujeres y el sacrificio de animales aparece anudada desde su origen: el nacimiento mismo de la mujer en la figura de Pandora está ligado a las circunstancias del primer sacrificio de bueyes, el que efectuara falazmente Prometeo según *Teogonía* (vv. 535 y ss.) y en este relato la preparación del invento divino que habría de castigar al género de los hombres se describe en los mismos términos en que se pre-

¹⁶³ Ello aparece en *Iliada* (10.293) y *Odisea* (3.382-84 y 430-63). Cf. FOLEY (1985: 136) y KING (1986: 120).

¹⁶⁴ Cf. KING (1986: 120).

¹⁶⁵ Cf. SEAFORD (1995: 307).

¹⁶⁶ Cf. LORAUX (1989: 64 y ss) y SEGAL (1993a: 175 y ss).

¹⁶⁷ Cf. KING (1986: 121) y también REEDER (1995: 25) quien recuerda que los textos médicos, por otro lado, comparan al útero con un vaso o cáliz. Sobre este punto, cf. asimismo ZEITLIN (1995: 53 y ss.).

paran novias para el casamiento y novillas para el sacrificio¹⁶⁸. Es decir, sacrificio, mujer y animalidad conforman un trabado sistema de relaciones cuyos elementos navegan con facilidad entre distintos campos semánticos. Por ello, no sorprende que uno de los discursos antiguos que más cabida da a la biología femenina está representado por la zoología¹⁶⁹.

Esta construcción trágica de la mujer, en particular la virgen, como objeto ideal de la degollación ritual no implica abolir la distancia entre estas creaciones poéticas y la práctica cultural regular que prevé sacrificios de animales y no de humanos¹⁷⁰. La recurrencia de sacrificios humanos en el registro trágico conforma un tema en sí mismo que ha sido analizado desde diferentes perspectivas. Pero generalmente, desde el momento en que la interacción entre sacrificios animales y humanos representa una corrupción ritual, se ha visto a estos sacrificios trágicos como una puesta en escena, un planteamiento y un cuestionamiento a la vez, de la violencia que signa las relaciones de los hombres entre sí y con los dioses¹⁷¹. En este sentido, Eurípides toma la estructura semántica del sacrificio como una plataforma desde la cual explorar las condiciones y alcances de la violencia y el desorden¹⁷².

¹⁶⁸ Para un análisis de este punto, cf. KING (1986: 120). Respecto de Pandora, cf. VERNANT (2001) y SCHMITT PANTEL (2001: 212-216). Sobre la figura de Pandora en el arte, cf. LISSARRAGUE (2001).

¹⁶⁹ Cf. SISSA (1983: 83-84) que trabaja sobre todo con textos aristotélicos. Esta autora recuerda que el agradecimiento de Tales por haber nacido *ánthropos* se completa y se entiende con el haber nacido varón, produciendo un efecto de aproximación entre lo femenino y la animalidad.

¹⁷⁰ Para una descripción general del rito del sacrificio animal, cf. VERNANT (1981), KIRK (1981) y BURKERT (1985: 54 y ss.). Cf. también DOHERTY (2003: 85 y ss.). Sobre la evolución del sacrificio animal, cf. BURKERT (1996: 88 y ss.). Acerca de este *tópos* en el arte, cf. DURAND (1979). Respecto de la diferencia entre sacrificio y libación desde una perspectiva teatral, cf. JOUANNA (1992: 49). En cuanto al papel del sacrificio de animales mansos como forma de encarrilar la violencia y las tensiones de la vida humana, cf. CROALLY (1994: 38). Sobre los sacrificios animales en las Grandes Dionisias, cf. GUETTEL COLE (1993: 29), BURKERT (1998: 12 y ss.) y SOURVINOU-INWOOD (2003: 71 y ss. y 142 y ss.). Acerca del sacrificio animal antes de la representación teatral, cf. WINKLER (1992: 37) y ROMERO MARISCAL (2003: 27 y ss.).

¹⁷¹ Cf. FOLEY (1985: 40). Cf. también CROALLY (1994: 78), HENRICHS (2000: 182) y ROMERO MARISCAL (2003: 28).

¹⁷² Cf. FOLEY (1985: 59-61), HENRICHS (2000: 177-178) y PUCCI (2003: 158). Acerca del sacrificio en Eurípides cf. también AELION (1986: 210 y ss.). En relación con el sacrificio humano, cf. NANCY (1984: 129 y ss.), SOURVINOU-INWOOD (2003: 30 y ss.),

Desde el punto de vista lexical, el verbo principal de nuestro relevamiento es σφάζω y su familia de palabras. El término significa “matar, asesinar, cortando la garganta” y se usa especialmente con víctimas sacrificiales. En Homero se registra siempre en función de animales y describe el gesto ritual por el cual una víctima es degollada en el curso de un sacrificio sangrante¹⁷³. En los trágicos, y más extendidamente en Eurípides, remite también al género humano, en la mayoría de los casos más precisamente a mujeres.

En el plano nominal, dos son los términos básicos que nos interesan: los sustantivos σφαγή y σφάγιον. LIDDELL & SCOTT da como primera acepción de σφαγή “asesinato, masacre” siempre con esta idea de corte de garganta¹⁷⁴. El segundo término, σφάγιον, es la “víctima, la ofrenda” y en una segunda acepción el “sacrificio”¹⁷⁵. CHANTRAINE lo diferencia de ἱερά en tanto aquel se relaciona con sacrificios no pacíficos, generalmente en caso de peligro inminente o de guerras¹⁷⁶.

Otro vocablo que tendremos en cuenta será el verbo τέμνω “cortar” y sus derivados siempre que aluda al “corte de garganta”, dado que este verbo es utilizado además con la idea de descuartizamiento¹⁷⁷. También será una situación de análisis aquella en la que no aparezcan estos lexemas pero sí esté aludida la idea del degollar. Por último, de forma complementaria nos detendremos también ante los vocablos que remitan a sacrificio, θύω y sus derivados¹⁷⁸.

ANDRÓMACA

El primer personaje que menciona el degollar es Andrómaca quien desde el *éndon* del templo desafía de esta manera a Hermíone:

MEIER TETLOW (2005: 111 y ss.) y FRADE (2006: 251). Sobre el sacrificio animal en el festival de Hera y su presencia en *Electra*, cf. ZEITLIN (2003a: 274 y ss.).

¹⁷³ Cf. CASABONA (1966: 155).

¹⁷⁴ CASABONA (1966: 174) señala que este término se halla ausente en Homero.

¹⁷⁵ Cf. CASABONA (1966: 180).

¹⁷⁶ Cf. CHANTRAINE (1999: 1073).

¹⁷⁷ Sobre el tipo de corte que implica este verbo, cf. DAREMBERG-SAGLIO (1918: 971).

¹⁷⁸ Sobre los diferentes valores que tienen θύειν y σφάζειν (en relación con los dioses o con el animal sacrificado), cf. HENRICHS (2000: 179-180). Cf. asimismo BENVENISTE (1983: 374-375).

σφάζ', αϊμάτων θεᾶς βωμόν, ἢ μέτεισί σε.¹⁷⁹

v. 260

A través del uso del imperativo la concubina de Neoptólemo involucra al receptor de su discurso en un futuro cercano. La segunda orden, αϊμάτων, ensangrentar, marca la impiedad de la primera, σφάζε. En esta primera referencia el sujeto del supuesto degollar es una mujer, acción que como tal le está vedada por su misma exclusión del ritual¹⁸⁰. Pareciera ser que Andrómaca desea marcar la irregularidad de este sacrilegio en ciernes desde todo aspecto: ella no es la víctima adecuada ni Hermíone es el oficiante apropiado. A la vez, si tenemos en cuenta que el uso de βωμός se refiere en Homero al altar estructural con base (*Odisea* 7. 100) y luego pasa a ser el altar reservado a los sacrificios no ctónicos¹⁸¹, encontramos aquí un juego irónico mayor. Se verbaliza la idea latente del sacrificio frente a un altar que, por otra parte, ha sido diseñado precisamente como un lugar donde se derrama sangre y se degüella. Se puede pensar que la amenaza de Hermíone de echar fuego al templo –era costumbre lanzar fuego sobre los que se refugiaban en el altar para retirarlos de allí sin cometer sacrilegio– remite también a una cuestión de orden sacrificial, en tanto configuraría a todo el templo en una *eschára*¹⁸².

Hermíone es reemplazada por Menelao como antagonista y éste amenaza a Andrómaca en los siguientes términos:

καὶ μὴ τόδ' ἐκλιποῦσ' ἐρημώσεις πέδον,
ὄδ' ἀντὶ τοῦ σοῦ σώματος σφαγήσεται.¹⁸³

vv. 314-315

Se materializa aquí el cebo del que hablara Hermíone en versos anteriores. Su padre utiliza el término σφαγήσεται: el verbo para la potencial muerte de Moloso o de Andrómaca. Menelao se presenta entonces como un σφαγεύς, sacrificador, aunque la situación es contradictoria puesto que Moloso no está en el templo y a su madre se le insiste que lo abandone:

¹⁷⁹ “Degüella(me), ensangrienta el altar de la diosa, ella te perseguirá”.

¹⁸⁰ Para un estudio sobre el rol de las mujeres en el sacrificio de la Grecia clásica, cf. OSBORNE (1993).

¹⁸¹ Cf. CHANTRAINE (1999: 203-204).

¹⁸² Cf. STEVENS (1998: 124).

¹⁸³ “y si no dejas desierto este lugar, tras abandonarlo, éste será degollado en lugar de tu cuerpo”.

el esposo de Helena quiere evitar la impiedad (matarla en el *Thetideon* pero aún así continuaría como oficiante del degollar¹⁸⁴.

Todavía en el *éndon* protector Andrómaca dirá estas palabras a Mene-lao en una referencia al degollar en pasado:

ἦτις σφαγὰς μὲν Ἑκτορος τροχηλάτους
κατείδον οἰκτρῶς τ' Ἴλιον πυρούμενον,
αὐτὴ δὲ δούλη ναῦς ἐπ' Ἀργείων ἔβην
κόμης ἐπισπασθεῖσ'· ἐπεὶ δ' ἀφικόμην
Φθίαν, φονεῦσιν Ἑκτορος νυμφεύομαι.¹⁸⁵

vv. 399-403

Hallamos aquí un juego interesante de tiempos verbales. Hasta el momento, las alusiones se venían expresando en presente del imperativo o en futuro. Ahora se opta por el pasado presentado por Andrómaca y, aunque ella misma aparezca en su discurso como testigo presencial (κατείδον), la cuestión es que su *racconto* de los hechos no coincide con la versión épica. Ella remite a las σφαγὰς ... Ἑκτορος, “degollaciones de Héctor” (única vez en plural en toda esta tragedia) pero cuando en *Iliada* se narra la muerte de Héctor, no existe tal degollamiento puesto que lo que hace Aquiles es hundir la pica en el cuello (22. 306-71).

Esta rememoración del degollamiento de Héctor (que no fue tal) en el contexto de un inminente degollamiento propio (que no será) marca un juego dual que podría explicar el plural σφαγὰς y que se ve reforzado con el paralelismo del arrastrar: Héctor, por las ruedas del carro de Aquiles; su viuda, de los cabellos. Existe una diferencia clave ya que la descripción del cuerpo arrastrado de Héctor no indica *tópos poi* alguno (en principio por el itinerario circular alrededor de Troya pero así se estaría elidiendo el destino final, la tienda de Aquiles) mientras que el recorrido de Andrómaca es claro, de Ilión incendiada a Ptía con el hijo de Aquiles, a la morada de “los asesinos de Héctor”, φονεῦσι, nuevo plural que replica el de las degollaciones.

Pocos versos después Andrómaca sale de su refugio poniendo en palabras las consecuencias de su acto:

¹⁸⁴ Acerca de la violación de santuarios en la tragedia y en la historia, cf. GRIFFIN (1998: 57 y ss.).

¹⁸⁵ “Por un lado, vi las degollaciones de Héctor arrastrado por las ruedas y a Ilión incendiada lamentablemente; por otro, yo misma como esclava marché a las naves de los argivos arrastrada de los cabellos y después que llegué a Ptía me caso con los asesinos de Héctor”.

ἰδοῦ, προλείπω βωμὸν ἤδε χειρία
σφάζειν φονεύειν δεῖν ἀπαρτῆσαι δέρην.
 ᾧ τέκνον, ἢ τεκοῦσά σ', ὡς σὺ μὴ θάνης,
 στείχω πρὸς Ἄϊδην.¹⁸⁶

vv. 411-414

Después de declarar que considera un ultraje no morir por su hijo, verbaliza el abandono del templo¹⁸⁷. Aparecen como elemento fundamental las manos de Menelao ἤδε χειρία. Con ellas, él llevará a cabo desde otro lugar, esta vez no sagrado, la enumeración de infinitivos que Andrómaca profiere: σφάζειν, sema de continua aparición que remite al degollar y que vuelve a colocarla como víctima sacrificial; φονεύειν, que retoma la idea de la muerte del infinitivo anterior y le da un sentido general; δεῖν, atar, que nos remite al ritual en los pasos previos al sacrificio; y ἀπαρτῆσαι δέρην, estrangular, donde el elemento cuello cierra una estructura circular abierta por el primer infinitivo. El primero de estos cuatro infinitivos excluye en principio el cuarto, por cuanto se degüella o se cuelga a alguien. Ahora bien, en el registro trágico el ahorcamiento es una muerte que se caracteriza por dos rasgos recurrentes: se trata básicamente de una muerte femenina y remite en general al suicidio¹⁸⁸. ¿Por qué Andrómaca incluye esta opción entonces? ¿Manifiesta deseo de morir? ¿Concibe más bien su salida del templo como un comportamiento suicida? En todo caso, lo cierto es que si esta referencia al ἀπαρτῆσαι δέρην evoca una valencia suicida, entonces señala la presencia de una *boulé* propia de un ser humano y no la descripción de un animal sacrificial.

Una vez que Andrómaca se halla en el *éxo* Menelao hace nuevamente referencia al sema:

ἔχω σ'· ἴν' ἀγνὸν βωμὸν ἐκλίποις θεᾶς,
 προύτεινα παιδὸς θάνατον, ᾧ σ' ὑπήγαγον
 εἰς χεῖρας ἐλθεῖν τὰς ἐμὰς ἐπὶ σφαγήν.¹⁸⁹

vv. 427-429

¹⁸⁶ “He aquí que en (tus) manos abandono el altar para que me degüelles, me mates, me ates, me cuelgues del cuello. ¡Oh hijo!, como la que te dio a luz, para que tú no mueras, camino hacia Hades”.

¹⁸⁷ Sobre el motivo del sacrificio voluntario, cf. AELION (1983 t.II: 48 y ss.). Para un estudio de las obras eurípideas con personajes “*of voluntary self-sacrifice*”, cf. WILKINS (1990).

¹⁸⁸ Cf. LORAUX (1989: 32 y ss.).

¹⁸⁹ “Te tengo. Para que abandonararas el sagrado altar de la diosa, te amenacé con la muerte de tu hijo así te conduje a venir a mis manos para la degollación”.

Esta vez hallamos una σφαγή explícitamente situada en el *éxo*, lo que convierte a Menelao, cuchillo en mano, en un *hieréus* fuera de toda regla. El discurso de Menelao cierra el abanico de opciones desplegado anteriormente¹⁹⁰. El degollamiento conforma el destino que espera a la concubina y a su hijo. Por ello, en el v. 506 *Andrómaca*, en la despedida con su retoño lo invocará como θῦμα δάιον, sacrificio desgraciado¹⁹¹.

Peleo es el siguiente personaje que menciona la degollación. Lo hace apenas llega para socorrer a *Andrómaca*, cuando exclama sus primeras palabras:

ὕμᾱς ἐρωτῶ τόν τ' ἐφεστῶτα σφαγῆ,
τί ταῦτα, πῶς ταῦτ'; ἐκ τίνος λόγου νοσεῖ
δόμος;¹⁹² vv. 547-549

El padre de *Aquiles* condena la σφαγή ni bien entra en escena por lo que tenemos que entender indicios claros en ella. Versos después *Peleo* vuelve a usar el lexema dirigiéndose esta vez a *Menelao* aunque con un nuevo referente:

πρὸς τοῖσδε δ' εἰς ἀδελφὸν οἱ' ἐφύβρισας,
σφάζαι κελεύσας θυγατέρ' εὐηθέστατα.¹⁹³ vv. 624-625

Ifigenia aparece aludida en estos versos sin nombrarla, en una nueva referencia al pasado. Este sacrificio sí aparece en las principales versiones del mito pero *Peleo* hace algunos cambios. Es *Menelao* quien ordena a *Agamenón* degollar a su hija, y por eso ese primer degollar fue εὐηθέστατα (recalquemos el grado superlativo). De esta manera, *Peleo* inhabilita moralmente a *Menelao* para decidir, ordenar y ejecutar otra degollación.

¹⁹⁰ Sobre la interacción de los sacrificios animal y humano (en su forma regular y en su perversión) en esta y otras tragedias eurípideas, cf. HENRICH (2000: 186).

¹⁹¹ Para otras referencias generales a sacrificio en la obra, cf. vv. 1025-27, 1100, 1113, 1138 y 1157.

¹⁹² “Pregunto a vosotros y al que ha dispuesto la degollación: ¿qué es esto? ¿Cómo es? ¿Por qué razón la casa enferma?”. Para un análisis de estos versos, cf. ALLAN (2000: 245-246).

¹⁹³ “y además de estas cosas insultaste a tu único hermano tras haberle ordenado degollar a (su) hija de la manera más tonta”.

La hija de Agamenón dimensiona el degollar de Andrómaca. Es de notar que no hay divinidad en esta tragedia que pida el sacrificio. Más aún, si ésta aparece es para impedirlo. Por ello no sorprende que se resemantice el pasado: ya no es la diosa Ártemis quien exige el sacrificio de Ifigenia sino Menelao, de la manera más tonta¹⁹⁴.

La remisión al sacrificio de Ifigenia conforma la última referencia directa al degollar en este rastreo de *Andrómaca*. Sin embargo, conviene anotar la aparición de un último lexema, referencia indirecta que nos ubica en un contexto radicalmente diferente de las menciones previas. El mensajero en su discurso a Peleo narra la magistral defensa de Neoptólemo en el templo de Apolo y allí emplea un vocablo que etimológicamente se conecta con el degollamiento ritual:

ἀλλ' οὐδὲν ἦνον, ἀλλὰ πόλλ' ὁμοῦ βέλη,
οἰστοί, μεσάγκυλ' ἔκλυτοί τ' ἀμφώβολοι,
σφαγῆς ἐχώρουν βουπόροι ποδῶν πάρος.¹⁹⁵ vv.1132-1134

El lexema σφαγῆς ha perdido ya su primer significado y pasa aquí a designar un elemento más (cuchillo sacrificial) en la enumeración de armas con las que fue atacado Neoptólemo en el templo de Delfos. La relación con el degollar es débil y aún si el hijo de Aquiles será el único muerto de la obra y su asesinato se produce en un templo, lo cierto es que no aparece como víctima sacrificial¹⁹⁶.

HÉCUBA

Las remisiones al degollar en *Hécuba*, en su inmensa mayoría, giran en torno del polo gravitatorio generado por el sacrificio de Políxena. Se trata de numerosas referencias que presentan una considerable variedad

¹⁹⁴ Para un estudio del personaje de Ifigenia en relación con su sacrificio, cf. entre otros, FOLEY (1982a: 168 y ss.), LLOYD-JONES (1983) y RABINOWITZ (1993: 31 y ss.).

¹⁹⁵ “Pero nada lograban, sino que muchas armas arrojadas a la vez, flechas, jabalinas, lanzas ligeras de doble punta, cuchillos de atravesar bueyes se extendían delante de sus pies”.

¹⁹⁶ Respecto del cuchillo de sacrificio, cf. CASABONA (1966: 178) y DEFORGE (1997: 117). Cf. también BORTHWICK (1970: 15-17). Para otro análisis de estos versos cf. STEVENS (1998: 231).

lexical y que son emitidas por gran parte de los personajes¹⁹⁷. A diferencia de la virtualidad del degollamiento que pesaba sobre Andrómaca y su hijo en Ptía, acá nos hallamos frente a uno que se anuncia y efectivamente acontece durante la trama. Y se trata además del sacrificio de una doncella en toda la regla, permitiendo así al poeta jugar con la perversión del ritual (dada ya en la sustitución de un animal por una joven) y con las múltiples relaciones entre sacrificio y matrimonio a que da lugar la singularidad de la sangre virginal de las degolladas¹⁹⁸.

El primer emisor que refiere a la degollación de Políxena es el espectro de su hermano Polidoro en el prólogo:

αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην
τύμβῳ φίλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.¹⁹⁹ vv 40-41

El término usado aquí es *πρόσφαγμα*, con el valor de “víctima sacrificada para otros”, y en una segunda acepción remite a la idea general de “sacrificio, matanza”. GREGORY da directamente la acepción de “*blood-sacrifice made at a grave*”²⁰⁰. Las dos últimas víctimas fatales del lado troiano aparecen unidas desde un principio en la tragedia. Por un lado, a partir del discurso cuando Polidoro nos anuncia el degollamiento de su

¹⁹⁷ El sacrificio de Políxena ha sido extensamente trabajado por la crítica. Cf. entre otros KIRKWOOD (1947: 64 y ss.), CONACHER (1961: 5 y ss.; 19 y ss.), CONACHER (1967: 146 y ss.), PAGANI (1970), DAITZ (1971: 220 y ss.), VELLACOTT (1975: 178 y ss.), DE ROMILLY (1977: 25 y ss.), GELLIE (1980: 32 y ss.), AELION (1983 t.II: 113 y ss.), MICHELINI (1987: 158 y ss.), MERIDOR (1989: 24-25), DELI (1991-1992: 30 y ss.), RABINOWITZ (1993: 54 y ss., 103 y ss.), SEGAL (1993a: 202 y 212), LEFKOWITZ (1995), SCODEL (1996), VIDAL NAQUET (1997), GREGORY (2000a: 94 y ss.), PERRIOT (2002: 246-248), SOURVINOU-INWOOD (2003: 340 y ss.), HEATH (2003: 257 y ss.) y RIBEIRO JR. (2004: 3 y ss.). Acerca de las inconsistencias entre *Hécuba* y *Troyanas* en torno del momento de la muerte de la joven, cf. GRUBE (1961: 31). Para una comparación con el personaje de Ifigenia en *Agamenón*, cf. DE ROMILLY (1980: 48-49) y FLETCHER (1999).

¹⁹⁸ SOURVINOU-INWOOD (2003: 339 y ss.) habla de un “*perverted echo of real life*” respecto del ritual del sacrificio de Políxena. CROALLY (1994: 78) plantea como una ironía mayor que los helenos honren a Aquiles con un sacrificio humano cuando los griegos del s.V consideraban a este acto propio de bárbaros.

¹⁹⁹ “[Aquiles] reclama a mi hermana Políxena para recibirla como grata víctima sacrificada para su tumba y como honor”.

²⁰⁰ Cf. *Hec.* 41 y 265, *Tr.* 628, *Alc.* 845, *IT* 243 y 458. Cf. también CASABONA (1966: 170).

hermana; por el otro, a partir de la forma de muerte -uno con los cortes del descuartizamiento, la otra con el corte en la garganta²⁰¹. Pero es de remarcar que Políxena es la segunda degollada en el discurso de su hermano. El primero que aparece como tal es su padre Príamo:

αὐτὸς δὲ βωμῶ πρὸς θεοδμήτῳ πίτνει
σφαγεῖς Ἀχιλλέως παιδὸς ἐκ μαιφόνου,²⁰² vv. 23-24

Aquí σφαγεῖς remite a un corte fatal único en el padre que inmediatamente provocará los plurales cortes fatales en el hijo. Con esta primera mención se da cuenta de un sacrilegio (Príamo fue degollado delante del altar) y se coloca en primer lugar al victimario principal de la primera parte de la tragedia, Neoptólemo. Esté degolló a Príamo y degollará a Políxena, porque otro espectro así lo pide, el de su padre Aquiles²⁰³.

Hécuba será el siguiente personaje en hacer uso del sema al narrar el sueño en el que su hija viene representada por una cierva y al que ya hemos hecho referencia en este capítulo²⁰⁴. Resulta interesante aquí el juego que produce el empleo del lexema σφαζομέναν. Éste se produce en un contexto de animalización total en tanto víctima y victimario son denotados en clave animal. Pero el hecho es que un lobo no puede ser un *sphagéus* por cuanto no puede llevar adelante un ritual²⁰⁵. La referencia a la cierva en el sueño de Hécuba anticipa la muerte de Políxena y el lexema aquí utilizado especifica el contexto de sacrificio ritual en el que aquella muerte se producirá.

²⁰¹ Sobre el personaje de Polidoro, cf. GELLIE (1980: 31 y ss.), BRILLANTE (1988: 433 y ss.) y GREGORY (1992). Acerca de su genealogía, cf. ORBAN (1970: 317) y MERIDOR (1989: 25). Respecto del espacio escénico en función de Polidoro, cf. JOUANNA (1982: 51 y ss.) y REHM (2002: 175 y ss.).

²⁰² “él mismo cae junto al altar consagrado, degollado por el asesino hijo de Aquiles”.

²⁰³ SEGAL (1993a: 178-179) señala que el contraste entre θεοδμήτῳ y μαιφόνου prepara al espectador para la escena de violencia sacrificial propiamente dicha en la que el altar será reemplazado por una tumba.

²⁰⁴ [εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἴμονι χαλᾶ / σφαζομέναν, ἀπ’ ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνοίκτως.] vv. 90-91 [“He visto una cierva moteada, degollada por la sangrienta zarpa de un lobo, tras haberla arrancado de mi regazo por la fuerza.”].

²⁰⁵ BREMER (1971: 240-241) plantea un discutible “*factual error*” en esta referencia en función del hecho de que los lobos no matan usando sus zarpas sino sus fauces. Cf. también GREGORY (1999: 56) quien defiende la primera lectura debido al plano onírico en el que está expresada.

Las cinco siguientes referencias están a cargo del coro quien da la funesta noticia a Hécuba, a manera de mensajero, utilizando en tres casos el mismo término, σφάγιον:

ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ξυνόδῳ
λέγεται δόξαι σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ
σφάγιον θέσθαι.²⁰⁶ vv. 107-109

δόξα δ' ἐχώρει δίχ' ἄν' Ἑλλήνων
στρατὸν αἰχμητήν, τοῖς μὲν διδόναι
τύμβῳ σφάγιον, τοῖς δ' οὐχὶ δοκοῦν.²⁰⁷ vv. 117-119

Λαερτιάδης πείθει στρατιὰν
μὴ τὸν ἄριστον Δαναῶν πάντων
δούλων σφαγιῶν οὔνεκ' ἀπωθεῖν,²⁰⁸ vv. 133-135

Hallamos en estas tres referencias una gradación desde lo específico hacia lo general. De “hacer de tu hija una víctima para Aquiles” σὴν παῖδ' Ἀχιλεῖ / σφάγιον θέσθαι –la misma claridad que en el discurso de Polidoro– pasamos a “dar una víctima para la tumba” διδόναι / τύμβῳ σφάγιον. La ausencia de artículo nos lleva a la indefinición para llegar luego a una pluralidad, “por causa de unas víctimas esclavas” δούλων σφαγιῶν οὔνεκ', situación ésta –la de la multiplicidad de víctimas sacrificiales– que nunca es contemplada en la obra. Como marca GREGORY, las referencias a las prácticas e instituciones atenienses del s.V son de por sí frecuentes en la tragedia y en ésta en particular se agrupan alrededor del tópico del sacrificio de Políxena. Para esta autora están en función de marcar un paralelismo y un contraste entre el pasado mítico y el propio presente del espectador²⁰⁹.

Las dos próximas intervenciones del coro no se producen en torno de un lexema específico sino que más bien plantean el contexto poético

²⁰⁶ “Pues en la reunión plenaria de los aqueos, se dice, ha parecido bien hacer de tu hija una víctima para Aquiles”.

²⁰⁷ “y la opinión marchaba en dos por el ejército de los helenos armado de lanza, porque a unos les parecía bien dar una víctima para la tumba, pero a otros, no”.

²⁰⁸ “el hijo de Laertes persuade al ejército de no despreciar al más excelente de todos los dánaos por causa de unas víctimas esclavas”.

²⁰⁹ Cf. GREGORY (1999:58-59). Cf. también KOVACS (1987^a: 77 y ss.).

del degollamiento. En primer lugar, hallamos los vv. 124-125: τὸν Ἀχιλλεῖον τύμβον στεφανοῦν / αἵματι χλωρῶ, “coronar la tumba de Aquiles con sangre joven”. En oposición a Agamenón los Teseidas sostienen que eso es lo que debe hacerse con el pedido del espectro del héroe. En segundo lugar aparecen los vv. 147-152:

ἦ γάρ σε λिताὶ
 διακωλύσους ὄρφανὸν εἶναι
 παιδὸς μελέας, ἦ δεῖ σ' ἐπιδεῖν
 τύμβου προπετῆ φοινισσομένην
 αἵματι παρθένον ἐκ χρυσοφόρου
 δειρῆς νασμῶ μελαναυγεῖ.²¹⁰

El texto se encarga de señalar que el objeto del sacrificio será una doncella. La sangre que verterá de su cuello, sabemos, se homologa a la que hubiera emitido en la desfloración y los partos que un eventual matrimonio hubiera implicado²¹¹.

Respecto del término δειρή, parte delantera del cuello, el punto femenino de mayor fragilidad en palabras de LORAUX²¹², queremos destacar el adorno que lo acompaña: el oro, otro término clave de esta tragedia. Por él morirá Polidoro; con él, su hermana²¹³. Podemos considerar dos variables complementarias. Por un lado, toda víctima sacrificial porta un *kósmos*. Pero, por el otro, el metal precioso remite a su pasado aristocrático: ella es la hija de quienes fueron reyes de Troya y justamente ese pasado es decisivo para su elección como ofrenda honorífica para Aquiles. También debemos señalar la imagen cromática que se materializa en estos versos y que forma parte de una tríada: el cuello adornado de oro con la sangre púrpura que brota de él, la copa de oro que recibirá la sangre, *δέπας πάγχρυσον* (vv. 527-28), la espada dorada por ambos lados que se manchará de sangre, *ἀμφίχρυσον φάσγανον* (v. 543)²¹⁴.

²¹⁰ “Pues, o las súplicas impedirán que tú seas huérfana de tu desdichada hija, o es necesario que tú la veas cayendo sobre la tumba, a la doncella empurpurada con su sangre, con la fuente de brillo negro de su cuello portador de oro”.

²¹¹ Acerca de los sangrados de ambas gargantas (Polixena, *Hécuba*) y (Casandra, *Troyanas*) cf. HANSON (1990: 326).

²¹² Cf. LORAUX (1989: 74).

²¹³ Acerca de la imagen del oro en *Hécuba* y *Troyanas*, cf. HALL (1989: 128).

²¹⁴ Recordemos a su vez que el espectro que pidió el sacrificio se presentó munido de su armadura de oro, *χρυσέοις ... σὸν ὄπλοισ* (v. 110).

Luego será Hécuba quien deba dar la noticia y la receptora de la misma no será otra que la propia Políxena:

σφάξαι σ' Ἀργείων κοινὰ
 συντείνει πρὸς τύμβον γνώμα
 Πηλεία γέννα.²¹⁵

vv. 188-190

Aparece nuevamente el *tóros* ya trabajado de la opinión común, κοινὰ γνώμα. Cabe recalcar el uso unívoco del infinitivo σφάξαι, puesto que se emplea en los sacrificios a los muertos con el valor de “degollar para derramar sangre”²¹⁶. Por último, el uso de la preposición πρὸς adelanta la procesión sacrificial hacia la tumba de Aquiles.

La siguiente referencia se releva en boca de Políxena, tras enterarse de su destino en un discurso que ya hemos analizado en función de la identificación de la doncella como cachorro y ternera²¹⁷. Nuevamente tenemos una relación directa entre animalización y degollar. El lexema aquí empleado es λαιμότομος “con la garganta cortada, herida en la garganta”: el paso del cuello, *dére*, a la garganta, *laimós*, representa según LORAUX una prueba más de la precisión con que la lengua trágica se expresa, señalando con este cambio de términos el paso al interior del cuerpo, la entrada en la desgarrada carne de la joven²¹⁸. Si bien esta mención se produce en el contexto de una animalización, lo cierto es que Neoptólemo invoca a su padre para que beba la negra sangre pura de una doncella y no la de un animal sacrificial: ὡς πίης μέλαν / κόρης ἀκραιφνῆς αἶμα (vv. 536-537).

En la siguiente intervención Odiseo anuncia a Hécuba lo que ya le ha dicho el coro:

ἔδοξ' Ἀχαιοῖς παῖδα σὴν Πολυξένην

²¹⁵ “La opinión común de los argivos tiende a degollarte en honor del Pelida, delante de su tumba”.

²¹⁶ Cf. PERDICOYIANNI (1991: 46).

²¹⁷ σκύμνον γάρ μ' ὥστ' οὐριθρέπταν / μόσχον δειλαία δειλαίαν / < > ἐσόψη, / χειρὸς ἀναρπαστῶν / σᾶς ἀπο λαιμότομόν θ' Αἶδα / γᾶς ὑποπεμπομέναν σκότον, ἔνθα νεκρῶν μέτα / τάλαινα κείσομαι. vv. 205-210. “Pues a mí, cachorro tuyo, como a ternera criada en la montaña, infeliz de ti!, infeliz me verás arrancada de tu mano y con la garganta cortada, llevada a Hades, bajo las tinieblas de la tierra, donde en compañía de los muertos yaceré desdichada”.

²¹⁸ Cf. LORAUX (1989: 75).

σφάξαι πρὸς ὀρθὸν χῶμ' Ἀχιλλείου τάφου.²¹⁹

vv. 220-221

Nuevamente tenemos dos situaciones ya trabajadas, el *tópos* de la opinión común y el uso de la preposición πρὸς que apunta hacia la procesión que, de alguna manera, empieza en el lugar donde se hallan los tres personajes en escena (efectivamente Odiseo ha ido a buscar a Políxena para el sacrificio). Hécuba responderá al griego de esta manera:

πότερα τὸ χρῆν σφ' ἐπήγαγ' ἀνθρωποσφαγεῖν
 πρὸς τύμβον, ἔνθα βουθυτεῖν μᾶλλον πρέπει;
 ἢ τοὺς κτανόντας ἀνταποκτεῖναι θέλω
 ἐς τήνδ' Ἀχιλλεὺς ἐνδίκως τείνει φόνον;
 ἀλλ' οὐδὲν αὐτὸν ἦδε γ' εἴργασται κακόν.
 Ἐλένην νιν αἰτεῖν χρῆν τάφῳ προσφάγματα·
 κείνη γὰρ ὤλεσέν νιν ἐς Τροίαν τ' ἄγει.²²⁰

vv. 260-266

Dos son los puntos que quisiéramos destacar aquí. En primer lugar la oposición que Hécuba establece entre ἀνθρωποσφαγεῖν y βουθυτεῖν: degollar un ser humano/sacrificar bueyes. El primero conforma un *hápax legómenon* y no tiene marca de género²²¹. Hécuba desea rescatar la valencia humana de su hija, que es en definitiva lo que luego hará Políxena. Con este segundo infinitivo se recuerda que en los sacrificios practicados en el s. v han de ser inmolados animales²²². Por otro lado, el segundo tér-

²¹⁹ “Pareció bien a los aqueos degollar a tu hija Políxena junto al empinado túmulo del sepulcro de Aquiles”.

²²⁰ “¿Acaso los indujo la necesidad de degollar un ser humano frente a la tumba, donde conviene más sacrificar bueyes? ¿o Aquiles, queriendo matar a su vez a quienes lo mataron, reclama legítimamente el asesinato de ésta? Mas ésta, al menos, ningún mal le ha causado. Sería necesario que él pidiera a Helena como víctima sacrificada para su tumba, pues ella lo perdió y lo conduce hacia Troya”.

²²¹ HENRICH (2000: 185) señala que Eurípides construye el término relativo al sacrificio humano con el lexema σφάζειν mientras que reserva para la inmolación de los bueyes un vocablo menos cargado, θύειν. Confróntese también CASABONA (1966: 193).

²²² Existen dos referencias lexicales más al sacrificio en esta tragedia. La primera aparece cuando Odiseo le explica a Hécuba que Neoptólemo será el director y sacerdote, ἐπιστάτης ἱερέυς τ', del sacrificio, θύματος, de su hija Políxena (vv. 223-224). En el v. 918 el coro hace referencia, en cambio, al último sacrificio de Troya en pie, θυσιᾶν, mientras que cesaba el humo del sacrificio de una Troya libre, los griegos descendían del caballo. Acerca del sacrificio en estos versos, cf. ADKINS (1966a: 199 y ss.).

mino en cuestión: προσφάγματα. Hécuba desea sustituir a Políxena con Helena (igual término que en la mención de Polidoro) y lo argumenta. Recordemos, entonces, que significa “víctima sacrificada para otros”. Ahora bien, ¿por qué el plural? Para LIDDELL & SCOTT y PERDICOYIANNI conforma un uso poético. Nuestra lectura es que la vencida reina de Troya está aludiendo a todas las muertes que representó Helena para esta ciudad, las cuales ni siquiera han terminado y es por ello que despliega el término en su más absoluta pluralidad.

A pesar de la retórica de la reina, Odiseo no es persuadido y anuncia lo decretado:

ἄ δ' εἶπον εἰς ἅπαντας οὐκ ἀρνήσομαι,
 Τροίας ἀλούσης ἀνδρὶ τῷ πρώτῳ στρατοῦ
 σὴν παῖδα δούνα σφάγιον ἐξαιτουμένῳ.²²³ vv. 303-305

Odiseo se suma a los Teseidas en oposición a Agamenón. Aparece la fatal inevitabilidad del sacrificio; los favores pasados de Hécuba hacia Odiseo no podrán revertir tal situación. La siguiente referencia al degollar se da en la última intervención de Políxena:

κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ' ἀμφιθεῖς κᾶρα πέπλους,
 ὡς πρὶν σφαγήναι γ' ἐκτέτηκα καρδίαν
 θρήνοισι μητρὸς τήνδε τ' ἐκτήκω γόοις.²²⁴ vv. 432-434

Políxena comienza su procesión sacrificial (en los vv. 436-437 dirá ξίφος / βαίνω μεταξύ καὶ πυρᾶς Ἀχιλλέως, “marcho entre la espada y la pira de Aquiles”)²²⁵. Ante la inminencia del sacrificio, la hija de Hécuba utiliza una despiadada voz pasiva: la referencia al derretir funciona como anuncio de la pira que consumirá su cuerpo.

Políxena será sacrificada mientras el coro entone el primer estásimo donde el primer verso se abre y cierra con la misma palabra, αὔρα, brisa

²²³ “Pero lo que dije ante todos no lo voy a negar: tomada Troya, dar a tu hija al primer hombre del ejército, como víctima para quien nos lo exige”.

²²⁴ “Llévame, Odiseo, tras colocar los peplos alrededor de la cabeza: que antes de ser degollada tengo derretido el corazón con los cantos fúnebres de mi madre, y a ésta se lo derrito con (mis) gemidos”.

²²⁵ Acerca de los movimientos escénicos en estos versos, cf. PARK POE (2003: 430-431).

(v. 444), término significativo puesto que la muerte de la joven dará lugar a los vientos que permitirá Aquiles²²⁶. A continuación aparece en escena Taltibio, mensajero de los griegos, al que Hécuba dirige estas palabras:

ὦ φίλτατ', ἄρα κάμ' ἐπισφάξαι τάφω
δοκοῦν Ἀχαιοῖς ἦλθες;²²⁷

vv. 505-506

Hallamos aquí una forma compuesta de σφάξαι: ἐπισφάξαι. Con el preverbio ἐπί “sobre” se hace referencia al sacrificio realizado sobre una tumba, lo que conforma un uso claramente enfático²²⁸. Así como en versos anteriores la reina vencida intentó una sustitución de Helena por Políxena, aquí sugiere una acumulación. Es tal su desesperación que se alegra al pensar en un inminente sacrificio para sí aunque el mismo Odiseo le había marcado la incorrección de esa posibilidad, dada su edad.

Las siguientes referencias se registran en el discurso donde el mensajero Taltibio cuenta detalladamente el sacrificio de Políxena:

παρῆν μὲν ὄχλος πᾶς Ἀχαικοῦ στρατοῦ
πλήρης πρὸ τύμβου σῆς κόρης ἐπὶ σφαγᾶς,²²⁹

vv. 521-522

El mensajero emplea σφαγᾶς. Se trata de otro plural, que puede ser leído, como dijimos, en referencia a las valencias simbólicas de la ejecución de doncellas: los muchos sacrificios pueden estar conformados por los sangrados del desvirgamiento y los partos que su muerte proscribe. El discurso de Taltibio se explayará unos versos después en describir las singulares circunstancias de la muerte de la joven:

κάπει τόδ' εἰσήκουσε δεσποτῶν ἔπος,
λαβοῦσα πέπλους ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος
ἔρρηξε λαγόνας ἐς μέσας παρ' ὀμφαλόν
μαστῶς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος

²²⁶ Sobre el efecto “ritual” que produce la ejecución *offstage*, cf. FOLEY (1985: 60). Cf. también PUCCI (2003:157).

²²⁷ “¡Oh queridísimo! ¿Acaso viniste porque les parece bien a los aqueos dego-llarme a mí también sobre el sepulcro?”.

²²⁸ Cf. CASABONA (1966: 169) y GREGORY (1999: 107).

²²⁹ “Estaba presente toda la multitud en pleno del ejército aqueo ante el túmulo para sacrificios de tu hija”.

κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ
 ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον·
 Ἴδού, τόδ', εἰ μὲν στέρνον, ᾧ νεανία,
 παίειν προθυμῆ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα
 χρήξεις, πάρεστι λαιμὸς εὐτρεπῆς ὄδε.
 ὃ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων οἴκτω κόρης,
 τέμνει σιδήρῳ πνεύματος διαρροάς.²³⁰

vv. 557-567

En este relato sobre los últimos momentos de vida de Políxena no aparecen lexemas específicos ligados al degollar. Sin embargo, quisiéramos destacar algunos puntos. La hija de Hécuba, en una desnudez que la aleja del mundo animal para acercarla a la de las estatuas, *ἄγαλμα*, utiliza el término que irónicamente remite a la imagen reservada a los dioses para las ofrendas y que a partir de Heródoto representa la estatua en tanto elemento para la adoración²³¹. *Agálmata*, a su vez, se llaman también los bienes de prestigio que se atesoran y que se intercambian como dones en las bodas, réplicas de las jóvenes que circulaban a través de estos actos de un *oikos* a otro y que antes de las nupcias se guardaban en el interior del hogar tal como se atesoraban las riquezas²³². Esta referencia nupcial es significativa en el contexto del sacrificio de una virgen en función de la yuxtaposición de ritos de la cual ya hemos hablado.

Por otro lado, Políxena muestra los senos y el pecho (plural poético) ofreciéndolos como posibles metas de la espada sacrificial: múltiples connotaciones entre las que sobresalen el plano erótico y el ritual del *thrénos*, ambas pertinentes. LORAUX niega aquí la presencia de un pleonasma ya que se trata de objetos de valores muy diferentes. *Μαστός* refiere a la nu-

²³⁰ “Y cuando ella escuchó esta orden de (mi) amo, tras tomar los peplos desde lo alto del hombro los desgarró hasta la mitad del costado junto al ombligo, mostró los senos y el pecho hermosísimo, como de estatua, y tras poner la rodilla en tierra dijo el discurso más valiente de todos: ‘Mira, si por un lado deseas golpear, oh joven, (mi) pecho, empieza a golpear, y si quieres en el cuello, preparada está esta garganta’ Y él, no queriendo y queriendo por compasión a la muchacha corta con el hierro los pasos del aire”.

²³¹ Cf. CHANTRAINE (1999: 6-7).

²³² Cf. VERNANT (1987: 64) y respecto del valor de bienes de prestigio, cf. VERNANT (1985: 168-169) así como también BERMEJO BARRERA, GONZÁLEZ GARCÍA & REBORDA MORILLO (1996: 211 y ss.). Cf. asimismo CAMPESE (1983: 73) y para otros valores del término, cf. WOHL (1998: 61 y ss.). Para SEGAL (1993a: 178) la referencia a la estatua realza la corporeidad (desgarrada) de Políxena como lo marcará la descripción subsiguiente en la cual se mencionan el cuello, la garganta, los pasos del aire y la sangre.

trición materna y al erotismo mientras que στέρνον reenvía al mundo de la guerra, lugar ideal para una muerte gloriosa con una espada clavada²³³. La valencia maternal en las referencias épicas y trágicas a los senos es predominante²³⁴, aun en situaciones antagónicas: Hécuba en *Iliada* 22. 79-83 presenta sus pechos a Héctor a fin de convencerlo de regresar a Troya huyendo de Aquiles; en *Coéforas* (vv. 896-897), en cambio, Clitemnestra muestra también sus senos a Orestes para intentar salvarse de la muerte²³⁵. En *Hécuba*, el valor maternal es evidente como aparece en el v. 142 con la imagen de la potrilla arrancada de los pechos de su madre (πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν / ἔκ τε γεραιᾶς χερὸς) o en el v. 424 cuando Políxena, al despedirse de su madre, invoca el pecho y los senos que la alimentaron dulcemente (ὦ στέρνα μαστοὶ θ', οἳ μ' ἐθρέψαθ' ἡδέως)²³⁶. Teniendo en cuenta el peso mayor que tiene el carácter nutricional en lo que atañe a los senos, su exhibición aquí por parte de Políxena podría introducir en el cuadro una remisión a los sangrados que la joven no habrá de efectuar en partos que su matrimonio con Hades está inhabilitando. De cualquier modo, este valor maternal no elimina la valencia erótica y el hecho de que el texto califique de κάλλιστα, hermosísimo, al pecho de Políxena puede indicarnos que está operando aquí la misma lógica sexual que identifica la sangre vertida por las víctimas sacrificiales con la que emiten las mujeres al ser desfloradas, nueva yuxtaposición entre sacrificio y matrimonio que ha de leerse en clave de perversión ritual²³⁷.

²³³ Cf. LORAUX (1989: 81). Para otra lectura de estos versos cf. MOSSMAN (1995: 158).

²³⁴ Cf. MICHELINI (1987: 158 y ss.).

²³⁵ Para una comparación entre estas dos mujeres, cf. LEFKOWITZ (1990: 121), DEFOREST (1993: 130) y DREW GRIFFITH (1998: 230 y ss.). Para una comparación entre Políxena y Clitemnestra, cf. RABINOWITZ (1992: 42). En *Andrómaca*, la protagonista no muestra sus senos pero se refiere a ellos en el v. 224 cuando recuerda que amantaba a los bastardos de Héctor. Cf. al respecto GREGORY (2000b: 67-69). Hermíone, por su parte, descubrirá sus pechos en el v. 832 en el marco de la escena de desesperación que le sobreviene al sentirse perdida: las valencias maternal o erótica parecen ceder su primacía aquí frente al ataque de nervios.

²³⁶ Como vemos, se repite aquí la dupla pecho/senos en un contexto muy diferente. ¿Quizá Políxena al referir al *stérnon* de su madre evoque una valencia viril en ella? Es posible dado que Hécuba intenta en esta obra asumir los roles de un varón jefe de linaje, “negociando” la unión de su hija al lecho de Agamenón y llevando a punto la venganza sobre la muerte de su hijo Polidoro.

²³⁷ Este valor erótico de los senos remite recurrentemente en la tragedia al personaje de Helena, incluso cuando ella está ausente de la trama: en *Andrómaca* (vv.

Ahora bien, desde el inicio mismo de la obra se nos presenta con los términos unívocos del degollar a una Políxena que va a ser sacrificada. Sin embargo, en el momento preciso en que Neoptólemo ha tomado la espada, la doncella lo confunde en primer lugar por el solo hecho de darle una opción respecto del lugar del corte y en segundo lugar por ofrecerle el pecho para el sacrificio. Así como con el fenómeno de la animalización, Políxena subvierte lo que desde el principio quería imponérsele (ella no es un animal y no va a morir como tal). En este caso descoloca al oficiante del sacrificio proponiéndole como segunda opción una muerte viril en un lugar de su cuerpo que no cuenta en absoluto con esa característica, muerte que, además, en el contexto masculino conlleva la gloria. Neoptólemo corta por donde debe ser cortado el cuerpo de una virgen sacrificial y de esta manera le niega a Políxena un lugar que hubiese sido único. Las mujeres no mueren en la tragedia con herida de pecho²³⁸. De esta manera se cristaliza el juego cromático ya mentado y tan temido. El oro se ha empurpurado con la sangre de la doncella. En función de la “muerte gloriosa femenina” que ha sabido sobrellevar Políxena, los aqueos responden bien predispuestos a los pasos que deben seguir en el ritual²³⁹.

Una última alusión al degollamiento de Políxena se dará en los vv. 894-897, donde Hécuba hace un pedido especial a Agamenón para poder cumplimentar la venganza contra Poliméstor:

τοὺς ἐξ ἐκείνης. τὸν δὲ τῆς *νεοσφαγοῦς*
 Πολυξένης ἐπίσχες, Ἀγάμεμνον, τάφον,
 ὡς τῶδ' ἀδελφῶ πλησίον μιᾶ φλογί,

627-631) Peleo le recrimina a Menelao haber arrojado la espada tan pronto como vio los pechos de Helena. BERMEJO BARRERA, GONZÁLEZ GARCÍA & REBORDA MORILLO (1996: 211 y ss.), por otra parte, retoman a LORAUX para marcar que en principio la *parthénos* se piensa casi incorpórea y al margen de la atracción sexual: su conversión en objeto de deseo se encuadra sólo en el paso al matrimonio. O al sacrificio, podríamos decir, en función de la singular exhibición de Políxena en el momento de su degollación.

²³⁸ LORAUX (1989: 84) plantea que la libertad que la tragedia ofrece a las mujeres incurra en transgresión pero nunca en subversión. En este sentido, la mujer viril puede identificarse con un personaje condenable como Clitemnestra pero no con uno de rasgos positivos como Políxena.

²³⁹ Cf. PUCCI (2003: 146 y 158). Para la actitud de Neoptólemo frente a Políxena en la ejecución, cf. SYNODINOU (1978: 356-357).

δισσὴ μέριμνα μητρὶ, κρυφθῆτον χθονί.²⁴⁰

En el cierre de las referencias en torno de Políxena, vuelven a estar juntos en el discurso Polidoro y su hermana para estar reunidos a su vez en el futuro ritual fúnebre.

Si bien Polidoro no es degollado, nos parece pertinente considerar la forma de su muerte para poder analizar luego las últimas degollaciones de esta tragedia, las de los hijos de Poliméstor. Pocos versos después Hécuba debe asistir a otro lamentable suceso de su vida, reconocer en un cuerpo mutilado a su joven hijo Polidoro. Dos son las referencias al descuartizamiento:

ᾧ κατάρατ' ἀνδρῶν, ὡς διεμοιράσω
χρόα, σιδარέω τεμῶν φασγάνω
μέλεα τοῦδε παιδὸς οὐδ' ᾠκτισας.²⁴¹ vv. 718-720

θαλασσόπλαγκτόν γ', ᾧδε διατεμῶν χρόα.²⁴² v. 782

Es precisamente esta muerte la que genera en Hécuba la sed de venganza. En tanto esclava de los vencedores, debió soportar pasivamente el sacrificio de Políxena pero Poliméstor no es su amo. Más aún, era el anfitrión del niño y violó de la peor manera las reglas de la hospitalidad, la *xenía*: Poliméstor se defenderá en el v. 1138 ss. planteando que mató al hijo de un enemigo mas Agamenón censurará su acción señalando en vv. 1246-1248 que matar a un huésped es algo vergonzoso. Hécuba, por tanto, considera este crimen como la encarnación misma de la traición. El asesinato no debe quedar impune y por ello organiza con las troyanas –y de alguna manera con Agamenón– los pasos de esa venganza²⁴³.

²⁴⁰ “Y (tú), Agamenón, retrasa el funeral de Políxena, la recién degollada, para que estos dos hermanos juntos en una sola llama, doble motivo de dolor para una madre, sean ocultados en la tierra”.

²⁴¹ “¡Oh el más abominable de los hombres! ¡Cómo desgarraste las carnes, tras cortar con férreo cuchillo los miembros de este niño y no te compadeciste!”.

²⁴² “errante por el mar, tras desgarrarle las carnes de esta manera”. Para una comparación del epíteto con *Prometeo Encadenado* (v. 467), cf. CITTI (1988: 78).

²⁴³ Para un estudio de la relación Hécuba-Poliméstor respecto de la *xenía*, cf. VILCHEZ (1988: 296-297), STANTON (1995: 26-33) y BELFIORE (2000: 14-15, 18, 147-49). Sobre el crimen de Poliméstor, cf. MERIDOR (1983).

Ésta se producirá cuando Hécuba, en el interior de la tienda y con ayuda de las troyanas, degüelle a los hijos de Poliméstor y luego lo enceguezca (vv. 1024-1033). En este contexto, se da la primera mención a la degollación de los hijos del traidor²⁴⁴:

{Po.} (ἔνδοθεν) ὦμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας.
 {Xo.} ἠκούσατ' ἀνδρὸς Θρηκὸς οἰμωγῆν, φίλαι;
 {Po.} ὦμοι μάλ' αὔθις, τέκνα, δυστήνου σφαγῆς.²⁴⁵ vv. 1035-1037

El rey tracio verbaliza en primer lugar el enceguecimiento que ha sufrido, y recién después la muerte de sus hijos, invirtiendo el orden cronológico de los sucesos pero no, al parecer, la gravedad de los mismos según los criterios de la audiencia ateniense²⁴⁶. El hecho es que nos hallamos ante una venganza que opera en un doble registro: luego de obligar al traidor a observar la muerte de sus hijos, la reina lo enceguece, lo que configura para SEGAL una doble metáfora de la castración²⁴⁷. Podría pensarse que esta doble venganza remite a otra dupla estructurante de la obra, el par de muertes que Hécuba sufre durante la tragedia. Si fuese así, la reina derrocada vengaría en Poliméstor también la muerte de su hija Políxena, la cual por obvias razones de relación de fuerzas no puede vengar en los verdaderos victimarios.

La última referencia al degollar en la tragedia tiene lugar en los vv. 1076-1079 y es nuevamente el rey tracio el emisor del discurso:

ποῖ πᾶ φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπῶν
 Βάκχαις Ἴιδου διαμοιρᾶσαι
σφακτά, κυσίν τε φοινίαν δαῖτ' ἀνή-
 μερον τ' ὄρειον ἐκβολάν;²⁴⁸ vv. 1076-1079

²⁴⁴ Acerca del papel de los hijos de Poliméstor en la tragedia, cf. ORBAN (1970: 323 y ss.). Para un estudio de los niños en esta tragedia, cf. TARKOW (1984).

²⁴⁵ "PO.: (desde dentro) "¡Ay de mí! ¡Estoy ciego de la luz de mis ojos, desgraciado!" CO: "¿Oísteis el lamento del tracio, amigas?" PO.: "¡Ay de mí otra vez, hijos, por esta degollación miserable!"

²⁴⁶ Sobre la mayor gravedad del enceguecimiento respecto del asesinato, cf. MOSSMAN (1995: 190).

²⁴⁷ Cf. SEGAL (1993a: 182).

²⁴⁸ "¿A dónde, por dónde soy llevado, tras abandonar a (mis) hijos solos con las Bacantes de Hades, para desgarrarlos en pedazos, degollados, no solo banquete sangriento para perros sino también desecho salvaje y agreste?"

Poliméstor denomina a las victimarias Bacantes de Hades, revelando así su temor: que con sus cadáveres ellas realicen un *sparagmós*. Como bien plantea SEGAL, el pasaje de un sacrificio ejecutado con paso marcial en la primera parte de la obra al desborde caótico de la venganza menádica de la segunda representa “*a movement from a fantasy of total male control to a nightmare of invincible female violence*”²⁴⁹. En este desenfreno de las bacantes que el discurso de Poliméstor viene a reproducir, una estructura puede rescatarse. En efecto, lo que se debe destacar es la ubicación que se le da al lexema σφακτά, entre διαμοιρᾶσαι y κυσίν. El primero recuerda otro cadáver desgarrado, el de Polidoro (v. 716). Parece hacer lo mismo σφακτά con el cuerpo degollado de Políxena mientras que κυσίν, refiere claramente a Hécuba, tanto por su inclusión entre las “Bacantes de Hades”, como por su posterior metamorfosis en perra que un Poliméstor ciego profetizará al finalizar la tragedia. Cuando éste describe la muerte de su descendencia, habilita a su vez la reunión de Hécuba con sus hijos muertos²⁵⁰.

TROYANAS

Si se compara *Troyanas* con *Hécuba* respecto del degollamiento, un rasgo sobresale con fuerza, la menor presencia de Políxena en conexión con las remisiones al sema lo que lógicamente se relaciona con el hecho de que su sacrificio es anterior a la trama²⁵¹. La ejecución de la doncella es mentada ya en el prólogo en boca de Poseidón, pero sin utilizar lemmas de sacrificio o degollación²⁵²:

ἦ παῖς μὲν ἀμφὶ μνήμ’ Ἀχιλλείου τάφου
λάθρα τέθνηκε τλημόνως Πολυξένη.²⁵³

vv. 39-40

²⁴⁹ Cf. SEGAL (1993a: 182).

²⁵⁰ Sobre el final, v. 1279, en las proféticas palabras de Poliméstor, aparecerá una nueva alusión al corte, el hacha, que retoma las palabras de Casandra de los vv. 361-362. Con ella se matará a Agamenón en Argos, con ella se anticipa la muerte de Casandra, la única hija de Hécuba sobreviviente en esta tragedia.

²⁵¹ Acerca de la figura de Políxena en esta tragedia, cf. NÁPOLI (1998: 224-226).

²⁵² Cf. CROALLY (1994: 71).

²⁵³ “Por un lado su hija, Políxena, ha muerto miserablemente a escondidas junto al monumento de la tumba de Aquiles”.

La parquedad de esta referencia evita cualquier lexema ligado al degollamiento y se limita a señalar un hecho sucedido antes del inicio de la obra. Sin embargo, es notable la presencia del adverbio *λάθρα*. En esta tragedia Políxena no muere de la misma manera que en *Hécuba* frente a todos y de la forma más noble sino simplemente a escondidas. La primera mención explícita de la degollación de la joven se produce en boca de Andrómaca cuando le comunica su muerte a Hécuba:

τέθνηκέ σοι παῖς πρὸς τάφῳ Πολυξένη
σφαγεῖσ' Ἀχιλλέως, δῶρον ἀψύχῳ νεκρῷ.²⁵⁴ vv. 622-623

Se trata de un discurso sobrio, con información breve y taxativa. La adjetivación recae menos sobre la víctima que sobre el victimario, que a su vez tampoco está vivo. Es de notar en este sentido la acumulación de referencias tanáticas de estos dos versos, en una suerte de paroxismo de la muerte: no solo Políxena ha muerto, *τέθνηκε*, degollada, *σφαγεῖσα*, sino que su asesinato se ha producido en función de ser un don para un cadáver, *δῶρον νεκρῷ*, sin vida, *ἀψύχῳ*.

Pocos versos después, es Hécuba quien se refiere al fin de su hija, esta vez sin los malos entendidos que había generado en ella el discurso de Taltibio (v. 264):

αἰαῖ, τέκνον, σῶν ἀνοσίων προσφαγμάτων.
 αἰαῖ μάλ' αὔθις, ὡς κακῶς διόλλυσαι.²⁵⁵ vv. 628-629

En efecto, con la noticia que le da Andrómaca, la reina resemantiza las palabras del mensajero. Políxena es *πρόσφαγμα*, la “víctima sacrificada para otros”, término que en *Hécuba* utilizara también Polidoro para referirse a su hermana²⁵⁶. Sin embargo, el discurso de Hécuba en *Troyanas* no abunda sino en lamentos.

Otra degollación previa a la trama será también mencionada en la obra, en boca de Casandra. La profetisa hace alusión en los vv. 370-372 al sacrificio de Ifigenia aunque tampoco emplea lexemas ligados a la dego-

²⁵⁴ “... tu hija Políxena ha muerto degollada junto a la tumba de Aquiles, ofrenda para un cadáver sin vida”.

²⁵⁵ “¡Ay! ¡ay!, hija, ¡qué sacrificios impíos! ¡Ay! ¡ay!, una y mil veces, ¡de qué mala manera pereciste!”.

²⁵⁶ Cf. CROALLY (1994: 77).

llación²⁵⁷. De cualquier modo, el discurso de Casandra se encargará de asentar que la culpa del sacrificio de Ifigenia la tiene Helena para un acto en el que, en definitiva, la orden divina está ausente.

Si Políxena abandona el lugar de predominio en las referencias al sema que ostentara en *Hécuba* será precisamente Príamo quien lo ocupará en esta obra. Ya en el prólogo, Poseidón se refiere a la muerte del anciano aunque sin utilizar términos específicos del degollar:

ἔρημα δ' ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα
φόνῳ καταρρεῖ· πρὸς δὲ κρηπίδων βάθροις
πέπτωκε Πρίαμος Ζηνὸς ἐρκείου θανών.²⁵⁸ vv. 15-17

El discurso del dios marca la impiedad de esta muerte con la sugestiva imagen visual de los templos goteando sangre, ἀνάκτορα ... καταρρεῖ. El carácter sacrilego de esta ejecución (que se produce en el marco de una carnicería, φόνῳ) se refuerza con el poco frecuente epíteto de Zeus, Ζηνὸς ἐρκείου, referencia al *éndon* protegido²⁵⁹.

La primera referencia lexical del degollar en la obra será emitida por Hécuba para describir precisamente la muerte de su esposo:

ἃ σφάζει μὲν
τὸν πεντήκοντ' ἀροτήρα τέκνων
+ Πρίαμον, ἐμέ τε μελέαν Ἐκάβαν +
ἐς τάνδ' ἐξώκειλ' ἄταν.²⁶⁰ vv.134-137

Es clave aquí el antecedente del pronombre relativo ἃ. Se trata de Helena, la mujer malvada por antonomasia, quien provocó todos los males de Troya, llegando incluso, desde el discurso de Hécuba, a degollar a su rey Príamo. Nótese el adjetivo que califica al rey, ἀροτήρα: Helena

²⁵⁷ ὁ δὲ στρατηγὸς ὁ σοφὸς ἐχθίστων ὕπερ / τὰ φίλτατ' ὤλεσ', ἡδονὰς τὰς οἰκοθεν / τέκνων ἀδελφῶ δούς γυναικὸς οὖνεκα, “y el general, el sabio, perdió lo más querido por lo más odioso, tras entregar placeres, los del hogar, los de los hijos, al hermano por una mujer”.

²⁵⁸ “Los bosques, desiertos, y los templos de los dioses gotean por la carnicería. Y junto a los cimientos mismos del (templo) de Zeus *Herkéios* ha caído muerto Príamo”.

²⁵⁹ Respecto del altar de Zeus *Herkéios*, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 398). Sobre la presencia de este altar en *Antígona*, cf. REHM (1996: 66).

²⁶⁰ “la que por un lado degüella a Príamo, procreador de cincuenta hijos y a mí, desdichada Hécuba, me hizo naufragar en esta destrucción”.

mata simbólicamente al portador de la fecundidad en pleno, el procreador de cincuenta hijos. La devastación que produce la griega no se limita a Príamo, pues Hécuba es arrastrada también en esta destrucción. Con la viudez, la reina deviene *ánandros*, para pasar pronto a ser *ápolis* y *ápais*. Hécuba utiliza el término *ἐξώκειλ'*, perteneciente al vocabulario de la náutica. Podría pensarse que la opción por un vocablo ligado a la navegación dibuja a Helena como una calamidad proveniente del mar, tanto por la nave que otrora la trajera con Paris, como por las que luego transportaron a los vencedores griegos y que pronto se llevarán a las cautivas. Hécuba, por otra parte, se había referido a sí misma en los vv. 102-105 como si fuese una nave y en los vv. 116-119 había descripto su nueva condición de esclava en unos términos que hacían de ella la imagen de la quilla. En todo caso, el agente del “naufragio” de esta “nave” es Helena quien queda así en la misma posición subjetiva en que la ubica su rol de *sphagéus* en el simbólico degollamiento de Príamo. Ritual religioso y mundo náutico, dos ámbitos en los que la mujer ocupa tradicionalmente una posición más pasiva.

La siguiente referencia a la muerte de Príamo estará también a cargo de Hécuba:

καὶ τὸν φυτουργὸν Πριάμον οὐκ ἄλλων πάρα
κλύουσ' ἔκλαυσα, τοῖσδε δ' εἶδον ὄμμασιν
αὐτὴ κατασφαγέντ' ἐφ' ἐρκείω πυρᾶ,
πόλιν θ' ἄλοῦσαν.²⁶¹

vv. 481-484

No hay aquí sujeto del degollar como lo fuera Helena en la referencia de los vv. 134-137 pero se repite la valencia de fecundidad/vida: Príamo es φυτουργὸν²⁶². Hécuba se presenta como testigo de esta degollación,

²⁶¹ “y a Príamo, progenitor, lloré no escuchándolo de otros sino que yo misma lo vi con mis ojos completamente degollado desde el fuego cercado y tomaron la ciudad”.

²⁶² Sobre la autoría de la muerte de Príamo, el texto de *Troyanas* no se expide aunque en el mito y en *Hécuba* se le atribuye a Neoptólemo. Para la función de Neoptólemo en la muerte de Príamo, Astianacte y Políxena, cf. MERIDOR (1989: 30-31) y ALLAN (2000: 26). Para la importancia de las artes plásticas en la unión de las muertes de Príamo y Astianacte, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 310-11). Recordemos, a modo de ejemplo, el ánfora donde Neoptólemo toma por el tobillo a Astianacte y lo usa para matar a Príamo a golpes, tendido de espaldas sobre el altar de los dioses (Ánfora ática de figuras negras, hacia 540 a.C., British Museum). Respecto de otras versiones del mito, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 307).

como lo hiciera Andrómaca respecto de Héctor en *Andrómaca*²⁶³. Cabe destacar la expresión ἐρκείω πυρᾷ²⁶⁴. La referencia al cerco recuerda el epíteto de Zeus utilizado por Poseidón en el prólogo de la obra. Es la marca entonces del escenario sagrado en que se produce esta degollación “total”, κατασφαγέντ’, y por lo tanto del carácter impío de esta ejecución. No se explicita la impiedad pero se la insinúa en la referencia indirecta al templo.

Así como la muerte de Príamo abre las referencias lexicales al degollar, también las cierra en el discurso del coro de los vv. 1315-1316:

μέλας γὰρ ὄσσε κατεκάλυ-
ψε θάνατος ὄσιος ἀνοσίοις σφαγαῖσιν.²⁶⁵

En esta referencia final desaparece la valencia vital ligada a la fecundidad. Las degollaciones, σφαγαῖσιν, son el manto con que cubre sus ojos la muerte, θάνατος, negra, μέλας. Son calificadas con el adjetivo ἀνοσίοις, el mismo que empleara Hécuba para referirse al sacrificio de Políxena en el v. 628. El plural podría interpretarse como otro mecanismo multiplicativo de elementos tanáticos aunque también puede aludir a la carnicería de la que hablara el v. 16, con todos los frigios que perecen en la toma de la ciudad. También podría interpretarse que el plural condensa en el degollamiento de Príamo todos los que habilitará la desaparición del rey. De hecho, inmediatamente después de esta última mención de la muerte de Príamo, se cierra la obra con una vibrante descripción del incendio y derrumbe de la ciudad con una profusión de fuego y humo que sugiere claramente la imagen del holocausto: Troya ardiendo como última víctima sacrificial.

Otro personaje masculino, Astianacte, aparecerá como referente del degollar en una mención por demás sugestiva de su madre Andrómaca en los vv. 745-748, que ya analizamos en el capítulo anterior²⁶⁶. Esta

²⁶³ SEGAL (2000a: 224) refiere a este “testimonio” de Hécuba como ejemplo de la eficacia discursiva de la tragedia como género que, mediante el encuentro, intercambio y choque de percepciones sensoriales, logra su compleja y contradictoria construcción de la verdad.

²⁶⁴ Cf. asimismo MARTELOTTI (1955: 51).

²⁶⁵ “pues negra la sagrada muerte cubrió tus ojos con impías degollaciones”.

²⁶⁶ ὦ λέκτρα τάμὰ δυστυχή τε καὶ γάμοι, / οἷς ἤλθον ἐς μέλαθρον Ἐκτορός ποτε, / οὐ σφάγιον <υῖδον> Δαναΐδαις τέξουσ’ ἐμόν, / ἄλλ’ ὡς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου,

conexión entre Astianacte y el degollar resulta bien significativa desde varios aspectos. Ante todo, el uso de σφάγιον. Andrómaca describe a su hijo como víctima sacrificial aunque éste no será degollado ni su muerte se producirá en un altar. Y de ello está bien informada pues Taltibio le ha comunicado ya en el v. 725 que ha prevalecido la opinión de Odiseo, es decir, despeñarlo desde los muros de la ciudad. ¿Andrómaca concibe la ejecución de su hijo como otro impío sacrificio ritual a la manera de Políxena? Lo cierto es que la muerte de Astianacte viene a clausurar la estirpe de Príamo y desde esta perspectiva no resultaría casual que se homologue el despeñamiento del niño con el degollamiento del abuelo, como si la próxima muerte cerrara un proceso abierto con la ya ocurrida. Esta asociación Príamo/Astianacte se refuerza con la reaparición de la valencia de la fecundidad: la referencia al parto, τέξουσ', así como también la mención del (ahora abortado) futuro como rey de Asia, rica en cosechas, πολυσπόρου, imagen de exuberancia vital que contrasta radicalmente con el presente de los protagonistas y que remite quizás a toda la progenie que el niño habría de traer de no morir prontamente. Este “supuesto” degollamiento de Astianacte cuadra en un sentido con la elección del verbo ἔκειρεν en los versos 1173-1175, cuando Hécuba describe los cortes que ha sufrido el cuerpo de su nieto una vez ejecutado el despeñamiento. Este verbo, significativamente, reaparecerá en los vv. 1182-1184 con la forma κερουμαι. Allí en un discurso directo del niño que reproduce Hécuba se describe otro futuro denegado, la participación de Astianacte en el supuesto funeral de su abuela con el corte de un bucle de su cabello. Dos cortes diametralmente opuestos.

Por último, el coro presentará en los vv. 562-567 unas referencias al degollar que, por generales, no dejan de poseer una gran fuerza poética y que, nuevamente, se da en un contexto de una referencia a los lechos ya analizada²⁶⁷. Aquí encontramos dos lexemas a trabajar que están íntimamente relacionados, σφαγαί y καράτομος. Estas referencias se producen en el contexto de la descripción de la caída de la ciudad. Mientras el

“Oh lechos míos y también desgraciadas nupcias por las que vine alguna vez al palacio de Héctor, no para parir a mi hijo como víctima de los dánaos sino como rey de Asia, la de muchas cosechas”.

²⁶⁷ σφαγαί δ' ἀμφιβώμοι / Φρυγῶν ἐν τε δεμνίοις / καράτομος ἔρημία / νεανίδων στέφανον ἔφερον / Ἑλλάδι κουροτρόφον, / Φρυγῶν πατρίδι πένθος, “y las degollaciones alrededor de los altares de los frigios y en los lechos la soledad decapitada de las jóvenes ofrecía a la Hélade una corona, nodriza de jóvenes, y dolor para la patria de los frigios”.

primer lexema parece indicar la muerte de los hombres en el marco de sacrificios sacrílegos (la referencia a los altares, ἀμφιβώμιοι) el segundo claramente apunta a las mujeres cuyos lechos quedan desiertos, δεμνίοις, signo de la victoria griega (referencia a la corona, στέφανον). Καράτομος se emplea aquí como hipálage de los maridos muertos y esta decapitación (que se podría leer como una degollación total) daría cuenta del descazamiento de los grupos familiares²⁶⁸. Mientras que Hécuba expresa el desamparo por medio de la imaginería náutica, el coro ubica en el lecho una soledad estilísticamente decapitada. Y esta soledad personificada, que se enseñorea de los tálamos troyanos, aparece como quien ofrece una corona, también personificada con el adjetivo κουροτρόφον²⁶⁹. Esta nueva valencia vital remite quizás a los hijos que las cautivas han de dar en Grecia a sus nuevos amos y cuyo reverso está condensado en el v. 567, Φρυγῶν πατρίδι πένθος.

Con estas referencias finalizamos el rastreo de los lexemas del degollar en *Troyanas*, mas conviene citar por último una mención del sacrificio en boca de Hécuba que en un punto da una carga muy fuerte a todos los degollamientos previos. En el v. 1242 la derrocada reina concluye en un tono de resignación fatal: μάτην δ' ἔβουθτοῦμεν, “y en vano hicimos sacrificios de bueyes”²⁷⁰.

De las tres tragedias consideradas, la que destaca una exhaustiva presencia del degollar es sin duda *Hécuba* con referencias numerosas, directas y concisas que presentan además una variedad lexical y un despliegue

²⁶⁸ El vocablo καράτομος, que recuerda el término λαιμότομος de *Hécuba* 208, es empleado en el corpus eurípideo en dos oportunidades más en referencia a la Gorgona (*Alc.* 1118 y *Fr.* 210). Sobre el uso homérico del verbo κερτομέω, cf. CLARKE (2001: 331).

²⁶⁹ BARLOW (1997: 186) recuerda que este epíteto se emplea en *Odisea* para hablar de la fecundidad de Ítaca. Su uso aquí representa una “bitter and deliberately anti-heroic metaphor”.

²⁷⁰ Ninguna de las referencias al sacrificio en esta tragedia remite a uno humano. En el v. 330 Casandra se presenta como oficiante de un futuro sacrificio, θηηπολῶ, y en el v. 355 plantea a su madre que no cuenta con las ofrendas, πρόθυμα, apropiadas para sus nupcias. En el v. 1061 el lexema modifica al altar de Ilión, θυόεντα βωμόν y en 1080 nuevamente encontramos la idea de los sacrificios en vano, φροῦδαι θυσίαι. Por último, en los vv. 381-382 hallamos una referencia sin lexemas específicos, los sacrificios animales que tendrían que haber acompañado los rituales fúnebres en esa Grecia vacía por la guerra: οὐδὲ πρὸς τάφοις / ἔσθ' ὅστις αὐτῶν αἶμα γῆ δωρήσεται, “y no había nadie que junto a las tumbas diera a la tierra la sangre de éstos (víctimas)”.

morfológico con importantes desplazamientos de sentido. Tres son los degollados en la obra: por un lado, un Príamo que remite al pasado; por el otro, Políxena y los hijos de Poliméstor que serán las víctimas a lo largo de la tragedia. Respecto de la primera, desde el principio se insiste en el hecho de que será degollada, y por medio de la opción que ella misma ofrece a su verdugo Neoptólemo, detectamos una voluntad de subversión en sintonía con la que opera contra su proceso de animalización. En el caso de los hijos de Poliméstor, todo se desarrolla relativamente en pocos versos. No hay proceso de animalización hacia ellos, sino que éste ha sido desplazado hacia su padre Poliméstor y hacia su victimaria Hécuba. Dos acciones del degollar en dos situaciones muy distintas: la primera, Políxena, en el *éxo*, en el ritual de un sacrificio con un oficiante y con todo el ejército como testigo; la segunda, dos víctimas en el *éndon* a las cuales, no solo se les niega el nombre, sino también el rito, con varias victimarias a la vez y un único testigo que, por otra parte, será lo último que vea. Esta confrontación *éndon/éxo* reafirma el carácter femenino del primero pero en clave atroz, como temido escenario de una carnicería, en una tónica muy emparentada con la historia de *Medea*²⁷¹.

En *Troyanas*, el degollamiento de Políxena, tan importante en *Hécuba*, aún si está presente se diluye en gran parte por el predominio que toma otra degollación, también previa a la trama, la de su padre Príamo. Los lexemas del degollar referidos al rey abren y cierran el rastreo formando una estructura en anillo (vv. 134 y 1316). La fuerza de estas remisiones tiene incluso un efecto invasivo, en el sentido de absorber también la muerte de Astianacte, cuyo despeñamiento muta en degollación según el discurso de su madre que reproduce también las valencias de fecundidad que contextualizan las referencias a Príamo. No es éste el único desplazamiento respecto del degollar en esta obra. En efecto, cabe señalar que muchas menciones a degollamientos concretamente ocurridos según el mito se efectúan sin emplear lexemas específicos del degollar (Ifigenia) o introduciendo variantes que se desvían del relato mítico (Helena como *sphagéus* por ejemplo). Mientras que, por el contrario, algunas menciones explícitas de estos lexemas, como en el caso de Astianacte, se refieren a ejecuciones que se realizan finalmente de otra forma.

Por último, también en *Andrómaca* hallamos distintos juegos de desplazamiento en torno del degollar. Toda la primera parte de la trama, cen-

²⁷¹ En este sentido, el interior puede revelarse tan salvaje como el espacio agreste del monte, escenario de la violencia femenina colectiva. Cf. al respecto SEGAL (1993a: 181).

trada en los vanos intentos de Menelao y Hermíone de asesinar a la trojana refugiada en el altar de Tetis, abunda en referencias a un doble degollamiento (Andrómaca y Moloso) que nunca se producirá. El escenario sacro y la voluntad homicida de los griegos dibuja a la concubina y su hijo como víctimas de un sacrificio impío y he aquí que el sacrilegio que finalmente se cometerá en la obra, se realiza en otro templo, en Delfos, y sobre quien era esperado en Ptía como salvador. En su descripción no hay menciones de lexemas referidos al degollar (ciertamente Neoptólemo no es degollado como víctima sacrificial sino asesinado a traición) salvo en una referencia más que indirecta y en el contexto de la espectacular defensa que opone a sus enemigos. La única referencia a un degollamiento “realmente” acontecido es el de Ifigenia pero a éste se le priva de la inspiración divina y se lo califica finalmente de superlativa insensatez.

Si consideramos en conjunto las tres tragedias, un rasgo sobresale claramente: una constante en todas las menciones es la referencia a la impiedad. Sea porque se degüella un ser humano (como Hécuba señala en la obra homónima en contraposición con los sacrificios de animales), sea porque se viola el espacio sacro de los templos (como en las continuas referencias al degollamiento de Príamo en *Troyanas*), o simplemente porque se pretende (muy débilmente) disfrazar como sacrificio lo que no es otra cosa que un intento de asesinato (la persecución de la concubina y su hijo en *Andrómaca*), lo cierto es que las distintas apariciones de los lexemas relativos al degollar se contextualizan en su mayoría en el marco del sacrificio impío. Estas referencias ofrecen un tratamiento muy rico por parte del poeta trágico que juega continuamente con desplazamientos de sentido, ricas imágenes visuales y sugestivos paralelismos entre los personajes.

MUJERES MONSTRUOSAS

Desde hace unos años se ha demostrado la riqueza de análisis que una focalización teratológica de los textos antiguos puede ofrecer. Esto es particularmente aplicable al estudio de la tragedia clásica por cuanto el material mítico con el que trabajan los poetas se presta fácilmente a un análisis desde esta perspectiva²⁷².

²⁷² DREW GRIFFITH (1998: 240) señala que los monstruos están generalmente ausentes del escenario trágico, probablemente en función de problemas prácticos de

Hemos dicho que las cautivas de guerra son personajes que encarnan como pocos la alteridad. Su triple condición de mujeres, esclavas y bárbaras las convierte en un Otro permanente y las ubica en un registro aparte, dependientes de un código siempre extranjero. Por ello no extraña que su animalización se conjugue con lo teratológico en virtud de la íntima relación que la sociedad antigua (y no sólo ella, claro está) establece entre monstruosidad y otredad.

Como plantea COHEN en su intento de teorización de la monstruosidad, el monstruo es diferencia hecha carne, un Otro dialéctico que introduce en el reino de lo mismo una cuota mayor o menor de lo “*outside*” o “*beyond*”²⁷³. Este carácter extranjero hace de los extremos del mundo el hábitat ideal de los monstruos (África y Asia son escenarios frecuentes para el pensamiento griego) preservando así de ellos al espacio ordenado y humanamente regulado de la *pólis*, el cual parece necesitar precisamente de lo teratológico para concebir el cosmos y la regularidad²⁷⁴.

Cabe aclarar, sin embargo, que el lugar más propicio para la presencia y el accionar monstruosos no viene dado por el espacio absolutamente ajeno sino más bien por aquel liminar que separa y conecta a la vez a lo conocido con lo desconocido. Esta liminaridad geográfica del monstruo replica su liminaridad ontológica. Su constitución y morfología desafía todo esquema interpretativo que intente encuadrarlo puesto que su rasgo determinante es precisamente la indeterminación²⁷⁵.

logística teatral. Sin embargo, el mito representa un verdadero *sideshow* del exceso teratológico.

²⁷³ Cf. COHEN (1996: 7).

²⁷⁴ Cf. OLMOS (2004: 5-6). Respecto del monstruo en los extremos del mundo y la ilusión de un control imaginario del espacio que generan los mitos griegos, cf. PLACIDO (1997: 71).

²⁷⁵ Cf. COHEN (1996: 6-7). El pensamiento sobre los monstruos en la Antigüedad Clásica exploró básicamente tres líneas de reflexión. Por un lado, una concepción del monstruo como hecho de la naturaleza que debe ser explicado y catalogado desde un punto de vista dado por el estudio “científico” (Aristóteles). En segundo lugar, una línea (identificada con Cicerón, por ejemplo) que recuerda que los monstruos pertenecen al conjunto de los prodigios y que por medio de los cuales los hombres leen las advertencias o amenazas de los dioses. Por último, una concepción más general (que tiene a Plinio como nombre de referencia pero que también podía incluir a Agustín de Hipona), que piensa al monstruo como testimonio de la fuerza, vitalidad y diversidad de la naturaleza. Sobre estas tres líneas de reflexión, cf. CEARD (1996, pp. 3-30). En torno de lo monstruoso en Aristóteles, cf. también KYRIAKOU (1993) y LI CAUSI (2005: 89 y ss.).

Los monstruos tienden a presentarse como entidades que flotan entre categorías, híbridos perturbadores en palabras de COHEN, que sabotean todo intento de clasificación taxonómica. Los catálogos de monstruos antiguos ensayan criterios de clasificación variados y necesariamente complementarios para abarcar la ingente plasticidad de la monstruosidad clásica. Por un lado, hallamos una forma de agrupamiento de monstruos en función de su morfología. Así se distinguen aquellos que son monstruos por un efecto acumulativo (como la Hidra) o al contrario en virtud de un defecto (como el Cíclope). También entra en juego el gigantismo (como con Tifón o Polifemo) aunque es la hibridez la marca más contundente (como se encarna en la Quimera²⁷⁶). Una segunda forma de clasificar a los monstruos pasa por su división inicial en función de la singularidad, la que distingue entre monstruos individuales y las razas monstruosas²⁷⁷. Por último, otro parámetro habitual viene dado por las causas de la monstruosidad y aquí el listado de razones es nutrido. Así podemos hallar al bestialismo (como en el caso del Minotauro)²⁷⁸, la creación partenogenética (como en el caso de Tifón), el castigo (Escila), la ascendencia monstruosa (como los Centauros o el par Equidna y Tifón que engendran a Hidra, Harpía y Quimera, entre otros) y la conducta (como Polifemo²⁷⁹).

Si la relación entre monstruosidad y alteridad es fundante, también resulta crucial la establecida con lo femenino²⁸⁰ y ello podemos apreciarlo comparando en tres áreas distintas los principios masculino y femenino. Por un lado, cuando se produce en el plano divino una procreación

²⁷⁶ Es por ello que un autor como BOZZETTO (2001) desarrolla la categoría de monstruos quiméricos.

²⁷⁷ Cf. al respecto TUCHERMAN (1999: 95-128).

²⁷⁸ Claro que aquí no entran las relaciones bestiales donde los animales son metamorfosis de un dios varón, -principalmente Zeus- como en la gestación de Helena, Clitemnestra, Cástor y Pólux.

²⁷⁹ Polifemo deviene monstruoso no tanto por su rostro monocular como por violar los códigos humanos de la hospitalidad y dejarse llevar por su apetito antropofágico; cf. al respecto BOZZETTO (2001: 2).

²⁸⁰ HÉRITIER (2007: 20) recuerda que en su embriología Aristóteles “*demuestra que la mujer no sería más que materia y proliferaría de manera anárquica y monstruosa si no fuera dominada y controlada por la fuerza del pnéuma del esperma masculino, que aporta la vida, el aliento, el espíritu, la forma humana, la identidad, los valores nobles y opuestos a la opaca materia femenina indiferenciada. Esta manera de pensar, que se elaboró a partir de las creencias de la época, no es un hápax*”.

monoparental, la surgida solamente de seres masculinos se revela del orden de la concepción virtuosa, como en el caso de Zeus con Palas, mientras que los engendramientos partenogenéticos dan lugar a la generación de seres monstruosos (como en el caso de Hera con Tifón)²⁸¹. Por otro lado, las figuras asociadas a la “bella muerte” son masculinas (*Thánatos*, asociado con *Hýpnos*, representados ambos, al igual que Eros, como efebos alados) mientras que las figuras femeninas ligadas a lo tanático corresponden a monstruos dotados de garras que expresan, no la “bella muerte”, sino la que arrebató al vivo para transportarlo violentamente al reino de los muertos: Gorgona, *Kér*, Sirenas, Harpías²⁸². Por último, cuando se compara a monstruos masculinos con sus pares femeninos (como hace DALTON PALOMO respecto de *Teogonía*) lo que se revela es una fuerte asimetría: los primeros suelen aparecer como fuertes y vencedores mientras que los segundos, aun con poderes, son concebidos como seres temibles y malignos a los que el héroe debe vencer y destruir²⁸³.

En suma, una lectura de los textos trágicos en clave de género que tome en cuenta esta focalización en lo teratológico permite calibrar mejor el diseño de unos personajes que sufren en distinta medida unos claros procesos de deshumanización. Nuestro análisis, por tanto, girará en torno de las valencias monstruosas que pueden detectarse en la animalización de estos personajes, su relación con el estatuto y la condición de cada uno y, finalmente, las categorías con las cuales conceptualizar el sentido de este juego verbal con lo teratológico.

Desde el punto de vista lexical, el griego presenta cinco términos generales que atienden a lo monstruoso: *πέλωρ* o *πέλωρον*, *τέρας*, *κῆτος*, *δάκος* y *θήρ*. Los dos primeros parten de la idea de “prodigio”, “signo enviado por los dioses” para llegar luego a la noción de “monstruo”. La diferencia principal entre estos dos vocablos está dada por el hecho de que *τέρας* designa también las “señales del cielo”, las “estrellas”. El primero, *πέλωρ/πέλωρον*, aparece en Homero refiriéndose al Cíclope (*Od.* 9.257 y 9.428), la Escila (*Od.* 12.87) y la Gorgona (*Il.* 5. 741 y *Od.* 11,

²⁸¹ Como se puede ver en el *Himno Homérico a Apolo* en v. 305 y ss. Cf. al respecto RODRÍGUEZ CIDRE (1998-1999). Para un estudio de Hera y su generación partenogenética, cf. LORAUX (1992: 59-61) y O'BRIEN (1993). Sobre la partenogénesis en *Teogonía*, cf. DALTON PALOMO (1996: 172 y ss.) y en Aristóteles, cf. MANULI (1983: 162 y ss.).

²⁸² Cf. VERNANT (1989: 140-143).

²⁸³ Cf. DALTON PALOMO (1996: 195-199).

634)²⁸⁴. Hesíodo lo utiliza en *Teogonía* (v. 295 y v. 845) para nombrar los monstruos nacidos de la tierra. El segundo, τέρας aparece en función de la cabeza de la Gorgona en Homero (*Il.* 5. 742), de Tifón en Esquilo (*Pr.* 354), del Cerbero en Sófocles (*Tr.* 1098) y de la Esfinge en Eurípides (*Ph.* 806). El tercer vocablo, κῆτος, designa al “monstruo marino” y así aparece en Homero (*Il.* 20.147; *Od.* 12.97, 5.421). Eurípides (*Fr.* 121) y Aristófanes (*Nu.* 556) hacen uso de este vocablo para referirse al monstruo que ataca a Andrómeda²⁸⁵. Δάκος vocablo de sentido amplio, alude a la bestia mordedora que en determinados contextos remite a lo monstruoso (E. *Cyc.* 325) y en otros simplemente a lo animal (E. *Hipp.* 646). Θῆρ, comparte con el anterior su falta de especificidad teratológica. En primer lugar refiere a la bestia de presa, principalmente el león, y también en contexto puede remitir a lo monstruoso: Esfinge (A. *Th.* 558), Centauro (S. *Tr.* 556, 568) y Sátiros (E. *Cyc.* 624). De este conjunto, Eurípides no utiliza ninguno salvo los vocablos θῆρ y δάκος en *Hécuba* y *Troyanas* respectivamente, en referencias cuyas valencias teratológicas hemos desestimado en nuestro análisis, dando primacía a la valencia animal. En este sentido, el relevamiento tenderá a las menciones de monstruos específicos como así también a la construcción contextual de una referencia teratológica.

ANDRÓMACA

Teniendo en cuenta el peso que lo teratológico tiene en las otras dos tragedias de nuestro corpus, las referencias en *Andrómaca* son decididamente menores tanto en lo que hace a su número como a su integración con estructuras nodales de la trama. Encontramos tres menciones de monstruos (una de ellas en realidad a través de un epíteto) y podríamos consignar una cuarta referencia a lo monstruoso sin mención explícita pero en la que por contexto se sugiere un efecto teratológico²⁸⁶.

La primera mención de un monstruo se da en boca del coro en el estásimo tercero cuando se ensalza la persona de Peleo tras haber vencido en el agón a Menelao, quien ya se ha retirado de escena:

²⁸⁴ Para un estudio de lo monstruoso en *Odisea*, cf. ATIENZA (2003).

²⁸⁵ Acerca de los monstruos marinos, cf. VERMEULE (1984: 179 y ss.).

²⁸⁶ Dejamos de lado la referencia a la equidna del v. 271 que ya hemos analizado pasando a un segundo plano su eventual valencia monstruosa.

ὦ γέρον Αἰακίδα,
 πείθομαι καὶ σὺν Λαπίθαισί σε Κενταύ-
ροις ὀμιλῆσαι δορὶ
 κλεινοτάτῳ²⁸⁷

vv. 789-792

Esta referencia a la batalla de los Lapitas con los Centauros forma parte en realidad de una tríada de hazañas que el coro reconoce al anciano. Nombra también la navegación exitosa de la nave Argo a través de las Simplégades (vv. 793-795)²⁸⁸ y la participación de Peleo en el episodio de Laomedonte y las murallas de Troya (vv. 796-800)²⁸⁹. Cabe señalar que los tres eventos implican la presencia de lo teratológico: además de la mención explícita a los Centauros, debemos reponer los monstruos implícitos de la Cólquide así como también el monstruo marino que Poseidón enviara a Ilión y que es el que causa la mortandad, φόνῳ, que asolara la ciudad según recuerda el texto. Como plantea ALLAN, la referencia a la alianza con Pirítoo contra los violadores ebrios (semi-humanos y semianimales) representa la victoria sobre la violencia sin ley y el exceso sexual y su mención aquí revela fuertes paralelos con el presente dramático²⁹⁰.

La segunda referencia a monstruos tiene como emisora a Hermíone cuando en el diálogo con Orestes manifiesta su arrepentimiento en un contexto que ya hemos analizado en el capítulo anterior en función de la custodia de los tálamos:

κάγῳ κλύουσα τούσδε Σειρήνων λόγους,
 [σοφῶν πανούργων ποικίλων λαλημάτων]

²⁸⁷ “¡Oh anciano Eácida! Creo que peleaste junto a los Lapitas contra los Centauros con la más famosa lanza”.

²⁸⁸ La mención de las Simplégades nos recuerda la que efectuará Hermíone en los vv. 860-865 y que ya hemos analizado en función de la animalización en pájaro de la espartana. Está clara la contraposición entre estas dos referencias, una dada en un contexto heroico, la otra graficando la evasión.

²⁸⁹ Esta es la primera referencia a la actuación de Peleo en el episodio de las bodas de Pirítoo, cf. LLOYD (1994: 193-194) y STEVENS (1998: 190). Respecto de su participación en la expedición de la nave Argo, Eurípides sigue a Píndaro. Cf. al respecto RIBEIRO (1971: 229-230).

²⁹⁰ Cf. ALLAN (2000: 220-221) y también GHIRON-BISTAGNE (1985: 115). Recordemos, por otra parte, que el espectador ateniense contempla la historia de los Lapitas y los Centauros en las metopas del Partenón.

ἔξηνεμώθην μωρία.²⁹¹

vv. 936-938

La referencia a las Sirenas, cuyo canto se asimila aquí a las habladurías de las mujeres que visitan a Hermíone y atizan sus celos respecto de Andrómaca, ha sido extensamente trabajada por GAMBON en función de su análisis nosológico del *óikos* de Ptía²⁹². Este discurso, que cumple con las formalidades de la tópica misógina, permite señalar a las mujeres que circulan como un elemento desestabilizador al mismo tiempo que justifica un reclamo del control y supervisión masculinos del hogar²⁹³. El elemento femenino implica, en palabras de McCLURE, un poder subversivo que conduce al adulterio, traición del *óikos* y erosión de las líneas de género y clase²⁹⁴. Como contrafigura de esta Hermíone que presta oídos a unas Sirenas que representarán finalmente su pérdida, se señala frecuentemente a Andrómaca de *Troyanas* (v. 647 y ss.) donde se plantea la reacción contraria, el cerrarse preventivamente a visitas que acarrearán la ruina de un hogar²⁹⁵. Como plantea GAMBON, la referencia contiene una considerable dosis de ironía en tanto esta apología del control marital se da en boca de una esposa que está por abandonar el hogar conyugal de la mano de otro hombre y todo ocurre como si, aun condenando su canto, Hermíone efectivamente lo hubiese atendido, repitiendo así las faltas de su madre. En este sentido, resulta sugestivo que la relación con las mujeres-pájaro se dé con un personaje que se animaliza a sí mismo en términos de un ave.

Como decíamos, una de las referencias se da por medio de un epíteto a partir de la mención de Orestes en su diálogo con Hermíone remitiendo al discurso de Neoptólemo:

²⁹¹ “y yo escuchando estas palabras de Sirenas, sabias villanas de coloridas charlas, fui inflada por la locura”

²⁹² Cf. GAMBON (2008). Para un estudio de la Sirena a lo largo de la cultura occidental, cf. HOLTZE (1993) y LAO (1995).

²⁹³ Cf. DOVER (1994: 99), McCLURE (1999: 161) y GAMBON (2008). Cf. también GRUBE (1961: 209), JOUAN (1984: 8) y ALLAN (2000: 90).

²⁹⁴ Cf. McCLURE (1999: 260-264) quien sostiene que este carácter subversivo del discurso femenino se acentúa cuando se aproxima a las formas del discurso masculino: las mujeres, tradicionalmente concebidas como políticamente *outsiders*, proveen así a los trágicos de un buen material para hablar de las consecuencias nefastas del pasaje del poder político a manos equivocadas.

²⁹⁵ Cf. STEVENS (1998: 203). Para una contraposición entre Hermíone y Andrómaca de *Troyanas* acerca del efecto del *gossip*, cf. McCLURE (1999: 59).

ὁ δ' ἦν ὕβριστῆς ἐς τ' ἐμῆς μητρὸς φόνον
τάς θ' αἱματωπὸς θεᾶς ὄνειδίζων ἐμοί.²⁹⁶

vv. 977-978

La expresión αἱματωπὸς θεᾶς, diosas de ojos sangrientos, remite claramente a las Erinias²⁹⁷. Se trata de una referencia bastante lineal al mito de Orestes y su persecución por parte de estas divinidades monstruosas en función del matricidio cometido. Más adelante trabajaremos estas figuras con más detenimiento y desde otros niveles de análisis.

Dejamos para el final un fragmento que, en realidad, antecede cronológicamente a los ya citados pero que carece de menciones explícitas a lo teratológico. Su inclusión aquí se debe más bien a una lectura contextual en la que podemos ver una insinuación de lo monstruoso. Se trata de una descripción de Andrómaca que hace Menelao en su agón con Peleo²⁹⁸:

αἰσχροῖα μὲν σαυτῶ λέγεις
ἡμῖν δ' ὄνειδι διὰ γυναῖκα βάρβαρον
τήνδ', ἦν ἐλαύνειν χρῆν σ' ὑπὲρ Νείλου ῥοὰς
ὑπὲρ τε Φᾶσιν, κάμῃ παρακαλεῖν αἰεί,
οὔσαν μὲν ἠπειρώτιν, οὔ πεσήματα
πλεῖσθ' Ἑλλάδος πέπτωκε δοριπετῆ νεκρῶν,
τοῦ σοῦ δὲ παιδὸς αἵματος κοινουμένην.²⁹⁹

vv. 648-654

τίκτειν δ' ἐν οἴκοις παῖδας ἐχθίστους ἐᾶς.³⁰⁰

v. 659

²⁹⁶ “y él era insolente reprochándome por el asesinato de mi madre y por las diosas de ojos sangrientos”. Para un estudio del término *hýbris*, cf. GERNET (2001 [1917]: 212 ss.) y GASTALDI (2006: 19 ss.).

²⁹⁷ RIBEIRO (1971: 239) señala que este epíteto se encuentra también en *Orestes* 256, referido asimismo a las Erinias, en *Fenicias* 870 aplicado a los ojos sangrientos de Edipo y en *Heracles* 933 al protagonista homónimo a punto de inmolar a sus hijos. Cf. también STEVENS (1998: 207-208).

²⁹⁸ Sobre este fragmento, cf. STEVENS (1998: 174-175) y RIBEIRO (1971: 224).

²⁹⁹ “Y, por un lado, dices cosas vergonzosas para ti y reproches para nosotros por causa de una mujer bárbara, a la que era necesario que tú expulsaras más allá de las corrientes del Nilo y más allá del Fasis, y a mí exhortarme siempre (a hacerlo), siendo ella del continente donde han caído más cadáveres de la Hélade, caídos por la lanza, y participando de la sangre de tu propio hijo”.

³⁰⁰ “y permites que en tu casa dé a luz las más odiosas criaturas.”

En boca de su eventual asesino, Andrómaca queda definida como una mujer bárbara, γυναιῖκα βάρβαρον, cuyo hábitat ideal viene dado por los extremos del mundo, en África (ὑπὲρ Νείλου ῥοᾶς, más allá de las corrientes del Nilo) o en Asia (ὑπὲρ τε Φᾶσιν, del Fasis, río de la Cólquide), lugar éste de donde proviene en su carácter de “continental” (ἠπειρῶτιν) y que se describe como un espacio sembrado de cadáveres infinitos (οὐ πεσήματα πλείσθ’ Ἑλλάδος πέπτωκε δοριπετῆ νεκρῶν), para finalmente declarar que ella procrea hijos odiosos (παῖδας ἐχθίστους). Como vemos, en el plano denotativo no hay aquí remisiones a lo monstruoso. Sin embargo, resulta difícil no asociar la imagen resultante con aquellas en que seres monstruosos femeninos como las Sirenas aparecen representados en paisajes recónditos rodeados de cadáveres. Con esta lectura detectamos la fuerte ligazón entre monstruosidad, alteridad y mujer de la que hemos venido hablando, aplicada a un personaje femenino que, en la perspectiva del emisor, busca salirse de su lugar de concubina esclava para desplazar a la legítima jefa del *oikos*.

HÉCUBA

Como hemos visto, las referencias a la animalización en la primera parte de *Hécuba* giran en torno de Políxena y su sacrificio, en función de unos pasajes donde las remisiones recalcan en la imagen de animales cachorros y mansos. En la segunda parte de la obra, en cambio, las menciones se centran en el conflicto entre Poliméstora, por un lado, y Hécuba y su séquito de mujeres, por el otro, dando paso en esta ocasión a referencias en las que predominan los animales feroces. Intentaremos así explorar las relaciones entre los mecanismos de animalización y las representaciones monstruosas en esta obra, en el contexto de la constitución de un personaje cuya sed de venganza se traduce en la comisión de un infanticidio³⁰¹. Es por ello que hemos dejado para este apartado las animalizaciones de la segunda parte de esta tragedia.

Eurípides trabaja el infanticidio de Hécuba en unos términos muy similares a como ya lo había efectuado en su *Medea*, es decir, tanto desde la transformación del personaje en animal como desde la alusión a lo

³⁰¹ Proceso similar al relevante en la *Medea* de Eurípides con la diferencia obvia de que allí el infanticidio por venganza constituye asimismo filicidio. Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2003). Sobre el papel de los hijos de Poliméstora, cf. GELLIE (1980: 37 y ss.).

monstruoso. Un dato a tener en cuenta es que todas las referencias a la animalización de este personaje y su séquito provienen de un único emisor del discurso, Poliméstor, quien desplazará sus referencias de corte general que apuntan al conjunto de las mujeres que lo atacan hacia la especificidad de Hécuba, en el marco de un discurso profético que emite ya enceguecido y en el cual señala una futura metamorfosis de Hécuba, quien en alta mar se convertirá en perra de piedra³⁰².

Las animalizaciones de Hécuba pueden ser leídas a nuestro entender en clave teratológica y nuestro análisis planteará que esta concepción de una Hécuba monstruosa se hace en función de una figura mitológica en particular. Sin embargo, cabe señalar aquí que el espacio en el que se desarrolla la trama se presta fácilmente a hospedar monstruos. Como ha señalado ZEITLIN, Tracia aparece en la obra como un lugar que parece tener por habitantes tan sólo a Poliméstor y sus hijos, un país con un rey pero con súbditos ausentes. Tracia funciona en este sentido como una zona liminar que señala el pasaje de Grecia a Asia, lugar agreste propio de bárbaros, sin ciudades y que es el topónimo de referencia para el culto dionisiaco³⁰³.

³⁰² Este final del personaje constituye una innovación de Eurípides. La metamorfosis va unida a una litificación. Su cuerpo, devenido estatua canina, servirá de señal para los navegantes. Esta litificación habilita una identificación del personaje de Hécuba con el de Níobe, muy frecuentada por la crítica en función de distintos factores. Además del elemento pétreo, Hécuba aparece al igual que Níobe como madre de los mejores hijos y a la vez como huérfana de todos ellos (así lo declara Taltibio en los vv. 580-582 y la referencia a la mejor madre se repetirá en *Troyanas* 475 y ss.). Respecto del personaje de Níobe, cf. DUBOIS (1990: 124-130) y MIRÓN PÉREZ (2005: 92-93). Para una relación entre Hécuba y Níobe, cf. SEGAL (1993b: 71 y ss.) e IRIARTE (2002^a: 135-136) y respecto de la Níobe de Esquilo, cf. ASSAEL (1993: 81-82). Sobre la presencia de Níobe en *Ilíada*, cf. KAKRIDIS (1949: 97 y ss.), DUBOIS (1990: 124-127), ARNOULD (1990: 236-237) e IRIARTE (2002^a: 134-135). En torno de la presencia de Níobe en *Antígona*, cf. DUBOIS (1990: 127-129), ARNOULD (1990: 237-238), SEGAL (1993b: 71) e IRIARTE (2002^a: 119-120) y respecto de *Electra* de Sófocles, cf. DUBOIS (1990: 129-130) y ARNOULD (1990: 238). Sobre la relación entre los personajes de Níobe y Medea, cf. ALFANI (1998). Señalemos, por último, que la crítica también ha detectado un juego entre Níobe y Andrómaca en la tragedia homónima a partir de comparaciones del personaje con piedras en los vv. 114-116, 532 y ss. Cf. al respecto, entre otros STINTON (1990: 30 y ss.), GOLDER (1996: 9 y ss.) y ALLAN (2000: 61).

³⁰³ Cf. ZEITLIN (1991: 53-54). Acerca del triángulo étnico dado en la obra (griegos, troyanos y tracios) y su relación con Atenas, Esparta y Persia, cf. SCHUBERT (1976: 94 y ss.).

La primera animalización de Hécuba tiene lugar en la monodia inicial del rey tracio en forma de soliloquio. Recordemos que, en el interior de la tienda y con ayuda de las troyanas, ha degollado ya a los hijos de Poliméstor y luego lo ha cegado (vv. 1024-1033)³⁰⁴:

ἄ ἄ,
 σίγα· κρυπτὰν βᾶσιν αἰσθάνομαι
 τάνδε γυναικῶν. πᾶ πόδ' ἐπάξας
 σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ,
 θοίναν ἀγρίων τιθέμενος θηρῶν,
 ἄρνύμενος λῶβας λύμας τ' ἀντίποιν'
 ἐμᾶς, ὦ τάλας;
 ποῖ πᾶ φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπῶν
 Βάκχαις Ἴιδου διαμοιρᾶσαι,
 σφακτά, κυσίν τε φοινίαν δαῖτ' ἀνή-
 μερόν τ' ὄρειον ἐκβολάν;³⁰⁵

vv. 1070-1079

En estos versos, la reina vencida aparece diluida en la pluralidad de las mujeres troyanas. Nos hallamos frente a una doble animalización: por un lado, Poliméstor, quien desea saciarse de carnes y huesos con un festín de fieras salvajes, ἀγρίων θηρῶν, por el otro, las propias troyanas que conforman el banquete deseado³⁰⁶. La valencia salvaje de la fiera se potencia en la adjetivación. En versos anteriores (v. 1065), Eurípides ya había presentado a las mujeres agazapándose y huyendo.

³⁰⁴ Para una comparación entre los vv. 1035-1038 de *Hécuba* y 1343-1346 de *Agamenón*, cf. MERIDOR (1975). Sobre escenas de violencia difíciles de representar, cf. DE HOZ (1978: 195). Respecto de un cambio de emisor de los vv. 1054-1055, cf. KORENJAK (1997). Para un estudio de los vv. 1080-84, cf. CAMPBELL (1958: 180-181). Acerca de la venganza de Hécuba, cf. TETSTALL (1954), PÉREZ IRIARTE (1968: 278), COLLARD (2003 [1975]: 72-73), MERIDOR (1978^a), CONACHER (2003 [1981]: 96 y ss.), ZEITLIN (1991: 81-87), JOUAN (1999 : 100), PERRIOT (2002: 251 y ss.), GONZÁLEZ GONZÁLEZ (2003: 215-216) y SOURVINOU-INWOOD (2003: 343 y ss.).

³⁰⁵ “Ay! Ay! Calla. Percibo esta oculta marcha de las mujeres. ¿Por dónde, tras apresurar el pie, empezaré a saciarme de carnes y huesos, disponiendo un festín de fieras salvajes, ganando retribución por mi deshonor y ultraje? ¡Oh desgraciado! ¿A dónde, por dónde soy llevado, tras abandonar a mis hijos solos con las Bacantes de Hades, para desgarrarlos en pedazos, degollados, no solo banquete sangriento para perros sino también desecho salvaje y agreste?”.

³⁰⁶ Cf. NUSSBAUM (1995: 516).

Este deseo de canibalismo del rey tracio recuerda sin duda el deseo de Hécuba en *Iliada* de comer el hígado de Aquiles, asesino de su hijo Héctor³⁰⁷. Allí, en 24. 212-214, la reina troyana generaba una espiral de imágenes centradas en la antropofagia: para vengar los insultos que el enemigo había hecho a Héctor, ella proclamaba su deseo de comer el hígado del hombre “que come carne cruda”, del hombre que, además, dio la carne de su hijo predilecto a los perros³⁰⁸.

Resulta importante, entonces, la mención de los perros que aparece en el v. 1078, referencia nada inocente en una tragedia donde su protagonista será virtualmente transformada en perra. Se trata de un animal cuya simbología es por demás polisémica pero es de notar que, de todas sus valencias posibles, aquí se rescata tan sólo la de devorador de cadáveres³⁰⁹.

Las siguientes dos animalizaciones se producen cuando Agamenón ha aparecido en escena acudiendo a los gritos del rey tracio y escucha su *rhésis* para deliberar, luego de escuchar a Hécuba, quién de los dos merece ser castigado³¹⁰:

κεντοῦσι παῖδας, αἱ δὲ πολυπόδων δίκην
 ξυναρπάσασαι τὰς ἐμὰς εἶχον χέρας
 καὶ κῶλα.³¹¹

vv. 1162-1164

ἐμῶν γὰρ ὀμμάτων
 πόρπας λαβοῦσαι τὰς τάλαιπῶρους κόρας
 κεντοῦσιν αἰμάσσουσιν· εἴτ' ἀνὰ στέγας
 φυγάδες ἔβησαν. ἐκ δὲ πηδήσας ἐγὼ
 θῆρ ὡς διώκω τὰς μαιφόνους κύνας,
 ἅπαντ' ἐρευνῶν τοῖχον, ὡς κυνηγέτης

³⁰⁷ Cf. GREGORY (1999: 174).

³⁰⁸ Cf. SEGAL (1971b: 39 y ss.). Las otras dos referencias al canibalismo aparecen en *Iliada* 4. 34-36; 22.346-47.

³⁰⁹ Cf. NUSSBAUM (1995: 512 y 516). Cf. también ZEITLIN (1996: 185) respecto del valor negativo del perro en la metamorfosis de Hécuba, réplica de su conversión interior en clave de bestialización. Sobre este proceso de animalización interior de la reina, cf. SEGAL (1993a: 185).

³¹⁰ Para un estudio de este agón, cf. GOEBEL (1983: 330-336).

³¹¹ “aguijonean a los hijos; otras, tras apoderarse como pulpos, sujetaban mis manos y pies”.

βάλλων ἀράσων.³¹²

vv. 1169-1175

Eurípides presenta a las mujeres como pulpos³¹³. La animalidad se enuncia en la pluralidad de miembros que aprisiona a la actual víctima, antiguo victimario³¹⁴. Se repite el doble juego de animalización con una Hécuba que aparece nuevamente diluida en la pluralidad. El rey, como una fiera, persigue a las μαιφόνους κύνας, perras manchadas de crimen³¹⁵. La referencia canina reaparece en la autodescripción del emisor como cazador que rastrea la pared: el término griego es κυνηγέτης, literalmente “conductor de perros”. Ello implica una profunda ironía en el texto en tanto Poliméstor ciego, tanteando las paredes, difícilmente pueda conducir a las “perras” que lo privaron de sus hijos³¹⁶. El tracio verbaliza el enceguecimiento utilizando significativamente el mismo verbo que su discurso elige para describir el acto que acabó con sus hijos, κεντούσιν.

Este fragmento, como es evidente, es fundamental en la obra. Aquí Eurípides nos brinda una serie de elementos que permiten analizar a Poliméstor en relación con dos personajes mitológicos. Por un lado, su historia y su geografía lo ligan fuertemente a su antecesor, el rey tracio Licurgo, quien participa de diversas maneras en distintas versiones del ciclo de Dioniso. La yuxtaposición entre la “biografía” de Licurgo y la de Poliméstor es recurrente: falta a la *xenía* (respecto de Dioniso), enfrentamiento con sus bacantes, enceguecimiento (como castigo de Zeus), muerte de un hijo (filicidio, por cierto, en función de la locura con que lo castiga la divinidad y que le hace confundir a su hijo con un pie de viña

³¹² “Pues tras tomar los broches, agujonean las miserables pupilas de mis ojos, las ensangrientan. Luego, por las tiendas, fugitivas, se marcharon. Y yo, tras saltar, persigo como una fiera a las perras manchadas de crimen rastreando toda la pared, como un cazador, arrojando cosas, dando golpes”.

³¹³ En la edición de GREGORY se lee πολεμίων “enemigas” en lugar de πολυπόδων “pulpos”. En cambio, MOSSMAN (1995:194) prefiere la lectura menos plana de DIGGLE.

³¹⁴ Para un análisis detallado de la simbología del pulpo cf. VERNANT-DETIENNE (1974: 45 y ss.). Acerca de la actitud del coro en esta parte de la tragedia, cf. FOLEY (2003b: 17).

³¹⁵ El adjetivo en *Ilíada* es siempre epíteto de Ares y aparece dos veces en *Medea*, vv. 266 y 1346.

³¹⁶ Respecto de la aparición del personaje caminando sobre cuatro patas, cf. DEVEREUX (1975: 207-212) y REHM (2002: 181 y ss.). En cuanto al carácter salvaje y montaraz de Poliméstor, cf. HALL (1989: 192). Para un estudio de los vv. 1173-75, cf. CAMPBELL (1958: 182).

al que pega un hachazo). Su historia incluye también un *sparagmós* pero no sobre sus hijos como teme Poliméstor respecto de sus vástagos sino sobre su propia persona, a manos de unos súbditos que, colectivamente, despedazarán su cuerpo con cuatro caballos a instancias del oráculo³¹⁷.

Los paralelismos entre Licurgo y Poliméstor son muy sugestivos pero también los son los que lo ligan al cíclope Polifemo. Esta interpretación formulada en 1940 por SCHMID-STÄHLIN y retomada por varios estudios contemporáneos³¹⁸ se asienta sobre un cúmulo de elementos: Polifemo y Poliméstor representan ambos cabalmente la violación de la *xenia*; los dos tienen relación con cadáveres; son vencidos más por la astucia que por la fuerza; ambos son enceguedidos a través de una trampa que se da en un *éndon* (la cueva/la tienda); los dos, por último, se vinculan en la práctica o en el discurso con la antropofagia³¹⁹.

Ahora bien, esta identificación de Poliméstor con el monstruo Polifemo da lugar a una lectura paradójica del incidente. En efecto, si el rey tracio está ocupando el lugar del cíclope, Hécuba cumpliría el rol de Odiseo en el curso de una tragedia en la que el griego se plantea como el más acérrimo enemigo de la destronada reina y como su futuro dueño, tras el reparto de las cautivas.

Por otro lado, esta asimilación entre Hécuba y Odiseo (dependiente del par Poliméstor/Polifemo) resulta elocuente de la forma en que Eurípides construye el personaje de la reina en los términos de un singular jefe de *óikos*. En efecto y como hemos visto, en versos previos Hécuba lleva adelante una clara negociación con su vencedor, Agamenón, en la cual hace jugar los encantos de su hija Casandra para concretar con el griego una unión estratégica. Hécuba, privada de su marido y de todo

³¹⁷ Para una comparación del rey tracio con Licurgo, cf. ZEITLIN (1991: 57 y ss.).

³¹⁸ Cf. SEGAL (1993a:162 y ss.), MOSSMAN (1995:191) y ZEITLIN (1996:195).

³¹⁹ Respecto de la relación entre Poliméstor y Polifemo, cf. ARROWSMITH [citado por EISNER (1979: 159)] y ZEITLIN (1991: 69 y ss.). Acerca de la violación de la *xenia* y la antropofagia en el monstruo homérico, cf. HALL (1989: 52-53) y ATIENZA (2003: 29-32). Sobre el estereotipo bárbaro de Poliméstor, cf. HALL (1989: 108 y ss.). Otro paralelismo que se podría señalar entre las dos figuras viene dado por los gritos que profieren desde sus respectivos *éndon* donde han sido enceguedidos. Respecto de los gritos *off-stage* de Poliméstor de los vv. 1035, 1037 y 1039, cf. ARNOTT (1982: 40-41). Cf. también SEGAL (1993a:181) y ZEITLIN (1996:195). Por otra parte, Poliméstor en el v. 1094 pregunta si no lo ayudará nadie, en una expresión que recuerda la astucia de Odiseo frente al Cíclope. Recordemos, por último, que en *Troyanas* (v. 436) el epíteto que emplea Casandra para referirse a Polifemo es ὀμοβρώς, comedor de carne cruda.

hombre de su grupo de parentesco, se hace cargo de las tareas asignadas tradicionalmente a los hombres, como el arreglo “matrimonial” o la ejecución de la venganza, y esta identificación virtual con Odiseo parece encuadrarse en este nuevo rol³²⁰.

La última animalización de Hécuba se produce cuando Poliméstor enuncia su discurso profético y es allí donde queda delineada la transformación de Hécuba en perra³²¹:

- {Po.} ἄλλ' οὐ τάχ', ἠνίκ' ἄν σε ποντία νοτίς ...
 {Εκ.} μῶν ναυστολήση γῆς ὄρους Ἑλληνίδος;
 {Po.} κρύψη μὲν οὖν πεσοῦσαν ἐκ καρχησιῶν.
 {Εκ.} πρὸς τοῦ βιαίων τυγχάνουσαν ἀλμάτων;
 {Po.} αὐτὴ πρὸς ἰστὸν ναὸς ἀμβήση ποδί.
 {Εκ.} ὑποπτέροις νώτοισιν ἢ ποίω τρόπω;
 {Po.} κύων γενήση πύρσ' ἔχουσα δέργματα.
 {Εκ.} πῶς δ' οἴσθα μορφῆς τῆς ἐμῆς μετάστασιν;
 {Po.} ὁ Θρηξι μάντις εἶπε Διόνυσος τάδε.
 {Εκ.} σοὶ δ' οὐκ ἔχρησεν οὐδὲν ὧν ἔχεις κακῶν;
 {Po.} οὐ γάρ ποτ' ἄν σύ μ' εἶλες ὧδε σὺν δόλῳ.
 {Εκ.} θανοῦσα δ' ἢ ζῶς' ἐνθάδ' ἐκπλήσω + βίον †;
 {Po.} θανοῦσα: τύμβῳ δ' ὄνομα σῶ κεκλήσεται ...
 {Εκ.} μορφῆς ἐπῳδόν, μὴ τί τῆς ἐμῆς ἐρεῖς;
 {Po.} κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ.
 {Εκ.} οὐδὲν μέλει μοι σοῦ γέ μοι δόντος δίκη. ³²² vv. 1259-1274

³²⁰ Acerca de la venganza de Hécuba, cf. LEFKOWITZ (1993: 53) y BURNETT (1998: 157-176).

³²¹ Para un estudio de la violencia verbal en estos versos, cf. MATTIACE (1993: 50-51). En cuanto a la figura de la perra, cf. KOVACS (1987a: 108-109), LANZA (1987: 100) y GREGORY (2000a: 110-111).

³²² “PO.: Pero, no en seguida, cuando la humedad marina... HE.: ¿Acaso me transporta a los límites de la tierra helena? PO.: Por un lado, en efecto, (te) cubra, una vez caída del mástil. HE.: ¿Por quién me alcanza el violento salto? PO.: Tú misma con tu pie subirás al mástil de la nave. HE.: ¿Por mi espalda alada o por cuál forma? PO.: Llegarás a ser una perra con mirada de color de llama. HE.: ¿Cómo sabes el cambio de mi forma? PO.: El adivino entre los tracios, Dioniso, (me) dijo estas cosas. HE.: ¿Y a ti no te profetizó nada de los males que tienes? PO.: No, pues nunca me habrías atrapado con este engaño. HE.: ¿Muerta o viva completaré allí † mi vida †? PO.: Muerta. Y el nombre de tu tumba se llamará... HE.: ¿Dirás un conjuro de mi forma? PO.: ... sepulcro de la perra infeliz, señal para los navegantes. HE.: nada me importa, habiéndome pagado tú la pena”.

Gracias a una supuesta intervención de Dioniso, Poliméstor ha devenido un nuevo Tiresias y nos anuncia tanto la metamorfosis y muerte de Hécuba como los asesinatos de Agamenón y Casandra a manos de Clitemnestra en los versos que siguen a los aquí citados³²³. Estas últimas acciones a realizarse en Argos gozan de la comprobación del mito; otorgan por ello una mayor credibilidad a la transformación en perra de Hécuba, lo cual, como ya dijimos, constituye una innovación de Eurípides³²⁴. Cabe señalar, como dice RABINOWITZ, que el discurso de este Tiresias “manchado de crimen” condena a Hécuba al lugar estático y sin *lógos* de la roca marina, suerte de venganza póstuma sobre quien había osado sobrepasar su condición de mujer y cautiva tomando la palabra y pasando al acto³²⁵.

³²³ Acerca de la figura profética de Tiresias en *Fenicias* y *Bacantes* y su relación con Dioniso, cf. PAPAPOULOU (2001). WILSON (1968: 70-71) relaciona el hecho de que Poliméstor vincule la metamorfosis de Hécuba con el nombre de un lugar (*Kynoséma*, la señal de la perra) con las funciones que normalmente cumplen los dioses *ex machina* en cuyos discursos se dan siempre las etimologías situadas en los epílogos. En términos similares SEGAL (1993a: 221-222) plantea que Poliméstor, al llamar a Dioniso adivino de los tracios, deviene una parodia del *deus ex machina* y este carácter degradado resultaría problemático en lo que atañe a una eventual justicia divina. Rescata también la suma de elementos dionisiacos de la tragedia: referencias de Casandra (121, 676 y ss., cf. 827), de Hécuba (684-87), las mujeres (1077) llamadas por Poliméstor “Bacantes de Hades”, su relato de los hechos como un *sparagmós* dionisiaco (1078 y ss.) y un colectivo de mujeres signado por la violencia menádica (1156 y ss., 1167). Para la función del ojo en la cultura griega, cf. PADEL (1992: 59 y ss.) y respecto de la relación entre ceguera y profecía, cf. PADEL (1992: 72 y ss.). Acerca del discurso profético de Poliméstor, cf. también BUXTON (1982: 182-183) y JOUAN (1995: 143). Respecto del escupir y su valor apotropaico tanto aquí como en *Troyanas* 667, cf. LLOYD (1999: 27). En cuanto a los paralelismos en el rol de profetas con el Cíclope en la obra homónima, cf. KOVACS (1987a: 108). Para una comparación respecto del papel de la profecía en esta tragedia y en *Heraclidas* e *Hipólito*, cf. GOFF (1990: 110 y ss.).

³²⁴ Otra posible referencia eurípidea a la transformación de Hécuba es el fr.968 N de *Alejandro*, por la cual la anciana devendría imagen canina ligada al culto de Hécate: Ἐκάτης ἀγάλμα φωσφόρου κύων ἔση. Cf. al respecto KONIARIS (1973: 120-121), GREGORY (1999:192) y ROMERO MARISCAL (2003: 407-408). En *Troyanas* (vv. 427-430) también Casandra señalará enigmáticamente la profecía que augura la muerte de su madre que no será nunca esclava de Odiseo. Acerca del discurso profético de Casandra en *Troyanas* en relación con la muerte de Hécuba, cf. también MERIDOR (1984: 213-215) y ROMERO MARISCAL (2003: 407-408). Respecto del valor del término *μετάστασιν* del v. 1266, cf. SEGAL (1993a:162). Cf. también STEINER (1996: 538) y REHM (2002: 181 y ss.).

³²⁵ Cf. RABINOWITZ (1993: 121). Cf. también ABRAHAMSON (1952: 121, 128), CONACHER (1961: 7 y ss., 24-26), DAITZ (1971: 222), MERIDOR (1978a: 32 y ss.),

La animalización en perra de Hécuba ha recibido numerosas lecturas que le hacen cobrar distintos valores, no incompatibles sino fácilmente acumulables. Por un lado, se relaciona a la perra con una valencia maternal³²⁶. Por otro lado, en su rol de vengadora, Hécuba devenida perra se relacionaría con las Erinias. Esta interpretación, sustentada por GREGORY, ZEITLIN y MOSSMAN, recordaría que tales divinidades vengadoras son descritas a menudo como perras que persiguen a los seres humanos³²⁷. Otros estudios ven allí una alusión a la diosa Hécate ya que el perro es uno de los símbolos de esta divinidad ligada en general a los partos y a la muerte³²⁸. RABINOWITZ avanza una interpretación singular de la metamorfosis como una asimilación con el monstruo de la Esfinge³²⁹. Por último, algunos análisis plantean en términos generales la caracterización de Hécuba devenida perra como un monstruo, marino, debido a su ubicación geográfica³³⁰.

Aquí queremos ofrecer otra lectura de esta animalización. Es nuestra hipótesis que la transformación en perra de Hécuba puede ser leída como sinécdoque de la Escila. Son numerosos, a nuestro entender, los elementos que el texto ofrece en este sentido³³¹.

En primer lugar, el elemento esencial, la perra. La valencia canina en la Escila está dada directamente en la etimología del nombre: Σκύλλη se relaciona con σκύλαξ, cachorro³³². La primera característica que Homero da de ella (definida como πέλωρ) es que ladra terriblemente, δεινὸν λελακῦια como una perra recién nacida, σκύλακος νεογιλλῆς. Asimismo apa-

LORAUX (1984 : 108), FITZGERALD (1989: 222), ZEITLIN (1991: 63 y ss.), DELI (1991-1992: 29) y STEINER (1995: 195 y ss.).

³²⁶ Cf. GREGORY (1999: xxxiv) y LORAUX (1995: 146).

³²⁷ Cf. MOSSMAN (1995:196), ZEITLIN (1996:185) y GREGORY (1999: xxxv).

³²⁸ ZEITLIN (1996: 185) toma en cuenta la similitud de nombres entre la diosa y la anciana y trae a colación el fragmento ya citado de *Alejandro*. Cf. también BURKERT (1985: 65), PADEL (1992: 102), RABINOWITZ (1993: 115-116) y MOSSMAN (1995: 197). Sobre la relación entre Hécate y los perros, cf. FARNELL (1896:508).

³²⁹ Cf. RABINOWITZ (1993: 122). Para una relación entre Hécuba, la Esfinge y la Gorgona, cf. MICHELINI (1987: 172). Acerca de la imagen de la Gorgona y los perros en relación con Clitemnestra, cf. DEFOREST (1993: 134-137). Acerca de la figura de la Esfinge, cf. VERMEULE (1984: 171 y ss.), IRIARTE (1990: 131 y ss.) y HUMPHREYS (1995).

³³⁰ Cf. SEGAL (1993a: 158-159,180, 185) y MOSSMAN (1995: 192).

³³¹ Para un estudio de este monstruo cf. RESEL (2000) y AGUIRRE CASTRO (2002).

³³² Cf. CHANTRAINE (1999: 1023).

rece descrita como un femenino monstruo marino de cuya ingle surgen seis cabezas de perro de triple dentadura, capaces de matar todo lo que esté a su alcance³³³. El hecho de que estas cabezas caninas surjan de la ingle constituye una referencia corporal con valencias tanto genésicas como destructivas. Ambivalencia de gran riqueza semántica como lo prueba su uso en el caso de Medea aunque es dable pensar su aplicación respecto de Hécuba, famosa por su fertilidad y por su sed de venganza³³⁴.

Otro elemento a tener en cuenta es la referencia a su mirada. Aparece el término *δέργματα* crucial para esta interpretación. Este sustantivo deriva del verbo *δέρκομαι* que tiene el sentido de ver pero subrayando una intensidad que la hace, en suma, la mirada de un victimario: es el mirar de la serpiente, el águila, la Gorgona, los guerreros en combate³³⁵. Aplicado a Hécuba en boca de Poliméstor, este vocablo dibuja a la viuda de Príamo como victimaria³³⁶. De este modo, el *lógos* de un hombre enceguado habla de la particularidad de la mirada de quien lo privó de la vista, en un discurso que continuamente recalca en referencias la mirada³³⁷. Por otra parte, se ha señalado el paralelismo entre la mirada de fuego de Hécuba perra y la referencia a Orión y Sirio del v. 1099 y ss. en boca de Poliméstor, donde aparecen descriptos como lanzando “de sus ojos rayos ardientes de fuego”, *πυρὸς φλογέας ... / ... ὄσσων αὐγὰς*. De acuerdo con el mito, Orión es cegado por Mérope por intentar violar a su hija³³⁸. Recordemos finalmente que en el encuentro entre Hécuba y Poliméstor, el discurso de la anciana se detiene en justificar por qué no debe mirarlo a los ojos, aduciendo en principio una cuestión de género así como de posicionamiento social, en virtud del desclasamiento que ha

³³³ Cf. *Odisea* 12. 85-92. Incluso algunas versiones sostienen que también posee perros en lugar de pies.

³³⁴ Acerca de la venganza y la maternidad en *Medea y Hécuba*, cf. MELIS (2005: 209). Respecto de la cólera de Hécuba, cf. HARRIS (2001: 278 y ss.).

³³⁵ Cf. CHANTRAINE (1999: 264).

³³⁶ Para una relación entre este cambio y el destino de las mujeres, cf. GOFF (1990: 66 y ss.).

³³⁷ Acerca del juego de imágenes sobre la luz y la visión en contraposición con el enceguamiento de Poliméstor, cf. ZEITLIN (1991: 64 y ss.). Sobre la ceguera de Poliméstor como retribución por la “profanación” de la mirada de Hécuba, cf. NUSSBAUM (1995: 509-510).

³³⁸ Respecto de las relaciones entre Poliméstor y Orión, cf. ZEITLIN (1991: 57 y ss.) y sobre la mirada de fuego que comparte el segundo con Hécuba, cf. ASSAEL (1983: 327-328).

sufrido la troyana. Ahora bien, dada la importancia que la mirada cobra en el juego teratológico con estos personajes, no deja de ser sugestiva la “prohibición” de mirada que suele ligarse a los monstruos de ojos letales. Resulta significativo el hecho de que esta mirada no es mentada en el contexto de la venganza sino que es proyectada a un futuro distante: el aspecto performativo que ella connota se desliga así de la venganza propiamente dicha y puede aparecer como un rasgo más del monstruo en que devendrá Hécuba.

El tercer elemento es el mar, ámbito clave del monstruo que incluye también como en este caso un estrecho peligroso y una descripción detenida que gira en torno de la roca³³⁹. Hécuba conformará según la profecía de Poliméstor una señal particular para los marineros.

Si optamos por esta interpretación de la transformación de Hécuba en perra como sinécdoque de Escila, se pueden señalar una serie de elementos presentados previamente en la tragedia que se redefinen en función de esta lectura.

En primer lugar, la cueva aparece como un punto constitutivo del accionar letal de Escila y es dable por ello pensar una analogía con el interior de la tienda de Hécuba donde se cumplió la sangrienta venganza, un *éndon* descrito en el v. 1014 como un lugar lleno de despojos, σκύλων ἐν ὄχλῳ.

En segundo lugar, la descripción, en plena ejecución de los asesinatos, del conjunto de brazos y pies de las mujeres troyanas (entre las que se incluye Hécuba pero que podrían ser pensadas como un *alterum corpus* de la protagonista³⁴⁰) implican una pluralidad enmarañada, fácilmente conjugable con las seis cabezas y doce patas de la Escila. De hecho, Eurípides presenta el farrago de miembros como si las mujeres atacantes fuesen pulpos: los movimientos del animal y del monstruo parecen seguir un juego similar³⁴¹. Por otra parte, esta maraña corporal que ejecuta la venganza en parte ya había sido adelantada por una imagen que la misma Hécuba desarrollara en los vv. 836-840 en su diálogo con Agamenón.

³³⁹ Sobre el promontorio llamado *Kynoséma* en el Quersoneso tracio y las dificultades que genera para la navegación, cf. GREGORY (1999: 194) y respecto de su función en el texto, cf. NUSSBAUM (1995: 520).

³⁴⁰ Si bien la ejecución de los niños se desarrolla de forma colectiva, es Hécuba la que aparece como el agente principal. Así lo expresa la primera persona del singular del v. 1046: οὓς ἔκτειν' ἐγώ.

³⁴¹ De hecho RESEL (2000: 5) describe a la Escila como un pulpo gigante.

Intentando multiplicar su súplica ante el griego en presencia del cadáver de Polidoro, la anciana expresa su deseo de convertirse en una criatura que resulta francamente monstruosa: εἴ μοι γένοιτο φθόγγος ἐν βραχίοσι / καὶ χερσὶ καὶ κόμαισι καὶ ποδῶν βάσει / ἢ Δαιδάλου τέχλαισιν ἢ θεῶν τινος, / ὡς πάνθ' ἀμαρτῆ σῶν ἔχοιτο γουνάτων / κλαίοντ', ἐπισκῆπτοντα παντοίους λόγους., “si tuviera voz en los brazos, manos, cabellos y en la planta de los pies, ya por las artes de Dédalo, ya por las de alguno de los dioses para que todas conjuntamente te tengan de tus rodillas, llorando, denunciando argumentos de todo tipo”³⁴². Este monstruo anticipatorio se define básicamente por exceso de un rasgo que en la metamorfosis final está ausente, φθόγγος, la voz, en contraposición con la perra de piedra que implica un ser privado no solo de *lógos* sino de sonido alguno³⁴³.

En tercer lugar, Homero incluye en la lista de alimentos de Escila a otros monstruos (κῆτος). Si, como referíamos anteriormente, Poliméstor puede ser entendido en términos del cíclope Polifemo, también podría aparecer como una posible víctima de una Hécuba/Escila.

Por otro lado, se podría pensar que la frecuente caracterización de Hécuba y su séquito (y también de Poliméstor) como fieras salvajes empleando el vocablo θῆρ puede subsidiariamente implicar a estos personajes en el registro de lo monstruoso, dado que en una de las acepciones, como hemos visto, este término remite a lo teratológico.

Por último, nos parece que este análisis recibiría una suerte de comprobación ensayando una interpretación intertextual. En efecto, es de remarcar que las únicas menciones del monstruo Escila en el registro trágico están en relación con mujeres vengadoras. Ello ocurre respecto de Medea en *Medea* de Eurípides (vv. 1343 y 1359) y de Clitemnestra en *Agamenón* (v. 1233) y *Coéforas* de Esquilo (v. 613). Todo da a entender que en el imaginario de la tragedia una mujer que ocupa el rol normativamente masculino del ejecutor de la venganza sólo puede ser pensada en términos de monstruosidad³⁴⁴. La Escila, con su fuerte corporeidad

³⁴² Respecto de esta imagen, cf. MICHELINI (1987: 152), ZEITLIN (1991: 78), DREW GRIFFITH (1998: 236), GREGORY (2000a: 111) y REHM (2002: 178 y ss.).

³⁴³ Para un análisis de monstruos que toma en cuenta un doble registro, visual y sonoro, cf. ATIENZA (2003).

³⁴⁴ SEGAL (1993a:182) relaciona a la anciana con estas dos mujeres. Como Medea, Hécuba supera a un hombre más fuerte atacando el punto débil, su necesidad de herederos. Como la Clitemnestra de Esquilo, Hécuba se venga por hijos muertos en pos de juegos masculinos de poder. Respecto de la comparación entre Hécuba y Clitemnestra, cf. AELION (1983 t.II: 301 y ss.) y LANZA (1987: 101). Para una relación entre

animal y sus valencias genésicas y destructivas, parece adecuarse particularmente a tal tarea.

TROYANAS

Cuando se analiza el campo semántico creado por las referencias a la monstruosidad en obras de Eurípides tales como *Medea* o *Hécuba*, hallamos un tratamiento muy rico donde el registro de lo monstruoso aparece de forma visible, incluso contundente. En *Troyanas*, en cambio, el manejo se presenta más inasible e indirecto, pero no por ello menos rico. Como hemos venido haciendo, para analizar las referencias a la monstruosidad en esta tragedia operaremos en dos planos. En uno, se trabajará con una serie de remisiones a monstruos o seres relativamente monstruosos, señalando las mediaciones que impone el texto de Eurípides para inscribirlas en ese registro. En el otro, veremos cómo se diseña como monstruo un personaje que no es explícitamente designado como tal.

Las referencias que englobamos en el primer conjunto ejemplifican claramente nuestra afirmación del carácter indirecto e inasible del tratamiento de lo monstruoso en *Troyanas*. En efecto, hallamos en primer lugar una remisión en diagonal que se realiza a través de un juego de palabras en boca de Casandra:

ἦ δεινὸς ὁ λάτρις. τί ποτ' ἔχουσι τοῦνομα
κῆρυκες, ἐν ἀπέχθημα πάγκοινων βροτοῖς,
οἱ περὶ τυράννουσ καὶ πόλεις ὑπηρέται;³⁴⁵

vv. 424-426

Cassandra en su desprecio al personaje de Taltibio³⁴⁶ relaciona mediante un juego etimológico, al heraldo, κῆρυξ, con Κήρ, *Kér(es)*,

Hécuba y Tomiris, cf. ROMERO MARISCAL (1998-1999). Sobre las vinculaciones entre Clitemnestra, Escila, Medusa y las Erinias, cf. RABINOWITZ (1992: 42). Por último, Clitemnestra es concebida frecuentemente como perra en tanto adúltera, pero también, como indica LORAUX (1995: 146), en tanto perra rabiosa por la muerte de su hija.

³⁴⁵ “Verdaderamente terrible este sirviente. ¿Por qué siempre tienen como nombre heraldos, un objeto de odio totalmente común para los mortales, los siervos de reyes y ciudades?”.

³⁴⁶ Para el *tópos* del desprecio hacia los heraldos en Eurípides cf. *Supp.* 426 ss., *Or.* 888 ss., *Heracl.* 292-3. Sobre la figura del mensajero en Eurípides, cf. MARCOS PÉREZ (1994) y en esta tragedia en particular, cf. SCODEL (1980:109). Cf. también AELION

diosa(s) de la Muerte. Genios malignos de fuerte presencia en la *Ilíada*, son representadas como seres alados, de color negro, con garras y grandes dientes blancos, de aspecto horrible. Desgarran cadáveres y beben su sangre así como la de los heridos. Sus mantos aparecen a su vez embebidos en sangre humana (*Ilíada* 18. 535 y ss.). Hesíodo, por su parte, da cuenta de su relación con la ineluctabilidad del destino así como de su parentesco con la Noche, que las parió sin yacer con nadie, οὐ τινι κοιμηθεῖσα θεὰ τέκε Νύξ ἐρεβεννή, (*Teogonía*, 211-213), vale decir, fruto de una procreación partenogenética monstruosa³⁴⁷. En suma, el juego de palabras de Casandra en *Troyanas* no es inocente. Taltibio es el encargado de anunciar los destinos de las troyanas, cuyo carácter funesto permitiría ubicar al heraldo entre las criaturas monstruosas y en el futuro, tiempo aprehendido para la profetisa, es quien dará la noticia del inminente asesinato de Astianacte. Es claro, sin embargo, que la referencia no es inmediata ni determinante.

En segundo lugar, la misma Casandra remite a monstruos concretos pero su presencia se halla mitigada ya que aparecen en medio de una enumeración de peligros y sin mayor detenimiento³⁴⁸:

†οὐ δὴ στενὸν διαύλον ᾧκισται πέτρας†
 δεινὴ Χάρυβδις, ὠμοβρῶς τ' ὀρειβάτης
Κύκλωψ Λιγυστίς θ' ἢ συῶν μορφώτρια
 Κίρκη ...³⁴⁹

vv. 435-438

En su discurso profético, la sierva de Apolo adelanta el futuro de Odiseo. Entre las distintas adversidades que le deparará al griego el

(1983 tII: 129) y LEE (1976: 144). Acerca del rol de Taltibio en *Hécuba* y *Troyanas*, cf. AELION (1983 tII: 153 y ss.). Respecto de las características del heraldo en la antigüedad, cf. GASTALDI (2005: 1-2).

³⁴⁷ Acerca de la feroz rapacidad de este ser y su aspecto monstruoso, cf. VERMEULE (1984: 39-40). Respecto del carácter ineluctable de la *Kér* en la épica, cf. GARLAND (1985: 19). Cf. también PETERSMANN (2002: 268).

³⁴⁸ Parte de la crítica considera que los vv. 435-43 han sido interpolados. Cf. al respecto BARLOW (1997: 179).

³⁴⁹ “donde en verdad la terrible Caribdis habita el estrecho doble de piedra y el montaraz Cíclope, comedor de carne cruda, y la ligur Circe, la que transforma en cerdos...”. Para un estudio del personaje de Circe en clave teratológica, cf. ATIENZA (2003: 30-31). SANSONE (1984) ve en la dualidad de διαύλον una referencia también a Escila.

regreso al hogar, ella escoge dos monstruos, la “terrible” Caribdis δεινὴ Χάρυβδις, y el montaraz Cíclope, comedor de carne cruda, ὠμοβρώς τ’ ὀρειβάτης Κύκλωψ.

La última referencia de este primer conjunto que también está en boca de Casandra presenta una entidad mayor, a la vez que genera una serie de interrogantes. La flamante concubina de Agamenón se presenta a sí misma como una Erinia:

οὐκέτ’ ἂν φθάνοις ἂν αὔραν ἰστίοις καταδοκῶν,
ὥς μίαν τριῶν Ἐρινὺν τῆσδέ μ’ ἐξάξων χθονός.³⁵⁰ vv. 456-457

Dos preguntas surgen inmediatamente. Por un lado, ¿qué registro está trabajando aquí Eurípides? Por el otro, ¿en qué sentido Casandra se identifica a sí misma como una Erinia? Recordemos que estas diosas de ojos sangrientos (tal como aparecen descritas en *Andrómaca*) son antiquísimas divinidades de la religión primitiva, castigadoras inexorables de los delitos de sangre, mediante el asedio y el enloquecimiento. Surgidas de las gotas de sangre esparcidas tras la mutilación de Urano, pertenecen al sector primitivo del panteón y no reconocen la autoridad de la generación más joven (el mismo Zeus se ve impelido a obedecerles). Su aspecto es definitivamente monstruoso tal como los describe la Pitia en *Euménides* (v. 35 y ss.) de Esquilo. Son representadas a menudo con serpientes entrelazadas en sus cabelleras, de aspecto horroroso y accionar torturante³⁵¹. Dados estos rasgos, la autoasimilación Casandra/Erinia resulta problemática: ni el carácter monstruoso ni el de genio vengador de crímenes de sangre parecen cuadrarle a la troyana³⁵².

Una respuesta posible puede ensayarse considerando que Eurípides está operando con un concepto ya secularizado de Erinia. En este sentido, estaríamos más bien ante la remisión a una idea general de ruina o destrucción y no frente a una deidad monstruosa particular. Desde este

³⁵⁰ “ya no te apresurarías en esperar viento para las velas porque vas a sacarme a mí, una Erinia de las tres de esta región”.

³⁵¹ Respecto de las Erinias en general, cf. PADEL (1992: 102 y ss., 162 y ss.) y PADEL (1995: 142-143). Acerca del papel de estas diosas en Homero, cf. JOHNSTON (1994: 147-148). Para su estudio en los trágicos, cf. AELION (1983 tII: 199 y ss.) y en *Orestía* en particular, cf. BROWN (1983), HENRICHS (1995: 60-73), ZEITLIN (1996: 103 y ss.) y DE SANTIS (2005a). Sobre la representación de Helena como Erinia en Esquilo y en *Alejandro*, cf. ZARANKA (1977: 4).

³⁵² Cf. al respecto DIGGLE (1981: 62-63).

punto de vista, la presencia de Casandra/Erinia en Argos cataliza en un punto la ruina de la casa de Atreo. Por otra parte, DIGGLE supone que la referencia al número trino de Erinias daría cuenta de que Casandra completa una tríada ya compuesta por Clitemnestra y Egisto³⁵³.

Otra opción, presentada por IRIARTE, nos parece muy pertinente en tanto mantiene y no soslaya el lazo entre Casandra y el personaje mitológico Erinia. Esta interpretación gira en torno de la naturaleza ctónica de estas divinidades: en efecto, éstas funcionan como inversiones de las Musas y, tanto como ellas, son portadoras de un discurso profético que se canta en otra clave. Por otro lado, IRIARTE pone de relieve la ligazón entre estas divinidades y el menadismo dionisiaco, lo cual resulta significativo en el contexto de la escena en que Casandra profiere este parlamento en *Troyanas*. Este carácter ctónico que se construye en oposición a Apolo y su cortejo hace menos enigmática la relación Casandra/Erinia del v. 457³⁵⁴.

En un trabajo previo, IRIARTE presentaba otra interpretación también muy sugerente. Conectando el v. 457 de *Troyanas* con el v. 895 de *Traquinias* donde Yole aparece asimismo descrita como Erinia, la autora trabaja el par Casandra/Yole como vengadoras del hogar familiar en función de ser ambas causantes indirectas de las muertes de sus “maridos”: las dos mujeres comparten el mismo *status* conyugal incierto en sus respectivas uniones con un hombre que las ha tomado a través de un acto de fuerza sobre el grupo de parentesco originario, generando una respuesta homicida en las esposas legítimas. El carácter eminentemente justiciero de las Erinias le cabe entonces a Casandra que funciona así como agente de la venganza de la casa de Príamo, tal como lo expresa el discurso de la profetisa cuando aparece prácticamente como responsable de las peripecias a sufrir por Odiseo en su regreso a Ítaca³⁵⁵.

De cualquier manera, estas interpretaciones rescatan otros elementos que el carácter monstruoso de las Erinias, por lo cual incluso esta referencia claramente más sustancial que las previamente analizadas, también se desdibuja en el contexto de la obra. Ahora bien, si pasamos al segundo plano de análisis formulado al inicio (el diseño de un personaje en términos monstruosos aunque no aparezca denominado explícitamente como tal) vemos que el panorama se altera en gran medida. Nuestra hipó-

³⁵³ Cf. DIGGLE (1981: 62-63).

³⁵⁴ Cf. IRIARTE (2002^a: 41 y ss.) y DE SANTIS (2005b).

³⁵⁵ Cf. IRIARTE (1999: 58-59).

tesis aquí es que Helena puede ser leída en esta obra como criatura monstruosa³⁵⁶.

El primer elemento a apreciar es la genealogía de Helena que Andrómaca despliega en varios versos del segundo episodio:

ὦ βάρβαρ' ἔξευρόντες Ἕλληνες κακά,
 τί τόνδε παῖδα κτείνειτ' οὐδὲν αἴτιον;
 ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὔ ποτ' εἶ Διός,
 πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ' ἐκπεφυκέναι,
 Ἀλάστορος μὲν πρῶτον, εἶτα δὲ Φθόνου,
 Φθόνου τε Θανάτου θ' ὅσα τε γῆ τρέφει κακά.³⁵⁷ vv. 764-769

No es casual que en el contexto del pronto asesinato de su proge, Andrómaca arremeta contra la ascendencia de la griega. La viuda de Héctor niega por completo a Zeus como padre de Helena (si bien sigue considerando el padre tradicional humano Tindáreo) y coloca a cuatro progenitores en su lugar: *Alástor*, *Phthónos*, *Phónos* y *Thánatos*³⁵⁸. Se trata de un engendramiento fuera de la norma, por acumulación de progenitores masculinos que recuerdan otro nacimiento no humano como fue el de Pan según la *Siringa* de Teócrito: en el *technopáignion* Penélope gesta a Pan como fruto de su unión con la totalidad de sus pretendientes sin mencionarse el elemento femenino en la concepción.

El primero de los padres atribuidos a Helena, *Alástor*, es el genio maléfico vengador del crimen, la *hýbris* y la injusticia, demonio de las venganzas hereditarias y de los crímenes imprescriptibles, suerte de delirio pavoroso que refiere tanto a aquél que muere violentamente y persigue a

³⁵⁶ Para un estudio de la imagen de Helena en la literatura griega, cf. SKUTSCH (1987), DOWDEN (1995: 51-54), WULFF ALONSO (1997: 206-222), LORAUX (1997a: 194-210) y MCCLURE (1999: 65-69); en la tragedia, cf. ALBINI (1999: 295-296) y MADRID (1999: 233-234) y en *Orestía*, cf. DE SANTIS (2004). Sobre la imagen de este personaje en los vasos, cf. CASSIMATIS (1985: 23-25). Acerca de la feminización de la belleza en la tragedia, cf. HAWLEY (1997: 50-52).

³⁵⁷ “¡Oh griegos, inventores de males bárbaros!, ¿por qué matáis a este niño culpable de nada? ¡Oh brote tindáreo, no eres (hija) de Zeus. Y afirmo que has nacido de muchos padres, por un lado, en primer lugar, de *Alástor*, por otro, en segundo, de Envidia, de Asesinato, de Muerte y cuantos males alimenta la tierra”.

³⁵⁸ Para la genealogía general de Helena y la especial dada en *Troyanas*, cf. LORAUX (1997a: 201-205). Cf. también SCODEL (1980: 134-135) y ROMERO MARISCAL (2003: 354-355).

su victimario, como al criminal perseguido³⁵⁹. ¿Por qué esta divinidad parecería como padre de la espartana? BARLOW sostiene que los trágicos lo usan con la valencia vengadora, rasgo central en la identidad de este ser que remite a una concepción arcaica del derecho³⁶⁰. CROALLY rescata, en cambio, su valencia destructiva, que cuadraría más con el poder devastador del personaje. Es de notar que esta figura vuelve a aparecer en esta tragedia en los vv. 940-942. Helena ve en Paris Alejandro un *Alástor* de su madre, τῆσδ' ἀλάστωρ, también con este sentido de devastación³⁶¹. Y el mismo sentido tiene la mención de ἀλάστωρ en el v. 949 de *Hécuba* en boca del coro que califica con este vocablo a la misma Helena, calamidad que ha causado la destrucción de sus hogares³⁶². En segundo lugar se menciona a *Phthónos*. La clave del por qué de esta referencia a la Envidia como progenitor de Helena tal vez esté en los vv. 991-97 donde Hécuba compara los lujos de Troya con las “pocas cosas” que ofrecía Esparta³⁶³. El tercer padre es *Phónos*, Asesinato, como derivación de la idea de derramamiento de sangre³⁶⁴. Hesíodo lo presenta como uno de los tantos hijos de Eris, quien a su vez es como *Kér* y *Thánatos* hija de la Noche. *Thánatos*, el cuarto, así como su hermana *Kér* fue parido por la oscura Noche

³⁵⁹ Cf. VERNANT (1986: 84) que retoma a GERNET (2001 [1917] : 146 y 320). Cf. también LORAUX (1997b: 163-166) que aborda el tema también desde el plano lexical.

³⁶⁰ Sobre esta relación con un tipo de derecho ligado a una religiosidad primitiva y a una memoria punitiva, asociada a la reprobación pública, cf. GASTALDI (1999: 121), quien también retoma a GERNET. GASTALDI señala asimismo que tanto Helena como Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo aducen razones de distinto tipo para desmarcarse de los crímenes que las ubicarían bajo la competencia de un *Alástor*. Para un análisis de Clitemnestra como *Alástor* en el *Agamenón*, cf. NEUBURG (1991). Acerca del uso del término en *Medea*, cf. RIVIER (1958: 64-65) y CASSANELLO (1970). Respecto de su interpretación de la referencia a *Alástor* en el v. 768, cf. BARLOW (1997: 197).

³⁶¹ Cf. CROALLY (1994: 91 y 141 y ss.). Cf. también LLOYD (1989: 78), WORMAN (1997: 190), GASTALDI (1999: 121) y ROMERO MARISCAL (2003: 396). Debemos notar que, como señala CROALLY (1994: 91), “Alastor is a surname of Zeus in his capacity as avenger of evil deeds”, aunque aquí Andrómaca niega terminantemente esta posibilidad.

³⁶² Cf. al respecto, ZEITLIN (1991: 75 y ss.).

³⁶³ Cf. DODDS (1993: 41 y ss.) y VERMEULE (1984: 123). CAIRNS (1999: 194-95) plantea que *Phthónos* a menudo tiene connotaciones más cercanas a la malicia. Acerca del uso del término en *Orestía*, cf. DEFOREST (1993: 131 y ss.) y CAIRNS (1999: 194 y ss.).

³⁶⁴ Acerca de este término y su uso en *Orestía*, cf. PADEL (1992: 172 y ss.).

sin yacer con nadie³⁶⁵: otro caso de engendramiento extraordinario, esta vez partenogenético, que recuerda el de Tifón por Hera. En los casos de concepción únicamente femenina el resultado monstruoso parece garantizado. *Thánatos* es descrito por Hesíodo como un dios terrible, de férreo corazón y bronceína alma, odioso incluso para los inmortales³⁶⁶.

Tanto por el número de sus progenitores como por la identidad de los mismos, el discurso de Andrómaca presenta a Helena en términos de retoño monstruoso. Ahora, si dejamos de lado su genealogía y apuntamos a las descripciones de su aspecto y accionar, también se puede leer a este personaje en clave teratológica.

En primer lugar, su mirada. Helena posee una mirada bivalente, que tanto provoca la seducción y el encantamiento, como genera destrucción. Andrómaca, por ejemplo, menta esta dualidad de sus ojos cuando expresa su deseo de muerte para Helena:

ὄλοιο· καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο
αἰσχρῶς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπώλεσας Φρυγῶν.³⁶⁷ vv. 772- 773

Luego es Hécuba quien, a manera de una nueva Circe, aconseja a Menelao, devenido una especie de Odiseo, sobre los peligros a los que se verá expuesto y allí la mirada de Helena vuelve a desempeñar un papel importante:

αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σήν.
ὄραν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔλη πόθω.
αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἔξαιρεῖ πόλεις,
πίμπρησιν οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα.
ἐγὼ νιν οἶδα, καὶ σύ, χοῖ πεπονθότες.³⁶⁸ vv. 890-894

³⁶⁵ Para un estudio de este término en la épica, cf. VERMEULE (1984: 39-41), PETERSMANN (2002: 266 y ss.) y LETOUBLON (2003: 31 y ss.). Sobre el personaje *Thánatos* en *Alcesteis*, cf. PETERSMANN (2002: 266-267).

³⁶⁶ Para la visión etérea de esta divinidad, cf. GARLAND (1985: 56), VERMEULE (1984: 37-41, 145 y ss.) y VERNANT (1989: 139 y ss.).

³⁶⁷ "¡Ojalá perezcas! Pues a partir de los ojos hermosísimos destruiste vergonzosamente las ilustres llanuras de los frigios".

³⁶⁸ "Te apruebo, Menelao, si matas a tu esposa. Pero rehuye que ésta (te) mire, que no te tome por deseo. Pues toma la mirada de los hombres, destruye ciudades, quema las casas. Así son sus encantos. Yo la conozco y tú y los que han sufrido".

El efecto mortífero de la mirada de Helena evoca ciertamente a la Gorgona. En tanto no se trata de una doncella ni de un ser inmortal, podríamos focalizar más específicamente la atención en Medusa quien, según el relato mitológico, sedujo y yació con Poseidón³⁶⁹. Es la opción de SCHIASSI quien al analizar estos versos relaciona a Helena con la Gorgona, interpretación que otros autores también aplican para otros textos euripideos como *Hécuba* (vv. 441-443) en los cuales los ojos de Helena revelan asimismo un poder mortal³⁷⁰.

Pero, además, el discurso de Menelao aporta otro dato a tener en cuenta:

ἄλλ' εἶα χωρεῖτ' ἐς δόμους, ὀπάονες,
κομίζετ' αὐτὴν τῆς μαιφονωτάτης
κόμης ἐπισπάσαντες· οὔριοι δ' ὄταν
πνοαὶ μόλωσι, πέμψομέν νιν Ἑλλάδα.³⁷¹

vv. 880-883

Su esposa aparece teniendo la cabellera “más criminal”. El adjetivo en grado positivo califica ya en la épica a Ares (*Ilíada* 5. 31, 455, 844) y en la tragedia en dos oportunidades a Medea (*Medea*, 266 y 1346) mas no se registra otro uso en grado superlativo. La referencia a su cabellera resulta significativa si leemos a Helena en clave teratológica. Y además sería compatible con su filiación con *Phónos* según la genealogía que le inflige Andrómaca³⁷². Por último, si se adopta esta interpretación de Helena como monstruo, está claro que su belleza funciona como una

³⁶⁹ Sobre la imagen de la Medusa en la cultura antigua, cf. DUBOIS (1990: 117-123), PLÁCIDO (1992b: 572-573), SEGAL (1996b: 18 y ss.) y GONZÁLEZ GONZÁLEZ (2005). Para un estudio de las Gorgonas en el arte griego, cf. REEDER (1995: 410 y ss.). Acerca de la figura de Clitemnestra en tanto Gorgona, cf. GOFF (2000: 101).

³⁷⁰ διὰ καλῶν γὰρ ὀμμάτων / αἴσχιστα Τροίαν εἶλε τὴν εὐδαίμονα, “pues a causa de sus bellos ojos de la manera más vergonzosa tomó a Troya, la bienaventurada”. Para una interpretación de estos versos en términos de una Helena/Medusa, cf. WORMAN (1997: 186), quien los relaciona con las menciones homéricas de la mirada de la espartana, particularmente en la *Teichoskopía*. Respecto de una lectura psicológica de esta identificación entre Helena y la Gorgona en tanto “oscuro objeto del deseo”, cf. WORMAN (1997: 158).

³⁷¹ “Pero, ea, avanzad hacia las tiendas, traedla tras arrastrarla de su más criminal cabellera. Cuando vengan vientos favorables, la enviaremos a la Hélade”.

³⁷² Sobre las serpientes de la cabellera de Medusa, cf. GONZÁLEZ GONZÁLEZ (2005: 127-130). A su vez, este elemento ofídico representa una asociación con la figura de la Erinia. Sobre Helena como diosa, cf. *Orestes*, v. 1388.

máscara, remitiendo una vez más a la Gorgona³⁷³. En este sentido, la mención por parte de Hécuba en el agón del par adorno/maldad no sería casual (vv. 981-982).

Hécuba previene en los vv. 890-892 acerca de la eficacia de la mirada de Helena. Es interesante que para justificar su aserción la anciana utilice en el v. 894 la expresión, ἐγὼ νιν οἶδα, que se traduce con el valor de conocer pero que, como es sabido, tiene implícito un valor visual: Hécuba sabe por haberla visto, como si con esta forma verbal insinuara al interlocutor alguna serie de episodios vividos puertas adentro durante la última década de guerra de los cuales sería redundante hablar³⁷⁴.

Si sumamos esta advertencia de Hécuba sobre la mirada de Helena, la sugerencia de la misma Hécuba respecto de dejar hablar a Helena y el más que probable destino airoso de la griega (en función del mito, de la tradición épica y de la admonición final de Hécuba a Menelao de no subirla a su nave), podríamos pensar en dos lecturas alternativas³⁷⁵. En efecto, es dable pensar que la anciana, una vez que se ha producido el contacto visual entre Menelao y su esposa, suponga que esta Gorgona ha arrebatado ya la mirada del varón y cuenta con todas las cartas a su favor como para salvarse y, en este sentido, su intervención agonística intentaría revertir esta situación. Pero también podría pensarse en una lectura distinta por la cual el diagnóstico teratológico de Hécuba sea fallido y Helena represente un monstruo de otro tipo, uno en el cual el *lógos* pueda ser más letal que su mirada (y de esta manera su idea de dejar hablar a la griega sería totalmente contraproducente con su propósito de asegurar su ajusticiamiento³⁷⁶).

De hecho, dado el par seducción/ruina que enmarca estas referencias a sus ojos, podría más bien relacionarse a la griega con las Sirenas, en una suerte de homología visual de la atracción que generan auditivamente las

³⁷³ Respecto de la relación entre belleza y *kháris* en la representación de la Gorgona, cf. VERNANT (2002: 163-164). Acerca de la máscara y el espejo, cf. VERNANT (2002: 203-204).

³⁷⁴ En *Medea*, es la nodriza quien utiliza esta expresión en el v. 39 dando cuenta de un sugestivo juego de miradas y saberes entre Medea y su *trophós*. Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (1998: 67-68).

³⁷⁵ Acerca del destino de Helena, cf. MERIDOR (1984: 211-213).

³⁷⁶ Recordemos, por otra parte, que esta ejecución que no se concreta en la obra viene dada por la lapidación, tal como lo anuncia Menelao en el v. 1039. La referencia pétrea de esta pena nos remite por un lado al efecto que produce en sus víctimas la mirada de la Gorgona y, por otro, en un punto a la litificación que el mito augura para su rival Hécuba. Sobre la pena de lapidación, cf. CANTARELLA (1996b: 68 y ss.).

mujeres pájaro³⁷⁷. En este sentido resulta significativo que en Homero el término empleado para designar su voz sea *óps*, vocablo de valencia visual que daría cuenta de la clarividencia oracular que reclama el discurso de las Sirenas³⁷⁸.

Por otra parte, hay una serie de elementos que los especialistas señalan relacionados con las Sirenas, tal como éstas aparecen en la épica y que también pueden ligarse con Helena³⁷⁹. Por un lado, las referencias a la planeicie en que se ubican las mujeres pájaro y donde reposan los huesos de sus víctimas tienen, según VERNANT, una connotación femenina erótica y peligrosa que cuadra con la mujer más hermosa del mundo, causante de una guerra que ha poblado de cadáveres las “ilustres llanuras de los frigios”³⁸⁰. Asimismo, una de las etimologías del nombre “Sirena” rescata la idea de calor ardiente, lo que podría vincularse con el atractivo sexual de la griega. Por otro lado, está relacionada frecuentemente con la vanidad femenina y una de sus representaciones iconográficas más famosas es la que la presenta contemplándose en un espejo de oro. Teniendo en cuenta esto, no resulta inocente la referencia de los vv. 1100-09 acerca de que los espejos de oro de las troyanas vencidas se hallan ahora en manos de Helena³⁸¹. Por otra parte, la habilidad en el *lógos* de Helena es resaltada por el coro en los vv. 966-968 donde se califica como *δεινόν*, terrible (al igual que antes Caribdis y un Taltibio devenido *Kér*) a la conjunción de maldad y solvencia verbal que presenta la griega. La relación con el efecto irresistible del canto de las Sirenas es evidente³⁸².

³⁷⁷ Cabe señalar que, como indica ROMERO MARISCAL (2003: 439), Helena es el único personaje que no canta ni se expresa en metros líricos, lo cual podría interpretarse en clave de ironía.

³⁷⁸ Al respecto, cf. IRIARTE (2002a: 60-61). Cf. asimismo VERNANT (1986: 103-4). Cabe señalar que SIENKEWICZ (1978: 92) en su análisis de *Troyanas* nos habla de la “*siren Helen*”.

³⁷⁹ Cf. IRIARTE (2002a: 50 y ss.).

³⁸⁰ Cf. VERNANT (1989: 143 y ss.).

³⁸¹ Cf. VERMEULE (1984: 169-70), WORMAN (1997: 197) y ROMERO MARISCAL (2003: 354-355). Para la imagen de una Helena preocupada por el oro troyano, cf. MERIDOR (2000: 20-21) y respecto de una relación posible entre Helena y Palamedes en torno del oro, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 355-356). La referencia al oro se liga a la ya citada de los lujos de Troya de los vv. 991-997.

³⁸² Acerca de la atracción que ejercen las Sirenas con la voz, cf. CANTARELLA (1990: 42-43) y SEGAL (1996b: 18). Cf. también REEDER (1995: 415-416). En torno de la habilidad retórica de Helena, cf. WORMAN (1997: 195).

Por último, Helena como agente de perdición. Los fragmentos en que se la señala como la causa de la ruina de todos son numerosos (vv. 772-773, 890-894, 130-137, 368-369, 1110-1117). Andrómaca, en un punto, los resume cuando la denomina κῆρα (esta vez en minúscula) identificándola con la ruina y la desolación (vv. 770-771). La imagen de Helena en las costas de Troya vencida y rodeada de cadáveres insepultos se asemeja notablemente a la clásica representación de las Sirenas entre montículos de huesos humanos enblanquecidos³⁸³.

Una focalización teratológica del diseño de Helena en esta obra revela una pluralidad de valencias pertinentes, no ligadas a una única criatura monstruosa en particular. En este sentido, la insistencia con que se vincula a la griega con la acción de “tomar/arrebatar”, sugiere la remisión, también indirecta a otros seres como las Harpías.

Un ejemplo viene dado por las palabras que profiere Hécuba ante el cadáver de su nieto:

μήτηρ πατρός σοι προστίθῃσ' ἀγάλματα
 τῶν σῶν ποτ' ὄντων· νῦν δέ σ' ἡ θεοστύγῃς
 ἀφείλεθ' Ἑλένη, πρὸς δὲ καὶ ψυχὴν σέθεν
 ἔκτεινε καὶ πάντ' οἶκον ἐξαπώλεσεν.³⁸⁴

vv. 1212-1215

Aquí nos parece que se podría ligar a Helena con las Harpías, etimológicamente relacionadas con el verbo ἀρπάζω, arrebatarse. Genios preolímpicos que bien aparecen como mujeres aladas, bien como aves con afiladas garras y cabeza femenina. Se presentan como raptoras de niños y de almas y en el episodio de Fineo, son las encargadas de arrebatarse el alimento (*Argonáuticas*, 2.188 y ss.)³⁸⁵. Estos seres que arrebatan cuadran perfectamente con un personaje como el de la espartana que se caracteriza por tomar y destruir, cual ave rapaz. Así aparecería en los vv. 891-892 ya citados donde se la describe a partir de una tríada verbal, μή σ' ἔλη πόθω. / αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,, “que no te tome por deseo. Pues toma la mirada de los hombres, destruye ciudades”, contundente expresión que entabla una relación con la falsa etimología de

³⁸³ Cf. VERNANT (1989: 133 y ss.).

³⁸⁴ “La madre de tu padre te pone estos adornos. Un día fueron tuyos mas ahora te los ha arrebatado Helena, la aborrecida de los dioses. Además ha puesto fin a tu vida y arruinado tu casa toda”.

³⁸⁵ Para la figura de las Harpías, cf. VERNANT (1989: 143 y ss.).

Helena, la “destructora de naves”, que presentara el coro del *Agamenón* de Esquilo (vv. 681-698)³⁸⁶.

En resumen, la forma en que se plantea el personaje de Helena permite concebirlo como un monstruo bello³⁸⁷. Esta dualidad, en apariencia contradictoria, explicaría por qué aquí las referencias teratológicas, aún si son a nuestro entender coincidentes y estructurantes, se realizan siempre en una lectura de segundo grado, como si la belleza de Helena requiriera una abstracción mayor, una corporeidad monstruosa más inasible, una animalización (implícita en las serpientes de la Gorgona, las plumas de las Sirenas o las garras de las Harpías) necesariamente indirecta.

Para concluir podemos decir que de estas tres tragedias, *Andrómaca*, presenta claramente el panorama más parco: los monstruos ligados al pasado del anciano Peleo, las Sirenas figuradas en las habladorías femeninas, las Erinias aludidas en unas diosas de ojos sangrientos, y varias características de lo monstruoso que pueden detectarse en una imagen de la concubina pero que, sin embargo, no terminan de darle esta impronta: origen bárbaro, geografía lejana, cadáveres infinitos, procreación odiosa. El plano teratológico de la obra puede resultar sugerente pero es de peso menor.

En *Hécuba*, su animalización y su metamorfosis en perra y en monstruo, a partir de una serie de indicios que nos ofrece el texto, es posterior a la venganza y está dado solamente por el mundo masculino, Poliméstor, quien también sufre una serie de transformaciones: se lo animaliza, se lo engeuece, se lo hace profeta, se lo hace monstruo. Mientras que Medea sola ejecuta la venganza, Hécuba la lleva a cabo con el conjunto de mujeres troyanas que están con ella en la tienda y que la ayudan. Creemos que Eurípides apela a la figura de la alusión en *Hécuba* puesto que desea comparar a esta vengadora nuevamente con la Escila (por las características particulares ya analizadas). De la Escila homérica rescata para la filicida

³⁸⁶ Sobre los versos esquileos, cf. PODLECKI (1986: 91) y DE ROMILLY (1988: 131). Para una comparación entre ambos textos, cf. SKUTSCH (1987: 192) y LORAUX (1997a: 206-207). Sobre la idea de tomar, ligada a su mirada, recordar *Hécuba*, vv. 441-443.

³⁸⁷ WHITMAN (1974: 43-44) vincula la idea de la belleza como desastre, de la cual la espartana es el arquetipo, con la autoidentificación como *téras* de *Helena* en la tragedia homónima, v. 256 y ss. VERNANT (2001: 31, 37) presenta para el caso de Pandora una relación similar en función de las indicaciones de Zeus a Hefesto para su fabricación: un exterior que semeja el resplandor de las diosas y un interior ligado al espíritu de la perra, el robo y el engaño. Para un tratamiento de la relación entre belleza y rasgos monstruosos, cf. el análisis de la figura de Calipso de ATIENZA (2003: 32-33).

el valor genésico y destructivo del monstruo, para la infanticida hace que cobren importancia los otros elementos del mito, situación geográfica, ámbito, víctimas, etc. tanto para la venganza como para el discurso profético de Poliméstor.

En *Troyanas*, aunque configuran un corpus de referencias de dimensiones modestas, las remisiones a lo monstruoso juegan un papel importante en función de sus referentes y emisores y de las valencias simbólicas implicadas en este recurso. Se percibe un tratamiento rico pero siempre indirecto, que juega más con la insinuación que con la denotación frontal. Incluso cuando se delinea un personaje en clave teratológica, no se lo hace en función de una criatura específica y definida. De cualquier manera, es altamente sugerente pensar en la mujer más hermosa como un monstruo. Eurípides nos advierte de su mirada, criminaliza su cabellera, resemaniza su nombre, le otorga una acumulación de progenitores negativos, la llama *kér* y califica su accionar con el mismo término que usa para describir a Caribdis, *deinós*.

Podemos preguntarnos con qué concepto ligado a lo teratológico se puede pensar a las mujeres monstruosas que hemos visitado. Ante todo podemos descartar dos categorías. En efecto, en el paisaje que hemos analizado la idea de monstruo civilizatorio no tiene anclaje alguno: los monstruos benefactores que enseñan sus conocimientos y secretos al hombre y lo instruyen a la manera del Centauro Quirón lejos están de las mujeres “monstruizadas” de nuestro corpus³⁸⁸. Tampoco entran en la categoría de los que ocupan los hábitats agrestes y que se han de matar para crecer como héroe civilizador, monstruos de los cuales la mitología presenta innumerables casos, como la Hidra o la Quimera por citar sólo dos³⁸⁹. Aquí estos seres no son muertos o expulsados de nuevo a los márgenes. Eurípides permite que en el corazón mismo del espacio central, entiéndase el teatro en la *pólis*, los monstruos se enseñoreen y paseen su barbarie en desfile triunfal (el mejor ejemplo de esta derrota heroica lo da el final de *Medea*). Estos son monstruos letales.

Quizás la categoría que mejor les cabe sea la de monstruos de prohibición, en el sentido de un desarrollo sémico que demarca a partir de su violación “monstruosa” los bordes de lo posible, de lo que no debe ser

³⁸⁸ Cf. OLMOS (2004: 7-8) quien también anota el proceso de humanización de monstruos en el helenismo como en el caso de las familias de Centauros y Centauresas.

³⁸⁹ CHEVALIER-GHERBRANT (1993) marca esta pertinencia del monstruo, guardián del tesoro que desafía y estimula el esfuerzo heroico. Cf. también OLMOS (2004: 6).

franqueado³⁹⁰. En este sentido, el monstruo de prohibición tiene como función fundamental el ser déixis de perturbaciones latentes. Su existencia, su morfología, su etiología, son señales que deben ser leídas por cuanto cifran un mensaje³⁹¹. Las mujeres monstruosas de nuestras obras, de esta manera, arrojan luz sobre la visión ateniense en torno del estado normal y esperable de las relaciones entre ciudadanos, hombres y mujeres, locales y extranjeros, dominadores y dominados. En tanto irrupciones contrarias al orden natural, señalan la norma que no se ha de transgredir, el rol que cada uno debe cumplir en el orden establecido³⁹². De esta forma, se cumple la función catártica de la tragedia en el marco de la *pólis* y la normalidad se refuerza, sin que ello anule, por cierto, un rasgo clave del monstruo, su efecto simultáneo de atracción y repulsión que puede por sí mismo generar un eventual factor subversivo, relegando a un segundo plano su misión pedagógica y permitiéndole adueñarse de la escena.

SÍNTESIS PARCIAL

En virtud de haber ido cerrando cada apartado con una pequeña síntesis, aquí encararemos un cierre más informal. Hemos visto que en estas tragedias, Eurípides despliega un uso extremadamente rico del recurso de la animalización, tanto en diversidad de mecanismos como en grados de intensidad dramática: articula estas remisiones con el registro de lo mons-

³⁹⁰ Cf. COHEN (1996: 12) quien relaciona este punto con la exploración de dominios inciertos cuyos bordes “patrullan” los monstruos, en función de su carácter liminar.

³⁹¹ Cf. COHEN (1996: 4). El valor déictico del monstruo es más transparente en el léxico latino puesto que el vocablo que designa lo monstruoso es *monstrum* (perteneciente al lenguaje religioso y designa al portentoso divino que indica un infortunio). En el sentido etimológico, *monstrum* deriva del verbo *moneo* y significa en primer lugar ‘señal, advertencia’. En la aplicación usual designa un fenómeno extraño donde la singularidad misma constituye una señal sobrenatural, susceptible de ser interpretada por la adivinación. ERNOUT-MEILLET, por su parte, lo inscribe dentro del vocabulario religioso, “*prodigio que advierte de la voluntad de los dioses*”, por consiguiente, “*objeto o ser de carácter sobrenatural, monstruo*”. BENVENISTE (1983: 392) vincula *monstrum* con *monstro* (mostrar) pero con una diferencia de sentido fuertemente marcada: la palabra en neutro “*designa en general ‘una cosa que se sale de lo ordinario’; a veces algo horrible que viola de forma repugnante el orden natural de las cosas*”.

³⁹² Cf. CANGUILHEM (1962: 33-47) y BOZZETTO (2001: 1).

truoso, arma con ellas juegos de *red herring*, animaliza objetos, plantea relaciones equívocas y ambiguas a partir de “incongruencias” entre referencia animal elegida y su contexto de aplicación, etc. De esta manera, focalizar en la animalización permite detectar dimensiones distintas en el diseño de cada personaje (particularmente en las lecturas de segundo grado) por cuanto se trata de un recurso que habilita innumerables juegos de intra e intertextualidad. Esto es particularmente aplicable a los personajes femeninos en tanto son el objeto privilegiado de la animalización en función de una serie de factores culturales que condicionan en general esta identificación y más aún cuando nos referimos a mujeres cautivas: su triple condición de mujeres, esclavas y bárbaras, las congela en un estatus de alteridad radical de la que la animalización viene a dar cuenta. En este tratamiento vemos operar valencias de todo tipo: sacrificiales, salvajes, trenéticas, serviles, parentales, etc. La animalización, con su relativamente amplio abanico de referencias, permite al trágico navegar entre campos semánticos muy distintos y articulables a la vez, planteándole formas alternativas de poner en escena los rituales pervertidos que fascinan al público ateniense.

En lo que atañe a los apartados específicos, nuestro itinerario ha sido en principio el de una progresión que tiende a ampliar el radio y englobar más categorías en el campo de acción. En efecto, atendimos en primer lugar a la simbología del yugo que nos ubica básicamente en el plano de las relaciones entre los hombres y los animales y que evoca en general valencias ligadas al par salvaje/doméstico. Hemos visto allí que esta metáfora rural se presta fácilmente a ser la lengua con la que los atenienses del s. v representan las uniones entre hombres y mujeres, en toda la variedad de posibilidades que el espectro sociolegal contemplaba.

En segundo lugar, el análisis se detuvo en las remisiones al degollar en las tragedias de nuestro corpus, lo cual nos permitió incluir en el campo visual, además de hombres y animales, a los dioses cerrando así el conjunto de los ζῶα, según la taxonomía griega clásica. Evidentemente, el campo semántico que aquí se destacó es el ligado al sacrificio aunque esto no excluye la sexualidad y el matrimonio en función de una retórica de la sangre que hace de las mujeres seres homologables a las víctimas sacrificiales.

Por último, en nuestro apartado dedicado a las referencias teratológicas, dirigimos la mirada a lo que, en virtud de sus combinaciones inapropiadas, quedaba fuera de las categorías que clasificaban al conjunto de ζῶα. Esta focalización potencia claramente el análisis de las obras reve-

lando dimensiones desatendidas en lo que hace tanto a la construcción de personajes como a las estructuras de la trama. La íntima relación que el mundo clásico sostiene entre el registro de la alteridad monstruosa y el género femenino nos permite alcanzar un nivel político de puesta en escena de las relaciones intergénero en la Atenas del s. V. La “producción teratológica” de los personajes femeninos en estas tragedias nos habla de la forma en la que los ciudadanos atenienses conciben la posibilidad de salirse de los roles establecidos, como en el caso de las mujeres que asumen para sí funciones tradicionalmente masculinas.

CAPÍTULO III

EL THRÉNOS EN ANDRÓMACA, HÉCUBA Y TROYANAS

*“La tragédie est un rituel de mise à mort,
et son point culminant est la monstration du cadavre”*

Deforge (1997: 23)

En la sociedad griega clásica, como en casi todas las comunidades humanas, el deceso de un miembro es objeto de una ritualización. El rito funerario organiza la transición hacia el *status* de “muerto”, categoría cultural más que biológica, por lo cual se comprende que el cabal desarrollo de sus pasos rituales sea la condición para una correcta instalación en el Hades¹.

Pero este rito, como es obvio, atiende más a las necesidades de los vivos que de los muertos. Son los primeros los que, a través de la puesta en escena de gestos, discursos y distribución de lugares, tiempos y roles, restablecen una armonía en el seno de su comunidad y en su relación con los dioses que la muerte ha venido a perturbar. En este proceso, por otra parte, el grupo de parentesco, solidariamente reunido en los lamentos y las exequias, constituye y restituye su unidad e identidad y lo mismo puede decirse respecto de la ciudad, una vez que ésta, como veremos, intente imprimirle un carácter público a un asunto tradicionalmente doméstico². En esta cara del ritual que atañe a su necesidad para los vivos,

¹ Para descripciones generales de los ritos ligados al entierro y el lamento fúnebre, cf. VERMEULE (1984: 11 y ss.), BURKERT (1985: 190-194), GARLAND (1985: 21-37), KURTZ (1985), ARNOULD (1990: 73-76), FANTHAM *et alii* (1994: 96), POMEROY (1998: 100-140). Respecto de la iconografía funeraria, cf., entre otros, LISSARRAGUE (1992: 200-203) y FANTHAM *et alii* (1994: 46 y ss.).

² HUMPHREYS (1983: 83) desarrolla el papel que tiene la cercanía familiar en la ejecución de los ritos funerarios en Atenas (entre otras cosas, señala la vinculación existente entre la responsabilidad en las exequias del familiar difunto y la capacidad

el papel del planto es fundamental y por ello no es casual que su aspecto terapéutico sea un punto registrado no solamente por la crítica y los historiadores sino explícitamente señalado por las fuentes antiguas³.

Tanto en este punto del *thrénos* como en general respecto del rito funerario, la sociedad griega asigna a las mujeres un rol clave. Entre los griegos, las mujeres ostentan una relación íntima con las cuestiones corporales que preceden o suceden a la vida, entendida como hecho cultural que se despliega en el marco de una comunidad. En efecto, las mujeres aparecen como “dueñas” del nacimiento y de la muerte, dos momentos que la cultura clásica vincula con la idea de impureza y, en virtud de ello, considera que son competencia de la mujer, quien demuestra en diversos aspectos una familiaridad particular con lo impuro, como la que tiene también con lo incivilizado⁴. Así las encontramos encargadas de lavar, adornar y preparar los cadáveres para las exequias, tareas que son normativamente femeninas⁵. También las vemos conduciendo el ritual funerario, aunque en este punto la bibliografía no concuerda en calibrar el peso de las mujeres, en el sentido de decidir si se trata de exclusividad o predominio del elemento femenino o si se ha de entender que el peso es diferenciado de acuerdo con qué fase del ritual se focalice⁶. Lo que sí queda

para heredar). POMEROY (1995: 111-114), en el marco de una discusión en torno de los alcances de la legislación soloniana, señala la incidencia del rito en la conformación de la identidad familiar. MCCLURE (1999: 40 y ss.), por su parte, indica cómo el avance de la forma del *epitáphios lógos*, de la cual hablaremos pronto, hace al desarrollo de la identidad de la ciudad.

³ Sobre el carácter terapéutico del llanto, cf. POMEROY (1998: 107). Respecto de las teorías psicoanalíticas del lamento, cf. WOHL (1998: 121 y ss.).

⁴ En cuanto al nacimiento y la muerte como momentos de contaminación, cf. CARSON (1990: 158 y ss.) y PARKER (1996: 32 y ss., 43, 69). La expresión “dueñas del nacimiento y la muerte” corresponde a BRUIT ZAIDMAN (1992: 408-410) quien analiza el contacto femenino con fuerzas secretas portadoras de impurezas y cuerpos que escapan al mundo de la cultura. Sobre la relación entre mujer e impureza, cf. también POMEROY (1998: 106 y ss.).

⁵ Para un estudio sobre el cadáver en la Antigüedad greco-romana, cf. PIGEAUD (1999).

⁶ Respecto del papel de conductoras primarias del rito funerario (*próthesis* incluida), cf. BRUIT ZAIDMAN (1992: 408-410) y POMEROY (1998: 106 y ss.). SOURVINOU-INWOOD (1995: 113 y ss.), por su parte, discute la responsabilidad de las mujeres en el rito funerario, al que concibe como asunto que sigue siendo esencialmente masculino: las mujeres juegan papeles específicos pero circunscriptos a determinadas partes del ritual (especialmente las ligadas a la impureza) para dar paso a una progre-

claro es que, en lo que atañe específicamente al *thrénos*, la función central que tiene la voz femenina en el proceso de transición hacia el mundo de los muertos es indiscutida, pese al proceso de cambios que se va a experimentar a partir del desarrollo democrático en Atenas⁷.

En este sentido, la comparación con el mundo homérico es clave pues en la épica se describen unas prescripciones relativamente sistemáticas en torno del desarrollo ideal del rito, en las que la presencia femenina es crucial y generalizada⁸. Si las mujeres ejercen el *lógos* en la *Ilíada*, ello será fundamentalmente en torno del planto fúnebre y son mujeres quienes dominan en este ámbito.

Ahora bien, este diálogo con el referente homérico ha de efectuarse en un doble registro. En efecto, por un lado, la trama en la épica y en la tragedia atienden a momentos radicalmente diferentes. En las tragedias troyanas de Eurípides, la derrota ante los aqueos ha trastornado la situación de las mujeres de la ciudad en términos absolutos. De Troya restan ruinas humeantes y el nuevo *status* de cautivas dificulta o incluso proscribía a estas mujeres la realización de los rituales funerarios que sus difuntos reclaman. Troya en pie y Troya aniquilada, dos escenarios que condicionan de manera total el ejercicio de un rito ciudadano.

Por otro lado, las divergencias con el mundo épico hay que plantearlas respecto, no ya de los sucesos evocados en las tragedias, sino del contexto de enunciación de la tragedia misma. Es conocido el proceso histórico por el cual el experimento democrático ateniense termina configurando una

sivamente mayor participación masculina, primero en la *próthesis* y más claramente en el momento del entierro. Sobre la presencia femenina en las distintas fases del rito pero manteniendo siempre una relación íntima entre discurso femenino y cuerpo, cf. MCCLURE (1999: 42).

⁷ SEGAL (1993b: 64) sostiene que, pese a la ambivalencia de la voz femenina y las modificaciones que se impondrán durante el período arcaico y clásico, la función central de la mujer nunca pierde su importancia.

⁸ Respecto del *thrénos* homérico, cf. la rica y sistemática descripción de HOLST-WARHAFT (1995: 113-114). Para un estudio general del mismo, cf. SEGAL (1971a), SEGAL (1971b: 25 y ss.), MONSACRÉ (1984: 163 y ss.), HOLST-WARHAFT (1995: 105-114), SPATAFORA (1997), RODRÍGUEZ CIDRE (1997c), PUCCI (1998: 97 y ss.), MORRISON (1999: 142), MCCLURE (1999: 42-44), CANTARELLA (2003: 38 y ss.) y ZECCHIN DE FASANO (2003). En torno del papel positivo y predominante de la lamentación femenina en la épica, cf. MCCLURE (1999: 40) y DUÉ (2006: 39). Para una delimitación de las funciones que cumplen en el *thrénos* homérico bardos, plañideras y mujeres del grupo de parentesco, cf. SEGAL (1993b: 58 y 62). Finalmente, sobre las características generales de los lamentos fúnebres arcaicos, cf. ROSSI (1999: 32 y ss.).

actitud mental tendiente a la igualdad que genera repulsión hacia comportamientos que impliquen singularidad individual o exceso pasional desordenado. La práctica hoplítica deslegitima el accionar heroico que no se atiene a las formaciones de la falange y con la estructura de valores heroicos se van también los asociados al prestigio de las casas aristocráticas, la suntuosidad distintiva (en la que se incluyen los excesivos gastos funerarios) y las prácticas domésticas de venganza privada. La ciudad democrática arma un sistema de valores que hace de la medida un valor supremo y condena como *hýbris* a una serie de conductas a las que se piensa en términos de exceso: las manifestaciones de duelo, generalmente femeninas, que la costumbre incluía en el ritual del *thrénos* se vuelven primero sospechosas y finalmente objeto de una política de restricción legislativa, tal como lo describe en detalle LORAUX⁹. A partir de Solón, la ciudad encará un plan de apropiación pública del ritual funerario, delimitando tiempos, gestos y participantes, todo lo cual termina implicando una progresiva confiscación civil (es decir, pública y viril) de un ámbito discursivo que, cuanto menos, hacía de las mujeres sus protagonistas¹⁰.

Este proceso de reglamentación funeraria tenderá a suplantar a los planteos tradicionalmente femeninos, en los que los lamentos y la gestualidad exhibían una fuerte carga emotiva, por unas formas más mesuradas y públicas, cuya figura emblemática la da el *epitáphios lógos* u oración fúnebre en boca de un magistrado¹¹. Ello, sin embargo, no impedirá que en las tragedias sean los “arcaicos” lamentos de mujeres los que lleven la voz cantante¹².

⁹ Cf. sobre todo LORAUX (1995: 19-49). En torno del desarrollo en la ciudad democrática de la actitud de rechazo a los comportamientos “excesivos”, cf. VERNANT (1984 [1962]: 50).

¹⁰ Acerca de la política de control sobre el grito femenino por parte de los magistrados, cf. además de los trabajos de LORAUX, SEGAL (1993b: 64) quien también señala las elaboraciones de Platón en *Leyes* y *República* contrarias al lamento de las mujeres. Respecto de la legislación soloniana, cf. ALEXIOU (1974: 14 y ss.), FOLEY (1993: 103), POMEROY (1995: 111-114), HOLST-WARHAFT (1995: 114 y ss.) y MCCLURE (1999: 38 y ss.). Sobre este punto, también cf. MCCLURE (1999: 40 y ss.), quien señala además la frecuente asociación entre lamentos arcaicos y prácticas vindicatorias. En torno de esta última cuestión, cf. también ROMERO MARISCAL (2003: 32).

¹¹ Sobre este punto cf. sobre todo LORAUX (1981: 45 y ss.). Para el proceso de cooptación del lamento femenino privado en la oración fúnebre pública cuyo ejemplo más celebrado es la oración fúnebre de Pericles del 430 a. C., cf. SEGAL (1993b: 64). Respecto de la *andréia* en esta composición, cf. BASSI (2003: 47-49).

¹² KATZ (1994: 81-82) señala que si el *epitáphios* excluye a las mujeres para generar una versión idealista de la *pólis* como unidad comunal de sus ciudadanos varones,

Esta discordancia entre la fuerza que atestiguan en la tragedia las formas trenéticas y el desarrollo de normativas políticas, que tienden, al contrario, a eliminarlas o reducirlas en importancia, han de leerse en función de las características del género trágico (más allá de la simple objeción respecto de las dudas en torno de la real eficacia de estas políticas legislativas en materia funeraria¹³).

Por un lado, la crítica ha señalado una serie de homologías estructurales y de lazos históricos entre tragedia y *thrénos* que explican la importancia que el segundo tiene en la primera y que hace del rito funerario una forma de expresión que permite a la tragedia reflexionar sobre sí misma¹⁴.

Por el otro, sabemos que si algo caracteriza a la tragedia es su tendencia intrínseca a jugar con los límites y las inversiones, a explorar conflictos nodales de la vida de la *pólis* instalando en escena una serie de comportamientos “prepolíticos” que la ciudad intenta proscribir pero en los que los poetas trágicos se demoran con fascinación. De esta manera, las voces en duelo de las mujeres y sus gestos rituales que implican injuria corporal y exhibición gráfica de una emotividad violenta, encuentran en las obras trágicas un suelo fértil para su desarrollo¹⁵. Desde esta perspectiva, no

la tragedia, en cambio, reinstala a las mujeres en el campo de visión. Sobre la contradicción entre la imposición de olvido sobre los afectos privados que establece la ciudad y el lamento inarticulado en las tragedias, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 30-31). Cf. asimismo DUÉ (2006: 31 y 47).

¹³ FOLEY (1993: 106), en efecto, plantea la poca seguridad que se tiene respecto de cuánto operaron realmente las restricciones funerarias. Cf. también DUÉ (2006: 48) respecto del muy relativo éxito de esta legislación.

¹⁴ EASTERLING (1993: 8), retomando a FOLEY, indica los elementos en común del ritual y la tragedia: puesta en escena, gestos simbólicos, vestidos e interpretación de roles, además de ofrecer ambos una experiencia de liminaridad que establece lazos con el pasado y el presente, lo individual y lo social, y también entre el hombre, los dioses y la naturaleza. Por su parte, MURNAGHAN (2000: 108-109) analiza el cariz actoral que ostenta la función del deudo quien lleva adelante una *homopátheia* (de acuerdo con la terminología de Aristóteles) con el difunto pero que, lógicamente, no atraviesa la experiencia de la muerte, dato que el autor relaciona con la superficialidad “dérmica” de las autoinjurias corporales del rito. Respecto del lugar del *thrénos* en el origen del género trágico, cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1972: 153).

¹⁵ Cf. SEGAL (1993b: 75) sobre la ambivalencia griega hacia la voz femenina y sus peligros de intensidad emocional y destrucción potencial, con la que la tragedia explora los conflictos y las divisiones entre la experiencia masculina y femenina. Acerca de la práctica distorsionadora por parte de la tragedia del ideario de la democracia

resulta extraño el interés de los dramaturgos por el rito funerario, toda vez que el mismo, como sabemos, se conjuga fácilmente con el sacrificio y el matrimonio en la estrategia de perversión ritual que frecuenta el género trágico¹⁶.

Por otra parte, el lamento femenino brinda al poeta otra encarnación posible de la alteridad peligrosa que acostumbra habitar en sus composiciones como *alter ego* del espectador, quien deberá espejarse en el Otro que la escena le pone ante sí¹⁷. La identidad bárbara de muchos personajes que entonan lamentos o desarrollan una gestualidad trenética funciona en este sentido como complemento de esta construcción de la alteridad¹⁸.

La pervivencia desordenada en escena de comportamientos en principio proscriptos o regulados por la ciudad funciona, además, como una proyección que le permite a la tragedia poner en cuestión los límites del control social, y ello se exagera en situaciones extraordinarias como lo es el contexto bélico que signa la producción trágica eurípidea¹⁹.

Ahora bien, la proliferación de *thrénoi* femeninos en la tragedia es en todo caso relativa. Queremos decir con esto que el análisis de estos lamentos señala una serie de irregularidades que pueden ser leídas de distinto modo²⁰. En efecto, las divergencias que se pueden detectar en tragedias respecto de las prescripciones en lo que hace al desarrollo ideal del rito funerario pueden ser interpretadas, por un lado, como signos del pro-

oficial y el lugar que tiene en ella el protagonismo del *thrénos*, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 32 y 59). Cf. también KATZ (1994: 81-82).

¹⁶ Ya hemos hablado en anteriores capítulos sobre la contaminación ritual y volveremos a ver en éste elementos conjugados entre dichos ritos. Señalemos que DEMAND (1994: 14-15) plantea la permanencia en la tradición griega de lamentos que llega a la Grecia moderna, de la relación matrimonio-muerte, en el reconocimiento de que ambos ritos involucran separación y pérdida (y por ello adoptan lenguajes similares para su expresión). Esto podría relacionarse con las aseveraciones acerca del escaso éxito de las normativas reguladoras de duelos en la *pólis*. Para un estudio del lamento en la Grecia postclásica, cf., entre otros, ALEXIOU (1974), CARAVELI (1986) y HOLST-WARHAFT (1995).

¹⁷ Cf. SEGAL (1993b: 64 y 73-74).

¹⁸ Para una comparación entre los cantos trenódicos “bárbaros” de *Troyanas* y *Persas*, cf. HALL (1989: 119, 131-133). Sobre el carácter “bárbaro” del lamento en *Troyanas*, cf. también FOLEY (1993: 141).

¹⁹ FOLEY (1993: 142) vincula con el contexto bélico el recurso de la tragedia al *thrénos* en sus modalidades más contradictorias con la normativa de la *pólis*.

²⁰ Sobre la naturaleza anormal, corrupta, o extraordinaria de los lamentos trágicos, cf. DUÉ (2006: 9 y 11).

ceso de confiscación discursivo-ritual a que son sometidas las mujeres y del cercenamiento que la *pólis* impone a la violencia expansiva de los lamentos²¹. Por el otro, en cambio, también podría pensarse en sentido contrario que tales discordancias son el precio a pagar en la resistencia que podría formularse contra dicho proceso de confiscación pública. Esta indocilidad ante las políticas ciudadanas hallaría su mejor encarnación en unas mujeres míticas, las cautivas de guerra, personajes que en la ficción tampoco pueden efectivizar su participación en un ritual en el que antes eran protagonistas pero que, a su vez, encuentran que el lamento es lo único que no puede arrancárseles²².

En suma, el análisis del *thrénos* en la tragedia no debe olvidar que el espectador tiene presente el contexto de hostilidad civil reinante hacia unas conductas que los personajes de la obra que contempla conciben para sí como una obligación doméstica y ciudadana a la vez. Y estas dos dimensiones, intra y extratextual, vuelven muy difícil el estudio de un rito que, por otra parte, demuestra una inmensa plasticidad a la hora de ejecutarse y quedar registrado en las fuentes que disponemos.

La complejidad que genera esta doble dimensión de la problemática se reproduce al interior del registro lexical. En efecto, la evolución de las políticas funerarias dialoga con una tradición que por momentos distingue con lexemas claros y unívocos las formas canónicas de aquellas expansivas y libres que grafican el duelo, así como separa temporal y socialmente las fases ceremoniales de las expresiones aisladas de dolor. Y en otros momentos, en cambio, la tradición tiende a confundir el vocabulario disponible generando yuxtaposición de sentidos y dilución de matices en el marco de un muy amplio arco léxico²³.

Respecto de los lexemas a estudiar, podemos distinguir dos grupos. Por un lado están los términos que en su primera acepción ya tienen el valor del lamento fúnebre. Por el otro, aquellos en los cuales ese sentido se genera en un segundo paso. En el primer grupo hallamos *θρήνος*, *γόος* y *ἐπικήδειος*.

²¹ Cf. FOLEY (1993: 102 y 105) quien habla de una fase ática de esta apropiación del lamento público por los rituales y cultos del estado.

²² Cf. el análisis de EASTERLING (1993: 19) respecto de *Troyanas* como exploración de los alcances del canto: el poder de la lamentación representa lo único que no le pueden sacar a Hécuba y a las demás cautivas y en este punto es donde el ritual y la tragedia se acercan particularmente.

²³ Cf. ALEXIOU (1974: 102-103).

Θρήνος, vocablo que proviene del verbo θρέομαι (gritar fuerte, chillar) es definido tanto por CHANTRAINE como por LIDDELL & SCOTT como canto fúnebre, lamento, consignando este último siempre sujetos femeninos²⁴. Se trata de un comportamiento ritualizado que prescribe gestos, designa oficiantes, establece plazos y temáticas.

En el caso de γόος ambos diccionarios lo definen como llanto, lamentación. ALEXIOU sostiene que en la épica el θρήνος está a cargo de profesionales y el γόος se reserva para los llantos inarticulados de los familiares²⁵. Para el período clásico se produce una intercambiabilidad de estos términos. Θρήνος es encontrado como lamento ritual al muerto, junto con otras formas de lamentación, incluyendo γόος, aparentemente sin distinción, o como un término general para lamento, no necesariamente para difuntos. Γόος se utiliza para el lamento ritual del muerto, usualmente apasionado y extático, junto con otros vocablos que remiten en general al lamento. LORAUX señala que esta mayor asociación entre θρήνος y γόος no implica sinonimia en todos sus contextos de aparición aunque está claro que la tragedia consume la elevación del llanto al rango de canto²⁶. El γόος, en efecto, hay que pensarlo como un canto acompañado de música, lo que se vincula con su efecto terapéutico sobre quien lo entona²⁷.

El término ἐπικήδειος es definido por LIDDELL & SCOTT como lamento opuesto a ἐπιτάφιον por cuanto es cantado antes del entierro. En tanto adjetivo, LIDDELL & SCOTT consigna “de o en un entierro o funeral” y CHANTRAINE, “fúnebre”. ALEXIOU relaciona tanto ἐπικήδειος como ἐπιτάφιον con la tradición literaria, más que popular del período clásico²⁸.

En el segundo grupo, encontramos ἔλεγος, ἰάλεμος, ἀοιδή y ὕμνος. LIDDELL & SCOTT da como primera acepción de ἔλεγος, canción, melodía originariamente acompañada por la flauta, remite luego a la canción del

²⁴ Los dos dan el único ejemplo nominal de *Iliada* 24. 721 y otras fuentes tales como Safo, Píndaro y los trágicos.

²⁵ Cf. ALEXIOU (1974: 103). Cf. también LORAUX (1993: 66-67).

²⁶ Cf. LORAUX (1999: 89-91). Cf. también WHITTAKER (1994: 5) y TOHER (2001: 336). Para un análisis detallado del treno y sus diferentes tipos, cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1972: 153-157, 288 y ss., 368, 378 y ss.).

²⁷ Cf. SPATAFORA (1997: 4-6). Cf. también CRESPO (2002: 319). Sobre el lugar del γόος durante la *próthesis* del cuerpo, cf. GARLAND (1985: 29-30) y VERMEULE (1984: 200).

²⁸ Cf. ALEXIOU (1974: 107).

ruiseñor y del alción y pasa a significar canción de duelo. CHANTRAINE define directamente canción de duelo acompañada de flauta para Eurípides y Aristófanes. En este sentido, PERDICOYANNI cita sólo a Eurípides (*Hel.* 185, *IT* 146) y por analogía da el sentido de canto del rruiseñor (*IT* 1091). ALEXIOU señala que el término se deriva, dudosamente, de ἔξ λέγειν –decir ¡eh! ¡eh!– o de εὖ λέγειν τοὺς κατοικομένους –hablar bien de los que han partido–, etimología sospechosa, pero que recalca la asociación de la palabra con la lamentación²⁹.

En cuanto a ἰάλεμος, tanto LIDDELL & SCOTT como CHANTRAINE dan el significado de lamento, especialmente para las partes líricas de los trágicos, y ALEXIOU señala la asociación frecuente entre el *kommós*, tipo específico de lamento trágico, y una gestualidad extática ligada al ἰάλεμος³⁰. El término αἰοδή (y su forma contracta ᾠδή) refiere a la oda, canción, y en los trágicos ésta puede tomar una valencia fúnebre. Por último, el vocablo ὕμνος remite en primer lugar al himno, oda en alabanza de dioses o héroes y en Píndaro y los trágicos implica canciones fúnebres también dirigidas a dioses o héroes. CHANTRAINE da un ejemplo épico para esta idea de duelo (*Od.* 8. 429)³¹.

Según ALEXIOU, finalmente, las principales distinciones entre los dos grupos radicarían en que mientras θρήνος y γόος estaban basados en un acto ritual o lamentación, desarrollado por mujeres con frecuente acompañamiento musical, ἔλεγος, ἐπιτάφιος λόγος y ἐπικήδειος, provienen de la actividad literaria y social masculina, en plan de alabanza. El proceso que lleva a la sustitución de los primeros por los segundos está en la raíz de la progresiva confusión de la terminología antigua³².

EL LAMENTO DE LOS *ÁPAIDES*

A diferencia de las otras dos tragedias de nuestro corpus que han sido a menudo caracterizadas como sucesiones de *thrénoi*³³, *Andrómaca* pre-

²⁹ Cf. ALEXIOU (1974: 104). Cf. también DI BENEDETTO (1992: 224).

³⁰ Cf. ALEXIOU (1974: 103). Cf. también EASTERLING (1993: 19-20) y ALBINI (1999: 170 y ss.). Respecto del *kommós*, cf. DI MARCO (2005: 259 y ss.).

³¹ Sobre la polisemia de la palabra ὕμνος, cf. DAREMBERG & SAGLIO (1918: 337 y ss.). En torno de la relación en la tragedia entre ὕμνος y θρήνος, cf. LORAUX (1999: 99).

³² Cf. ALEXIOU (1974: 108).

³³ Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1972: 301).

senta un panorama bien distinto y ello acontece fundamentalmente en virtud de su trama. Mientras que en *Hécuba* y *Troyanas* nos hallamos ante una muy reciente caída de Troya y las muertes se suceden a lo largo de las obras dando ocasión continuamente a la formulación de lamentos fúnebres, en *Andrómaca* la trama se desarrolla tiempo después del fin de la guerra con una protagonista que, si bien siempre recordará su carácter de viuda de Héctor, ahora es una concubina que ha vuelto a procrear. Está claro que la muerte no está ausente en la obra. Primero, en la ejecución anunciada pero nunca concretada de la troyana y su hijo. Luego, esta virtualidad muta en contundente presencia al irrumpir en escena el cadáver de Neoptólemo en el v. 1166 y ss., dando así lugar al juego irónico de esta tragedia al que ya nos hemos referido: el único muerto es aquel que se esperaba para evitar dos muertes que finalmente nunca se consumarán.

Es en este contexto que se desarrollará en la obra un planto fúnebre ante el cuerpo inerte del hijo de Aquiles. Se trata de un episodio singular ya que será ejecutado en boca de un varón, Peleo, el abuelo del joven muerto. Nuestro objetivo aquí es analizar dicho lamento en función de la estructura general de la obra y de las referencias detectables en ella a lexemas ligados a este campo semántico.

Existe una serie de elementos que caracterizan el *kommós* de los vv. 1173-1225 como un *thrénos* en el sentido trágico del término. Por un lado, ya cuando hace su aparición el mensajero aclara que ha traído con ayuda de otros el cadáver de Neoptólemo para que Peleo, su abuelo, proceda a las exequias:

νεκρὸν δὲ δὴ νιν κείμενον βωμοῦ πέλας
 ἐξέβαλον ἐκτὸς θυοδόκων ἀνακτόρων.
 ἡμεῖς δ' ἀναρπάσαντες ὡς τάχος χεροῖν
 κομίζομέν νιν σοὶ κατοιμῶξαι γόοις
 κλαῦσαί τε, πρέσβυ, γῆς τε κοσμήσαι τάφῳ.³⁴ vv. 1156-1160

El mensajero emplea aquí el término γόοις. La mención de este vocablo resulta inequívoca por cuanto viene enmarcada por otros lexemas que claramente refieren al ritual funerario: adornar con un túmulo (γῆς κο-

³⁴ “A él que yacía ya cadáver cerca del altar, lo echaron fuera del templo que acepta las víctimas. Y nosotros, tras recogerlo deprisa con nuestras manos, te lo traemos para que lo gimas y lo llores con tus lamentos, anciano, y lo honres con un sepulcro de tierra”.

σμῆσαι τάφω), llorar (κλαῦσαι) y lamentar con gemidos (κατοιμῶξαι γόοις). Las honras fúnebres se desarrollarían así en tres instancias.

Por otro lado, el mismo Peleo menciona gestos típicos del planto fúnebre tales como mesarse los cabellos y golpearse la cabeza.

οὐ σπαράξομαι κόμαν,
οὐκ ἐμῶ ’πιθήσομαι
κάρα κτύπημα χειρὸς ὀλοόν;³⁵

vv. 1209-1211

Detectamos además un conjunto de elementos típicos del género que, por otra parte, presentan fuertes paralelismos con el lamento fúnebre de Hécuba a Astianacte en *Troyanas*, que analizaremos luego. En primer lugar, el coro en el v. 1208 apela a un *tópros* del lamento fúnebre, la inversión generacional: θανεῖν θανεῖν σε, πρέσβυ, χρῆν πάρος τέκνων³⁶.

En segundo lugar, Peleo procede a otro elemento típico, la invectiva contra el culpable, que en este caso viene representado por Hermíone contra quien Peleo carga las tintas. Es de notar la ausencia de referencias a Orestes, verdadero artífice de la muerte de su nieto, mientras que Hermíone ignora todo lo referente a la emboscada de Delfos:

† μήποτε σῶν λεχέων τὸ δυσώνυμον
ῶφελ’ ἐμὸν γένος εἰς τέκνα καὶ δόμον
ἀμφιβαλέσθαι
Ἑρμιόνας Ἄϊδαν ἐπὶ σοί, τέκνον, †
ἀλλὰ κεραυνῶ πρόσθεν ὀλέσθαι.³⁷

vv. 1189-1193

Una tercera formalidad a la que responde el *thrénos* de Peleo es la de la evocación de un destino alternativo (cuyo precedente homérico hallamos en *Odisea* 1. 236). Aquí se da en los vv. 1182-1183 (εἴθε σ’ ὑπ’ Ἴλιῳ ἦγαρε δαίμων / Σιμοεντίδα παρ’ ἀκτάν³⁸), afirmación relativa a la “bella

³⁵ “¿Es que no me voy a arrancar la cabellera? ¿Es que no me daré en la cabeza el golpe funesto de mi mano?”.

³⁶ “anciano, era necesario que tú murieras, murieras antes que tus hijos”.

³⁷ “† que nunca lo odioso de tus lechos hubiese venido a caer sobre mi linaje, mis hijos y mi casa sino que antes Hermíone hubiera muerto por el rayo para ti, hijo, hacia el Hades †”.

³⁸ “Ojalá un ser divino te hubiera aniquilado al pie de Ilión a lo largo de la orilla del Simunte”.

muerte” que será reforzada por la respuesta del coro en vv. 1184-1185 (“Así habría sido honrado tras morir, anciano, y tu situación sería así bastante más dichosa,” οὕτως ἄν ὡς ἐκ τῶνδ’ ἐτιμᾶτ’ ἄν, γέρον, / θανῶν, τὸ σὸν δ’ ἦν ὡδ’ ἄν εὐτυχέστερον).

Asimismo, el planto de Peleo cumple con la forma típica de dirigirse a partes del cadáver, como lo hace en el v. 1181: ὦ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρεις³⁹.

Por último, se constata el *tópos* del reproche al muerto (cuyo precedente homérico encontramos en *Ilíada* 24, 725 y ss). Peleo en dos oportunidades reclama a su nieto, en los vv. 1194-96 en función de la acusación a Apolo: μηδ’ ἐπὶ τοξοσύνα φονίω πατρός / αἶμα τὸ διογενές ποτε Φοῖβον / βροτὸς ἐς θεὸν ἀνάψαι⁴⁰ y en los vv. 1205-1207 cuando lo hace culpable del abandono: ὦ φίλος, δόμον ἔλιπες ἔρημον, / [ᾧμοι μοι, ταλαίπωρον ἐμὲ] / γέροντ’ ἄπαιδα νοσφίσας⁴¹. Podría pensarse en un contrapunto entre este reproche tópico frente al abandono figurado de Neoptólemo para con su abuelo y el abandono real de Menelao para con su hija, tal como se evidencia en el v. 854 y ss. y en v. 918.

Finalmente consignemos que el coro también emplea el término γόος en su significativo parlamento de los vv. 1197-1198: ὀττοτοτοτοῖ, θανόντα δεσπότην γόοις / νόμῳ τῷ νεπτέρων κατάρξω⁴². El coro hace referencia al lamento fúnebre con una primera persona, κατάρξω. Según las palabras de las mujeres, son ellas quienes iniciarán el lamento que debe hacerse según la norma (νόμῳ): la ausencia de cantos fúnebres, en efecto, resulta tan nefasta como la falta misma de sepultura⁴³. Sin embargo, esta apertura da paso al desarrollo del planto sólo en manos de Peleo y las intervenciones

³⁹ “¡Oh querida boca y barbilla y manos!”. DREW GRIFFITH (1998: 248-249) señala que otra forma de llamar la atención del cuerpo en el lamento es a través del catálogo de sus partes. Es probable que, al proferir tales lamentos, el actor se entregase a la “pornografía de la muerte”, según la terminología de VERMEULE (1984: 145-177). Cf. también MIRTO (1984: 68). Para una comparación entre el cadáver de Héctor y el de Neoptólemo, cf. ALLAN (2000: 112 y ss.).

⁴⁰ “Jamás debiste haber inculcado a Febo por su habilidad con el arco por la muerte, de origen divino, de tu padre, tú, un mortal, contra un dios”. Sobre el *tópos* del reproche, cf. ALEXIOU (1974: 193) y DUÉ (2006: 10).

⁴¹ “¡Oh querido! Dejaste tu casa desierta, ¡ay de mí, ay de mí!, tras abandonarme a mí, desdichado de mí, viejo y sin hijos”.

⁴² “¡Ay, ay, ay, ay! Iniciaré con lamentos según norma de los de abajo para mi señor difunto”.

⁴³ Cf. STEVENS (1998: 239).

que hace el coro durante el mismo sólo agregan datos o aluden a Peleo (y no al difunto); es decir, el coro no ejecuta un *thrénos* sino que más bien cumple una función de figurante en un rito que, estrictamente, no le es propio. Esta subsidiariedad del coro respecto de Peleo podría verse reforzada por el uso por ambos personajes de la interjección de dolor *ὄπποτο-τοτοῖ* que aparece al inicio de ambos parlamentos (vv. 1197 y 1200).

Ahora bien, así como los elementos precedentemente señalados nos indican la presencia de un lamento fúnebre, existen otros factores que tornan más ambigua la cuestión. Ante todo, el género del oficiante. En efecto, el personaje encargado de ejecutar este rito es masculino. No hay aquí mujeres que lo desarrollen y esto hay que leerlo en relación con las normas que reservan el *thrénos* a las mujeres del grupo de parentesco. Hermíone ha salido ya de escena tras su huida (precisamente con el asesino de su esposo) y Andrómaca fue la concubina, no la esposa, del difunto. El único personaje femenino que podría acá hacerse cargo del rito, Tetis, la abuela, está ubicado en un plano absolutamente otro, el de la divinidad.

En este sentido, podría destacarse que la referencia a los gestos trenéticos del mesarse los cabellos y golpearse la cabeza de los vv. 1209-1211, la fórmula Peleo en clave de pregunta. Podría interpretarse el tono interrogativo como efecto de la incomodidad producida por la discordancia entre roles y géneros en la particular escena que le ha tocado en suerte protagonizar.

Otro elemento a tener en cuenta es el progresivo desdibujamiento que sufre Neoptólemo como objeto y como destinatario del discurso de su abuelo. Tanto en el planto de Peleo como en las intervenciones del coro se percibe una clara tendencia a centrar las referencias en la desolación del oficiante.

Por último, una dificultad para determinar el carácter trenético de las palabras de Peleo estriba en el hecho de que su discurso es interrumpido por la aparición *apò mekhanés* de Tetis que, de alguna manera, inhibe la continuación del rito. Así lo explicita Peleo cuando en el v. 1276 da por terminada su lamentación obedeciendo a la diosa: *παύω δὲ λύπην σοῦ κελευούσης, θεά*⁴⁴.

En cualquier caso, el *kommós* de Peleo y el coro cobra otra dimensión si consideramos la estructura general de la obra y sus referencias al *thré-*

⁴⁴ “y ceso la pena porque tú lo mandas, diosa”. Cf. SEGAL (1996^a: 159). Para una comparación con Tetis en *Iliada*, cf. KAKRIDIS (1949: 66 y ss.) y WHITMAN (1974: 124).

nos, y a la vez retomamos una idea planteada por ALLAN según la cual los personajes de Andrómaca, Hermíone y Peleo presentan un denominador común: su vinculación presente o potencial con la *apaidía*⁴⁵. Ahora veremos lo correspondiente a cada uno de estos tres personajes pero consignemos antes que también el coro de mujeres de Ptía podría incluirse en esta caracterización si focalizamos en la referencia al canto de lamentaciones que efectúa en el estásimo cuarto, pasaje al que ya hemos hecho mención en el capítulo I.

πολλὰ δ' ἄν' Ἑλλάνων ἀγόρους στοναχαὶ
 μέλποντο δυστάνων τεκέων, ἄλοχοι δ'
 ἐξέλειπον οἴκους
 πρὸς ἄλλον εὐνάτορ'.⁴⁶

vv. 1038-1041

El coro refiere al llanto por los hijos perdidos en la guerra a partir de la conjunción del verbo μέλω, cantar, y el sustantivo στοναχή, lamentación. Así como sus lechos también fueron privados de varón, las madres también hubieron de llorar a sus hijos. De esta manera, dan fe de la acusación que Peleo profiriera contra Menelao en el v. 612 y ss. cuando lo calificara de generador de *ápaides*.

En el caso de Andrómaca, ella parece encarnar claramente un personaje signado por la *apaidía*. Privada de su hijo Astianacte cuando la caída de Troya (recordemos que en el mito es el mismo Neoptólemo quien lo despeña), ve nuevamente amenazada su maternidad con el plan que Hermíone ensaya para deshacerse de su rival y su retoño. La troyana (a quien una esclava califica de ἔρημος en el v. 78 en virtud de su situación de desamparo social y parental) esconde a su hijo de sus enemigos y en el prólogo exclama un soliloquio en el que refiere dos veces al lamento fúnebre:

ἡμεῖς δ', οἷσπερ ἐγκείμεσθ' αἰεὶ
 θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασι,
 πρὸς αἰθέρ' ἐκτενοῦμεν· ἐμπέφυκε γὰρ
 γυναιξὶ τέρψις τῶν παρεστώτων κακῶν
 ἀνὰ στόμ' αἰεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν.
 πάρεστι δ' οὐχ ἓν ἀλλὰ πολλὰ μοι στένειν,

⁴⁵ Cf. ALLAN (2000: 80).

⁴⁶ “Y muchas lamentaciones en las plazas de los helenos cantaban por sus infelices hijos. Y las esposas abandonaban sus casas hacia otro compañero de lecho”.

πόλιν πατρώαν τὸν θανόντα θ' Ἐκτορα
στερρόν τε τὸν ἐμὸν δαίμον' ᾧ συνεζύγην
δούλειον ἡμαρ εἰσπεσοῦσ' ἀνάξιως.⁴⁷

vv. 91-99

Andrómaca enuncia aquí los motivos de su lamento al que califica de eterno, ἀεὶ. Estos vienen conformados por la ciudad patria, la muerte de Héctor y su destino de esclavitud. Desde la caída de Troya, ella ha vivido entre lamentos fúnebres y lágrimas⁴⁸. Si tomamos los términos que utiliza, γόος y θρήνος como sinónimos, nos encontramos ante una hendíade que viene a resaltar la idea de lamento; incluso podríamos pensar en una duplicación de la situación de θρήνος (la pasada en Troya y la virtual en Ptía si sus enemigos concretan sus propósitos). Ahora bien, la estructura ternaria del texto (θρήνοισι καὶ γόοισι καὶ δακρύμασι) nos induciría en cambio a pensar que aquí γόος refiere más bien a gemidos que a un planto articulado⁴⁹.

Andrómaca elige al cielo como receptor de sus lamentos fúnebres, πρὸς αἰθέρ'. Podríamos preguntarnos por qué la protagonista reactualiza el θρήνος. Evidentemente, el hecho de enterarse de que la vida de Moloso está amenazada por Menelao (quien ha salido de palacio para buscarlo) reinstala en su panorama la muerte de seres queridos que obliga a una mujer a ejecutar los debidos lamentos fúnebres. Sin embargo, aún si la situación que la acucia es el peligro de la pérdida del hijo actual, en su enumeración de motivos opta por hablar del pasado pero allí no refiere a

⁴⁷ “Y nosotros, los lamentos, gemidos y lágrimas en que siempre nos encontramos, los lanzaremos hacia el éter. Pues, para las mujeres es, por naturaleza, un consuelo de los males presentes tenerlos sin cesar por la boca y en la lengua. Tengo, no una sola cosa, sino muchas, por llorar: la ciudad de mi padre, y a Héctor que ha muerto, y mi duro destino, al que se me unció el día de la esclavitud, en la que caí sin merecerlo”.

⁴⁸ Esta referencia a las lágrimas se repetirá luego en dos menciones en los vv. 112-116 cuando la troyana refiera primero a las πολλὰ δάκρυα que corrieron por su rostro al abandonar la ciudad, la casa y el marido, cubierto de polvo –acerca de esta imagen aquí y en *Ilíada*, cf. DUÉ (2006: 158)– y luego se compare con una fontana que mana de una roca, pasaje al que ya hemos hecho mención en función de su interpretación en términos de una posible identificación con Níobe. Cf. DUÉ (2006: 158-161).

⁴⁹ ALLAN (2000: 56-57, 175) señala la convencionalidad formal de este lamento elegíaco de *Andrómaca*, único en toda la tragedia. Cf. también DUÉ (2006: 156-158). Por su parte, SEGAL (1993a: 27) plantea la existencia de un balance en la obra entre los lamentos de Andrómaca en estos versos y el *kommós* de Peleo y el coro. Cf. también ALLAN (2000: 56-57).

Astianacte (situación que cabría esperar). Quizá la mención de Héctor resalte la ausencia de Neoptólemo: en ambos casos, la ausencia del hombre implica una situación de desamparo que hace que sus proles corran peligro. Pero también podríamos conjeturar que la falta de referencias a Astianacte funcione como una duplicación discursiva de su ocultamiento de Moloso. Quizá velar en el discurso el antecedente de Astianacte asegure el ocultamiento real de Moloso⁵⁰.

Hermíone, por su parte, representa también un personaje *ápais*, no por pérdida sino por infertilidad. En última instancia, todo el conflicto en Ptía gira, como sabemos, en torno de la oposición entre los lechos fecundos de Andrómaca y el infértil de la hija de Helena. Ahora bien, fracasado el plan de matar a la troyana y su hijo, Hermíone se encuentra en una situación de desamparo que en diálogo con Orestes graficará en el v. 918 calificándose a sí misma como *ξημος*. La amenaza que se cierne sobre su futuro con la próxima venida de su marido, unida a la defeción de su padre Menelao, conlleva la caída en desesperación de la espartana y su búsqueda del suicidio. En este contexto, y antes de la llegada de su salvador Orestes, Hermíone ejecuta una serie de gestos que en principio remiten al cuadro de desesperación pero que también pueden ser interpretados en clave trenética: arrancarse los cabellos, arañarse el rostro, mostrar el pecho:

{Er.}	ἰὼ μοί μοι· σπάραγμα κόμας ὀνύχων τε δαί' ἀμύγματα θήσομαι.
{Tr.}	ὦ παῖ, τί δράσεις; σῶμα σὸν καταικιῆ;
{Er.}	αἰαῖ αἰαῖ· ἔρρ' αἰθέριον πλοκάμων ἐ- μῶν ἄπο, λεπτόμιτον φάρος.
{Tr.}	τέκνον, κάλυπτε στέρνα, σύνδησον πέπλους. ⁵¹

vv. 825-832

⁵⁰ DUÉ (2006: 91-99) indica que las mujeres de Ptía responden en forma positiva y protectora a los lamentos de la troyana. Para un análisis de estos versos a partir del concepto del *aidós*, cf. DUÉ (2006: 155).

⁵¹ HE.: “¡Ay de mí, ay de mí! Me daré tirones de mi cabello y me haré crueles heridas, obra de mis uñas”. NO: “Oh hija! ¿Qué vas a hacer? ¿Vas a maltratar tu cuerpo?”. HE: “¡Ay, ay, ay, ay! Vete por el aire lejos de mis trenzas, velo ligero”. NO: “Hija, cúbrete el pecho, ábate el peplo”.

Este pasaje, que RODRÍGUEZ ADRADOS clasifica entre los diálogos trenéticos intrastróficos⁵², se contextualiza en el discurso anterior de la nodriza (v. 810 y ss.) y el posterior diálogo entre Hermíone y la misma nodriza (v. 840 y ss.) en los cuales se refiere al deseo de suicidio que expresa la espartana al verse perdida y ello a través de una multiplicación de implementos o formas para darse muerte: espada, soga, fuego, abismo. Pero así como el “*thrénos* eterno” de Andrómaca parece abortar tras la intervención de Peleo que salva a su hijo, y el de Peleo al final de la obra será interrumpido por la aparición de la diosa, en el caso de Hermíone será el ingreso de Orestes el que corte con su despliegue de gestualidad trenética⁵³.

Andrómaca emitirá su último discurso en los vv. 750-751 mientras que Hermíone abandonará la escena en el v. 1008 con Orestes. Peleo, el último elemento de la tríada domina el final de la tragedia y aquí la relación con el lamento fúnebre, en comparación con las referencias de las dos mujeres, resulta tan directa como contundente es la presencia de un cadáver concreto en escena.

En el caso de Peleo, *apaidía* y *thrénos* se conjugan explícitamente en el marco de una estructura marcada por tres nudos semánticos interrelacionados.

En primer lugar, la ancianidad. Las referencias a la avanzada edad de Peleo son recurrentes antes del *kommós* final siendo de particular relieve el contraste que el texto ofrece entre el autodeclarado vigor del viejo en su diálogo con Andrómaca en los v. 757 y ss. y su referencia a “estar derecho” contra Menelao (v. 761 “Y yo aún –estoy– derecho y no viejo” ἡμεῖς δ’ ἔτ’ ὀρθοὶ κοῦ γέροντες) y el desfallecimiento de sus miembros inmediatamente después de la noticia de la muerte de su nieto en el v. 1081 y ss., imagen que resaltan tanto el coro como el mensajero. Luego, en los versos proferidos por el coro en 1166-72, en los que se anuncia la llegada de la comitiva que trae el cadáver y se da pie al planto de Peleo, también se hace referencia a la vejez a través del vocativo γέρον. Y en el desarrollo mismo del *kommós* el propio Peleo mentará su ancianidad en dos ocasiones (vv. 1201 y 1207) y el coro en otras dos (vv. 1208 y 1213).

⁵² Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1972: 304).

⁵³ Para un detallado análisis de estos versos, cf. KARYDAS (1998: 85 y ss.) y CALERO SECALL (1999: 52-55). Cf. también, BASSI (1942-1943: 81), ARNOTT (1991: 174-175) y CAIRNS (1999: 304-305). Cf. además, GIANGRANDE (1986: 309-310) y DIGGLE (1994: 212-215). Para una relación entre Hermíone y su madre, cf. KIM ON CHONG-GOSSARD (2003: 227).

La edad, que no fue un obstáculo para enfrentarse a Menelao, cobra otra dimensión entonces con la *apaidía*, el segundo núcleo. La pérdida de hijos en la casa de Peleo ya aparece mencionada con anterioridad a las noticias del mensajero. Por un lado, en el v. 612 y ss., en pleno agón con Menelao, Peleo dibuja a su oponente como productor de *ápaides*, involucrándose él mismo en la referencia en función de la muerte de Aquiles (vv. 611-615, ψυχὰς δὲ πολλὰς κάγαθαὶ ἀπώλεσας, / παίδων τ' ἄπαιδας γραῦς ἔθηκας ἐν δόμοις, / πολιούς τ' ἀφείλου πατέρας εὐγενῆ τέκνα. / ὦν εἰς ἐγὼ δύστηνος· αὐθέντην δὲ σε / μιάστορ' ὡς τιν' εἰσδέδορκ' Ἀχιλλέως⁵⁴). Por el otro, en los vv. 713-714 del mismo agón, el anciano menta la *apaidía* pero ahora en relación con Moloso y la amenaza que los espartanos representan para su vida. Allí Peleo confronta la *apaidía* de Hermíone con la pérdida de descendientes que implicaría para su casa la muerte del niño (ἀλλ', εἰ τὸ κείνης δυστυχεῖ παίδων πέρι, / ἄπαιδας ἡμᾶς δεῖ καταστῆναι τέκνων;)⁵⁵.

Pero definitivamente será la muerte de Neoptólemo, el παῖς μόνου παιδὸς μόνος, “hijo único de mi hijo único” (v. 1083), la que lo condena como *ápais*. En los versos del *kommós*, Peleo menciona en tres oportunidades el fin de su descendencia. En el v. 1177 decreta el fin de su estirpe: οὐκέτι μοι γένος, οὐ τέκνα, “ya no linaje, no hijos”. En el v. 1207 se llama a sí mismo ἄπαις y en el v. 1216 se describe como ἄτεκνος ἔρημος, empleando el mismo adjetivo que calificara previamente a Andrómaca y a Hermíone. La imagen resultante final es la de un hombre solitario condenado a deambular por un palacio desierto, tal como lo consigna el coro en el v. 1221: μόνος μόνοισιν ἐν δόμοις ἀναστρέφῃ, “das vuelta solo por tu palacio solo”.

Al respecto cabe señalar el rol ambiguo que cumple Moloso en la *apaidía* de Peleo. El niño no es nombrado en el *kommós* como si su condición de hijo de concubina lo excluyera de la descendencia o como si, por su tierna edad (conjugada con la decrepitud de su bisabuelo), no contara realmente para la supervivencia de la casa. En todo caso, es Tetis quien en un punto legitima al niño como sangre de Éaco pero lo hace por

⁵⁴ “y muchas y excelentes vidas hiciste perderse y a muchas ancianas privaste de hijos en sus hogares y a canosos padres les arrebataste sus nobles descendientes. De los cuales soy yo uno, infeliz de mí, que a ti, asesino manchado con la sangre de Aquiles, te veo”.

⁵⁵ “Mas si ella sufre por no tener hijos, ¿es preciso que nosotros sin ellos quedemos?”.

fuera de Ptía al consignar su venturoso futuro como rey de los molosos y no gobernando la ciudad de su padre.

Y éste es el tercer nudo del *thrénos*, Ptía. La ciudad, en efecto, tiene una muy fuerte presencia en las palabras de Peleo frente al cadáver de su nieto, como referente y como receptora de su discurso. En el v. 1176, Peleo se dirige a la ciudad, ὦ πόλι Θεσσαλίας, para llorar la desaparición de su estirpe. Pero en los vv. 1186-1187 pasa a identificar la muerte de su casa con la de la ciudad misma y de esta manera articula su *apaidía* con una presunta destrucción de Ptía. Allí culpa a las malas nupcias de su nieto de la destrucción conjunta de la casa y la ciudad: ὦ γάμος, ὦ γάμος, ὃς τάδε δώματα / καὶ πόλιν ὤλεσας ὤλεσας ἀμάν⁵⁶.

En el v. 1211 y ss., la ciudad vuelve a ocupar el lugar de receptora de una lamentación que no parece involucrarla en la desaparición. Ptía, en todo caso, escucha el reclamo de Peleo por la muerte de dos hijos a manos de Apolo: ὦ πόλις, / διπλῶν τέκνων μ' ἐστέρησ' ὁ Φοῖβος, “Oh ciudad, de dos hijos me despojó Febo”).

Sin embargo, en su breve parlamento final antes de que el coro anuncie la llegada de la *theà apò mekhanés*, Peleo condensa en los vv. 1222-1225 la destrucción de la ciudad (οὐκέτ' ἐστὶ μοι πόλις, “ya no tengo ciudad”), el fin de su autoridad (σκῆπτρά τ' ἐρρέτω τάδε, “que se vaya este cetro”, referencia muy significativa si recordamos que en el v. 588 lo blandió como arma contra Menelao) y el anuncio de su propia pronta desaparición (πανώλεθρόν μ' ὄψει πίτνοντα “perdido del todo me verás caído”)⁵⁷. Cabe señalar que la intervención de la diosa trocará esta muerte anunciada en paso a la condición de inmortal. Pero esta transformación final no hará sino confirmar el fin del linaje de Peleo en Ptía pues su nueva residencia será de allí en más el palacio de Nereo.

Para concluir, podemos decir que el *thrénos* de Peleo ante el cuerpo de su nieto revela una gran riqueza semántica, en particular en lo que concierne a la *apaidía*. Por otro lado, el juego que el texto establece entre esta *apaidía* y el destino de la ciudad misma (más aún si tenemos en mente otro lamento de un abuelo por su nieto, el de Hécuba por Astianacte que

⁵⁶ “Oh bodas, bodas que destruisteis, destruisteis esta casa y ciudad conjuntamente”. ALLAN (2000: 30, 80) sostiene que la lamentación de Peleo por la muerte de Neoptólemo representa un clímax de la obra pero en un *kommós* que se construye cuidadosamente como para combinar la tristeza personal del anciano con el lamento comunal. Cf. también, SOURVINOU-INWOOD (2003: 332 y ss.).

⁵⁷ Para las referencias a la tierra del v. 1223 y 1225, cf. TAPLIN (1977: 124-125).

analizaremos más adelante y que se desarrolla en el contexto de una ciudad que está realmente desapareciendo) manifiesta que la estructura trenética nieta muerto/abuelo oficiante opera como indicador del fin de una comunidad, en tanto supone la desaparición previa de la segunda generación y en tanto grafica elocuentemente la fatal siega de la descendencia.

ἌΚΛΑΥΤΟΣ ἌΤΑΦΟΣ

Hécuba, al igual que *Troyanas*, es caracterizada por la crítica a menudo como una sucesión de *thrénoi*. En este sentido, uno podría esperar aquí tanto una presencia importante de menciones al léxico del planto fúnebre como referencias a la gestualidad trenética.

De hecho, la tragedia se inicia con el espectro de Polidoro pidiendo los servicios fúnebres que nunca recibió en virtud de las circunstancias de su muerte. Si bien nunca menciona directamente el lexema *θρήνος*, su discurso impone el lamento fúnebre como una exigencia de la obra:

κεῖμαι δ' ἐπ' ἄκταις, ἄλλοτ' ἐν πόντου σάλῳ,
πολλοῖς διαύλοις κυμάτων φορούμενος,
ἄκλαυτος ἄταφος.⁵⁸

vv. 28-30

Este reclamo se reforzará luego en el mismo parlamento del hijo asesinado de Hécuba cuando anuncia su próxima aparición para obtener un sepulcro del brazo de su madre (vv. 47-50)⁵⁹. La necesidad de ejecutar honras funerarias no se restringe en esta obra al personaje de Polidoro. Sabemos que durante la trama morirá su hermana Políxena y este nuevo cadáver también instalará la cuestión del *thrénos* debido a un familiar.

Ahora bien, al analizar las referencias al lamento fúnebre en esta tragedia, una lectura detenida nos brinda una imagen distinta de aquella de la sucesión de plantas a la que antes nos referíamos. Nos hallamos más bien ante una dilatación continua del rito funerario que se expande (sumando

⁵⁸ “Y yazgo sobre las costas, otras veces en la oleada del mar, llevado constantemente por las muchas subidas y bajadas de las olas, sin llanto, sin tumba”.

⁵⁹ φανήσομαι γάρ, ὡς τάφου τλήμων τύχῳ, / δούλης ποδῶν πάροιθεν ἐν κλυδωνίῳ. / τοὺς γὰρ κάτω σθένοντας ἐξηγησάμην / τύμβου κυρῆσαι κὰς χέρας μητρὸς πεσεῖν, “Pues me apareceré para conseguir un sepulcro, desgraciado, delante de sus pies de esclava, entre las olas. Pues a los que tienen poder debajo pedí encontrar una tumba y caer en las manos de mi madre”.

difuntos) pero a la vez se retrasa hasta no consumarse en el presente dramático.

Políxena es el primer personaje en mentar de manera explícita los lamentos fúnebres en un *kommós*, inmediatamente antes de la entrada en escena de Odiseo:

[καὶ σοῦ μὲν, μάτερ, δυστάνου
κλαίω πανδύρτοις θρήνοις,
τὸν ἐμὸν δὲ βίον λῶβαν λύμαν τ'
οὐ μετακλαίομαι, ἀλλὰ θανεῖν μοι
ξυντυχία κρείσσων ἐκύρησεν.]⁶⁰

vv. 211-215

Esta primera mención del lexema se inscribe en el diálogo con su madre en el que la joven se notifica de su fatal destino sacrificial, “anunciado” a Hécuba desde el registro onírico (sueño de la cierva ya analizado) que diera pie en la anciana a una sentencia en torno de un “canto de lamentos”⁶¹. La referencia al gemir se repetirá luego en el diálogo de Hécuba con Políxena pues la madre vuelve a preguntarse en el v. 154, esta vez respecto de qué grito, ποῖαν ἀχώ, qué lamento, ποῖον ὄδυρμόν, emitirá ahora que conoce la decisión de los griegos⁶². Y luego será Políxena quien demande a su madre las razones de sus gritos, τί βοᾶς; (v. 177) y de sus gemidos, τί ποτ’ ἀναστένεις, (v. 185) en el marco del discurso ya analizado en el que la joven se animaliza en la figura de un pájaro. Hemos mencionado este pasaje en el capítulo anterior: el contexto de esta referencia ornitológica ciertamente debe leerse en clave trenética, en función de la asociación frecuente en la cultura griega entre las aves y el llanto por la pérdida de los hijos⁶³.

⁶⁰ [“Y, por un lado, madre, lloro por ti, desdichada, con cantos fúnebres llenos de lamento; por otro, no deploro mi propia vida, deshonor y ultraje, sino que para mí morir es una suerte mayor”]. Para considerar la seclusión de estos versos de la tragedia, cf. BREMER (1971: 248-250). Cf. también LÓPEZ FÉREZ (1977: 437). Sobre el uso del preverbo *meta-* en el verbo *μετακλαίομαι*, cf. MÉRIDIER (1956:190).

⁶¹ ἤξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς, “llegará un canto de lamentos para las que se lamentan” (v. 84). Para un estudio sobre el vocabulario del dolor en *Hécuba*, cf. PERDICOYIANNI (1993).

⁶² Sobre estos versos y el efecto de lamento que producen las preguntas retóricas de la anciana, cf. DUÉ (2006: 120).

⁶³ Sobre la comparación en la epigrafía del lamento proferido por la madre del difunto o en el caso luctuoso de los pájaros, cf. ROSSI (1999: 38).

Ahora bien, esta mención al θρήνος del v. 212 nos plantea una situación paradójica en tanto se produce una inversión de términos. La receptora de este discurso no es otra que Hécuba y Políxena, quien va a ser sacrificada ante la tumba de Aquiles, llora por su madre desdichada con cantos fúnebres llenos de lamentos, πανδύρτοις θρήνοις⁶⁴. Quien debiera ser la emisora del *thrénos* aparece aquí como la destinataria de un planto cuya intensidad viene remarcada por el recurso de la redundancia (por cuanto los múltiples lamentos ya están implícitos en el canto fúnebre).

La segunda referencia a θρήνος y la primera a γόος se darán en boca del corifeo en el primer episodio, tras el cierre de la súplica de Hécuba a Odiseo⁶⁵:

οὐκ ἔστιν οὕτω στερρὸς ἀνθρώπου φύσις
 ἥτις γόων σῶν καὶ μακρῶν ὄδυρμάτων
 κλύουσα θρήνοισι οὐκ ἂν ἐκβάλῃ δάκρυ.⁶⁶ vv. 296-298

Las esclavas secundan a Hécuba en los lamentos fúnebres que ésta emite en función de Políxena, personaje al que le han anunciado su funesto destino. El discurso del corifeo rezuma un dolor que se refleja en el empleo, en dos versos, de una hendíade (γῶων / θρήνοισι) y de dos lexemas constitutivos del lamento fúnebre: lamentos ὄδυρμα, y lágrimas, δάκρυ.

La segunda y última intervención de Políxena tiene lugar también en el episodio primero:

κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ' ἀμφιθεὶς κάρη πέπλους,
 ὡς πρὶν σφαγήναί γ' ἐκτέτηκα καρδίαν
 θρήνοισι μητρὸς τήνδε τ' ἐκθήκω γόοις.⁶⁷ vv. 432-434

⁶⁴ El escoliasta presenta dos posibilidades de lectura: o bien consideramos a σου como pronombre en genitivo que remite a Hécuba o bien como genitivo posesivo de βίον. Cf. MÉRIDIER (1956:190). Dada la presencia del adjetivo δυστάνου consideramos mejor la primera opción.

⁶⁵ Súplica, por otra parte, que se inicia con una evocación de Hécuba a un “gran agón, pleno de gemidos y no vacío de lágrimas”, ἀγὼν μέγας, / πλήρης στεναγμῶν οὐδὲ δακρῶν κενός (vv. 229-230).

⁶⁶ “no existe naturaleza humana tan dura que, al oír tus gemidos y los cantos fúnebres de largos lamentos, no derrame lágrimas”.

⁶⁷ “Llévame, Odiseo, tras colocar los peplos alrededor de la cabeza: que antes de ser degollada tengo destruido el corazón con los cantos fúnebres de mi madre, y a ésta se lo derrito con mis lamentos”.

Este discurso de Políxena se produce en el momento previo a su partida en compañía de Odiseo hacia la tumba de Aquiles, tras el fracaso de las súplicas de Hécuba en el marco de las cuales la anciana pidiera a la joven que emitiese sonidos de ruseñor para salvar su vida. Esto se producía en el v. 337: ya hemos analizado las ambigüedades de esta referencia al pájaro emblemático del canto trenético.

Fracasados estos intentos, o más bien desoídos los consejos de Hécuba, Políxena se apresta a morir y, a punto de despedirse de su madre, nos plantea, en principio, la situación previsible, es decir, que Hécuba entone los *thrénoi* en función de la próxima pérdida de su hija. Se establecería así un diálogo entre los plantos de la madre, *θρήνοισι*, y los gemidos de la hija, *γόοις*, llanto recíproco que genera un mutuo derretimiento de corazones *ἐκτέτηκα καρδίαν ... τήνδε τ' ἐκτίκω*⁶⁸.

Sin embargo, cabe destacar que del lamento fúnebre de Hécuba (quien se halla en escena en este momento) sólo tenemos noticia aquí a través de la referencia de Políxena. Con esto queremos decir que la hija dice que su madre entona un *thrénos* pero el espectador no lo presencia. Podría pensarse en una anticipación que realiza el personaje del planto que ha de ejecutarse en su honor, una vez cumplido el mandato de los vencedores, o bien que se trata del desarrollo silencioso de una gestualidad que debe ser supuesta a partir del discurso de Políxena. Pero lo cierto es que no tenemos elementos en el discurso que den cuenta cabalmente del desarrollo de esta gestualidad salvo dos referencias indirectas como la próxima mención de un desmayo por parte de Hécuba (v. 438) o la imagen previa que planteara Políxena respecto de un cuerpo desgarrado y una compostura perdida en su madre si se negaba a entregar la joven a los griegos (405 y ss.). Y lo mismo podría decirse del *γόος* de Políxena. En todo caso, queda claro que se trata de un lamento fúnebre de entidad difusa y sin mayor sustancia.

Esta impresión se refuerza luego, tras la ejecución de la joven y la descripción en boca de Taltibio de la reacción que generó entre los asistentes griegos la dignidad con que ella se enfrentó a la muerte (v. 570 y ss.)⁶⁹. En efecto, en estas circunstancias Hécuba reflexiona sobre los alcances de su llanto:

⁶⁸ Expresión que remite al *τάκομαι* de Andrómaca en la *Andrómaca*, v. 116. Respecto de la metáfora de la lamentación como derretimiento en la épica homérica (en particular *Odisea* 8.522 y 19.204-209), cf. ROMERO MARISCAL (2003: 124).

⁶⁹ Cf. ROMERO MARISCAL (2003: 122-123).

ᾧ θύγατερ, οὐκ οἶδ' εἰς ὅτι βλέψω κακῶν,
 πολλῶν παρόντων· ἦν γὰρ ἄψωμαί τινος,
 τόδ' οὐκ ἔᾗ με, παρακαλεῖ δ' ἐκεῖθεν αὖ
 λύπη τις ἄλλη διάδοχος κακῶν κακοῖς.
 καὶ νῦν τὸ μὲν σὸν ὥστε μὴ στένειν πάθος
 οὐκ ἂν δυναίμην ἐξαλείψασθαι φρενός·
 τὸ δ' αὖ λίαν παρεῖλες ἀγγελεῖσά μοι
 γενναῖος.⁷⁰

vv. 585-592

Si la referencia previa brindaba la imagen de un *thrénos* virtual (en el sentido de uno a realizarse o en todo caso mentado pero no representado) aquí ciertamente podemos hablar de una inhibición esencial: es el mismo muerto a llorar quien “impide” llorar a quien estaba encargado de hacerlo. Por supuesto esto no obsta para que el deudo, la anciana, se ocupe de preparar la lustración del cuerpo (referencia a la vasija de agua del v. 609) y los adornos necesarios (que Hécuba tendría que buscar mendigando entre las cautivas, v. 614 y ss.).

Para hallar una descripción más certera de la gestualidad, debemos focalizar en el épodo del segundo estásimo:

στένει δὲ καὶ τις ἀμφὶ τὸν εὐροὸν Εὐρώταν
 Λάκαινα πολυδάκρυτος ἐν δόμοις κόρα,
 πολιόν τ' ἐπὶ κρᾶτα μάτηρ τέκνων θανόντων
 τίθεται χεῖρα δρῦπτεται τε < > παρεϊάν,
 δίαιμον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς.⁷¹

vv. 650-656

La referencia del coro a los hijos muertos, los llantos y las mejillas arañadas no deja lugar a dudas respecto del carácter trenético de este pasaje⁷². Pero también es cierto que la claridad con que se evoca el la-

⁷⁰ “Oh hija, no sé a cuál de los males miraré, pues muchos están presentes. Pues si tomo uno, éste no me deja y otra vez me convoca allí otra pena que sucede a males de males. Y ahora no podría borrar de mi mente tu sufrimiento hasta el punto de no gemir. Pero otra vez me privaste en exceso de esto, tras ser proclamada noble”.

⁷¹ “Y gime alrededor del Eurotas de hermosa corriente una doncella laconia muy llorosa en su hogar y una madre canosa, habiendo muerto los hijos, coloca la mano sobre la cabeza y araña la mejilla, ensangrentando las uñas con los desgarros”.

⁷² Acerca del valor de *σπαραγμός* como cierre de este estásimo y su valencia dionisiaca, cf. ZEITLIN (1991: 76). Para un comentario filológico de estos últimos versos, cf. DIGGLE (1994: 234-236).

mento fúnebre y sus gestos es paralela a la precisión de su ubicación en un contexto absolutamente distante. Es decir, cuando no nos hallamos ante *thrénoi* difusos, estos se ubican a orillas del Eurotas, con otros deudos y otros muertos que los que hay que llorar en esta obra.

La esclava realiza otra mención al sema en el v. 675, tercer episodio:

{Θε.} ἦδ' οὐδὲν οἶδεν, ἀλλὰ μοι Πολυξένην
 ἄρηται, νέων δὲ πημάτων οὐχ ἄπτεται.

{Ἐκ.} οἱ ἄγω τάλαινα· μῶν τὸ βακχεῖον κάρα
 τῆς θεσπιωδοῦ δεῦρο Κασάνδρας φέρεις;⁷³ vv. 674-677

En esta ocasión también se repite la situación difusa antes referida respecto de saber por boca de otro personaje que Hécuba entona un *thrēnos* aunque no la vemos desarrollándolo efectivamente. Pero aquí la confusión es mayor porque en el discurso que la esclava profiere en un aparte al público, la identidad del muerto a llorar entra en una *impasse*. En efecto, Hécuba acaba de preguntarle a la esclava por qué razón trae el cadáver de Políxena si su sepulcro ha sido ya preparado por los aqueos (la actitud de la joven frente a la muerte le ha deparado un funeral honorable). La anciana ignora que el cuerpo que le acercan representa una nueva pérdida, Polidoro. Pero, aunque en versos anteriores Hécuba expresara un inicial temor por su hijo, no supone aquí que se trate de él sino de su hija Casandra⁷⁴. La identidad del muerto termina de fijarse por las palabras de la esclava que da a Hécuba las nuevas dimensiones de su desastrosa situación. Sin embargo, la referencia a Casandra resonará como un eco en el canto que a continuación oficiará la anciana. Esta califica su

⁷³ ES: “Ésta nada sabe, sino que me entona un canto fúnebre por Políxena y no entiende los nuevos sufrimientos”. HE.: “¡Ay de mí, desdichada! ¿Acaso traes aquí la báquica cabeza de la adivina Casandra?”.

⁷⁴ MOSSMAN (1995: 60) trabaja la forma en que se introduce en escena el cadáver de Polidoro (sin gritos desde un *éndon* que anunciase su llegada) y compara con otro cadáver “mal identificado” por los protagonistas, el de Clitemnestra por parte de Egisto en la *Electra* de Sófocles, v. 1466 y ss. También atiende al valor retórico de la imagen en escena del cuerpo inerte que seguirá allí hasta el final de la obra. Sobre el nuevo *quid pro quo* que introduce Hécuba al pensar en Casandra, cf. PERDICOYIANNI (1991:88). Para una relación entre los vv. 670, 674-675, 679-680 y 688-689 desde el juego irónico de lo nuevo y el lamento de Hécuba, cf. McDERMOTT (1991: 130-131).

canto de βακχεῖον, báquico (v. 687) y está claro que el personaje báquico por antonomasia de la obra es la concubina de Agamenón⁷⁵. En este discurso de la esclava hallamos el único verbo conjugado con el lexema en cuestión (la otra idea verbal está dada en función de un infinitivo) y el sujeto de ese verbo claramente es Hécuba; su objeto, en cambio, carece de la misma precisión.

La última referencia léxica la pronunciará Poliméstor en el cuarto episodio cuando entra a escena y despliega su duplicidad ante el público. En estas circunstancias se refiere a la utilidad de los plantas⁷⁶:

ἀλλὰ ταῦτα μὲν τί δεῖ
θρηγεῖν, προκόπτουτ' οὐδὲν ἐς πρόσθεν κακῶν;⁷⁷ vv. 960-961

Esta referencia al canto fúnebre aparece en el falaz discurso del personaje traidor de la obra. El objeto de su supuesto planto está conformado por una tríada clave: Hécuba/Troya/descendiente (en función de su identificación fallida del cuerpo de Polidoro como perteneciente a Políxena). Este triple objeto del llanto de Poliméstor no carece de connotaciones. Por un lado, sólo dos de los tres elementos llorados están efectivamente muertos o destruidos, siendo el tercero precisamente el receptor del discurso. Por otro lado, el v. 955 tiene como primer referente a Políxena, pero el término ἔκγονον, tomado individualmente remite también a Polidoro. En el final del fragmento Poliméstor desarrolla un tema frecuente en la tragedia como es el de la vanidad de los θρηῆνοι⁷⁸. Podría pensarse como un rasgo más de la falsedad del personaje, aunque también connota una dosis de ironía en tanto este discurso está dirigido a la próxima asesina de sus dos hijos (cuyos funerales, por

⁷⁵ Cabe señalar que en el contexto de este parlamento la edición de MURRAY incluye una mención de γόος en el v. 685. No tiene esta lectura la edición de DIGGLE ni, por otra parte KOVACS, PERDICOYANNI o GREGORY.

⁷⁶ MOSSMAN (1995: 64) indica que la presencia en escena del cuerpo de Polidoro tiene un efecto visual-retórico muy fuerte para la audiencia en lo que hace a la pérdida de credibilidad del personaje de Poliméstor, quien asume que se trata del cadáver de Políxena en un malentendido de muy distinto cariz que el que experimentara Hécuba anteriormente.

⁷⁷ “Pero, por un lado, ¿por qué es necesario entonar estos cantos fúnebres que nada cercenan de los males del futuro?”.

⁷⁸ Sobre el *tópos* de la inutilidad del lamento, cf. BATTEZZATO (1995: 138).

otra parte, serán puestos en duda de acuerdo con los temores expresados por el mismo Poliméstor)⁷⁹.

Decíamos que en esta obra, en la que lo trenético parece tener una pregnancia generalizada, la ejecución del lamento fúnebre se instala desde el prólogo como una exigencia misma de un muerto a llorar (reclamo del espectro de Polidoro) y luego por la degollación de Políxena, en realidad el único cadáver a enterrar hasta el v. 658 para los protagonistas que ignoran hasta entonces el destino de Polidoro.

Sin embargo, si hay algo que no termina de concretarse en el desarrollo de *Hécuba*, es precisamente el θρηῆνος. Este se diluye en el mar de lamentos generales y en las consecuencias de la aparición de un nuevo muerto (principalmente, en el sentimiento de venganza que desata en Hécuba la violación de la *xenia* por parte del tracio). En efecto, el retraso en las exequias es un factor central en esta obra, tal como lo notara el personaje de Agamenón quien en el v. 726 y ss. pregunta a la anciana por qué se tarda en cubrir el cadáver de su hija. Ello da pie a nuevos gemidos de la mujer (por los que pregunta el griego en vv. 739-740) y nuevas lágrimas (v. 760) que introducen a Agamenón en la historia de la venganza de Polidoro. El retraso se confirmará entonces tras el v. 895 y ss. cuando la anciana logre del griego su anuencia para retardar el funeral de Políxena. La orden de Agamenón en su último discurso a Hécuba (v. 1287) –de enterrar los dos cadáveres– y a las troyanas –de acercarse a las tiendas de sus respectivos dueños pues los vientos ya comienzan a soplar, es decir, que no acompañarán a la anciana en el entierro–, coronan este proceso de dilatación y dilución del θρηῆνος en la tragedia.

Este dilatarse de las honras funerarias se grafica también en las menciones explícitas a lexemas ligados a este campo semántico a lo largo de la obra. En efecto, el rastreo de los lexemas revela un progresivo espaciamiento de las referencias a medida que avanza la obra. Ochenta y cinco versos distan entre la primera (v. 212) y la segunda y tercera (vv. 297/8); ciento treinta y seis hasta la cuarta y quinta (ambas en el v. 434); doscientos cuarenta y uno hasta la sexta (v. 675); y, por último, doscientos ochenta y seis hasta la última referencia (v. 961). Esta disposición de las referencias transmite una imagen de continua dilatación del θρηῆνος, que recurrentemente aparece desplazado hacia adelante, estructura narrativa que está relacionada claramente con el hecho de que hacia el final de la tragedia las referencias al lamento fúnebre han dejado el lugar al accionar

⁷⁹ Cf. NUSSBAUM (1995: 493).

de la venganza de Hécuba. Pero al fin de cuentas en las circunstancias del cierre de la tragedia, donde la llegada de los vientos apresura la partida, los funerales vuelven a desplazarse, esta vez, al exterior de la obra.

Al final de la tragedia, Polidoro habrá sido vengado, pero ni él ni su hermana Políxena recibirán los lamentos fúnebres correspondientes, por lo menos, en cuanto al acto ritualizado que su familia llevara adelante por su hermano Héctor en el contexto homérico. La obra termina en el momento en que debieran darse los dos *thrénoi* propiamente dichos y las circunstancias que rodean la partida de los griegos no parecen garantizar que efectivamente se lleven a cabo después⁸⁰. Pareciera que el ejercicio trenético está vedado a las mujeres cautivas.

Ello se hace más evidente cuando se compara con lo que sucede en *Ilíada*, respecto de las menciones del lexema θρήνος. Allí aparecen sólo dos referencias en dos versos consecutivos del último canto (una nominal θρήνων, v. 721 y una verbal ἐθρήνεον, v. 722). Durante la ceremonia fúnebre que recibe Héctor, aedas y mujeres entonan un lamento fúnebre preludiando el de Andrómaca, primera en proferir palabras de la tríada de mujeres que oficiará el funeral⁸¹:

οἱ δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δώματα, τὸν μὲν ἔπειτα
 τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδοῦς
θρήνων ἐξάρχους, οἱ τε στονόεσσαν ἀοιδὴν
 οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
 τῆσιν δ' Ἀνδρομάχη λευκώλενος ἦρχε γόοιο
 Ἔκτορος ἀνδροφόνιοι κάρη μετὰ χερσὶν ἔχουσα.⁸² 24. 719-724.

⁸⁰ SEGAL (1996: 150) señala que los ritos del planto y el entierro son claves como cierre en las tragedias en tanto forma de poner fin al desorden y lograr el efecto catártico e incluye a *Hécuba* en este tipo de obras. Nuestra lectura relativizaría esta cuestión.

⁸¹ En *Ilíada*, el trío de mujeres (Andrómaca, Hécuba, Helena) es clave pero no son los únicos personajes que emiten lamentos fúnebres, además de encontrar un complemento entre los discursos de Andrómaca y Hécuba en el canto 22 y 24. Los ataques al propio cuerpo se encuentran en el primero mientras que el discurso del *thrénos* propiamente dicho aparece en el último canto (v. 719 y ss.). También debemos remarcar que otros personajes aparecen en relación con los lamentos fúnebres: Briseida, Aquiles, Príamo, Tetis, los caballos de Aquiles. Sobre el papel de las mujeres en los funerales homéricos, tanto del grupo de parentesco como las plañideras, cf. MONSACRÉ (1984: 60-61). Cf. también LORAUX (1999: 87).

⁸² “Y después que ellos lo introdujeron en las ilustres moradas, lo colocaron en perforados lechos y sentaron al lado cantores conductores de cantos fúnebres. Enton-

En el texto homérico se trata también de un funeral dilatado (en función de la nueva ira de Aquiles), pero llevado a cabo durante el transcurso de la epopeya. Las menciones del lexema son ciertamente escasas pero introducen *θρήνοι* concretos y efectivos.

En la tragedia, en cambio, los contextos de aparición del lexema nos remiten a un lamento fúnebre continuamente desplazado, con situaciones ambiguas donde los que deberían officiar el ritual aparecen como destinatarios del mismo, donde la identidad de los muertos a llorar es cambiante y confusa, donde un discurso falaz cierra el corpus cuestionando la misma legitimidad del rito. El derrumbe de la condición social de las mujeres troyanas las ha excluido de un escenario que, en situaciones normales, las tenía como principales protagonistas.

EL PLANTO PERPETUO

En *Troyanas* la presencia del *thrénos* es absoluta: la desolación general de la obra rebosa de remisiones al lamento fúnebre. Las referencias no sólo se producen en función de los muertos en la guerra y la toma de la ciudad sino que también remiten a muertes que se van ejecutando durante la trama de la obra (Políxena y Astianacte) y a otras que se prefiguran en ella (Casandra). Por el argumento y por la forma en que se diseñaron los personajes, *Troyanas* ofrece un panorama muy rico en tanto este género parece dominar toda la obra: las muertes se van sucediendo de forma tal que los personajes encargados de llorar a los muertos parecen no dar abasto para cumplir eficazmente su tarea.

Si relacionamos las menciones de los lexemas que remiten específicamente al lamento con el desarrollo concreto de *thrénoi* que se da de diverso modo en la obra⁸³, lo que notaremos es que la mayoría de las veces no coincide el empleo de la referencia lexical con la ejecución del lamento fúnebre en sí. Como decíamos, el dramaturgo concibe a la obra como un gran planto: desarrolla de una forma bastante completa dos lamentos (uno a Astianacte y otro a Troya –discursos que estudiaremos en sendos apartados), bosqueja otros (los dirigidos a Héctor, Príamo y

ces, por un lado, ellos entonaban sus cantos fúnebres y, por otro, las mujeres gemían a su vez. Y entre ellas Andrómaca, la de níveos brazos, comenzaba el lamento sosteniendo con las manos la cabeza de Héctor, matador de hombres”.

⁸³ Cf. SUTER (2003).

Hécuba misma), disfraza incluso con el rito nupcial el lamento fúnebre de Casandra. Pero en cierto punto el esparcir a lo largo de la tragedia lexe-mas privativos, claves y asociados al campo semántico del *thrénos* colabora también con esta construcción de *Troyanas* como un extenso y singular lamento⁸⁴. En el cierre, Hécuba y el coro de mujeres, entonan el *kommós*, lamento fúnebre a la ciudad, que no sólo deja su impronta desde el contenido sino que, como veremos, contribuye a la subversión de las pautas formales de la tragedia.

De las tres obras *Troyanas* es la que presenta la mayor cantidad de menciones y la variedad léxica más amplia. Hécuba es el primer personaje en referirse directamente a los lamentos fúnebres en su primera monodia (vv. 98-121)⁸⁵:

αἰαῖ αἰαῖ.
 τί γὰρ οὐ πάρα μοι μελέα στενάχειν,
 ἢ πατρὶς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις;
 ὦ πολὺς ὄγκος συστελλόμενος
 προγόνων, ὡς οὐδὲν ἄρ' ἦσθα.
 τί με χρῆ σιγᾶν; τί δὲ μὴ σιγᾶν;
 τί δὲ θρηνηῖσαι;
 δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος
 ἄρθρων κλίσεως, ὡς διάκειμαι,
 νῶτ' ἐν στερροῖς λέκτροισι ταθεῖσ'.
 οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων
 πλευρῶν θ', ὡς μοι πόθος εἰλίξαι
 καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ'
 εἰς ἀμφοτέρους τοίχους, μελέων
 ἐπιούσ' αἰεὶ δακρύων ἐλέγους.
 μοῦσα δὲ χαῦτη τοῖς δυστήνοισι
 ἄτας κελαδεῖν ἀχορευτοῦς.⁸⁶

vv. 105-121

⁸⁴ Para el *crescendo* del lamento a lo largo de la obra, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 361).

⁸⁵ Sobre estos versos, cf. DE ROMILLY (1986: 107) y CROALLY (1994: 85-86).

⁸⁶ “¡Ay, ay! Pues, ¿qué no lamentar junto a mí, desgraciada, con quien perece la patria, los hijos y el esposo? ¡Oh gran esplendor abatido de mis antepasados! ¡Qué nada eras, ay, entonces! ¡Qué es necesario que yo calle? ¡Y qué que no calle? ¡Y por qué es necesario que yo empiece a cantar lamentos fúnebres? Yo, desdichada, por esta desgraciada disposición de los miembros, así yazgo, tendida la espalda en duros lechos.

El verbo fundamental de este fragmento, ἔρρει, está conjugado en tiempo presente. Significativamente, Hécuba parece llevar a tiempo presente la perdición de su patria, los hijos y el esposo, ἦ πατρις ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις. He aquí un juego interesante ya que Hécuba podría en efecto ver como presente durativo la perdición de la patria pero no así la de sus seres queridos, ya ejecutados. El dativo ἦ parece incluir a la propia Hécuba como acompañando esa perdición o deseando perecer con ellos. A continuación, refiere su intención de mover su espalda para entregarse a un eterno lamento fúnebre de sus eternas desgraciadas lágrimas (αἰεὶ funciona como *apò koinoú* para lágrimas y para lamentos fúnebres). Esta imagen de dar la espalda y el dorso contra la pared recuerda claramente los gestos de Aquiles revolcándose en la tierra tras echarse las cenizas en el *thrénos* por Patroclo (*Ilíada* 18.22-27). Por último, la referencia a las lágrimas implica la presencia clara de otro elemento fundamental del θρήνος pero ello ocurre en el contexto de un fragmento donde el uso de metáforas acuáticas es recurrente como si la mujer vencida deseara reificarse en ellas, elemento primordial del lamento fúnebre⁸⁷.

Hécuba no es una reina que entona el θρήνος como en *Ilíada* acompañada de los suyos: ahora es una esclava, está sola y despojada de los elementos sociales del ritual. En escena se halla completamente sola pues recién en el v. 142 entra el primer semicoro y éste la acompaña en el discurso en el v. 152. Esta soledad es verbalizada con el término ἀχορεύτους (v. 121)⁸⁸.

La siguiente referencia la hallamos al final de la monodia de Hécuba y en la respuesta del semicoro en la *párodos*, en el marco de una animalización que hemos estudiado en el capítulo anterior:

Ἐκ. Δούλα δ' ἄγομαι
γραῦς ἐξ οἴκων πενθήρη

¡Ay de mi cabeza, ay de mis sienes y costados! ¡Cómo en mí está el deseo de dar vueltas y dar la espalda y el dorso hacia ambas paredes, dirigiéndome sobre los eternos lamentos fúnebres de mis eternas desgraciadas lágrimas! Y la misma musa para los desgraciados, cantar las ruinas sin coro”.

⁸⁷ Para un análisis de las metáforas marinas, cf. BARLOW (1986: 51-52).

⁸⁸ LIDDELL & SCOTT interpreta “*ill suiting it, joyless*”, PERDICOYANNI (1992: 53) como “*sans accompagnement de danses*” y BARLOW (1997: 163) en el sentido de “*without dancing’ and hence ‘without joy*”. Preferiríamos entender simplemente “sin coro”. Sobre la imagen de la Musa y la expresión cantada del planto, cf. SEGAL (1993a: 17) y LORAUX (1999: 103).

κρᾶτ' ἐκπορθηθεῖσ' οἰκτρῶς.
 ἄλλ' ὦ τῶν χαλκεγχείων Τρώων
 ἄλοχοι μέλει,
 † καὶ κόραι δύσνυμφαι †,
 τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν.
 μάτηρ δ' ὡσεὶ πτανοῖς κλαγγὰν
 † ὄρνισιν ὅπως ἐξάρξω ἴγῶ
μολπὰν οὐ τὰν αὐτὰν †
 οἶαν ποτὲ δὴ
 σκήπτρω Πριάμου διερειδομένου
 ποδὸς ἀρχεχόρου πληγαῖς Φρυγίους
 εὐκόμποις ἐξήρχον θεοῦς.
 Χο. Ἐκάβη, τί θροεῖς; τί δὲ θωῦσσεις;
 ποῖ λόγος ἤκει; διὰ γὰρ μελάθρων
 ἄιον οἴκτους οὖς οἰκτίζη.
 διὰ δὲ στέρνων φόβος αἴσσει
 Τρώασιν, αἰ τῶνδ' οἴκων εἴσω
 δουλείαν αἰάζουσιν.⁸⁹

vv. 140-158

El lexema que relevamos es μολπή, canto o danza ritmada, que en determinados contextos adquiere valor trenético⁹⁰. Y aquí los elementos ligados al planto fúnebre son multitud. El pasaje se inicia con la autodescripción de la anciana a partir de la referencia a la cabeza rapada, κρᾶτ' ἐκπορθηθεῖσ', y a un luto, πενθήρη. Luego insta a las cautivas, a las que llama mal casadas, δύσνυμφαι, a gemir por la destrucción de Troya, αἰάζωμεν. Utiliza el verbo ἐξάρχω, frecuente en la introducción de los plantos⁹¹, para dar paso luego a una animalización en la figura de un ave con sus

⁸⁹ HE.: "Soy llevada de mi casa como vieja esclava, rapada la cabeza lamentablemente en señal de luto. Mas ¡oh, esposas desgraciadas de los troyanos de broncíneas lanzas y vosotras, † doncellas de malas bodas †, arde Ilión, gimamos. Que yo, como una madre a sus alados †pájaros, iniciaré un chillido, un canto, no el mismō† que alguna vez en verdad apoyada en el cetro de Príamo con los golpes que sonaban fuerte de mi pie conductor del coro iniciaba a los dioses frigios." CO: "Hécuba, ¿por qué gritas?, ¿por qué chillas? ¿Hasta dónde llegan tus palabras? Pues a través de los techos percibía las lamentaciones que lamentabas. El terror dispara sobre los pechos de las troyanas quienes dentro de estas viviendas gimen su esclavitud".

⁹⁰ La otra referencia a μολπή en nuestro corpus aparece en *Hécuba* 916-917 pero no tiene connotación fúnebre.

⁹¹ Sobre el valor del verbo ἐξάρχω en Homero, cf. ALEXIOU (1974: 131).

crías emitiendo un chillido (κλαγγάν), un canto (μολπάν) que diferirá totalmente de aquel que entonara con el cetro de Príamo. Hemos visto ya el valor trenético de esta referencia ornitológica como así también el efecto que produce la parataxis κλαγγάν/μολπάν en lo que atañe a la posibilidad de los *thrénoi* en el actual contexto de esclavitud: Hécuba ya no oficia el culto a los dioses en una ciudad en pie sino que es una esclava con la cabeza rapada que difícilmente podrá ejecutar un eventual *thrénos* por sus muertos⁹². El coro responde a la anciana con un discurso cargado de referencias al planto: los gritos (τί θροεῖς; τί δὲ θωῦσσεις;), los lamentos (que se expresan a través de la redundancia, οἴκτους οὖς οἰκτίζη) y los gemidos (αἰάζουσιν)⁹³.

También es Hécuba la emisora de la tercera referencia, que se produce en el v. 289 en el contexto dado por la noticia de que ha sido asignada como esclava de su enemigo Odiseo:

ξ ξ.

ἄρασσε κρᾶτα κούριμον,
 ἔλκ' ὀνύχεσσι δίπτυχον παρειάν.
 ἰώ μοί μοι.
 μυσαρῶ δολίῳ λέλογχα
 φωτὶ δουλεύειν,
 πολεμίῳ δίκας, παρανόμῳ δάκει,
 ὅς πάντα τάκεῖθεν ἐνθάδ<ε στρέφει,
 τὰ δ' > ἀντίπαλ' αὔθις ἐκεῖσε
 διπτύχῳ γλώσσα
 φίλα τὰ πρότερ' ἄφιλα τιθέμενος πάλιν.
 † γοᾶσθ', ὦ Τρωάδες, με.
 βέβακα δύσποτμος οἴχομαι ἅ †
 τάλαινα δυστυχεστάτῳ

⁹² ROMERO MARISCAL (2003: 358) señala que las formas arcaicas de la lamentación fúnebre implicaban un lamento colectivo en el que un personaje guiaba el planto y la comunidad respondía con exclamaciones y gestos rituales. Pero en *Troyanas* este orden no se percibe pues, aunque Hécuba por un momento intenta asumir el papel de *éxarkhos* del coro, las troyanas lloran de manera comunitaria e individual por sus propios males, inhibiendo el seguimiento de las prescripciones del rito funerario.

⁹³ Señalemos que el verbo θωῦσσω que en la traducción aparece como “chillar” también presenta el sentido de ladrar, lo cual implicaría una nueva animalización, significativa en función del final de la historia mítica de Hécuba.

προσέπεσον κλήρω.⁹⁴

vv. 278-292

Esta intervención comienza con la verbalización de uno de los gestos clave del lamento fúnebre, la autoinjuria corporal: Hécuba plantea el arañarse la cabeza ya rapada (que ya mentara en el v. 142), provocarse más dolor, si ello es posible, abriendo surcos con las uñas en sus mejillas. Odiseo aparece como el más odioso dueño que le pudiera tocar en desgracia y por ello carga las tintas contra este personaje y pide a las troyanas que emitan lamentos fúnebres por ella.

La primera intervención de Casandra en función del lamento fúnebre se da en el v. 316, en su monodia que, como sabemos, se plantea como un himeneo:

ἐπεὶ σύ, μάτερ, † ἐπὶ δάκρυσσι καὶ †
γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε
 φίλαν καταστένουσ' ἔχεις,
 ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς
 ἀναφλέγω πυρὸς φῶς
 ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν,
 διδοῦσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί,
 διδοῦσ', ὦ Ἐκάτα, φάος
 παρθένων ἐπὶ λέκτροις
 ἃ νόμος ἔχει.⁹⁵

vv. 315-324

En el capítulo I hemos analizado este pasaje en función de su referencia a los lechos de vírgenes del v. 323 y de la cuestión matrimonial que instala en escena este himeneo de la profetisa. Asimismo señalamos que, como canto, el himeneo se asocia al *thrénos* (en relación también con la historia del joven Himeneo), lo cual resulta significativo en el contexto de

⁹⁴ “¡Oh, oh! Araña tu cabeza ya rapada, arranca con las uñas tus dos mejillas. ¡Ay de mí, de mí! Me ha tocado servir a un hombre inmundo y traicionero, enemigo de la justicia, bestia mordedora sin ley que da vueltas todas las cosas aquí y allí y las cosas opuestas de nuevo hacia allá con su doble lengua colocando las cosas amigas de antes, enemigas nuevamente. Lamentaos, troyanas, por mí. Me dirijo a un destino adverso, yo, la desdichada, caí en la suerte más desafortunada”.

⁹⁵ “Puesto que tú, madre, con lágrimas y lamentos estás lamentándote por mi padre muerto y la querida patria y yo por mis bodas levanto la llama del fuego para la luz del sol, para la luz de la luna, dándote, oh Himeneo, dándote, oh Hécate, luz sobre los lechos virginales por la cual es costumbre”.

las consecuencias letales que aparejará la unión de la joven con Agamenón. En este marco, Casandra contrapone su canto nupcial con los lamentos de su madre (γόοισι) y sus lágrimas (δάκρυσι) por la pérdida de Príamo y la querida patria, comparación que cobra una dimensión irónica evidente. Como ha quedado claro, el himeneo de la profetisa es uno de los momentos en los que con mayor claridad se evidencia la pervisión de los rituales conjugando de manera peculiar los elementos nupciales y mortuorios, conjunción que en parte se sintetiza en la evocación a Hécate.

En el mismo discurso hallamos otro vocablo que suele relacionarse con el lamento fúnebre. Se trata de *αοιδαῖς* que aparece en el v. 336 cuando Casandra insta a las cautivas a cantar por la novia y el esposo:

βοάσον ὑμέναιον ὦ,
μακαρίαις αοιδαῖς
ἰαχαῖς τε νύμφαν.
ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν
κόραι, μέλπεται ἑμῶν γάμων
τὸν πεπρωμένον εὐνᾶ
πόσιν ἐμέθεν.⁹⁶

vv. 335-340

En principio, el vocablo remite a los cantos nupciales y claramente se emplea aquí con este sentido. Sin embargo, en el contexto de la obra, del personaje y de la clave oracular con la que debemos leer estos versos, podría conjeturarse que Casandra está aludiendo a través de la ironía a los cantos fúnebres: su oscura boda la llevará a la muerte y los cantos destinados a dos personajes que serán muertos pueden fácilmente mutar de nupciales a trenéticos. En este sentido, la referencia al grito del v. 335 podría contribuir a la ambientación funeraria del pasaje.

Casandra realizará una nueva referencia al planto en el v. 361:

κτενῶ γὰρ αὐτόν, κἀντιπορθήσω δόμους
ποινάς ἀδελφῶν καὶ πατρὸς λαβοῦσ' ἑμοῦ.
ἀλλ' αὐτ' ἑάσω· πέλεκυν οὐχ ὑμνήσομεν,
ὅς ἐς τράχηλον τὸν ἑμὸν εἶσι χιτῆρων·

⁹⁶ “Empieza a gritar al himeneo, oh, y a la novia con felices cantos y alaridos. Id, hijas de bellos peplos de los frigios, cantad al esposo de mis bodas, destinado para mi lecho”. Respecto de los vv. 335-337, cf. DIGGLE (1981: 61-62).

μητροκτόνους τ' ἀγῶνας, οὓς οὐμοὶ γάμοι
θήσουσιν, οἴκων τ' Ἀτρέως ἀνάστασιν.⁹⁷

vv. 359-364

Nuevamente nos hallamos frente al registro irónico de este personaje. El lexema que utiliza aquí es ὑμνήσομεν. Como sabemos, las posibilidades semánticas son varias e incluyen valencias no relacionadas con lo funerario pero éstas se van anulando progresivamente en los versos de la profetisa. En un discurso oracular que aparece bajo la forma de una preterición, Casandra relaciona el canto de himnos con el hacha que caerá sobre su cuello, las luchas matricidas que aquejarán a sus nuevos dueños y a la ruina total de la casa de Atreo. El vocablo cobra aquí una dimensión fúnebre y el efecto de este discurso se corona con la declaración que hace en los vv. 365-367 acerca de que lo que está diciendo lo afirma libre de su locura báquica, pese a estar poseída. La idea de Casandra como agente de la perdición de los griegos da pie luego a su reflexión respecto de la mayor fortuna de los troyanos vencidos por sobre la de los griegos vencedores. Y en esta argumentación, la profetisa refiere en dos oportunidades a las honras funerarias. Por un lado, plantea que los aqueos muertos durante la guerra se vieron privados del amortajamiento de manos de una esposa. Por el otro, los que permanecieron en la Hélade murieron solos, sin hijos que libaran sangre de víctimas⁹⁸.

El siguiente personaje que se hace cargo de referencias fúnebres es el coro quien, en un énfasis absoluto, utiliza tres lexemas diferentes en dos versos sucesivos⁹⁹:

ἀμφὶ μοι Ἴλιον, ᾧ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἄισον σὸν δακρύοις ᾠδὰν ἐπικήδειον·
νῦν γὰρ μέλος ἐς Τροίαν ἰαχήσω,

⁹⁷ “Pues lo mataré y destruiré en recompensa su casa, tras tomar venganza de mis hermanos y mi padre. Pero dejaré lo demás: no cantaremos un himno al hacha que va hacia mi cuello y el de los demás. Ni a los agones matricidas que impondrán mis bodas ni a la ruina total de la casa de Atreo”.

⁹⁸ Sobre las irregularidades en los ritos funerarios que provoca la guerra para los griegos, cf. CROALLY (1994: 74). Por otra parte, ROMERO MARISCAL (2003: 319) señala que el lenguaje empleado aquí abunda en términos militares que aluden al registro de la *oratio funebris* de la *pólis*, por un lado, y de la épica de aedos y rapsodas, por otro.

⁹⁹ Para un análisis del recuerdo del pasado en los tres estásimos, cf. FURIANI (2006: 30-34).

τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας
 Ἀργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος,
 ὄτ' ἔλιπον ἵππον οὐράνια
 βρέμοντα χρυσεοφάλαρον ἔνο-
 πλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί·
 ἀνὰ δ' ἐβόασεν λεῶς
 Τρωϊάδος ἀπὸ πέτρας σταθείς·
 Ἴτ', ὦ πεπανμένοι πόνων,
 τόδ' ἱερὸν ἀνάγετε ξόανον
 Ἰλιάδι Διογενεῖ κόρα.
 τίς οὐκ ἔβα νεανίδων,
 τίς οὐ γεραιὸς ἐκ δόμων;
 κεχαρμένοι δ' αἰοδαῖς
 δόλιον ἔσχον ἄταν.¹⁰⁰

vv. 512-530

El coro pide a la Musa que elija un canto fúnebre de entre los nuevos himnos, en una expresión con evidentes ecos homéricos¹⁰¹. La situación teatral que aquí se desarrolla es muy interesante. Mientras el coro hace referencia a un episodio pasado (la escena del caballo de Troya, metáfora por antonomasia de la caída de la ciudad), se está llevando a cabo la ejecución de Políxena sobre la tumba de Aquiles. Tanto ὕμνων como ψῆδων son vocablos que no remiten necesariamente a una valencia funeraria. Pero aquí el término ἐπικήδειον desambigua claramente el sentido de los dos sustantivos¹⁰². Este uso mortuario de los términos aparece refor-

¹⁰⁰ “Por Ilión, oh Musa, con lágrimas cántame un canto fúnebre de nuevos himnos. Pues ahora gritaré el canto a Troya, cómo en carro de cuatro ruedas perecí desgraciada, prisionera de los argivos, cuando abandonaron en las puertas el caballo de arnés de oro, lleno de armas de los aqueos, que relinchaba hasta el cielo. Y gritó el pueblo en lo alto, parado sobre la acrópolis de Troya: ‘Id, oh los que han cesado con los sufrimientos, subid esta imagen sagrada a la doncella troyana hija de Zeus’. ¿Quién de las doncellas no salió? ¿Quién no siendo anciano no salió de su casa? Y regocijados en los cantos, tuvieron su destrucción traidora”.

¹⁰¹ Sobre el papel de la Musa en este parlamento, cf. BARLOW (1997: 184). Cf. también PERDICOYANNI (1992: 94). ROMERO MARISCAL (2003: 320-321) indica que el coro se une al pesar de la reina entonando un canto inspirado que rivaliza con la memoria de la Musa homérica mediante el llanto del duelo. El coro rememora la caída de Ilión que Homero no cantó y que ahora se pronunciará bajo una nueva modalidad, la del lamento. Cf. NÁPOLI (1998: 233-234), DAVIDSON (2000: 127) y (2001: 65 y 77).

¹⁰² Cf. PERDICOYANNI (1992: 95).

zado cuando tomamos en cuenta otros dos lexemas que se emplean en este parlamento que remiten al canto pero sin connotación fúnebre en una primera lectura. Se trata de *ᾠοιδαῖς* y *μέλος*. Ahora bien, incluso estos vocablos tienen en estructura profunda un valor mortuorio. El segundo depende de un verbo que lo contradice en sentido. En efecto, *ιαχίσω* del verbo *ιαχέω* implica la idea de grito de dolor, es un verbo onomatopéyico y no concuerda con la idea de canto: no hay ritmo ni melodía en la descomposición del dolor. Por su parte, *ᾠοιδαῖς* aparece relacionada con una *δόλιον ἄταν* que se cierne sobre quienes ejecutan estos cantos de regocijo en el contexto de la inminente ruina.

Las siguientes menciones del sema se dan en boca de Hécuba y el coro en la despedida de Andrómaca que parte hacia la tierra de Neoptólemo, hijo de su principal enemigo. Estas menciones del *θρήνος*, cabe señalar, cierran un peculiar diálogo entre la anciana y su nuera en vv. 577-602 que se caracteriza por una serie de pequeñas sentencias en las que cada personaje completa la iniciada por su interlocutora. El carácter trenético de esta estructura ha sido marcado por DI BENEDETTO¹⁰³. Estas referencias se producen en el marco de un llanto por la pérdida de la ciudad, los esposos y la libertad pero, al mismo tiempo, sabemos que Andrómaca está trayendo la noticia del sacrificio de Políxena que su madre desconoce al no haber captado el sentido de las enigmáticas palabras de Taltibio:

Έκ. ὦ τέκν', ἐρημόπολις μάτηρ ἀπολείπεται ὑμῶν.
 † οἶος ἰάλεμος οἶά τε πένθη †
 δάκρυά τ' ἐκ δακρύων καταλείβεται < >
 ἀμετέροισι δόμοις· ὁ θανῶν δ' ἐπιλάθεται ἀλγέων.¹⁰⁴

vv. 603-607

Χο. ὡς ἠδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσιν
θρήνων τ' ὄδυρμοὶ μοῦσά θ' ἢ λύπας ἔχει.¹⁰⁵ vv. 608-609

¹⁰³ Cf. DI BENEDETTO (1961: 309). Sobre la estructura métrica de este pasaje, cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1972: 304).

¹⁰⁴ “Oh hijos, vuestra madre desierta de ciudad es abandonada por vosotros. ¡Qué canto fúnebre, qué dolores!. Las lágrimas se derraman desde las lágrimas en nuestras casas. Y el que murió no recuerda los dolores”.

¹⁰⁵ “¡Qué dulces las lágrimas para los que han experimentado malas fortunas y las lamentaciones de los cantos fúnebres y la musa que tiene las penas!”

Hécuba, en su ignorancia, refiere al canto fúnebre en función de la ruina de la casa real. Aquí *ιάλεμος* aparece homologado con *πένθη*: el lamento fúnebre es dolor. El planto cobra aquí unas dimensiones de generalidad que se repetirá en sucesivas menciones: la trama misma de la obra parece convertirla en un *θρήνος* continuo. En boca del coro, en cambio, aparece la idea del consuelo que conllevan los lamentos fúnebres, en una suerte de terapéutica del llanto¹⁰⁶. Esta idea se refuerza con el empleo del adjetivo *ἡδὺν*, agradable. Posiblemente esto deba leerse en función del hecho de que Andrómaca no revela la muerte de Políxena hasta el v. 621, cuando referirá que ella cubrió con un velo el cadáver y se dio golpes en el pecho, gesto que se inscribe, claro está, en el registro trenético (v. 626 y ss.).

Las últimas dos menciones léxicas al lamento fúnebre también están a cargo del coro. La primera de ellas se registra en el v. 684 después del extenso parlamento de Andrómaca (vv. 634-683) donde se enumera la serie de desgracias que le han acontecido:

ἔς ταῦτὸν ἤκεις συμφορᾶς: θρηνοῦσα δὲ
τὸ σὸν διδάσκεις μ' ἔνθα πημάτων κυρῶ.¹⁰⁷ vv. 684-685

Aquí vemos nuevamente el nivel de generalización que ha cobrado el lamento fúnebre en la obra. En efecto, el coro califica como *θρήνος* al *racconto* de los males que Andrómaca acaba de realizar, acumulación de desgracias, ciertamente, pero que no constituye un *θρήνος* propiamente dicho. El coro parece haber necesitado escuchar de Andrómaca la enumeración de las desventuras para poder captar el real estado de su situación.

La última referencia se produce a escasos versos del final de la tragedia, en el v. 1304 en el marco del diálogo final entre el coro y Hécuba que analizaremos en un apartado próximo.

Nos queda señalar por último unas referencias a los ritos funerarios que no incluyen menciones explícitas de lexemas pero que sí contribuyen a generar la imagen de un planto permanente en la obra (y que se hacen por fuera de los *thrénoi* a Astianacte y Troya que analizaremos después en detalle).

¹⁰⁶ Cf. SEAFORD (1995: 140) y CROALLY (1994: 30). Sobre la categoría de diálogo terapéutico en Eurípides en función del *thrénos*, cf. BARDI (2003: 83-84).

¹⁰⁷ “Llegas a este punto de desgracia y entonando un canto fúnebre por lo tuyo me enseñas dónde me hallo entre las penas”.

Por un lado, en v. 792 y ss., en el momento en que Taltibio se está llevando a Astianacte para su despeñamiento, su abuela le ofrece lo único sobre lo que aún ejerce algún poder: golpes de cabeza y golpes de pecho¹⁰⁸. Esta gestualidad anticipa el lamento que la anciana se encargará de ejecutar sobre el cadáver del niño. En este sentido, recordemos que momentos antes Andrómaca había animalizado al niño como pichón, con las valencias trenéticas que en esta obra tienen las referencias ornitológicas.

En segundo lugar, en los vv. 827-832, el coro avanza su animalización en clave trenética de los acantilados que resuenan como pájaros que chillan, por los maridos, los hijos y las ancianas madres. Ya hemos analizado en el capítulo anterior el efecto de inundación sonora que genera esta imagen que colabora ciertamente con la *pregnancia del thrénos* en esta tragedia.

En tercer lugar, el coro en el v. 1084 y ss. evoca al esposo amado cuyo cadáver anda errante sin tumba ni agua lustral, ἄθαπτος ἄνδρος. La privación de honras fúnebres que Casandra esgrimía contra los aqueos se enseña aquí con los vencidos en la ciudad humeante. Por último, el mismo personaje en el v. 1105 expresa que es arrancado llorando, πολυδάκρυτον, de la tierra de Ilión.

POR FÉRETRO UN ESCUDO

El *thrénos* de Hécuba a Astianacte es de una importancia capital en la tragedia pues la muerte del niño decreta el final de la historia troyana. Este nieto es el último muerto de la casa de Príamo, la última esperanza de un futuro para su linaje y su despeñamiento cede paso inmediatamente a la quema de la ciudad¹⁰⁹. Se da entre los vv. 1156 y 1250 y para su análisis es fundamental tener en cuenta dos cuestiones básicas¹¹⁰.

¹⁰⁸ τί πάθω; τί σ' ἐγώ, / δύσμορε, δράσω; τάδε σοι δίδομεν / πλήγματα κρατὸς στέρνων τε κόπους· / τῶνδε γὰρ ἄρχομεν, “¿Qué sufro? ¿Qué haré yo por ti, desdichado? Te damos estas cosas, golpes de cabeza, golpes de pecho. Pues tenemos poder sobre éstos”, vv. 792-795. Esta aseveración de la anciana abona la idea de EASTERLING (1993: 19) acerca del lamento como la única fuerza con que las mujeres cuentan y que nadie puede arrancarles.

¹⁰⁹ Para una comparación entre la muerte de Astianacte y la de Palamedes en la obra homónima, cf. SCODEL (1980:75-76); con el funeral de Penteo, cf. SEGAL (1995: 21-22) y DEFORGE (1997: 124) y con el inicio de *Alejandro* (planto por el hijo que se supone muerto), cf. ROMERO MARISCAL (2003: 394). Respecto de la singularidad de

En primer lugar, se ha de considerar el contexto de ruptura ritual que se instala con la destrucción de la *pólis*. En el cuadro de una obra que enfatiza una progresiva desvinculación de la ciudad con el plano divino y donde se derrumban las estructuras sociales que dan sentido y marco a las acciones rituales, es lógico que el desarrollo de las honras debidas a los muertos se vea entorpecido, cuando no imposibilitado. Esta ruptura ritual no remite tanto a la intervención negativa de los vencedores (de hecho, en el caso de Astianacte los griegos no sólo permiten el funeral sino que incluso colaboran en él) sino más bien a una imposibilidad estructural de conducir ritos que parecen pertinentes únicamente en el marco de una comunidad política existente.

En este sentido, autores como BATTEZZATO han señalado que, amén de las irregularidades del funeral de Astianacte (son extranjeros y no familiares los que preparan el cadáver, el planto se hace en boca de la abuela y no de la madre, no hay pira o túmulo sino un escudo que hace de féretro), el *thrénos* por el único cadáver en escena revela asimismo desde el plano métrico y estilístico una frustada interacción entre Hécuba y un coro que insta en vano a la abuela a proferir las palabras adecuadas a un lamento fúnebre¹¹¹.

La otra cuestión clave es la singularidad de la muerte del hijo de Andrómaca. Como decíamos, la muerte del niño encarna la desaparición de Troya en tanto sociedad urbana. A su ejecución le sigue la orden de poner fuego y derribar la ciudad. La secuencia Astianacte/Troya es crucial: muere el futuro humano y se cae la estructura de la ciudad¹¹². A esta altura, Troya no es más que una *ásty* (ciudad en tanto conjunto edilicio) en llamas y la *pólis* (ciudad como ente social) ha muerto con el degollamiento de sus hombres y el apresamiento de sus mujeres, que solo permanecerán en el lugar el corto tiempo que separa la caída de Troya del momento del embarque que las llevará a la esclavitud. Pero, además, la

Troyanas en lo que hace a la celebración de un niño, cf. MENU (1992: 246). Cf. también SEGAL (1993a: 30) respecto de la relación Astianacte/ guerrero caído en combate.

¹¹⁰ Sobre el extendido final de la obra y su fuerza poética, cf. SEGAL (1993a: 29 y ss.). Cf. también, GRUBE (1961: 295-296), MASSENZIO (1995: 137-139) y GREGORY (2000a: 176 y ss).

¹¹¹ Cf. BATTEZZATO (1995: 137 y ss.). Sobre la capacidad de los cadáveres humanos (que, como tales, no revierten inmediatamente a la naturaleza sino que permanecen como parte de la cultura) para transformar los espacios en la tragedia, cf. REHM (2002: 171-172) respecto del caso de Astianacte.

¹¹² Cf. CROALLY (1994: 189 y 192) y MASSENZIO (1995: 137-9).

conjunción Astianacte/Troya se refuerza con otros dos elementos a tener en cuenta, que juegan en distintos planos irónicos de la trama. Por un lado, la etimología del nombre: Ἀστυάναξ, es decir, el soberano de la *ásty*. La referencia etimológica no podría haber sido más precisa. Todo da a entender que, muerto Príamo, el cetro pasa en principio a Astianacte pero, muerta la *pólis*, al niño solo le cabría eventualmente gobernar un reino de piedra. Y es aquí donde el segundo elemento completa la ironía: la peculiar forma de matar al niño que propone Odiseo, despeñarlo desde los altos muros de Troya. De esta manera, las murallas que definen la ciudad de la que el niño es el soberano terminan siendo el arma que lo liquida¹¹³.

El despeñamiento (que se anuncia en *Iliada* 24. 725-45 en los temores de Andrómaca sobre el futuro de su hijo) es absolutamente relevante en *Troyanas* pues sintetiza la fusión entre Troya y Astianacte y ello explicaría la recurrencia del texto a las torres y muros de la ciudad: así aparece en el v. 725 cuando Taltibio comunica a Andrómaca la fatal decisión de los aqueos¹¹⁴, en los vv. 755-6, donde el discurso de la madre animaliza al niño en la figura de un pichón que cae, y también en los vv. 774, 784-5, 1121-2, 1134, 1173-4¹¹⁵.

La crítica ha señalado oportunamente la estructura en anillo y en espejo que moldea este *thrénos* que se abre y se cierra en función del escudo de Héctor (donde está depositado el cadáver de Astianacte) tras un recorrido circular en el que se impreca a los griegos, se evoca el futuro segado del niño, se describe su cuerpo destrozado, se vuelve a hablar del futuro frustrado y los vanos cuidados y nuevamente se agrade a los vencedores¹¹⁶.

¹¹³ Recordemos que el coro lo llama ἀνάκτωρ πόλεως, “soberano de la ciudad”, en el v. 1217. Cf. DYSON & LEE (2000: 28) y EDINGER (1992).

¹¹⁴ Para un estudio del personaje de Taltibio en esta parte de la tragedia, cf. GILMARTIN (1970).

¹¹⁵ ROMERO MARISCAL (2003: 364) recalca la simbología del despeñamiento del niño que lo asimila a los guerreros que dieron su vida defendiendo las murallas de Ilión. También implica un cierre circular con la referencia inicial de Poseidón en el prólogo a su construcción con Apolo de los muros desde los cuales ahora se ejecuta al niño. Respecto de la precipitación como pena, cf. CANTARELLA (1996b: 85 y ss.).

¹¹⁶ Cf. DYSON & LEE (2000: 23-25) quienes señalan el paralelismo entre la circularidad de este planto y la del escudo que hace de féretro. Para un estudio de la estructura en anillo de la obra, cf. ESTEBAN SANTOS (1995).

La elección del escudo de Héctor como féretro de Astianacte parece ser originalidad de Eurípides y se resalta no solo desde el plano escénico sino también en el papel que le cabe en el discurso de Hécuba¹¹⁷. Esta construcción eurípidea es altamente significativa y representa en la concisión de una imagen lo que expresaba el discurso de Andrómaca a su hijo aún vivo en los vv. 740-4: es la nobleza del padre la que mata al hijo. En este sentido, se puede señalar cierto juego intertextual con el registro épico respecto del temor que expresa Astianacte ante el aspecto de su padre armado en *Ilíada* 6. 466 y ss., así como del *thrénos* de Andrómaca en *Ilíada* 24. 725 y ss., en el que, tras intuir el despeñamiento, se detiene en la posibilidad de este fin dada la cantidad de griegos que fueron privados de familiares a manos de Héctor, de modo que en un punto el héroe no aparece sólo como elemento desencadenante de su propia muerte sino también como culpable de la de su hijo.

La interacción entre el lamento en boca de Hécuba y la despedida de Andrómaca para con su hijo se repite en la identificación de Helena como causante de la muerte del niño. En los vv. 764-9 la viuda de Héctor asimila paratácticamente a los griegos, inventores de males bárbaros que matarán a su hijo, con el “brote tindáreo”, Helena, de quien procede a cuestionar la paternidad divina en unos términos que hacen de ella un monstruo devastador, tal como vimos en el capítulo anterior¹¹⁸. En el *thrénos* de Hécuba, se cierra el primer discurso con una referencia ahora bien explícita a la culpabilidad de Helena:

μήτηρ πατρός σοι προστίθησ' ἀγάλματα
 τῶν σῶν ποτ' ὄντων· νῦν δέ σ' ἡ θεοστυγῆς
 ἀφείλεθ' Ἑλένη, πρὸς δὲ καὶ ψυχὴν σέθεν
 ἔκτεινε καὶ πάντ' οἶκον ἐξάπωσεσεν.¹¹⁹

vv. 1212-1215

Aquí la griega aparece directamente como agente de la muerte del niño y en un punto, como ya sugerimos, parece seguirse su diseño como personaje monstruoso (la imagen de Helena arrebatando lo que debía

¹¹⁷ Sobre la originalidad del autor, cf. SEGAL (1993a: 29 y ss.).

¹¹⁸ Respecto de la ambigüedad del carácter bárbaro de troyanos y de griegos, cf. HALL (1989: 212-213, 217, 220-223).

¹¹⁹ “la madre de tu padre te pone los adornos porque entonces fueron tuyos mas ahora te los arrebató Helena, la aborrecida de los dioses. Además mató tu alma y arruinó tu casa toda”.

pertenecer a Astianacte podría ligarla con las harpías, etimológicamente relacionadas con el verbo ἀρπάζω, arrebatar¹²⁰).

El segundo discurso de Hécuba en su lamento cierra con el otro griego responsable del deceso de Astianacte, Odiseo. Refiriéndose a la correa del escudo de Héctor, Hécuba señala que es más digna de recibir honores que las armas del astuto y malvado Odiseo (vv. 1224-1225)¹²¹.

Desde el v. 721 en el relato de Taltibio se sabe que es Odiseo quien pergeña la muerte del niño y quien persuade a la asamblea para su ejecución. Esta circunstancia es inescindible de otra referencia de Hécuba a su nuevo amo en los vv. 283-7, en la que, como vimos, Odiseo es descrito como un δάκος παρανόμος, bestia que hace daño con la boca. Señalemos, por otra parte, que el personaje de Odiseo es funcional también a la conjunción Astianacte/Troya de la que ya hemos hablado: en efecto, la propuesta a la asamblea respecto de la muerte del niño es homologable a la que dio pie a la astucia del caballo de madera que rompió con la defensa de la ciudad. Los muros penetrados y el cuerpo destrozado de Astianacte son productos ambos del *lógos* de Odiseo.

La referencia de Hécuba a la bestia que trastoca, que literalmente “da vueltas todas las cosas aquí y allí y las cosas opuestas de nuevo hacia allá” ὃς πάντα τὰκεῖθεν ἐνθάδ<ε στρέφει,/ τὰ δ’ > ἀντίπαλ’ αὔθις ἐκεῖσε (vv. 285-6), nos permite introducir un tema central en el análisis de este *thrénos*, el juego de inversiones que se puede relevar en él. Es un *tópos* de la crítica la afición del género trágico por las inversiones y tal tendencia se extrema en el caso de esta obra al punto de implicar, como veremos, una subversión de las pautas formales de construcción trágica. Desde esta perspectiva, se puede señalar la concentración de inversiones rastreables en los pasajes de *Troyanas* dedicados al funeral de Astianacte.

En primer lugar, en lo que atañe a las tareas funerarias mismas. En los vv. 1150 y ss. Taltibio instruye a Hécuba de los pasos a seguir en el entierro de su nieto y le informa que ha lavado ya las heridas del cuerpo al cruzar la corriente del Escamandro. La referencia es sugestiva porque se corresponde con el otro nombre del niño según *Ilíada* 6. 400 y ss., por un lado, y porque, por el otro, el río era el lugar donde, según fuentes antiguas, las troyanas se bañaban antes de su boda, introduciendo así una

¹²⁰ Respecto de la muerte de un inocente en la trilogía, cf. SCODEL (1980: 73-76) y ROMERO MARISCAL (2003: 403).

¹²¹ Acerca de la presencia de las armas de Odiseo en estos versos, cf. SCODEL (1980: 118) y ROMERO MARISCAL (2003: 399).

valencia nupcial que luego reaparecerá en este *thrénos*¹²². Pero más allá del nombre del río, esta preparación del cadáver en manos de Taltibio resulta significativa. Por un lado, no es un familiar sino parte del colectivo de vencedores que ha matado al niño. Por el otro, el cuidado del cuerpo muerto es competencia femenina y su realización por parte de Taltibio podría sugerir cierta feminización del personaje (como también lo deja entrever su confesión en los vv. 1130-1 de haberse conmovido con el llanto de Andrómaca al partir)¹²³.

Otra inversión que concierne a los griegos es la que expresa ya el discurso de Hécuba al referirse al miedo de los dánaos vencedores respecto del niño vencido. En el contexto de la imprecación contra los griegos la esposa de Príamo profiere ante el cadáver de su nieto el siguiente discurso doblemente lapidario:

τί καί ποτε
 γράψειεν ἄν σοι μουσσοπιὸς ἐν τάφῳ;
 Τὸν παῖδα τόνδ' ἔκτειναν Ἀργεῖοί ποτε
 δείσαντες; αἰσχρὸν τοῦπίγραμμά γ' Ἑλλάδι.¹²⁴ vv. 1188-1191

Más nodal es la referencia de Hécuba a la inversión generacional. La ex-reina verbaliza en su lamento la realidad, contraria al orden esperable, de una abuela enterrando un nieto:

σὺ δ' οὐκ ἔμ', ἀλλ' ἐγὼ σὲ τὸν νεώτερον,
 γραῦς ἄπολις ἄτεκνος, ἄθλιον θάπτω νεκρόν.¹²⁵ vv. 1185-1186

La imagen se completa con la evocación de un futuro desvanecido (como el de la adultez de Astianacte) en el que se dibuja otro funeral, el de la propia reina, quien en boca del niño, habría recibido los honores de

¹²² Cf. REHM (1996: 47). Asimismo recordemos que en el v. 29 se dice que el Escamandro brama por los muchos lamentos de las cautivas. Cf. al respecto, DUÉ (2006: 137). Cf. también TAPLIN (1986: 168).

¹²³ Cf. MIRTO (1984: 69). Sobre el papel de Taltibio, cf. también REHM (1996: 133 y ss.) y SUTER (2003: 24).

¹²⁴ “¿Qué escribiría un poeta sobre tu tumba? ‘A este niño lo mataron una vez los argivos por tener temor’. ¡Vergonzoso epigrama para Grecia!”.

¹²⁵ “Pero no tú a mí, sino yo, una anciana sin ciudad y sin hijos, te entierro, desdichado cadáver joven”.

su parte y de una cohorte de jóvenes. Este discurso pretérito por parte de un personaje carente de *lógos* en toda la obra es actualizado en su entierro solo para ser calificado como mentira¹²⁶.

Por último, una inversión que hace a la perversión de los rituales que ya tratáramos en capítulos anteriores. Efectivamente se produce en escena y se expresa en el discurso de la anciana una contaminación de ritos entre lo concerniente al matrimonio y lo que atañe a las honras fúnebres. Hécuba se dirige a Astianacte describiendo lo que sus manos están ejecutando:

ἂ δ' ἐν γάμοισι χρῆν σε προσθέσθαι χροῖ
 Ἀσιατίδων γήμαντα τὴν ὑπερτάτην,
 Φρύγια πέπλων ἀγάματ' ἐξάπτω χροός.¹²⁷ vv. 1218-20

Esta referencia a la túnica nupcial como parte de la mortaja ha sido analizada por CROALLY en función de la mayor frecuencia en personajes femeninos, particularmente vírgenes, de esta asociación entre muerte y matrimonio¹²⁸. Sabemos que esta vinculación se produce generalmente en el contexto de una muerte sacrificial en el que la sangre de las doncellas degolladas encarna la virginidad nunca perdida. CROALLY plantea desde esta perspectiva la hipótesis de una parodia de sacrificio en el caso de Astianacte, lo que vendría reforzado por el empleo en boca de Andrómaca de la voz *σφάγιον* en el v. 747 para referirse a su hijo. Se trata de una referencia cargada de sentido pues Andrómaca sabe desde el v. 725 que su hijo será despeñado y no degollado. Hemos analizado ya las ambigüedades de esta mención al degollar que posiblemente se vincule con la idea de sacrificio impío (Polixena) pero que también asocia al niño con su abuelo Príamo, referencia central en función del juego que encarnan ambos entre pasado y futuro respecto del destino de Troya. La “supuesta” degollación de Astianacte en un punto parece confirmarse en los cortes que recibe su carne durante el despeñamiento: a ellos se refiere su abuela en los vv. 1173-1175 cuando emplea el verbo *ἔκειρεν*.

¹²⁶ Respecto del contraste entre pasado y presente, cf. DE ROMILLY (1968: 128-129). Sobre el *tópos* del destino alternativo, cf. ALEXIOU (1974: 178).

¹²⁷ “Yo sujeto a tu cuerpo la frigia gloria de peplos que era necesario que llevaras en tus bodas, cuando desposaras a la mejor de las asiáticas”.

¹²⁸ Cf. CROALLY (1994: 76). Para la función del vestido en general, cf. SEGAL (1993a: 158).

En todo caso, la tesis de CROALLY (que ha sido fuertemente discutida por DYSON & LEE) indicaría una feminización de Astianacte que reforzaría el carácter de inversión implicado en la referencia de Hécuba a la túnica frigia de su nieto.

Otros elementos contribuyen a este efecto de concentración de inversiones en el funeral de Astianacte. Por ejemplo, la autodescripción de Hécuba como un médico que cura las heridas del cuerpo del niño en el momento mismo de amortajarlo:

τελαμῶσιν ἔλκη τὰ μὲν ἐγὼ σ' ἰάσομαι,
τλήμων ἰατρός, ὄνομ' ἔχουσα, τᾶργα δ' οὔ·
τὰ δ' ἐν νεκροῖσι φροντιεῖ πατήρ σέθεν.¹²⁹ vv. 1232-1234

El vocabulario médico es inequívoco (ἰάσομαι/ἰατρός) pero en la mención de las vendas el juego es más complejo pues el término empleado, τελαμῶσιν, tiene una valencia médica pero también una funeraria y otra militar: designa, en efecto, la correa de los escudos y el hecho de conformar el féretro precisamente un escudo vuelve significativa la utilización del vocablo¹³⁰. Y, de hecho, este empleo del escudo implica una inversión pues lo que debía proteger ha devenido ataúd (cf. vv. 1192-5).

Una ambigüedad similar que implica un juego de inversión es posible hallar en la referencia de Hécuba al borboteo de la sangre de Astianacte a través del verbo ἐκγελᾶω, reír:

δύστηνε, κρατὸς ὧς σ' ἔκειρεν ἀθλίως
τείχη πατρῶα, Λοξίου πυργώματα,
ὄν πόλλ' ἐκήπευσ' ἢ τεκοῦσα βόστρυχον
φιλήμασιν τ' ἔδωκεν, ἔνθεν ἐκγελᾶ
ὀστέων ῥαγέντων φόνος, ἴν' αἰσχροῦ μὴ στέγω.¹³¹ vv. 1173-1177

¹²⁹ “Con vendas cuidaré tus heridas yo, paciente médico de nombre, y no de hecho. Tu padre considerará lo restante entre los muertos”.

¹³⁰ Cf. BATTEZATO (1995: 155) y MIRTO (1984: 70).

¹³¹ “¡Desdichado, qué miserablemente cortaron los muros patrios, las torres de Loxias tu cabeza! A la que enteramente cuidó tu madre y dio besos a tus bucles, de allí sale riendo la sangre entre los huesos quebrados para no ocultar cosas vergonzosas”. Para un comentario filológico de estos versos, cf. DIGGLE (1981: 72-74) y WHITE (2000: 62-63). Respecto de las articulaciones rotas, cf. ÁVILA MARCOS & NAVARRO GONZÁLEZ (1989: 70).

Por último, el lamento de Hécuba en el v. 1168 por el carácter prematuro de la muerte de Astianacte se acompaña de la imaginación de una muerte más digna en los siguientes términos:

ὦ φίλταθ', ὡς σοι θάνατος ἦλθε δυστυχίης.
εἰ μὲν γὰρ ἔθανες πρὸ πόλεως ἤβης τυχῶν...¹³² vv. 1167-1168

Aquí también es posible pensar una inversión pues quien debía morir por la ciudad en un futuro eventual ha muerto concretamente “a manos” de la ciudad, en el sentido de agente material de su liquidación.

Todo este conjunto de inversiones se sintetiza en un punto en los versos en los que Hécuba adjudica la serie de desgracias a una divinidad que ha trastornado el orden del mundo¹³³:

εἰ δὲ μὴ θεὸς
ἔστρεψε τᾶνω περιβαλῶν κάτω χθονός ...¹³⁴ vv. 1242-1243

En suma, hallamos en el *thrénos* de Hécuba a Astianacte una exacerbación de la tendencia general de *Troyanas* a la inversión de roles, lugares y sentidos. El análisis de su estructura, del vocabulario escogido y de los efectos visuales del desarrollo escénico revela una gran riqueza semántica y contribuye también a la conformación de esta tragedia como un extenso planto.

MEGALÓPOLIS ÁPOLIS

Como sabemos, en esta obra Eurípides nos presenta el último día de Troya. La ciudad ha sido invadida y saqueada, los hombres muertos y las mujeres, prisioneras, son sorteadas entre las casas griegas en las que servi-

¹³² “Oh queridísimo, ¡qué desdichada muerte te sobrevino! Si hubieras muerto por tu ciudad, una vez alcanzados juventud...”. Respecto de estos versos, cf. BOLLACK (1974: 52-53).

¹³³ Recordemos los vv. 1204-6 donde la misma Hécuba dice: τοῖς τρόποις γὰρ αἱ τύχαι, / ἔμπληκτος ὡς ἄνθρωπος, ἄλλοτ' ἄλλοσε / πηδῶσι, †κούδεις αὐτὸς εὐτυχίῃ ποτε†, “Pues las suertes con sus vueltas, como un hombre trastornado, saltan en otro tiempo hacia otro lado †y nunca tiene buena suerte el mismo†”.

¹³⁴ “Pero si un dios no hubiera dado vuelta las cosas de arriba tras lanzarlas bajo tierra ...”.

rán como esclavas. En el cuarto episodio de la tragedia, tras la orden de incendiar Troya, se da pie al discurso de Hécuba y del coro en el que se despide a una ciudad a punto de caer en ruinas, en boca de unas mujeres que marchan esclavas hacia el extranjero. Es en ese contexto en el que la reina vencida, en diálogo con el coro, emite un lamento que configura un cierre singular de la tragedia por cuanto no cumple con las pautas clásicas del registro trágico. El objetivo en este apartado es repensar las interpretaciones de este final en función de los límites de la representación trágica de la muerte de una ciudad, dada la relación intrínseca que une tragedia y *pólis* en la Atenas clásica.

Troyanas constituye en muchos aspectos una obra peculiar y así lo ha señalado en ocasiones la crítica. En gran medida, la singularidad de esta obra radica en el manejo de las formas trágicas: se detecta en ella un efectivo abandono de los cánones clásicos de construcción tanto del prólogo como del final de la tragedia. Describamos brevemente los trastocamientos formales con los que Eurípides experimenta en *Troyanas*¹³⁵. Por un lado, la manera en que se cierra la tragedia presenta una serie de rasgos que la diferencian claramente de otras obras del mismo autor, incluso del conjunto del registro trágico. Frente a la batería de recursos usuales para señalar el final de una obra, la ausencia aquí de gestos de cierre es tan pronunciada que incluso se llega a decir que *Troyanas* carece de final¹³⁶. Se genera así un efecto de corte abrupto que se traduce también formalmente en la composición métrica¹³⁷.

En primer lugar, no se profiere en el epílogo profecía alguna, recurso que en general funciona como lazo entre los eventos representados en escena y aquellos posteriores a la trama que indican al espectador el futuro extradramático de los protagonistas. En segundo lugar, tampoco se recurre aquí al *deus ex machina*, ausencia que es correlato de la inexistencia de profecías, puesto que éstas en los finales trágicos están a cargo de las epifanías divinas. En tercer lugar, no se formula reflexión moral alguna ni se resume la acción representada, recursos que generalmente permiten al espectador conectar en algún punto los acontecimientos pasados de la trama con su presente, a menudo en torno de alguna institución contemporánea de fundación mítica.

¹³⁵ Para un rico y detallado análisis remitimos a la obra de DUNN (1996: 101-114).

¹³⁶ Cf. GRUBE (1961: 296).

¹³⁷ Cf. WEBSTER (1970: 163).

Por otro lado, las singularidades del final de *Troyanas* se refuerzan con una paralela presencia en el prólogo de innovaciones formales que distancian esta obra de las reglas clásicas de composición trágica.

Un primer rasgo gira en torno del *deus ex machina*. En general, si se utiliza este recurso en el prólogo, se lo emplea también en el epílogo. Pero en *Troyanas* no solamente no hay epifanía divina en el final y sí en el prólogo sino que el recurso se ve duplicado pues el discurso inicial de Poseidón se transforma en diálogo con Atenea entre los versos 48 y 94¹³⁸. Se produce así en el inicio un efecto de concentración divina y por lo tanto una asimetría con el final que desbalancea la obra en los términos de los cánones clásicos. Un segundo punto a señalar concierne a las profecías. Cuando éstas son formuladas en el prólogo funcionan como anticipaciones de la trama, no siempre correctas ni completas, pero que tienen como objeto focalizar la atención del espectador en los eventos que serán representados en escena¹³⁹. Mas en *Troyanas* la profecía de Poseidón y Atenea no anuncia la trama sino, al contrario, remite a un futuro extradramático, función que cumplen normalmente las profecías de los epílogos¹⁴⁰. Pero, además, ese futuro no refiere sino indirectamente a las protagonistas de la obra (las mujeres troyanas) puesto que las palabras divinas señalan las desventuras que han de pasar en su regreso los griegos, quienes prácticamente no aparecerán en escena¹⁴¹. Por último, típicos gestos de cierre que los trágicos aplican en los finales de las obras aparecen aquí a cargo del *deus ex machina* del prólogo. En efecto, Poseidón profiere palabras de despedida para la ciudad de Troya en los vv. 45-47 y cierra su discurso (tras la interrupción de Atenea) con una reflexión moral en vv. 95-97 sobre la guerra y la ruina de las ciudades, susceptible de ser ubicada sin mayor obstáculo en el final de la tragedia¹⁴².

Por lo tanto, en *Troyanas* nos encontramos ante una serie de procedimientos de inversión y desplazamiento que tienen por efecto “desfigurar” la obra (si se toma como patrón a los cánones clásicos).

En su libro *Tragedy's end: closure and innovation in Euripides' drama*, DUNN plantea una interpretación de este quiebre de las pautas de compo-

¹³⁸ Cf. HALLERAN (1985: 9-10), ALBINI (2000: 14-15) y MAITLAND (1999: 11-12). Cf. también BURIAN (1997: 181).

¹³⁹ Cf. HAMILTON (1978: 277-278, 301-302).

¹⁴⁰ Cf. PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2006: 242).

¹⁴¹ Cf. SCHLESINGER (1963: 20) y ROSENMEYER (1996: 508).

¹⁴² Cf. KOVACS (1983), MERIDOR (1984: 209) y DYSON (1991).

sición en *Troyanas*, que corona su rico trabajo de descripción, del cual es tributario nuestro somero relevamiento previo de las inversiones formales de la obra¹⁴³. Para este autor, los mecanismos que Eurípides aplica por fuera de las formas clásicas de la tragedia producen la imagen de una obra inconexa, con un prólogo prácticamente independiente y un final sin sumario ni reflexión generalizadora que por ello no brinda coherencia al conjunto de hechos representados en escena. De esta manera, *Troyanas* aparece como un caso singular de una obra que empieza por el final por cuanto el prólogo no inicia la trama sino que, al contrario, la cierra. En este sentido, el análisis de DUNN es insistente en la afirmación de que el total de la acción está condensada en el prólogo y que el final carece de señales de cierre por cuanto nada más ha sucedido, sin cambios o progresos a registrar¹⁴⁴. Esta decisión de terminar la trama antes de que comience la obra misma tiene por objeto, según DUNN, convertir a la tragedia en un panorama de sufrimiento humano de fuerte intensidad emotiva. Y aquí cabe señalar tres puntos. Por un lado, nada cambiará el cuadro de desolación ni nadie aliviará el dolor de las mujeres troyanas, cuyo sino está marcado únicamente por el ritmo de la secuencia esperanza-desesperación. Por otro lado, este dolor infligido a las cautivas se sabe retornado sobre las cabezas de sus nuevos amos, tal como lo profetiza el dios en el prólogo, lo cual convierte al conjunto de la obra en una árida ironía. Por último, este particular diseño de la trama concentrada en el prólogo hace de las protagonistas sujetos meramente pasivos, objetos de voluntades ajenas a los que sólo les cabe esperar y sufrir. En este sentido, según DUNN, no hay acción ni movimiento en la obra produciéndose una situación “*undramatic*” que acrecienta la dimensión emotiva de la tragedia pero le niega dirección en sus acontecimientos. En síntesis, los mecanismos de inversión y desfiguración revelan para este autor la búsqueda por parte del trágico de un efecto de incomodidad en el espectador, obligado a presenciar un catálogo de sufrimientos sin propósito¹⁴⁵.

¹⁴³ Cf. también ROMERO MARISCAL (2004).

¹⁴⁴ SUTER (2003: 17) plantea que la aseveración de DUNN respecto del comienzo por el final es de hecho correcta y es ello lo que hace de la obra un lamento permanente. Señala asimismo que los críticos que consideran insatisfactorio el cierre de la obra olvidan quizás que en términos similares se da por terminada *Iliada*; al mismo tiempo se trataría de un fin coherente con el plan de la trilogía que se abre en *Alejandro* con el sueño de Hécuba acerca de Troya en llamas.

¹⁴⁵ Cf. SOURVINOU-INWOOD (2003: 469 y ss.). Respecto de sus críticas al trabajo de DUNN, cf. (2003: 414-422).

Ahora bien, desde otra perspectiva se podría aducir, en sentido contrario al análisis de DUNN, que resulta abusivo plantear como una escena en la que no sucede nada un final de tragedia que ponga en representación algo tan singular como la muerte de una *pólis*. De hecho, la puesta en escena de la muerte de la ciudad conforma una novedad absolutamente distintiva de esta tragedia¹⁴⁶. Ello habilita una reinterpretación de las particularidades formales de *Troyanas*, en especial si recordamos las estrechas relaciones que unen al género trágico con la ciudad en la Grecia clásica. En este sentido, se puede pensar aquí en la intervención de un factor distinto, una dimensión meta-teatral por la cual Eurípides encararía los límites de la representación del género trágico en tanto género político.

En efecto, la tragedia constituye, como se sabe, un hecho social complejo que excede con creces la mera creación artística y literaria. Desde sus mismos orígenes presenta una indudable valencia religiosa que hace de la creación trágica y de la asistencia a representaciones teatrales una suerte de experiencia de exploración religiosa en contexto ritual¹⁴⁷. Esta involucra a actores y audiencia a través del reenvío al plano sacro del mito que habilita una contraposición entre los valores sagrados del pasado mítico y los nuevos valores del orden social¹⁴⁸.

Pero de manera inescindible con la dimensión religiosa, se debe rescatar la valencia política del hecho trágico¹⁴⁹. Las representaciones dramáticas cuentan con un importante aspecto ritual que las convierte en ocasiones cívicas, un tipo de convocatoria al cuerpo de ciudadanos análoga a la participación en la asamblea o los tribunales populares. La serie de ritos previos a cada representación permiten a la *pólis* expresar tanto su poder como los deberes de cada ciudadano para con ella¹⁵⁰. También coincide la geografía urbana entre los ámbitos “trágico” y “político” de la vida so-

¹⁴⁶ Cf. CROALLY (1994: 194) y SUTER (2003: 5). ROMERO MARISCAL (2003: 369) sostiene, en contraposición con BARLOW, que los lamentos por la ciudad en la obra no la equiparan con las sobrevivientes sino con los muertos: Troya es el paradigma de la ciudad destruida y su desaparición en *Troyanas* se da en el marco de un lamento que sigue la tradición literaria de *Persas* de Esquilo y posiblemente *La toma de Mileto* de Frínico.

¹⁴⁷ Sobre la densidad ritual de la escena final de la destrucción de Troya y su efecto de exploración religiosa, cf. SOURVINOU-INWOOD (2003: 1, 4 y 350).

¹⁴⁸ Cf. MASSENZIO (1995: 64).

¹⁴⁹ Cf. ROMERO MARISCAL (2003: 54 y ss.).

¹⁵⁰ Cf. GOLDHILL (1987: 68).

cial: hay una efectiva superposición de espacios que refuerza el carácter cívico de las representaciones trágicas¹⁵¹. Las cuales, por otra parte, a través de su regulación en los concursos y su puesta bajo la admonición de las autoridades políticas, conforman claramente una institución cívica más¹⁵². Pero, además, la ciudad misma se constituye en objeto de la tragedia, tanto en función de reflejo como de cuestionamiento, lo que en definitiva hace del género trágico el primer discurso que efectúa un balance de la experiencia democrática ateniense¹⁵³. Desde este punto de vista, las ciudades representadas en las tragedias funcionan como *alter ego* de Atenas¹⁵⁴.

Si traemos a colación estas observaciones generales en torno de la relación intrínseca tragedia/*pólis* es porque perfilan una dimensión del género que hay que conectar con las “desviaciones formales” de la obra que concentra aquí nuestra atención. Efectivamente, si pensamos que *Troyanas* pone en escena de manera singular la muerte de una ciudad (y, por lo tanto, Troya aparece como la última víctima y los versos finales de la tragedia como su *thrénos*), entonces el cierre de la obra no conforma un abrupto desvanecimiento de la acción sino, al contrario, el clímax de la trama. En este sentido, la hipótesis que aquí ensayamos radica en que la muerte de la *pólis* en un género político constituye en un punto un objeto irrepresentable, lo que implicaría una desestructuración de las reglas básicas del género y una subversión de sus formas.

Analicemos, entonces, el *kommós* de metros yámbicos líricos de los vv. 1287-1332 que conforman el debatido final de esta tragedia para ver en detalle los elementos que conforman esta representación de la muerte de la ciudad, cuyo *thrénos* han de entonar las cautivas troyanas.

En primer lugar, es de remarcar la ubicación de estos versos, no sólo porque cierran la obra sino también porque se desarrollan inmediatamente después de la muerte de Astianacte. El niño troyano es el último muerto de la casa de Príamo y su persona, como vimos, se piensa en íntima asociación con la ciudad. Vinculación que se plantea a partir del

¹⁵¹ Cf. SAÏD (1998) donde analiza las analogías entre tragedia y política.

¹⁵² Cf. VERNANT & VIDAL-NAQUET (1987: 26-27).

¹⁵³ Cf. LORAUX (1999: 29) y GALLEGO (2003^a: 393-394).

¹⁵⁴ Cf. CONNOR (1989: 7), CROALLY (1994: 7, 44 y 178 y ss.), IRIARTE (1996: 7), SEGAL (2000a: 239) y GREGORY (2000a: 4 y ss). En el caso de Troya, la asociación con Atenas se vuelve más cercana en función del papel que tiene para ambas ciudades la dupla Poseidón-Atenea. Cf. ROMERO MARISCAL (2003: 375-376). Para la particular relación entre Atenas y Troya, cf. también DUÉ (2006: 91 y ss.).

juego etimológico con su nombre y de la modalidad escogida para su muerte. Las murallas que definen, estructuran y protegen la ciudad terminan siendo el arma que liquidará al último habitante antes de desplomarse y borrar toda huella de la *pólis/ásty*. La conjunción Astianacte/Troya en un punto termina en sangrienta fusión, con los restos del niño esparcidos entre las piedras del muro y, por lo tanto, no es de extrañar que las murallas repitan entonces su movimiento de caída, momentos después¹⁵⁵.

Esto nos conduce a nuestro segundo punto, la conversión de Troya de ciudad a lugar agreste, inhabitado. La caída de las murallas no solo expresa la derrota sino que también elimina las determinaciones espaciales normales que estructuran el tejido urbano¹⁵⁶. Para un exhaustivo análisis del peso que en *Troyanas* tiene la desaparición de las distinciones espaciales, en particular la esencial dicotomía *éndon-éxo* contamos con el rico trabajo de CROALLY¹⁵⁷ quien toma como eje el plano espacial: en este sentido releva las implicancias para las cautivas de la desaparición de la diferencia adentro/afuera (además de la pérdida de un centro), en tanto las señales espaciales designan a su vez diferencias sociales, de *status* y poder. La distinción entre *óikos* y *pólis* se desvanece pero también la que separa el mundo urbano del área rural. Todo ello convierte al escenario en una referencia espacial efímera, por cuanto no sobrevivirá a la propia obra. Podríamos agregar que el cuadro se completa con el levantamiento de las tiendas griegas: hasta los vencedores borran sus propias huellas, eliminando todo trazo de vida social en la región. La indistinción *éndon-éxo* y la ausencia de un centro ordenador implican un estallido espacial que se traduce en la fragmentación del (también temporario) colectivo de mujeres troyanas, que se repartirá entre las naves que las llevarán a distintos puntos de la Hélade. ROMERO MARISCAL plantea que la *eremía*, la desolación del espacio a las que las mujeres invocan en segunda persona, sintetiza la muerte de la ciudad y la de los seres queridos. Por otra parte, podríamos decir que esta desolación agreste a que quedaría reducida Troya recuerda sugestivamente a los paisajes en los que, como vimos, habitan las criaturas monstruosas. Es dable pensar que la destrucción de la ciudad pone las condiciones para la proliferación teratológica¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Acerca de la representación en escena, cf. ARNOTT (1991: 72).

¹⁵⁶ Cf. SIENKEWICZ (1978: 90), REHM (2002: 114 y ss.) y ROMERO MARISCAL (2003: 329-346, 437 y ss.).

¹⁵⁷ CROALLY (1994: 163 y ss.).

¹⁵⁸ Cf. ROMERO MARISCAL (2003: 369).

Ahora bien, si focalizamos el texto del final de la obra, resulta significativo hallar en él una estructuración de las referencias espaciales en torno de un eje vertical, contrapunto y complemento del eje horizontal planteado por CROALLY¹⁵⁹. En el v. 1274, Hécuba describe a la ciudad quemándose por el fuego “desde abajo”, πόλις ὑφάπτεται πυρί. La dirección ascendente que marca este verso se complementa en un punto con la dirección contraria connotada en el cierre del mismo parlamento cuando Hécuba expresa su deseo de arrojarse a la pira funeraria constituida por las llamas de la ciudad toda (vv. 1282-1283): φέρ’ ἐς πυρὰν δράμωμεν· ὡς κάλλιστά μοι / σὺν τῆδε πατρίδι καθθανεῖν πυρουμένη¹⁶⁰. Este fuego (que ya está presente en la obra con anterioridad a la destrucción final¹⁶¹) convertirá a Troya en ceniza y polvo. Pero el poeta trágico se detiene en la descripción de ese proceso y lo hace también sobre la base de un contrapunto de ascensos y descensos y de referencias a lo alto y lo bajo. En los vv. 1295-1297, Hécuba exclama: † λέλαμπεν Ἴλιος, Περ- / γάμων τε πυρὶ καταίθεται τέραμνα / καὶ πόλις ἄκρα τε τειχέων †¹⁶², empleando el verbo καταίθω con su prefijo descendente y el adjetivo sustantivado ἄκρα con su referencia a la altura, lo mismo que la mención de las casas de Pérgamo, topónimo utilizado en *Ilíada* para designar la acrópolis de Troya¹⁶³. El coro le responde en los vv. 1298-1301 con un nuevo contraste de ascenso y descenso: πτέρυγι δὲ καπνὸς ὡς τις οὐ- / ρία πεσοῦσα δορὶ καταφθίνει γᾶ. / [μαλερὰ μέλαθρα πυρὶ κατάδρομα / δαῖω τε λόγχα.]¹⁶⁴. Aquí la referencia al ala con viento favorable se contrapone con dos vocablos con prefijo κατά: καταφθίνω, “decaer, menguar” y κατά-

¹⁵⁹ Acerca del espacio en esta obra, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 63 y ss., 376 y ss., 413 y ss.). En cuanto al juego horizontal de caídas de Hécuba en la obra homónima, cf. ZEITLIN (1991: 62 y ss.). Respecto del movimiento centrípeto en Eurípides, principalmente en *Hipólito*, cf. WILES (1999: 216 y ss.).

¹⁶⁰ “Vamos, saltemos a la pira pues para mí lo más hermoso es morir siendo quemada con esta patria”. Para la métrica de este lamento, cf. WEBSTER (1970: 163).

¹⁶¹ Cf. vv. 8, 59-60, 145, 825 y 1080. Respecto de la importancia de la imagen del fuego en esta obra, cf. SEISDEDOS (1993: 62), DAVIDSON (2001: 70) y ROMERO MARISCAL (2003: 404).

¹⁶² “†Ilión ha brillado y las casas de Pérgamo se queman hasta las cenizas y la ciudad y lo alto de los muros†”.

¹⁶³ Cf. 4. 508, 5. 446, 5. 460, 6. 512, 7. 21, 24. 700.

¹⁶⁴ “Y como un humo con ala con viento favorable se consume la tierra que cayó por la lanza. [Los palacios saqueados furiosamente por el fuego y la lanza enemiga]”. Cf. SCHIASSI (1955: 205) y DI BENEDETTO (1998: 256).

δρομα “saqueados”¹⁶⁵. Lo mismo puede decirse del v. 1319 en el que el coro primero menta un movimiento de descenso (τάχ’ ἐς φίλαν γᾶν πεσεῖσθ’ ἀνώνυμοι, “pronto caeréis sin nombre a la tierra querida”) mientras que Hécuba luego indica una dirección contraria (κόνις δ’ ἴσα καπνῶ πτέρυγι πρὸς αἰθέρα, “y la misma ceniza con humo alado hacia el éter”, v. 1320)¹⁶⁶. En los vv. 1325-1326 se repite el mismo juego con la referencia a la acrópolis y al temblor que pronto sacudirá la tierra inundando la ciudad: {Εκ.} ἐμάθετ’, ἐκλύετε; {Χο.} περιγάμων <γε> κτύπον. {Εκ.} ἔνοσις ἄπασαν ἔνοσις. {Χο.} ἐπικλύζει πόλιν¹⁶⁷.

A su vez, los propios cuerpos de las mujeres ejecutan movimientos verticales, con el hincar rodilla en tierra y el batir con las manos el suelo (vv. 1305-1309). Esta gestualidad es imposible de escindir del temblor mentado en los vv. 1325-26, por cuanto en su último parlamento Hécuba interpelará a sus propios “temblorosos, temblorosos miembros”, τρομερὰ τρομερὰ μέλεα (vv. 1326-1327).

Está claro que este contrapunto vertical representa en última instancia un proceso de disolución de la materia cuyo resultado es la aniquilación total de la ciudad, expresada de forma inmejorable por Hécuba en los vv. 1320-1321 (κόνις δ’ ἴσα καπνῶ πτέρυγι πρὸς αἰθέρα / ἄστον οἴκων ἐμῶν μεθήσει¹⁶⁸) con el vocablo ἄστον, lo que se ha vuelto invisible, la nada. De esta forma, Troya deviene de *megalópolis* en *ápolis*, como lo remarca el sintagma empleado por el coro en los vv. 1291-1292: ἄ δὲ μεγαλόπολις / ἄπολις ὄλωλεν οὐδ’ ἔτ’ ἔστι Τροία¹⁶⁹.

¹⁶⁵ El análisis se vería acrecentado si tomáramos la versión de MURRAY que toma οὐρανία “urania” en lugar de οὐρία “con viento favorable”. También se podría agregar a esta lista de vocablos con prefijo κατά la mención del verbo κατακαλύπτω de los vv. 1315-16: μέλας γὰρ ὅσσοι κατεκάλυψε θάνατος ὄσιος ἀνοσίοις σφαγαῖσιν; “pues negra la sagrada muerte cubrió tus ojos con impías degollaciones”.

¹⁶⁶ Para un análisis de la imagen destructiva del humo en estos versos y su relación con *Odisea* 1.57-59 y *Hécuba* 823, cf. AMERIO (1983-1984).

¹⁶⁷ “HE.: ¿lo captáis, lo oís? CO: el ruido de la acrópolis. HE.: un temblor, un temblor toda.... CO: ...la ciudad inunda”. Para otra interpretación de estos versos cf. ASSAEL (1990: 27-28).

¹⁶⁸ “y la misma ceniza con humo alado hacia el éter me dará lo desaparecido de mis casas”.

¹⁶⁹ “y la *megalópolis* como *ápolis* se ha destruido y ya no existe Troya”. Para la profusión de adjetivos con alfa privativa en estos últimos 40 versos, cf. NAPOLI (1998: 259). Sobre la aniquilación de la ciudad y el papel que en ella tienen los dioses y los elementos naturales, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 375-376). Cf. también, PARKER (1997: 154-155). Respecto de la ciudad en ruinas, cf. SEGAL (1983: 250) y ALBINI (1999: 112).

En tercer lugar, anotemos que una práctica fundamental para la existencia de una *pólis* es la de aceptar con ritos y sacrificios la armónica relación necesaria entre el orden político y el orden sagrado. La tragedia como género atiende particularmente a este punto dando cuenta (a través del desarrollo traumático de un conflicto) de la vigencia de los principios normativos de uno y otro orden¹⁷⁰. Como afirma IRIARTE, la pedagogía de la tragedia hace pasar al espectador por el trauma del caos antes de que los principios normativos que la fundamentan vuelvan a instalarse como triunfadores al final de cada representación¹⁷¹.

Pero en *Troyanas* la muerte de la ciudad viene unida a un desacople con el orden divino que se viene anunciando a lo largo de la obra (recordemos la declaración de abandono que hace Poseidón en el v. 25 de Ilión y sus altares, *λείπω τὸ κλεινὸν Ἴλιον βωμούς τ' ἐμούς*) y que termina de consumarse en la destrucción de la ciudad. En efecto, la dupla palacios de los dioses/amada ciudad que engloba la lamentación de Hécuba que inicia la antístrofa (*ὠ θεῶν μέλαθρα καὶ πόλις φίλα*) señala la conjunta aniquilación del lugar de culto y de la *pólis*.

Este alejamiento de los dioses queda graficado con la ausencia de epifanía divina en el epílogo que ya señaláramos entre las irregularidades formales de *Troyanas*. Pero desde la perspectiva de la necesaria armonía entre el orden divino y el humano, la inexistencia de un *deus ex machina* en el final de la obra cobra un nuevo cariz. La concentración de los dioses en el prólogo, dos a falta de uno y al solo efecto de despedirse de la ciudad o hablar del futuro de los vencedores, corona la muerte de la *pólis* en la última escena.

El quiebre de la relación con los dioses es radical y así lo expresa Hécuba cuando en los vv. 1280-1281 recrimina a las divinidades y cuestiona la utilidad de las invocaciones: *ὠ θεοί. καὶ τί τοὺς θεοὺς καλῶ; / καὶ πρὶν γὰρ οὐκ ἤκουσαν ἀνακαλούμενοι*¹⁷². Este planteo repite el que la misma Hécuba efectuara en el éxodo de manera más explícita:

† οὐκ ἦν ἄρ' ἐν θεοῖσι † πλὴν οὐμοὶ πόνοι
Τροία τε πόλεων ἔκκριτον μισουμένη,

¹⁷⁰ Cf. SOURVINOU-INWOOD (2003: 489 y ss.). Sobre el rol constitutivo del culto en la estructuración de la *pólis*, cf. también THOMAS (2000: 87-94).

¹⁷¹ Cf. IRIARTE (1996: 7).

¹⁷² “¡Oh dioses! Y ¿por qué llamo a los dioses? pues tampoco antes me escucharon cuando fueron invocados”.

μάτην δ' ἐβουθυτοῦμεν. εἰ δὲ μὴ θεὸς
 ἔστρεψε τᾶν περιβαλῶν κάτω χθονός,
 ἀφανεῖς ἂν ὄντες οὐκ ἂν ὑμνηθεῖμεν ἂν
 μούσαις ἀοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν¹⁷³. vv. 1240-1246

Y a estos fragmentos podríamos añadir ejemplos previos de cuestionamientos a la relación hombres/dioses, como en el discurso de Casandra de los vv. 469-471¹⁷⁴ o la invocación de corte más filosófico que cultural que Hécuba profiere en los vv. 884-888¹⁷⁵.

De cualquier manera, Hécuba interpela finalmente a Zeus antes de invocar a los muertos de la ciudad:

Κρόνιε, πρύτανι Φρύγιε, γενέτα
 † πάτερ, ἀνάξια τᾶς Δαρδανίου †
 γονᾶς, τὰδ' οἶα πάσχομεν δέδορκας;¹⁷⁶ vv. 1288-1290

¹⁷³ “No había para los dioses nada, excepto mis penares y Troya odiada por encima de todas las ciudades. Y en vano hacíamos sacrificios de bueyes. Pero si una divinidad no hubiera dado vuelta lo de arriba tras lanzarlo bajo tierra, siendo invisibles no seríamos cantados con himnos por ofrecer cantos a las musas de los venideros mortales”. Respecto del abandono de los dioses, cf. SCODEL (1980: 133 y ss.).

¹⁷⁴ ὦ θεοί· κακοὺς μὲν ἀνακαλῶ τοὺς συμμάχους, / ὅμως δ' ἔχει τι σχῆμα κικλήσκειν θεοῦς, / ὅταν τις ἡμῶν δυστυχή λάβῃ τύχην. “¡Oh, dioses! Por un lado, invoco a los malos aliados; por otro, igualmente tiene alguna dignidad invocar a los dioses, cuando alguien de nosotras recibe una fortuna desdichada” (vv. 469-471). ZARANKA (1977: 6) señala que en estos versos y en la referencia arriba citada del éxodo (vv. 1280-1281), Hécuba intenta elevar sus plegarias a los dioses tradicionales pero las interrumpe porque duda de su eficacia y considera que la plegaria elevada aún en una desgracia se reduce a una pura pose (v. 470). Cf. también PARRY (1978: 179-180), KLOTSCH (1980: 51 y ss.), WATERFIELD (1982: 140-141), ASSAEL (1992), NÁPOLI (1998: 231 y ss.) y SCULLION (2000: 232-233). Respecto de la recriminación a los dioses en *Hécuba*, cf. SEGAL (1993a: 214-226). Acerca de las influencias filosóficas que tuvo Eurípides, cf. ZARANKA (1977: 7 y ss.), HEATH (1987: 63-64) y LEFKOWITZ (2003: 106 y ss.). En cuanto a los vv. 799-801, cf. DOVER (1994: 132).

¹⁷⁵ ὦ γῆς ὄχημα κατὰ γῆς ἔχων ἔδραν, / ὅστις ποτ' εἰ σύ, δυστόπατος εἰδέναι, / Ζεὺς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἶτε νοῦς βροτῶν, / προσηυξάμην σε· πάντα γὰρ δι' ἀψόφου / βαίνων κελεύθου κατὰ δίκην τὰ θνήτ' ἄγεις. “¡Oh, Zeus, soporte de la tierra y que tienes sobre la tierra tu asiento! Quienquiera que tú seas, ser inescrutable, ya necesidad de la naturaleza, ya mente de los mortales, te ofrecí mis plegarias. Pues conduces todo lo mortal según la justicia marchando por un camino sin ruido” (vv. 884-888).

¹⁷⁶ “Hijo de Cronos, soberano frigio, padre engendrador ¿has visto esto que sufrimos indigno de la stirpe de Dárdano?”. En cuanto a los problemas textuales de estos versos, cf. SANSONE (1983: 230).

Aquí hay dos elementos que cabe señalar. Por un lado, el vocativo γενέτα πάτερ que emplea Hécuba para dirigirse a Zeus remite sin mayor esfuerzo a Príamo, famoso por su rol de prolífico engendrador. Esta asimilación se refuerza cuando advertimos que Zeus y Príamo son los dos nombres que invoca Hécuba en este lamento final. Asociar al padre de los dioses con el difunto rey esposo dimensiona en otra escala la ausencia divina en el final de *Troyanas*: la autoridad política ha sido degollada y los dioses han desaparecido. Pero Zeus es inmortal y aquí interviene el segundo elemento a señalar de este pasaje. Hécuba se queja y pregunta a Zeus si ha visto lo que sufren los dárданos y el coro le responderá en el v. 1291 que efectivamente lo ha visto. Mas es menester marcar que el verbo que utilizan Hécuba y el coro no es inocente. Se trata de δέγκομαι, vocablo ligado a la mirada letal de un victimario, que ya mencionáramos en el capítulo anterior. No es casual que el discurso del coro se inicie con ese verbo para luego decretar que Troya ya no existe pues ha devenido *ápolis*. Desde esta perspectiva, la relación Príamo/Zeus se torna aquí negativa pues al mirar destructivo de Zeus se contraponen los ojos de Príamo, cerrados por la negra muerte como indica el coro en los vv. 1316-1317¹⁷⁷.

La defeción de los dioses, por último, se corona con la ausencia de toda referencia profética a la fundación de un culto o una institución¹⁷⁸. Nos encontramos ante la muerte de una sociedad urbana, sancionada por y a través de la ruptura de toda relación con el orden sagrado. En este sentido, resulta sugerente el término ἔνοσις que emplea Hécuba en el v. 1326 para referirse al “temblor” que invade la ciudad¹⁷⁹. Este vocablo conforma la primera parte de dos epítetos homéricos que refieren a la divinidad clave en esta tragedia, Poseidón: ἐννοσίγαιος y ἐνοσίχθων, “el que sacude la tierra”¹⁸⁰. El dios no hará acto de presencia en el epílogo de la obra sino desde la referencia indirecta y bien sintomática del temblor que precede al derrumbamiento¹⁸¹.

¹⁷⁷ Ya el coro en los vv. 1060-1080 desarrolla una larga imprecación a Zeus acusándolo de entregar la ciudad empleando el verbo προδίδωμι, término que pertenece al campo semántico de la traición y menta el fin de los sacrificios.

¹⁷⁸ Cf. BARRETT (1964: 412) y SEAFORD (1995: 276-277).

¹⁷⁹ Cf. DI BENEDETTO (1992: 229).

¹⁸⁰ Cf. MAITLAND (1999: 1, 12-13).

¹⁸¹ Para una comparación del rol de los dioses en esta obra y en *Hécuba*, cf. ZEITLIN (1991: 84 y ss.) y (1996: 211-212).

El último punto a señalar concierne al nombre. La ciudad mítica por antonomasia es destruida y su aniquilación se perfecciona con el olvido de su nombre¹⁸². Así como el desplome de sus murallas borra las huellas de la *ásty*, su conversión en un lugar sin nombre corona la muerte de la *pólis*, eliminando su identidad misma. En el v. 1278 Hécuba exclama: τὸ κλεινὸν ὄνομ' ἀφαιρήσῃ τάχα, “el famoso nombre rápidamente se irá de (nosotras)”. Como marca SCHIASSI, el epíteto es típico de los reyes o de las ciudades célebres por su antigua tradición: el nombre es κλεινὸν en cuanto Troya es κλεινή. Y en el ya citado v. 25 Poseidón se refiere a τὸ κλεινὸν Ἴλιον, “la famosa Ilión”.

En la antistrofa es el coro quien se preocupa por la pérdida del nombre: τάχ' ἐς φίλαν γᾶν πεσεῖσθ' ἀνώνυμοι (v. 1319)¹⁸³. Y en los vv. 1322-1324 las mujeres troyanas agregan: ὄνομα δὲ γὰς ἀφανὲς εἶσιν· ἄλλα δ' / ἄλλο φροῦδον, οὐδ' ἔτ' ἔστιν / ἅ τάλαινα Τροία¹⁸⁴. Cabe remarcar aquí dos cuestiones. Por un lado, la diferencia establecida entre estos versos y lo dicho anteriormente por Casandra o Hécuba: en los vv. 394-399 la profetisa valora la venida de los aqueos porque de esta manera su hermano Héctor llegó a la fama y la misma Hécuba antes de dar la orden a las troyanas de enterrar a su nieto en los vv. 1240-1246 reconoce que, de no ser por las vueltas divinas, los troyanos no estarían en boca de los cantores para los hombres venideros. Pocos versos después tanto Hécuba como las mujeres troyanas ya no consideran que esa fama pueda durar: “Troya ya no existe”. Por el otro, resulta significativo relacionar el adjetivo ἀφανὲς, invisible, que emplea el coro en el v. 1322 con el adjetivo ἄστον, lo desaparecido, que Hécuba utiliza en el verso inmediatamente anterior para graficar la nada a que ha quedado reducida Troya en cenizas¹⁸⁵. El nombre de la ciudad y su brillo son elementos constitutivos de la misma y una *pólis* que muere parece necesariamente condenada al anonimato.

Los puntos hasta aquí desplegados nos permiten concluir que Troya aparece claramente como la última víctima de la obra. Como señala CROALLY, la ciudad misma es interpelada como un personaje más en *Tro-*

¹⁸² Sobre el *tópos* del nombre, cf. ROMERO MARISCAL (2003: 370).

¹⁸³ “Pronto caeréis sin nombre a la tierra querida”. Cf. CROALLY (1994: 192).

¹⁸⁴ “Y el nombre de esta tierra es invisible y con ésta lo otro vano y ya no existe la desgraciada Troya”.

¹⁸⁵ Hécuba emplea en el v. 1314 el mismo vocablo para referirse a la ignorancia en que está inmerso Príamo, ciego a los males que azotan a su viuda. Para la importancia del coro en esta tragedia, cf. EASTERLING (1997: 176-177).

*yanas*¹⁸⁶. Es por ello que nos parece conveniente relevar en el final de la tragedia los elementos que hacen del *kommós* un *thrénos* dirigido a la ciudad en boca de las mujeres que asisten a su aniquilación y que, en virtud de este hecho, han de partir pronto como esclavas al extranjero.

En primer lugar, debemos analizar la antesala del *kommós*, los versos previos de Hécuba (1272-1283). Después de llamarse a sí misma desgraciada, *τάλαινα*, y de marcar que el presente que está viviendo (la muerte y entierro de su nieto, la esclavitud, la ciudad en llamas) es el límite de todos sus males (vv. 1272-1274), Hécuba, en una alocución común en ella, pide a su pie que se apresure porque va a despedirse de la miserable ciudad, *ὡς ἀσπάζομαι τὴν ταλαίπωρον πόλιν*¹⁸⁷. Es de remarcar el uso del mismo adjetivo para la ciudad y para la reina vencida y el empleo del sustantivo *πόλις* (el mismo vocablo será retomado en el v. 1331 por el coro para calificar por última vez a la ciudad).

Hécuba expresa su intención de despedir a una ciudad que, en tanto *pólis*, ya es un cadáver, presto a ser incinerado por las antorchas enemigas¹⁸⁸. De esta forma, el fuego que consume a Troya puede cobrar una nueva significación ligada a la cremación. Pero además la reina profiere luego un vocativo en el que la ciudad queda personificada como un ser que ha cesado de respirar: *ὦ μεγάλη δὴ ποτ' ἀμπνέουσ' ἐν βαρβάρους / Τροία*, (vv. 1277-1278)¹⁸⁹. Esta referencia al aliento de la ciudad (el pasado glorioso) la diseña en definitiva como un cuerpo sin vida en el presente.

En segundo lugar, Hécuba emplea para encabezar el *kommós* en el verso 1287 (y lo repite en el v. 1293) el grito *ὄττοτοτοτοτοι*, propio del lamento fúnebre¹⁹⁰.

En tercer lugar, si bien la gestualidad desplegada tanto por la reina como por las troyanas entre los vv. 1306 y 1309 no se corresponde con la

¹⁸⁶ Cf. CROALLY (1994: 194) y AELION (1983: 79).

¹⁸⁷ Cf. FOWLER (1978: 30) y DI BENEDETTO (1998: 261).

¹⁸⁸ Acerca de los problemas escenográficos de esta parte, cf. WILES (1999: 119 y ss.).

¹⁸⁹ “¡Oh Troya que en verdad en otro tiempo respirabas grande entre los bárbaros!”. Otro personaje ya se ha despedido de Troya. Se trata de Poseidón en el prólogo: *ἀλλ', ὦ ποτ' εὐτυχοῦσα, χαίρέ μοι, πόλις / ξεστόν τε πύργωμ'*, “pero ¡Adios, ciudad que en otro tiempo fuiste de buena fortuna y ciudad fortificada pulida!” (vv. 45-46). En ambos casos hay una clara referencia a un pasado ya ido, como lo señala el uso del adverbio *ποτε* en los dos vocativos.

¹⁹⁰ Cf. SCHIASSI (1953). ALEXIOU (1974: 159) indica que este grito ha sido preservado en aquella parte del lamento donde la función del ritual era la más fuerte.

habitual en los ritos fúnebres sino que compete más bien a las invocaciones a los muertos, lo cierto es que constituye el contexto para la única referencia lexical al *thrénos* en esta parte de la tragedia:

- {Εκ.} ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν.
 {Χο.} ιαλέμω τοὺς θανόντας ἀπύεις.
 {Εκ.} γεραιά γ' ἐς πέδον τιθεῖσα μέλε' <ἐμὰ>
 καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσοαῖς.
 {Χο.} διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ
 τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν
 ἀθλίους ἀκοίτας.¹⁹¹

vv. 1303-1309

El coro emite la última referencia lexical al lamento fúnebre que reenvía en realidad al discurso de Hécuba¹⁹². Es ella quien invoca a los muertos: *ιαλέμω τοὺς θανόντας ἀπύεις*. Nos hallamos ante una significativa vuelta de tuerca. Efectivamente, mientras el *thrénos* constituye en esencia un rito de pasaje que distancia al muerto de la sociedad de los vivos y concreta su muerte social (su conversión de persona en cadáver)¹⁹³, aquí parece contradecir este efecto de separación pues los muertos son convocados a escena. Y este planto de Hécuba se refuerza con la actitud del coro que la secunda con una serie de gestos que lo hacen partícipe del rito que ejecuta quien fuese su reina: ellas se hincan de rodillas, golpean con ambas manos la tierra, invocan a los maridos muertos. Este lamento es ya total e indiferenciado frente a una ciudad humeante. Invoca a todos los muertos para que la ayuden cuando está siendo desterrada y llevada a la esclavitud definitiva¹⁹⁴.

Está claro que estos elementos no describen un *thrénos* con un desarrollo como el que se puede apreciar en *Iliada*. Pero, como decíamos, en el texto homérico la *pólis* está en pie y, por ende, los rituales que ejecutan las mujeres se llevan a cabo de acuerdo con las pautas que establecía la ciudad. En *Troyanas* (como también en *Hécuba*) los *thrénoi* están esta-

¹⁹¹ “HE.: ¡Oh, hijos! Escuchad, atended a la voz de vuestra madre. CO: Con un canto fúnebre invocas a los que murieron. HE.: Colocando en dirección al suelo mis viejos miembros y haciendo resonar con dobles manos la tierra. CO: Siguiéndote coloco rodilla en tierra llamando a los míos desde abajo, a mis pobres maridos”.

¹⁹² Para las últimas palabras del coro de la obra, cf. ROBERTS (1987: 60).

¹⁹³ Cf. MORRIS (1992: 9-10) y VERNANT (1989: 115).

¹⁹⁴ Cf. LEE (1976: 277).

llados y lo que encontramos son sólo elementos dispersos: la declarada voluntad de proferir un lamento ceremonial, fragmentos del ritual (en especial gestos), referencias lexicales aisladas. Pero el hecho es que la situación de esclavitud que atraviesan estas mujeres las ha extirpado del entramado social que permitía el desarrollo del ritual. En este sentido, los puntos que hemos señalado evidencian el hecho de que el *kommós* final de la obra constituye un planto fúnebre para la ciudad muerta¹⁹⁵. Y si convenimos en que la muerte de la *pólis* contrae la subversión de las reglas formales del género, no nos sorprenderá entonces que las pautas rituales del *thrénos* también se hallen desestructuradas.

En suma, Eurípides en *Troyanas* hace algo más que obligar al espectador a recorrer una triste exposición de desgracias humanas. Al encarar el tema de la muerte de la *pólis*, efectúa, podríamos decir, una operación prohibida al representar algo irrepresentable para un género político, lo que deriva en una desestructuración de la normativa clásica de construcción de la tragedia. Por ello el final de *Troyanas* no solo cumple con el objetivo (evidente) de generar un cuadro de desolación total, sino que permite a Eurípides hablar también sobre la tragedia misma y su relación intrínseca con la vida cívica¹⁹⁶.

En todo caso, que muera una ciudad (y se lo represente en escena) no resulta un contenido inocente en la Atenas clásica y menos aún en el particular contexto histórico de *Troyanas*, marcado no solo por las vicisitudes de la Guerra del Peloponeso y los riesgos creados por la próxima empresa de Sicilia, sino también por la responsabilidad que le cupo a Atenas en la masacre y desaparición de Melos, suceso muy cercano a la confección de esta obra y que, como lo ha señalado la crítica, seguramente vibra en los oídos de la audiencia de *Troyanas*¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Sobre el lamento como forma tradicional para el cierre de tragedias, cf. SEGAL (2000b: 274).

¹⁹⁶ Cf. DI BENEDETTO (1998: 84).

¹⁹⁷ Respecto de una relación efectiva con los hechos bélicos contemporáneos de Eurípides, cf. MURRAY (1949: 84-85), DELEBECQUE (1954: 44-45 /54-55), KAMERBEEK (1958: 17), GRUBE (1961: 280), HOGAN (1972), CARRIÈRE (1973: 19-20), WHITMAN (1974: 121-128), ORBAN (1974: 22 y ss.), VELLACOTT (1975: 164), BRILLANTE (1983), SEGAL (1986: 33), LEFKOWITZ (1984: 288-289), FITZGERALD (1989: 217), RAAFLAUB (1989: 54 y ss.), VELA TEJADA (1989), GÓMEZ-LOBO (1989), GONZÁLEZ DE TOBIA (1991-1992: 18), PLÁCIDO (1992a: 55), DOVER (1994: 237 y 256), LLOYD (1994), KOVACS (1995: 565), CARTLEDGE (1997: 31 y ss.), MILLS (1997: 79-81), NÁPOLI (1998:24 y ss.), WILES (1999: 219 y ss.), GREGORY (2000a: 113-114), REINHARDT

Todo ello vuelve lícita la pregunta en torno de la recepción de esta tragedia eurípidea, alejada claramente de otras que celebraban las políticas atenienses¹⁹⁸. Una obra en la que Atenas es nombrada sólo para quedar dibujada como una esperanza fútil. Una obra que no concede al espectador la instancia de purificación que ofrecen las resoluciones rituales de otras tragedias¹⁹⁹. Una obra donde la devastación y la desesperanza conjugan la destrucción simultánea de un mundo social y los cánones clásicos del género trágico. Si Troya es el *alter ego* de Atenas, sus mujeres, ahora cautivas de guerra y prestas a ser diseminadas por la Hélade, funcionan seguramente para los espectadores atenienses como un espejo, en el cual puede llegar a constituir una cruel experiencia mirar la propia imagen.

SÍNTESIS PARCIAL

Si el *thrénos* representa para la ciudad antigua una manera ritualizada de “expulsar” de sí misma a un muerto (en última instancia, un elemento que mancilla a la sociedad de los vivos), es dable suponer que la desaparición del marco social urbano dé lugar a una crisis del sentido y las formas de este rito. Y si sabemos que en situaciones de normalidad la ciudad confiere a las mujeres un papel importante en la ejecución de esta ceremonia (así como los demás preparativos funerarios), su caída en servidumbre no puede sino vedarles el ejercicio de esta función que las tenía como protagonistas.

Las cautivas de guerra de nuestras tragedias cuentan para su desgracia con muertos a llorar. Sin embargo, el desarrollo por parte de ellas de un planto fúnebre de acuerdo con las prescripciones que se consignan para este rito resulta en la práctica imposible o, en todo caso, perturbado de tal manera que siempre es factible señalar irregularidades, desvirtuaciones o elementos ambiguos. En este sentido, el diálogo con los precedentes

(2003: 20 y ss.), FOLEY (2003^a: 292 y ss.), ROMERO MARISCAL (2003: 301-306), SUTER (2003: 18 y ss.), DI MARCO (2005: 135) y DUÉ (2006: 106 y ss., 148-150). Para una relación entre *Troyanas* y Tucídides, cf. FINLEY (1938: 55 y 66) y SCHLESINGER (1963: 52). Por su parte, niegan su influencia, principalmente respecto de Melos, KONIARIS (1973: 102-103), VAN ERP TAALMAN KIP (1987) y HEATH (1987: 70-71).

¹⁹⁸ Cf. SEGAL (1995: 13).

¹⁹⁹ Cf. SEGAL (1996: 150).

homéricos permite dimensionar la relativa confiscación de este ámbito discursivo que sufren las cautivas.

Andrómaca es una obra que por trama y ubicación espacio-temporal ofrece menos oportunidades que las otras dos tragedias para el desarrollo de elementos trenéticos. En principio, el sema es referido en relación con la amenaza de muerte que pende sobre la protagonista y su hijo, lo que lleva a la mujer a reactualizar sus muertos de Troya. Sin embargo, cuando efectivamente un cadáver entra a escena y se imponga la necesidad de unas honras fúnebres, no serán las mujeres las encargadas de llevarlas a cabo. La identidad de género del oficiante nos habla de la imposibilidad de ejecutar un *thrénos* por parte de mujeres por fuera del grupo de parentesco del muerto: no serán las mujeres de Ptía ni Andrómaca, que es concubina y no esposa, quienes se encarguen de adornar el túmulo de Neoptólemo, llorarlo y gemir, sino su abuelo Peleo, quien, por otra parte, sólo llevará adelante el planto hasta el momento en que sea interrumpido por la aparición de la diosa Tetis.

En *Hécuba* quizá sea donde más se evidencian las perturbaciones estructurales para la celebración del rito trenético. La obra se inicia instalando la obligación de unas honras funerarias, situación que vive una suerte de duplicación en función de que serán dos muertos los que la reina derrocada y el colectivo de cautivas deban llorar. En este sentido, los *thrénoi* inundan la obra pues sus componentes estallan a lo largo de la trama, detectándose su presencia aislada en distintos momentos. Pero lo cierto es que se producirá una continua dilatación de los funerales los cuales finalmente no se consumarán en el presente dramático. Por otra parte, este desplazamiento vendrá unido a una serie de situaciones ambiguas en lo que hace a las menciones del sema pues en ellas los responsables de officiar el ritual aparecen como sus destinatarios, la identidad de los muertos es lábil y lleva a una confusión tal que el planto mismo puede ver impugnada su legitimidad en el marco de un discurso falaz. En el contexto de una obra en la que las mujeres asumen tareas masculinas como la venganza no resulta extraño que no aparezcan haciéndose cargo de aquellas que normativamente les competían.

Troyanas, por último, ofrece un panorama distinto pues es claramente la tragedia donde mayor peso tienen los elementos trenéticos. Encontramos también aquí la estructura de *thrénoi* estallados pero es posible presenciar dos plantos relativamente armados. Mas aún en ellos también puede ser anotada una serie de irregularidades. En el funeral de Astianacte, el cuidado del cadáver está a cargo de un varón, no solo ajeno al

grupo de parentesco sino también extranjero y responsable en parte de la muerte del niño. No es la madre quien ejecuta el ritual sino su abuela. Y la pira o el túmulo han mutado en un escudo que hace de féretro. Por otra parte, el discurso de la oficiante abundará en inversiones de roles, lugares y sentidos, exacerbando una tendencia general de la obra. En lo que respecta al segundo plano, lo más peculiar es a todas luces la identidad del muerto, que no es otro que la *pólis* misma. Y esta singularidad es determinante pues, en tanto nos situamos en un género como la tragedia que es esencialmente político, la muerte de una ciudad parece definir los límites de la representabilidad dramática. El lamento por Troya permitiría así al poeta hablar también sobre la tragedia misma y su relación intrínseca con la *pólis*. Esta lectura habilita una reinterpretación de las subversiones formales de esta obra singular y, en este sentido, el paralelismo es evidente entre las irregularidades de los *thrénoi* y las irregularidades compositivas de la tragedia misma. El *thrénos* y la tragedia son, cada uno en su registro, ritos políticos que precisan de un marco institucional estable para su ejercicio.

CONCLUSIONES

Hemos analizado en el transcurso de este libro distintas situaciones que atraviesan unos personajes trágicos peculiares, las mujeres-botín. Estas cautivas, literalmente arrancadas de sus tálamos la desastrosa noche del día en que pensaron que los desastres habían terminado, inician desde ese momento de violencia un itinerario forzado hacia destinos que desconocen y temen y con estaciones intermedias que pueden ser aún más peligrosas que la meta final.

Nuestro estudio atendió a ritos básicos en los que estos personajes, en tanto mujeres, se ven seriamente implicados: el matrimonio, el sacrificio, el funeral. Se trata de tres dimensiones de la vida social en las que a lo femenino le cabe siempre una presencia crucial. La relación con el matrimonio define los *status* de las mujeres y, de hecho, las determina antropológicamente en tanto la unión con un hombre y la procreación son los mecanismos que constituyen a una *gyné* en el mundo antiguo. Las exequias conforman un entramado de ritos y actividades que confieren un importante papel a las mujeres y les brinda una de las poquísimas ocasiones de ejercicio discursivo en una sociedad que tiende más bien a silenciarlas. El sacrificio, por último, mantiene con las mujeres una relación íntima, ambigua y peligrosa por cuanto la cultura griega asocia la sangre sacrificial con la sangre femenina, homologando así a las mujeres con las víctimas a inmolar.

Matrimonio, sacrificio y funerales funcionan en nuestro trabajo como campos referenciales que enmarcan la investigación. Ésta, sin embargo, se estructuró a partir de tres escenarios específicos que representan a su vez tres estrategias de abordaje de los textos: el lecho, en tanto espacio de conflicto y definición de *status*; la animalización, en tanto lenguaje que expresa y organiza las nuevas condiciones de existencia; el *thrénos*, en tanto ritual que revela los marcos institucionales dadores de sentido.

Cada escenario ha sido tratado en un capítulo independiente mas, como se transparenta en la lectura, se trata de temas que en nuestro análisis se cruzan repetidas veces. Ello se debe básicamente a que se trata,

por un lado, de dimensiones de análisis para unos textos que de hecho engarzan con frecuencia las tres cuestiones, y, por el otro, de estrategias de abordaje para unos referentes (los tres ritos antedichos), que la cultura clásica en general y la tragedia en particular gustan de conjugar, entrelazar o contaminar¹.

Así, por ejemplo, la cuestión del concubinato se encuadra lógicamente con las problemáticas del lecho y sus cualificaciones (legítimos o de segundo grado, fértiles o estériles, etc.). Encuentra también en la metáfora del animal uncido una forma de expresar las diferencias entre las variadas modalidades de unión de una mujer a un hombre. Y asimismo evoca valencias trenéticas y ello tanto por la negativa (sea por la imposibilidad para la concubina de ejecutar el *thrénos* reservado a las mujeres del grupo de parentesco, como Andrómaca en Ptía, sea porque la condición de concubina cautiva hace añorar los lechos matrimoniales perdidos, reactualizando unas muertes a llorar), como por la positiva cuando el concubinato implica también un lecho mortuorio (como en el caso de Casandra que dibuja su unión con Agamenón como un himeneo con fuertes connotaciones trenéticas).

El sacrificio humano se desarrolla con claridad en el campo léxico del degollamiento y de la metáfora animal que construye como víctima sacrificial a la mujer cuya sangre se ha de verter. Pero esta sangre emparenta a su vez al sacrificio con un matrimonio con Hades y hace de la tumba un lecho en el cual pasar de doncella a *gyné*. Y en tanto entraña una muerte, su relación con el *thrénos* es evidente tanto por el simple hecho de anunciar o directamente generar un difunto a llorar, como porque moviliza una serie de imágenes animales de fuerte cariz trenético.

El funeral, para cerrar con estos ejemplos generales, incluye naturalmente al *thrénos* entre sus ritos constituyentes pero también involucra, en virtud de su naturaleza tanática, la relación con los lechos mortuorios (y también con aquellos erótico/nupciales que dieron pie a la muerte, como los de Helena, o que se hace intervenir para evitarla, como los de Casandra) así como también el lenguaje de la animalización, que permite a los emisores del discurso dar cuenta de la violencia que origina la necesidad de unas honras funerarias.

En suma, con estos ejemplos queremos decir que no es éste el lugar de articular unos ejes de investigación aislados puesto que el trabajo

¹ Sobre la unidad ritual en matrimonio, sacrificio y rito funerario en lo que hace a procedimientos y formas, cf. FOLEY (1985: 36).

nuestro ha sido más bien el de deshilar un entramado para poder seguir unas líneas que ya se presentaban entretejidas en los textos de nuestro corpus. Se trata, más bien, de hacer relucir ese bordado con las nuevas perspectivas de lectura que nos habilitó el análisis individualizado de cada dimensión.

Hemos seguido en nuestra redacción un orden que siguió la secuencia cronológica de composición de cada tragedia y ello determinó asimismo la disposición de los escenarios estudiados pues, en cada uno de ellos, una de las tragedias llevó la parte más importante. Está claro que la cuestión del lecho es clave en *Andrómaca*, como en *Hécuba* la problematización del lazo hombre/animal (en lo que hace al sacrificio y también a las metáforas del yugo, el degollar y el campo semántico teratológico) así como, por su parte, resulta crucial en *Troyanas* lo referido al *thrénos*, tanto por su estructuración como planto permanente como por presentar dos lamentos relativamente completos, el de Hécuba por Astianacte y aquel muy singular de las troyanas por la misma ciudad que ven morir.

Es así que nuestro recorrido finalizó precisamente donde empieza la historia, con la caída de la ciudad que se pone en escena en el final de *Troyanas*, al precio de poner en crisis el propio sistema clásico de representabilidad dramática. Ello nos invita a encarar para este cierre un orden distinto, abandonar la cronología de la producción eurípidea y dejar fluir el devenir mítico que encuentra en el último día de Troya el punto de partida de unas historias particulares signadas por su denominador común en la condición de mujeres-botín, con su triple alteridad de mujeres, esclavas y extranjeras.

Este desplazamiento hacia nuevos lechos se escenifica en nuestro corpus a partir de tres momentos y tres espacios bien diferenciados: Troya el día de su caída, el Quersoneso en el viaje hacia la Hélade y Ptía unos años después.

El punto inicial de este derrotero se ubica en las costas de Troya en el momento mismo en que un espacio, humanamente organizado, se derrumba para devenir una *eremía*, una desolación agreste y anónima que grafica a su modo el fin de un mundo social, magistralmente descrito en el cierre de *Troyanas*. Desde este punto de vista, no resulta inocente que de Troya sólo escuchemos voces femeninas, más allá del simple argumento que *prima facie* explica esto en función de la previa masacre de los varones troyanos. En efecto, también se podría pensar que opera aquí la identificación clásica entre mundo político y género masculino que vincula, complementariamente, a las mujeres con lo agreste y lo incivilizado.

De la misma manera, es dable pensar que la conversión de Troya en un hábitat desierto, que recuerda sugestivamente a los paisajes que suelen frecuentar las criaturas monstruosas, ponga en la práctica las condiciones para una proliferación teratológica. Son los griegos, con su destrucción, quienes generan para las troyanas cautivas un mundo sin varones (propios), lo cual las obliga a explorar terrenos nuevos, haciéndose cargo del *lógos*, asumiendo roles tradicionalmente masculinos a fin de explotar sus ínfimos márgenes de acción.

Ello se hace más evidente en el segundo escenario que se define fundamentalmente por su carácter liminar tanto en sentido espacial como temporal. El Quersoneso tracio, dibujado como un lugar agreste con un rey pero sin habitantes o *póleis* visibles, representa el espacio intermedio entre lo helénico y lo asiático y a efectos de nuestra historia constituye una escala, es decir, un lugar de permanencia transitoria hacia destinos pensados como definitivos. La guerra es reciente y, de hecho, todo el episodio de Políxena que estructura la primera parte de *Hécuba* aparece como el último eslabón de una cadena fáctica desatada la noche en que cayera la ciudad (recordemos las ambigüedades espacio-temporales del sacrificio pues éste ha de consumarse ante la tumba de Aquiles y, de hecho, en *Troyanas* la doncella muere en Troya). Pero, como afirma MOSSMAN, *Hécuba* no es una *war tragedy*: su trama se desliga de un mundo urbano que ya es cenizas y vive un presente en el que las mujeres aparecen como agentes de un proceso más ligado a la venganza que a la experiencia de la derrota². El *status* de cautivas de guerra las ubica claramente en una situación de sometimiento pero también muestra resquicios en donde calar a fin de acrecentar los eventuales márgenes de acción, para mejorar sus condiciones o, en todo caso, para definir los términos en que han de aceptar su destino. Es en este escenario liminar, entonces, donde más factible es hallar estrategias autónomas y subversiones de roles, que hallan en el campo semántico de lo monstruoso su lenguaje más expresivo.

Por último, Ptía. El tiempo transcurrido introduce aquí una diferencia cualitativa y no meramente cuantitativa: Andrómaca (pues las demás mujeres-botín ya salieron de nuestro campo de visión) ha procreado nuevamente y al darle un hijo a su amo (aquel que la privara de su anterior hijo) modifica su posición dentro de un *óikos* hostil, lo suficiente como para amenazar el *status* de la esposa legítima, quien intentará deshacerse de ella. Este espacio de Ptía representa para la cautiva una reinscripción,

² Cf. MOSSMAN (1995: 205-206). Cf. también LANZA (1987: 99).

aunque sea en posición subordinada, en el mundo urbano y en el doméstico. Se trata de un *óikos* (identificado con la ciudad) condenado a la desaparición, como lo graficará la muerte de Neoptólemo y el fin del linaje de Éaco. Pero para nuestra cautiva de guerra es un linaje ajeno y la caída a la que asiste, no sólo no la arrastra como ocurriera en Asia, sino que pone las condiciones para su nueva inscripción como esposa legítima en otro espacio tras la intervención de la diosa Tetis. Si *Troyanas* es una tragedia de guerra y *Hécuba* una de venganza, *Andrómaca* claramente es una historia de supervivencia, encarnada en la indemnidad con que sortean la protagonista y su hijo el peligro de muerte que se cierne sobre ellos en el *Thetideon* y que viene a representar la esencia del personaje de Andrómaca, una sobreviviente.

Sigamos entonces los destinos que cupieron a las cautivas de nuestras obras, por lo menos aquellos personajes individuales cuyo derrotero nos es reportado o anunciado: Hécuba, sus hijas Políxena y Casandra y su nuera Andrómaca. Los otros personajes femeninos revisten también una importancia fundamental en sus correspondientes contextos y nuestro análisis atendió a ellos lógicamente en el curso de esta investigación, pero su diseño atañe a otras problemáticas. Nos referimos a Helena, que está a medio camino entre la cautiva de guerra (más bien, un paso efímero por dicha condición) y la esposa legítima que vuelve a reinar; Hermíone, su hija, que es esposa legítima pero con un *status* vulnerable precisamente por su rivalidad con una concubina de guerra y que volverá a la fase de circulación, no de manera forzada en sentido estricto, pero sí en malos términos, huyendo con el asesino de su esposo; y las diosas Palas y Tetis, que pertenecen a otro plano pero en las que sus relaciones con el matrimonio y el lecho también son significativas, dado que una es una diosa *parthénos* y la otra rehuyó como pudo su unión con un hombre y cuando se casó sus nupcias desencadenaron los eventos que terminaron convirtiendo a nuestras troyanas en cautivas de guerra. En cuanto a los coros, estos son de dos naturalezas bien distintas, pues el de *Andrómaca* está conformado por mujeres locales libres mientras que en las otras dos tragedias está compuesto por mujeres-botín. Su carácter colectivo y nuestra ignorancia acerca de sus destinos definitivos nos eximirán de incorporarlas en este paneo final. De modo que permitámonos focalizar en las cuatro troyanas y seguir sus historias.

Comencemos por Casandra que presenta en *Troyanas* una breve pero riquísima intervención. En esta obra, a la sacerdotisa de Apolo, diseñada como un personaje menádico, la vemos entonando un himeneo que hace

de su forzada unión al lecho de Agamenón un ritual nupcial. Su discurso, leído por sus interlocutores como fruto del delirio y que el espectador interpreta en clave de oráculo, se estructura sobre la idea de una unión legítima y deseada con el griego. Para ello, exhibe un manejo elocuente de los lexemas referidos al lecho recurriendo a todos los vocablos con valencia nupcial y ello en el marco de una gestualidad ligada al rito matrimonial. Estos artificios discursivos y escénicos revelan una de las estrategias posibles de una mujer cautiva a fin de mejorar su situación de desamparo social: diluir las diferencias entre las distintas modalidades de unión a un hombre como una forma de alterar los términos en que se establece su relación de subordinación. Esto se verá más claramente en *Hécuba*, donde el personaje solo aparece como referente del discurso, pero en el que su lecho y sus gracias, se hacen intervenir en el discurso de su madre como argumentos en una negociación que entabla con el general griego.

En *Troyanas*, el discurso de Casandra reclama muchos niveles de interpretación en función de la confusión de registros que efectúa entre ritos independientes pero conjugables. Sus connotaciones mortuorias atienden a códigos ligados a la ironía y al oráculo pero también hacen de sus parlamentos unos de los más emblemáticos en lo que atañe a la perversión ritual en la tragedia griega, conjugando el matrimonio (*makarismós*, antorcha, canción de boda) con el rito funerario (en la ambigua referencia a Hécate y en función de las valencias trenéticas del género himeneo que han de relacionarse con las consecuencias letales de su viaje a Argos). Como así también lo hace con el sacrificio, pues la profetisa presenta su unión con Agamenón (que entraña su muerte) como parte de una empresa de venganza de la casa de Príamo sobre la de Atreo, en el marco de la cual su autoidentificación como Erinia resulta muy funcional. Este planteo de la venganza consumará el juego de inversiones que impregna su discurso: así como Agamenón es mentado como el esposo destinado a su lecho (en lugar de ser ella la concubina sorteada para el de él), los griegos vencedores aparecen como las víctimas de un proceso que los lleva a ser los que mayores penas han de sufrir y la encarnación más palpable de esta situación paradójica la da su falsa animalización de Helena, ambigua presa de caza que al mismo tiempo se presenta como una mujer, que no sólo expresa y hace su voluntad, sino que arrastra a los aqueos a su perdición.

Con Políxena se da una situación inversa a la de Casandra: en *Troyanas* es un referente clave pero no aparece como personaje como sí lo hace en *Hécuba*, donde de hecho alrededor de su destino giran los aconteci-

mientos de la primera parte de la obra, en particular en torno de los vanos intentos de Hécuba por evitar su sacrificio y de la decisión final de Políxena de enfrentar dignamente su ejecución.

Nos encontramos aquí con una variante de la mujer-botín muy distinta de aquella cuyo horizonte pasa por la cama de un vencedor. Aquí hay un lecho pero se trata de uno mortuorio pues el botín ha de ser sacrificado. Aun si el destino de ejecución que ha sido decretado convierte a Políxena en una víctima sacrificial en principio sin margen alguno de acción, como el que podrían llegar a intentar las cautivas-concubinas, podemos observar también en este caso, sin embargo, una capacidad de resistir, aunque sea en términos de apropiación de sentido, a una voluntad de los vencedores que no puede torcer.

Un primer punto en esta empresa es plantear la participación en el sacrificio en calidad de actor voluntario, como si se tratara de una decisión propia, casi como una opción elegida por la misma mujer cautiva. En su diálogo con Hécuba, Políxena termina verbalizando su decisión de morir en virtud del desdoro de una esclavitud incompatible con su ser y su pasado. Ello se evidencia en sus referencias (inverosímiles, por cierto) a unos eventuales lechos mancillados por anónimos esclavos o su mención del yugo en términos de una esclavitud intolerable que vuelve preferible el matrimonio con Hades.

Por otro lado, Políxena sabe resistir, incluso sabotear, el proceso de animalización que se ejerce sobre ella, funcional a su conversión en víctima sacrificial. El personaje de la joven funciona casi como polo gravitatorio de las animalizaciones en Hécuba y ello acontece tanto bajo la figura de animales indefensos, generalmente crías presa de animales rapaces, como de otros de valencia trenética o de aquellos que la dibujan más claramente como víctima a degollar. Sin embargo, Políxena resiste este proceso de animalización desoyendo los consejos de su madre de implorar como un pájaro o planteando ante sus verdugos una actitud de dignidad tal que logra finalmente su definición como doncella (con todo el entramado simbólico que este hecho conlleva al hacer de su degollamiento una desfloración).

Su actitud ante la muerte no solo sorprende a sus interlocutores sino que también ejerce en su madre un efecto de inhibición sobre su actividad trenética, cuya gestualidad apasionada se torna inapropiada para llorar a una joven que tan noblemente se enfrentó a la muerte. Ahora bien, la capacidad de Políxena de definir los términos en que ha de aceptar su destino no se queda allí sino que incluso revela una voluntad de apropia-

ción del sentido de su muerte intentando, a través de la opción que ofrece a Neoptólemo en el momento final en torno de la dupla senos-pecho, convertir a su sacrificio en una muerte gloriosa.

Respecto de Andrómaca, tenemos noticia de ella en el inicio y en el fin de nuestro recorrido permitiéndonos, en función de su historia mítica, una perspectiva de la cual nos privan las precoces muertes de Políxena y Casandra. En efecto, la hallamos en *Troyanas* y en la tragedia que lleva su nombre (pese a que en ella su personaje deja de emitir discurso ya en el v. 751).

En la primera de estas obras, presenciamos el momento de una transformación crucial, aquel en que Andrómaca deja de ser lo que la había caracterizado en la épica, el paradigma de la esposa (aun si para el momento de la caída de Troya ella ya hubiese enviudado) para devenir en cambio en la concubina paradigmática de la tragedia³. La mujer será extirpada del lugar en el que la maternidad la había fijado y su reingreso a la etapa de circulación se hará en los peores términos posibles, pues su caída como cautiva va unida al asesinato de Astianacte (a quien no podrá llorar ni enterrar) y a su traspaso al lecho, precisamente, del verdugo de su hijo.

Ahora bien, aunque en *Troyanas* la veamos condenar moralmente a las yeguas que cambian de yugo y no guardan sus lealtades originarias al primer lecho, y aunque en *Andrómaca* ella se presente siempre como la esposa de Héctor y nunca como la concubina de Neoptólemo, lo cierto es que la troyana responderá perfectamente al papel de la concubina que cumple el ideal de esposa mejor que la esposa legítima.

Todo su enfrentamiento con Hermíone en *Andrómaca*, que se desata básicamente a partir de la confrontación entre una concubina *paidopoiós* y una esposa *ápais*, revela, además de la asombrosa capacidad de supervivencia de la troyana, una peculiar habilidad para adaptarse a una situación que discursivamente deplora pero que, en la práctica, le permitirá sortear los peligros que penden sobre su cabeza de tal modo que en la segunda parte de la tragedia pasa a ser mera espectadora del fin de sus amos (excusándola incluso su condición de concubina de llorar al único cadáver en escena), todo ello en un contexto en el que su maternidad le “gestionará” un futuro de mejor rango.

Por último, de la anciana Hécuba nos hablan la tragedia homónima y *Troyanas*, es decir, en la partida y en la escala de nuestro derrotero, aunque el mito y el discurso final de Poliméstor nos reportan que para la

³ Cf. ALLAN (2000: 172).

reina derrocada Tracia representará en realidad su destino final, en función de la litificación que experimentará.

En ambas obras tiene una presencia mayúscula, pues el personaje no abandona nunca la escena. Se trata de dos momentos cercanos en el tiempo y el espacio, a diferencia de lo analizado en el caso de Andrómaca. Sin embargo, representan dos Hécubas radicalmente diferentes.

En las costas de Troya, Hécuba es una mujer desbordada por las calamidades que hará carne la experiencia de la devastación. Su discurso, a excepción del agón con Helena, recorrerá durante la obra todo el arco de modalidades posibles del lamento y, de manera consecuente con ello, sus referencias al lecho girarán en torno de la oposición entre los lechos reales de su reciente pasado de esplendor y los actuales esclavos de paja. Se trata así de dar encarnadura a la contradicción que representa la existencia misma del personaje, la paradoja viviente de una reina esclava, que la animalización en zángano en un punto viene a verbalizar. Si *Troyanas* está estructurada como un *thrénos* permanente, Hécuba aparece con claridad como el agente central de la lamentación. Además de contribuir al mar de gemidos y gritos, lágrimas y gestos trenéticos que signa el devenir de la trama, será ella quien se haga cargo del planto por su nieto y del que insta y dirige por la misma ciudad de Troya en el *kommós* final de la obra (en cuyo desarrollo declarará su intención de morir en la pira en la que la ciudad se ha tornado para ese entonces).

En cambio en Tracia, nos hallamos ante una Hécuba distinta. Si bien por un lado, en la primera parte de la obra con eje en el sacrificio de Polixena, el personaje parece regirse por la misma lógica de penas y lamentos que caracterizara a la Hécuba de Troya, lo cierto es que ningún *thrénos* se terminará de consumir en la segunda obra aunque las ocasiones incluso se dupliquen, al aparecer un nuevo hijo muerto a llorar, Polidoro. La Hécuba de la tragedia homónima no es básicamente un personaje que se lamenta sino uno que actúa. Primero, en sus intentos, aunque vanos, de evitar la muerte de su hija. Luego, en la organización de la venganza que ejecutará sobre el traidor Poliméstor.

En este contexto, Hécuba hará operar la mención a los lechos de Casandra que representa un tipo de referencia muy distante del de la queja por los lechos de esclava. En dicha maniobra, Hécuba se comporta como si fuese un jefe de *óikos* que lleva adelante la negociación matrimonial de un miembro del linaje, aun cuando ella es mujer y aun cuando esa negociación se efectúa en torno de una relación de concubinato forzado que poco margen de acción ofrece. Y estas tratativas, además, las encara la an-

ciana para cumplir con otro rol que normativamente es masculino, la práctica vindicatoria. Entonces, las animalizaciones que en la primera parte atienden a Políxena y se estructuran en torno de la rapiña y de la caza, darán paso en la segunda a una inversión del binomio víctima-victimario.

Hacia el final de la obra, Hécuba cumple su venganza degollando en el interior de su tienda y con ayuda de las troyanas a los hijos del traidor y cegándolo después. Es en ese contexto en el que la construcción de su personaje, uno cuya sed de venganza se traduce en la comisión de un infanticidio, hará operar unos mecanismos de animalización de valencia monstruosa, que hacen de Hécuba una nueva Escila, proceso que también se detecta en otros personajes femeninos trágicos como Medea en Eurípides o Clitemnestra en Esquilo, trasluciendo que en el imaginario de la tragedia una mujer que ocupa el rol normativamente masculino del ejecutor de la venganza sólo puede ser pensada en términos teratológicos.

Concluido el recorrido por estos cuatro cuadros de situación que atañen a las mujeres-botín, podríamos preguntarnos qué resta de la sumisión femenina en unas cautivas que, por definición, deberían aparecer como sujetos meramente pasivos, objetos de voluntades ajenas y a los que sólo les cabría esperar y sufrir.

Cassandra trastoca su situación de mujer sorteada para un lecho, pervertiendo doblemente el ritual nupcial, incluyendo elementos fúnebres y del menadismo. Políxena, víctima sacrificial, subvierte el ritual del que es objeto, presentándolo como una decisión propia, dando una posibilidad de herida masculina a la degollación femenina desconcertando así al *sphaggeús* Neoptólemo y, de esta manera, apropiándose del sentido del ritual al intentar transformar su ejecución en una muerte gloriosa. Hécuba, reina derrocada que duerme en el suelo y está condenada a vivir esclava, toma el lugar de un jefe de linaje en función de ejecutar una venganza masculina y para ello adopta otro rol masculino entablado una negociación cuasimrimonial con el nuevo amo de su hija. Y mientras tanto desatiende una tarea que, en tanto femenina, se espera que efectúe y sin embargo ella desplazará hacia el exterior de la obra. Andrómaca lleva al paroxismo su relación de *authéntes* con Neoptólemo generándose un estado de situación mejor y, como dice SCODEL, integrándose a su vida futura “*very much on her own terms*”⁴.

No obstante, podríamos pensar, estas subversiones se pagan caro. Salvo Andrómaca, la única de estas cautivas de guerra que pasa a ser nue-

⁴ SCODEL (1998: 149-150).

vamente mujer legítima, aunque ello se dará a partir del dictamen de una diosa cuya relación con el matrimonio es cuanto menos ambigua y ello después de haber llevado adelante un comportamiento en principio conformista, las demás mujeres ostentan finales infaustos: Casandra encontrará en Argos el hacha homicida, Políxena terminará acompañando a Aquiles y a Hades, Hécuba será metamorfoseada en perra de piedra en el futuro extradramático de la obra homónima tras haberse ensangrentado en una venganza infanticida.

Se trata de finales que en principio reconfortan al espectador ateniense y le permiten reconciliar los eventos contemplados con un canon de valores que el teatro se supone debe reafirmar. Pero lo cierto es que dichos finales son sabidos por el espectador pero no representados ante él. Y este no es un dato menor pues, en los hechos, lo que se ha adueñado del escenario es un tipo de comportamientos cuya exhibición impune más bien cuestiona la vigencia de dicho sistema de valores.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES UTILIZADAS

ANDRÓMACA, HÉCUBA Y TROYANAS

EDICIONES

- DI BENEDETTO, V., *Euripide. Medea, Troiane, Baccanti*, Milán: Rizzoli, 1982.
- DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae* t. I/II, Oxford: University Press, 1984/1989.
- GARZYA, A., *Euripide. Andromaca*, Madrid: Coloquio, 1988.
- KOVACS, D., *Euripides I/II*, Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- MERIDIER, L., *Euripide* t. II/IV, París: Les Belles Lettres, 1956/1964.
- MURRAY, G., *Euripidis Fabulae* t. I/II, Oxford: Clarendon Press, 1957/1958.
- TOVAR, A., *Tragedias. Alcestis. Andrómaca* t. I, Barcelona: Alma Mater, 1955.
- WAY, A. S., *Euripides*, I/II, Cambridge: Harvard University Press, 1930-1939.

EDICIONES COMENTADAS

- BARLOW, S. A., *Trojan Women*, Warminster: Aris & Phillips, 1997.
- COLLARD, C., *Euripides. Hecuba*, Warminster: Aris & Phillips, 1991.
- GREGORY, J., *Euripides Hecuba. Introduction, text & commentary*, Atlanta: American Philological Association, 1999.
- LEE, K. H., *Euripides Troades*, Gran Bretaña: MacMillan Ed., 1976.
- LLOYD, M., *Andromache*, Warminster: Aris & Phillips, 1994.
- MARTELOTTI, G., *Le Troiane*, Roma: Gismondi, 1955.
- PERDICYOIANNI, H., *Commentaire sur l'Hécube d'Euripide*, Atenas: Les Editions Historique Stefanos Basilopoulos, 1991.
- , *Commentaire sur les Troyennes d'Euripide*, Atenas: Les Editions Historique Stefanos Basilopoulos, 1992.

- RIBEIRO FERREIRA, J. *Eurípides. Andrómaca*, Coimbra: IAC/CECH/FL, 1971.
- SCATENA, U., *Andromaca*, Nápoles: Dante Alighieri, 1956.
- SCHIASSI, G., *Le Troiane*, Florencia: Valecchii, 1953.
- STEVENS, P. T., *Andromache*, Oxford: University Press, 1998 [1971].
- TIERNEY, M. (ed.), *Euripides: Hecuba*, Dublin: Bristol Classical Press, 1946.

OTRAS OBRAS CLÁSICAS

- ALLEN, T. W., *Homeri Opera. Hymnos Cyclum Fragmenta Margiten Batrachomyomachiam Vitas continens* t. V, Oxford: Clarendon Press, 1969 (1912).
- , *Homeri Opera. Odysseae libros I-XII continens* t. III, Oxford: Clarendon Press, 1988 (1917).
- , *Homeri Opera. Odysseae libros XIII-XXIV continens* t. IV, Oxford: Clarendon Press, 1988 (1917).
- DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae* t. I, Oxford: University Press, 1984 (*Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus*).
- , *Euripidis Fabulae* t. II, Oxford: University Press, 1989 (*Supplices, Electra, Hercules, Iphigenia in Tauris, Ion*).
- , *Euripidis Fabulae* t. III, Oxford: University Press, 1994 (*Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus*).
- , *Tragicorum Graecorum Fragmenta Selecta*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- FRÄNKEL, H., *Apollonii Rhodii. Argonautica*, Oxford: Clarendon Press, 1961.
- HALL, F. W. & GELDART, W. M., *Aristophanis Comoediae*, Oxford: University Press, 1985 [1901].
- HUDE, C., *Herodoti Historiae* I-IV, Oxford: Clarendon Press, 1960 [1908].
- , *Herodoti Historiae* V-IX, Oxford: Clarendon Press, 1958 [1908].
- MUNRO, D. B. & ALLEN, T. W., *Homeri Opera. Iliadis libros I-XII continens* t. I, Oxford: Clarendon Press, 1988 [1902].
- , *Homeri Opera. Iliadis libros XIII-XXIV continens* t. II, Oxford: Clarendon Press, 1988 [1902].
- MURRAY, G., *Aeschyli. Septem Quae Supersunt Tragoediae*, Oxford: Clarendon Press, 1955.
- PAGE, D., *Aeschyli Tragoedias*, Oxford: Clarendon Press, 1972.
- PEARSON, A. C., *Sophoclis Fabulae*, Oxford: University Press, 1975.
- WEST, M. L., *Hesiod. Theogony*, Oxford: Clarendon Press, 1966.
- , *Hesiod. Works and Days*, Oxford: Clarendon Press, 1978.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA GENERAL REFERIDA A TRAGEDIA GRIEGA

- ALBINI, U., *Nel nome di Dioniso. Il grande teatro classico rivisitato con occhio contemporaneo*, Milán: Garzanti, 1999.
- ALSINA J., *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona: Labor, 1971.
- ARNOTT, P., *Public and performance in the greek theatre*, Londres/Nueva York: Routledge, 1991.
- BARONE, C., "L'apparizione dello spettro nella tragedia greca", *Aufidus* 37, 1999, pp. 7-44.
- BASSI, D., "Nutrici e pedagogi nella tragedia greca", *Dioniso* 9, 1942-3, pp. 80-7.
- BATTEZZATO, L., "Dorian Dress in Greek Tragedy", en CROPP, M. & LEE, K. & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Sitpes Publishing, 2000, pp. 343-362.
- BELFIORE, E., *Murder among friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford: University Press, 2000.
- BERMEJO BARRERA, J. C.; GONZÁLEZ GARCÍA F. J. & REBORDA MORILLO, S., *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid: Akal, 1996.
- BERNAND, A., *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*, París: CNRS, 1985.
- BREMER, J. M., *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1969.
- BROWN, A. L., "The Erinyes in the *Oresteia*: Real life, the supernatural and the stage", *JHS* 103, 1983, pp. 13-34.
- BURIAN, P., "Myth into muthos: the shaping of tragic plot", en EASTERLING P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: University Press, 1997, pp. 178-208.
- BURKERT, W., *Greek Religion*, Cambridge: Harvard University Press, 1985 [1977].
- , *Mito e rituale in Grecia*, Bari: Laterza, 1996 [1979].
- , *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, Bari: Laterza, 1998.
- BURNETT, A. P., *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Sather Classical Lectures 62, Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1998.
- BUSHNELL, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- BUXTON, R. G. A., *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge: University Press, 1982.

- CARRIERE, J., "La tragédie grecque, auxiliaire de la justice et de la politique", *StCl* 15, 1973, pp. 13-21.
- CARTLEDGE, P., "Deep plays": theatre as process in Greek civic life", en EASTERLING P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: University Press, 1997, pp. 3-35.
- CERRI, G., *Legislazione orale e tragedia greca*, Nápoles: Liguori editore, 1979.
- CONNOR, W. R., "City Dionysia and Athenian Democracy", *Classica et mediaevalia* 40, 1989, pp. 7-32
- COULET, C., *Communiquer en Grèce ancienne. Écrits, discours, information, voyages...*, París: Les Belles Lettres, 1996.
- CRESPO, M. I., "Pájaros en duelo. Palabra, lamento y silencio en el discurso de la heroína trágica (A. A. 1140-49, S. Ant. 423-428)", en BUZÓN, R., CAVALLERO P., ROMANO, A. & STEINBERG, M., *Los Estudios Clásicos ante el cambio de milenio. Vida, muerte, cultura t. I*, Buenos Aires: FFyL/UBA, 2002, pp. 319-332.
- , *La imagen como organizador del universo conceptual en Esquilo. El caso de la autoría del Prometeo encadenado* (Tesis de Doctorado), UBA, 2004, (inédito).
- CSAPO, E. & Slater, W., *The Context of Ancient Drama*, Michigan: Ann Arbor, 1995.
- DE HOZ, J., "La tragedia griega considerada como un oficio tradicional", *Emérita* 46, Madrid, 1978, pp.173-200.
- DE ROMILLY, J., "La tragedia griega y la crisis de la ciudad", *Estudios Clásicos XXI* 79, 1977, pp. 1-58.
- , *Time in Greek Tragedy*, Ithaca/Nueva York, 1968.
- DE SANTIS G., "Las Erinias: configuración progresiva del personaje y definición simbólica en Orestíada de Esquilo (primera parte)", *Ordia Prima* 4, 2005a, pp. 39-76.
- , "El rito de encadenamiento en *Euménides* de Esquilo: el coro personaje de la obra y el coro de la polis", "CD-ROM XVIII Simposio Nacional De Estudios Clásicos: "Creencias y rituales en el mundo clásico", Mar del Plata: U. N. de Mar del Plata/ U. N. de Comahue, 2005b, pp. 1-6.
- , "Helena, la destructura, Clitemnestra el monstruo: las mujeres de Orestíada de Esquilo", en Segundas Jornadas Sobre El Mundo Clásico, Universidad de Morón, 2004 (inédito).
- , *Cosmos y justicia en la obra de Esquilo. Imágenes literarias y argumentación*, Córdoba: UNC-Universitas, 2003.
- DEFORGE, B., *Le festival des cadavres. Morts et mises à mort dans la tragédie grecque*, París: Les Belles Lettres, 1997.

- DEVEREUX G., *Tragédie et poésie grecques. Etudes ethnopsychanalytiques*, París: Flammarion, 1975.
- DI MARCO, M., *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma: Carocci, 2005.
- DREW GRIFFITH, R., "Corporality in the Ancient Greek Theatre", *Phoenix* 52, 1998, pp. 230-256.
- DUCHEMIN J., *L' Agon dans la Tragédie Grecque*, París: Les Belles Lettres, 1968.
- DUÉ, C., *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, Austin: University of Texas Press, 2006.
- EASTERLING, P. E., "Anachronism in Greek Tragedy", *JHS* 105, 1985, pp. 1-10.
- , "Form and performance", en EASTERLING P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: University Press, 1997, pp. 151-177.
- , "Tragedy and Ritual", en SCODEL, R. (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Michigan: The University of Michigan Press, 1993, pp. 7-24.
- FLETCHER, J., "Exchanging Glances: Vision and Representation in Aeschylus' *Agamemnon*", *Helios* 26 1 1999, pp. 11-25.
- FOLEY, H., "Antigone as moral agent", en SILK, M., *Tragedy and the Tragik. Greek theater and beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 49-73.
- , "Choral identity in Greek tragedy", *CPh* 98, 2003b, pp. 1-30.
- , "The politics of tragic lamentation", en SOMMERSTEIN, A. H. & HALLIWELL, S. & HENDERSON, J. & ZIMMERMAN, B. (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference (18-20 July 1990)*, Bari: Levante Editori, 1993, pp. 101-144.
- FRIEDRICH, R., "Everything to do with Dionysos? Ritualism, the Dionysiac, and the Tragic", en SILK, M., *Tragedy and the Tragik. Greek theater and beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 257-283.
- GASTALDI, V., *El derecho en la Orestía de Esquilo. Delito, penalización y modelo social*, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2001.
- GOLDER, H., "Making a scene: Gesture, Tableau and Tragic Chorus", *Arion* 4 1, 1996, pp. 1-19.
- GOLDHILL, S., "The Great Dionysia as Civic Ideology", *JHS* 107, 1987, pp. 58-76.
- , "The language of tragedy: rhetoric and communication", en EASTERLING P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: University Press, 1997, pp. 127-150.
- , *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: University Press, 1992.

- GRIFFIN, J., "The social function of attic tragedy", *CQ* 48, 1998, pp. 39-61.
- HALL, E., "The sociology of Athenian tragedy", en EASTERLING P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: University Press, 1997, pp. 93-126.
- , *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford: Clarendon Press, 1989.
- HALLERAN, M. R., "Tragedy in performance", en BUSHNELL, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, pp. 198-214.
- HEATH, J., "Disentangling the Beast: humans and other animals in Aeschylus' *Oresteia*", *JHS* 119, 1999, pp. 17-47.
- HEATH, M., *The Poetics of Greek Tragedy*, Great Britain: Duckworth, 1987.
- HENRICHs, A., "Why should I dance?': choral self-referenciality in greek tragedy", *Arion* 3 1, 1995, pp. 56-111.
- IRIARTE A., *Democracia y tragedia*, Madrid: Akal, 1996a.
- JOUANNA, J., "Rite et spectacle dans la tragédie grecque: remarques sur l'utilisation dramaturgique des libations et des sacrifices", *Pallas* 38, 1992, pp. 47-56.
- KAIMIO, M., *Physical contact in Greek Tragedy. A study of stage convention*, Helsinki: Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1988.
- LLOYD, M., "The tragic aorist", *CQ* 49, 1, 1999, pp. 24-45.
- LLOYD-JONES, H., "Artemis and Iphigenia", *JHS* 103, 1983, pp. 87-102.
- LORENZO, J., "A propósito de Electra. La venganza", en LOPEZ MOREDA, S. (ed.), *Ideas. Las varias caras del conflicto: guerra y culturas enfrentadas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004, pp. 35-53.
- MASSENZIO M., *Dioniso e il teatro di Atene. Interpretazioni e prospettive critiche*, Roma: Carocci, 1995.
- MILLS S., *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford: University Press, 1997.
- NEUBURG, M., "Clytemnestra and the *Alastor* (Aeschylus, *Agamemnon* 1497ff)", *QUCC* 38 2, 1991, pp. 37-68.
- PADEL, R., *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- , *Whom Gods destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- PARK POE, J., "The Determination of Episodes in Greek Tragedy", *AJP* 114, 1993, pp. 343-396.
- , "Word and Deed: on 'Stage-Directions' in Greek Tragedy", *Mnemosyne* 56, 2003, pp. 420-448.

- PARKER, R., "Gods Cruel and Kind: Tragic and Civic Theology", en PELLING, C., *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford: Clarendon Press, 1997, pp. 143-160.
- PARRY, H., *The Lyric Poems of Greek Tragedy*, Toronto: Stevens, 1978.
- PLÁCIDO, D., "El héroe épico en la escena trágica de la ciudad democrática", en AA. VV., *Héroes, semidioses y daimones*, Madrid: Edic. Clásicos, 1992a, pp. 51-58.
- PODLECKI, A. J., "Polis and Monarch in early Attic Tragedy", en EUBEN, J. P. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1986, pp. 76-100.
- RAAFLAUB, K. A., "Contemporary perceptions of democracy in fifth century Athens", *Classica et Mediaevalia* 40, 1989, pp. 33-70.
- RABINOWITZ, N. S., "Tragedy and the Politics of Containment", en RICHLIN, A. (ed.), *Pornography and representation in Greece & Rome*, Oxford: University Press, 1992, pp. 36-52.
- REHM, R., *Greek Tragic Theatre*, Londres & Nueva York: Routledge, 1992.
- , *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton: University Press, 2002.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Barcelona: Planeta, 1972.
- ROSENMEYER, T., "Ironies in serious drama", en SILK, M., *Tragedy and the Tragik. Greek theater and beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 497-519.
- ROY, J., "Polis and Oikos in Classical Athens", *G&R* 46, 1999, pp. 1-18.
- SAID, S., "Tragedy and Politics", en BOEDEKER, D. & RAAFLAUB, K. A. (eds.), *Democracy, empire, and the arts in fifth-century Athens*, Cambridge: Harvard University Press, 1998, pp. 275-295.
- SCHEIN, S., "The Cassandra scene in Aeschylus' *Agamemnon*", *G&R* 29, 1982, pp. 11-16.
- SCHLESINGER, A. C., *Boundaries of Dionysus. Athenian Foundations for the Theory of Tragedy*, Cambridge: Harvard University Press, 1963.
- SEAFORD, R., "Something to do with Dionysos – Tragedy and the Dionysiac: Response to Friedrich", en SILK, M., *Tragedy and the Tragik. Greek theater and beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 284-294.
- , "Tragedy and Dionysus", en BUSHNELL, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005, pp. 25-38.
- , *Reciprocity and ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- SEGAL, C., "Catharsis, audience and closure in greek tragedy", en SILK, M., *Tragedy and the Tragik. Greek theater and beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996a, pp. 149-171.

- SEGAL, C., "Classics, Ecumenism and Greek Tragedy", *TAPA* 125, 1995, pp. 1-26.
- , "El espectador y el oyente", en Vernant, J. P. *et alii*, *El hombre griego*, Madrid: Alianza, 2000a, pp. 211-246.
- , *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca & Londres: Cornell University Press, 1986.
- SIFAKIS, G., "Children in Greek tragedy", *BICS* 21, 1979, pp. 67-80.
- SILK, M. S., *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996.
- SOMMERSTEIN, A. H., *Greek Drama and Dramatists*, Londres/Nueva York: Routledge, 2002.
- SOURVINOU-INWOOD, C., *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham: Lexington Books, 2003.
- SPATAFORA, G., "Esigenza fisiologica e funzione terapeutica del lamento nei poemi omerici", *AC* 46, 1997, pp. 1-23.
- STEINER, D., "Stoning and Sight: a structural equivalence in Greek mythology", *CA* 14, 1995, pp. 193-211.
- STEINER, G., "Tragedy, Pure and Simple", en SILK, M., *Tragedy and the Tragic. Greek theater and beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 534-546.
- STINTON, T. C. W., *Collected Papers on Greek Tragedy*, Oxford: Clarendon Press, 1990.
- STORM, W., *After Dionysus. A theory of the tragic*, Ithaca/Londres: Cornell University Press, 1998.
- TAPLIN, O., "Did greek dramatists write stage instructions?", *PCPS* 23, 1977, pp. 121-132.
- , "Fifth century tragedy and comedy: a synkrisis", *JHS* 106, 1986, pp. 163-174.
- VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P., *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, Madrid: Taurus, 1987 [1972].
- VERNANT, J. P., "Théorie générale du sacrifice et mise à mort dans la *thusia* grecque", en RUDHARDT J. & REVERDIN, O. (eds.), *Entretiens sur l'Antiquité classique. Le Sacrifice dans l'Antiquité*, Geneva: Foundation Hardt, 1981, pp. 1-39.
- , *L'individu, la mort, l'amour. Soi même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris: Editions Gallimard, 1989.
- , *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona: Ariel, 1985 [1965].

- VERNANT, J. P., *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Barcelona: Siglo XXI, 1987 [1974].
- , *Mortals and immortals. Collected Essays*, Princeton University Press, 1991.
- VIDAL-NAQUET, P., “The Place and status of Foreigners in Athenian Tragedy”, en PELLING, C. (ed.) *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford Clarendon Press, 1997, pp. 109-119.
- , *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro*, Barcelona: Península, 1983.
- WEBSTER, T. B. L., *The Greek Chorus*, Londres: Methuen & Co. Ltd, 1970.
- WILES, D., *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge: University Press, 1999.
- WINKLER, J., “The Ephebe’s Song: *Tragoidia* and *Polis*”, en WINKLER J. & ZEITLIN F., *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, New Jersey: Princeton University Press, 1992, pp. 20-62.
- ZEITLIN, F. I., “Playing the other. Theater, Theatricality, and the feminine in Greek Drama”, en WINKLER J. & ZEITLIN F., *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, New Jersey: Princeton University Press, 1992, pp. 63-96.

II. BIBLIOGRAFÍA REFERIDA A EURIPIDES

II. A. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AELION, R., *Euripide héritier d’Eschyle* (2 vols.), París: Les Belles Lettres, 1983.
- , *Quelques grands mythes héroïques dans l’oeuvre d’Euripide*, París: Les Belles Lettres, 1986.
- ALBINI, U., *Euripide o dell’invenzione*, Milán: Garzanti, 2000.
- ALFANI, M., “Niobe e Medea: Forme del silenzio nella dissoluzione dell’ oikos”, *Rivista de Cultura Classica e medioevale* 40 1-2, 1998, pp. 5-8.
- ALSINA CLOTA J., “La posición de Eurípides ante la mujer”, *Actas del Primer Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1958, pp. 447-453.
- APPLETON, R. B., “The *deus ex machina* in Euripides”, *CQ* 38, 1920, pp. 10-14.
- ARNOTT, G., “Euripides and the unexpected”, *G&R* 20, 1973, pp. 49-64.
- , “Off-stage cries and the choral presence. Some challenges to theatrical conventions in Euripides”, *Antichthon* 16, 1982, pp. 35-43.

- ASSAEL, J., "Euripide et la poésie des étoiles", *LEC* 58 4, 1983, pp. 309-332.
- , "Misogynie et Féminisme chez Aristophane et chez Euripide", *Pallas* 32, 1985, pp. 91-103.
- , "Tisser un chant, d'Homère à Euripide", *Gaia* 6, 2002, pp. 147-168.
- , *Intellectualité et théâtralité dans l'oeuvre d'Euripide*, Paris: Les Belles Lettres, 1993.
- BARDI, F., "Il dialogo terapeutico in Euripide", *MD* 50, 2003, pp. 81-113.
- BARLOW S. A., *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Bristol: Bristol Classical Press, 1986 [1971].
- BARONE, C., "La *apaidia* in Euripide: terminologia specifica", *MD* 18, 1987, pp. 57-67.
- BATTEZZATO, L., *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa: Scuola Normale Superiore, 1995.
- BERGSON L., *L' épithète ornementale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Uppsala: Ab Lundequistska Bokhandeln, 1952.
- BURNETT, A. P., *Catastrophe survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford: University Press, 1971.
- CALERO SECALL, L., "Las imágenes euripideas sobre la vida y la muerte", *AMal* 2, 1979, pp. 287-300.
- CASSANELLO, M. T., "Alástor, thymós, bouleuma nella Medea de Euripide: analisi semiologica", *Mythos. Studia in honorem Marii Untersteiner*, Génova: IFCM, 1970, pp. 107-120.
- CITTI, V., "La reincarnazione dei mostri. Neoformazioni eschilee e riuso in Euripide", en CORSINI, E. (ed.), *La polis e il suo teatro/2*, Padua: Editoriale Programma, 1988, pp. 49-109.
- COLLARD C., "Formal Debates in Euripides' Drama", en MOSSMAN, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford: University Press, 2003, pp. 64-80. [*G&R* 22, pp. 58-71, 1975]
- CONACHER D. J., "Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama", en Mossman, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford: University Press, 2003, pp. 81-101. [*AJPh* 102, 1981, pp. 3-25]
- , *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- DAVIDSON, J., "Euripides, Homer and Sophocles", en CROPP, M. & LEE, K. & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Sities Publishing, 2000, pp. 117-128.
- DE OLIVEIRA PULQUÉRIO, M., *Características métricas das monódias de Euripides*, Coimbra: Universidad de Coimbra, 1969.

- DE ROMILLY, J., *La modernité d'Euripide*, París: PUF, 1986.
- , *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, París: Les Belles Lettres, 1980.
- DELEBECQUE, E., *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, París: Klincksieck, 1954.
- DI BENEDETTO, V., "Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide", *Hermes* 89, 1961, pp. 303-306.
- , *Euripide: Teatro e Società*, Torino: Giulio Einaudi, 1992.
- DIGGLE, J., *Euripidea. Collected essays*, Oxford: Clarendon Press, 1994.
- EISNER, R., "Euripides' use of myth", *Arethusa* 12, 1979, pp. 153-174.
- ESTEBAN SANTOS, A., "Composición axial en Eurípides: en torno de la mujer y la muerte", en GARCÍA NOVO, E. & RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid: Ed. Clásicas, 1998, pp. 99-125.
- FERNANDEZ GALIANO, M., "Estado actual de los problemas de cronología euripídea", *EClás* 11, 1967a, pp. 321-354.
- , "Sobre la cronología de las tragedias troyanas de Eurípides", *Dioniso* 41, 1967b, pp. 221-243.
- FINLEY, J. H., "Euripides and Thucydides", *HSCP* 49, 1938, pp. 23-66.
- FOLEY, H., "Marriage and sacrifice in Euripides' *Iphigeneia in Aulis*", *Arethusa* 15, 1-2, 1982b, pp. 159-180.
- , *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- FRADE, S., "Evadne: morrer por amor? Aspectos femininos no sacrificio voluntário em Eurípides", *Euphrosyne* 34, 2006, pp. 245-252.
- FUMAROLA, V., "Euripide e la tetralogia della femminilità", *Scritti Diano*, 1975, pp. 135-148.
- FURLEY, W., "Hymns in Euripidean Tragedy", en CROPP, M., LEE, K. & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Sitpes Publishing, 2000, pp. 183-198.
- GAMBON, L., "Medea y la imagen de las Simplégadas en Eurípides", en LÓPEZ, A. & POCIÑA, A. (ed.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 133-145.
- GASTALDI, V., "El lenguaje de los embajadores: *Presbeia* y violencia en *Heraclidas*", CD-ROM XVIII Simposio Nacional De Estudios Clásicos: "Creencias y rituales en el mundo clásico", Mar del Plata: U. N de Mar del Plata/ U. N. de Comahue, 2005, pp. 1-6.
- GENTILI, B., "Il letto insaziato di Medea e il tema dell' *adikia* a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) en nella *Medea* di Euripide", *Studi Classici e Orientali* 21, 1972, pp. 60-72.

- GOEBEL, G. H., *Early Greek Rhetorical Theory and practice: Proof and Arrangement in the Speeches of Antiphon and Euripides*, Madison: University of Wisconsin, 1983.
- GOFF, B., "Try to Make it Real Compared to What? Euripides' *Electra* and the Play of Genres", en CROPP, M. & LEE, K. & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Stipes Publishing, 2000, pp. 93-106.
- , *The noose of words. Readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytos*, Cambridge: University Press, 1990.
- GREGORY, J., "Comic Elements in Euripides", en CROPP, M. & LEE, K. & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Stipes Publishing, 2000b, pp. 59-74.
- , "Euripides as social critic", *G&R* 49, 2, 2002, pp. 145-162.
- , *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Michigan: The University of Michigan Press, 2000a.
- GRUBE, G. M. A., *The Drama of Euripides*, Londres: Methuen, 1961.
- HALLERAN, M. R., *Stagecraft in Euripides*, Londres & Sidney: Croom Helm, 1985.
- HAMILTON, R., "Prologue prophecy and plot in four plays of Euripides", *AJPh* 99, 1978, pp. 277-302.
- HENRICHs, A., "Dancing in Athens, dancing on Delos: some patterns of choral projection in Euripides", *Philologus* 140, 1996, pp. 48-62.
- , "Drama and dromena: bloodshed, violence, and sacrificial metaphor in Euripides", *HSCPh* 100, 2000, pp. 173-188.
- HUYS, M., "Euripides and the *Tales from Euripides*: sources of Apollodoros' *Bibliotheca*?", *RhM* 140, 2, 1997, pp. 308-327.
- JOUAN, F., "Euripide et la condition des femmes", *Europe* 837-838, 1999, pp. 97-108.
- , "Euripide et la rhétorique", *LEC* 52, 1984, pp. 3-13.
- , "Les légendes étiologiques chez Euripide", *Humanitas* 47, 1995, pp. 139-150.
- KAMERBEEK, J. C., "Mythe et Réalité dans l'Oeuvre d'Euripide", en AA. VV., *Euripide. Entretiens sur l'Antiquité Classique* t. VI, Genève: Vandoeuvres, 1958, pp. 1-25.
- KLOTSCHÉ, *The supernatural in the tragedies of Euripides as Illustrated in Prayers, Curses, Oaths, Oracles, Prophecies, Dreams and Visions*, Chicago: Ares Publishers, 1980.
- KOVACS, D., "Paralipomena Euripidea", *Mnemosyne* 48, 1995, pp. 565-570.

- KOVACS, D., "Treading the circle warily: literary criticism and the text of Euripides", *TAPA* 117, 1987b, pp. 257-270.
- LANZA, D., "Nomos et Ison in Euripide", *RFIC* 91, 1963, pp. 416-439.
- LEFKOWITZ, M., "'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas", en MOSSMAN, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford: University Press, 2003, pp. 102-121. [CQ 39, 1989, pp. 70-82].
- LLOYD, M., *The Agon in Euripides*, Oxford: Clarendon Press, 1992.
- LUCAS, F., *Eurípides y su influencia*, Buenos Aires: Editorial Nova, 1947.
- LYONS, D., "Dangerous Gifts: Ideologies of Marriage and Exchange in Ancient Greece", conferencia dictada en el Center for Hellenic Studies, Harvard University, 2003 http://www.chs.harvard.edu/_/File/_/women_property_lyons.pdf.
- MARCH, J., "Euripides the misogynist?", en POWELL A., *Euripides women and sexuality*, Londres: Routledge, 1990, pp. 32-75.
- MARCOS PEREZ, J. M., "El relato del mensajero en Eurípides: concepto y estructura", *Minerva* 8, 1994, pp. 77-97.
- MATTIACE, M. T., "La violenza verbale nel teatro di Euripide", *Dioniso* 63, 1993, pp. 47-57.
- MCCLURE, L., "Female speech and Characterization in Euripides", en DE MARTINO, F. & SOMMERSTEIN, A. (eds.), *Lo spettacolo delle voci*, Bari: Levante, 1995, pp. 35-60.
- MCDERMOTT, E. A., "Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Plays", *TAPA* 121, 1991, pp. 123-132.
- MENDELSON, D., *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford: University Press, 2002.
- MENU, M., "L'enfant chez Euripide: affectivité et dramaturgie", *Pallas* 38, 1992, pp. 239-58.
- MICHELINI, A. N., *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1987.
- MILLS S. P., "The sorrows of Medea", *CPh* 75, 1980, pp. 289-296.
- MIRTO, M., "Il lutto e la cultura delle madri: le *Supplici* di Euripide", *QUCC* 18 3, 1984, pp. 55-88.
- MOGENET, J., "En relisant Euripide", *LEC* 49, 1981, pp. 19-26.
- MOSSMAN, J. (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, Oxford: University Press, 2003.
- , "Women's speech in greek tragedy: the case of Electra and Clytemnestra in Euripides' *Electra*", *CQ* 51, 2, 2001, pp. 374-384.

- MURNAGHAN, S., "The Survivors' Song: The Drama of Mourning in Euripides' *Alcestis*", en CROPP, M. & LEE, K. & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Stipes Publishing, 2000, pp. 107-116.
- MURRAY, G., *Euripides y su época*, México: FCE, 1949 [1913].
- NANCY C., "Euripide et le parti des femmes", *QUCC* 17, 1984, pp. 111-136.
- NÁPOLI, J. T., "El *Deus ex Machina* euripideo: un recurso literario significativo en la teoría literaria clásica", *Actual* 35, 1997, pp. 45-62.
- , "La locura amorosa en *Hipólito* de Eurípides: análisis filológico de la moria femenina", *Synthesis* 8, 2001, pp. 87-104.
- , *La condición humana en Eurípides: un análisis de la funcionalidad del tema de la guerra dentro de la estructura compositiva de Heraclidas, Hécuba, Suplicantes, Troyanas, Elena e Ifigenia en Aulide* (Tesis de Doctorado), UNLP, 1998, (inédito).
- ORMAND, K., *Exchange and the Maiden. Marriage in Sophoclean Tragedy*, Austin: University of Texas Press, 1999.
- PACATI, C., "Il significato della guerra troiana nell' opera di Euripide", *Dioniso* 40, 1966, pp. 77-94.
- PADEL, R., "Imagery of the Elsewhere' Two Choral Odes of Euripides", *CQ* 24 2, 1974, pp. 227-241.
- PADUANO G., "Représentation et interdiction de l'amour chez Euripide", *Pallas* 38, 1992, pp. 259-66.
- PAPADOPOULOU, T., "The prophetic figure in Euripides' *Phoenissae* and *Bacchai*", *Hermes* 129 1, 2001, pp. 21-31.
- PERDICOYIANNI, H., "Le vocabulaire de l'habitation chez Euripide", *LEC* 44 1, 1996, pp. 21-50.
- PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU, H., "The structure of utterance in Euripides' and Seneca's plays", *RCCM* 48, 2006, pp. 239-266.
- PETRUZZELLIS, N., "Euripide e la sofistica", *Dioniso* 39, 1965, pp. 356-379.
- PRATO, C., "Il coro di Euripide: funzione e struttura", *Dioniso* 55, 1984-85, pp. 123-45.
- PUCCI, P., "Euripides. The monument and the sacrifice", en MOSSMAN, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford: University Press, 2003, pp. 139-169.
- RABINOWITZ, N. S., *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*, Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- REINHARDT, K., "The intellectual crisis in Euripides", en MOSSMAN, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford: University Press, 2003, pp. 16-46.

- RIVIER, A., "L'élément démonique chez Euripide jusqu'en 428", en AA. VV., *Euripide. Entretiens sur l'Antiquité Classique* t. VI, Ginebra: Vandoeuvres, 1958, pp. 43-72.
- ROBERTS, D., "Parting words: final lines in Sophocles and Euripides", *CQ* 37 1, 1987, pp. 51-64.
- RODRIGUEZ CIDRE, E., "El ver en la nodriza de la *Medea* de Eurípides: acerca de algunas reificaciones y animalizaciones", *Mora* 4, 1998, pp. 65-71.
- , "Formas de animalización en la *Medea* de Eurípides", *Actas de las VIII Jornadas de Estudios Clásicos*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1997b, pp. 225-231.
- , "Lechos y lechos: análisis de algunas diferencias significativas en la *Medea* de Eurípides", *Anales de Filología Clásica* 15, FFy L/UBA, 1997a, pp. 248-269.
- , "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca", en LÓPEZ, A. & POCIÑA, A. (ed.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 277-292.
- SAID, S., "Grecs et Barbares dans les tragédies d'Euripide. La fin des différences?", *Ktéma* 9, 1984, pp. 27-53.
- , "L'espace d'Euripide", *Dioniso* 59 2, 1989, pp. 107-136.
- SANSONE, D., "The sacrifice-motif in Euripides' *IT*", *TAPA* 105, 1975, pp. 283-295.
- SCODEL, R., "Verbal Performance and Euripidean Rhetoric", en CROPP, M. & LEE, K. & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Sitpes Publishing, 2000, pp. 129-144.
- SCULLION, S., "Tradition and Invention in Euripidean Aitiology", en CROPP, M. & LEE, K. & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Sitpes Publishing, 2000, pp. 217-234.
- SEAFORD, R., "The structural problems of marriage in Euripides", en POWELL A., *Euripides women and sexuality*, Londres: Routledge, 1990, pp. 151-176.
- SEGAL, C., "Euripides' *Alcestis*: How to die a normal death in greek tragedy", en WEBSTER GOODWIN, S. & BRONFEN E., *Death and Representation*, Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1993c, pp. 213-241.
- , "Lament and Recognition: A Reconsideration of the Ending of the *Bacchae*", en CROPP, M. & LEE, K. & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Sitpes Publishing, 2000b, pp. 273-294.
- SEGAL, E., "Euripides: poet of paradox", en SEGAL E., *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: University Press, 1983, pp. 244-253.

- SEIDENSTICKER, B., "Peripeteia and tragic dialectic in Euripidean tragedy", en SILK, M., *Tragedy and the Tragik. Greek theater and beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 377-396.
- SEISDEDOS, A., "Significación y desarrollo de las metáforas de animales en Eurípides", *Helmantica* 36, 1985, pp. 277-293.
- , "Temas, desarrollo y connotaciones del lenguaje metafórico de Eurípides", *Helmantica* 44, 1993, pp. 51-71.
- SILVEIRA CYRINO, M., "Sex, status and song: locating the Lyric Singer in the actors' duets of Euripides", *QUCC* 60 3, 1998, pp. 81-101.
- SIMON, S. J., "Euripides' defense of women", *CB* 50, 1974, pp. 39-42.
- SYNODINOU, K., "Some cases of 'oxymoron' in Euripides", *Dodone* 7, 1978, pp. 351-358.
- , *On the concept of slavery in Euripides*, Ioannina: Univ. of Ioannina, 1977.
- TOHER, M. "Euripides' *Supplices* and the social function of funeral ritual", *Hermes* 129 3, 2001, pp. 332-343.
- VAN ERP TAALMAN KIP, A. M., "Euripides and Melos", *Mnemosyne* 40, 1987, pp. 414-417.
- VELLACOTT, P., *Ironic drama. A study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge: University Press, 1975.
- VILCHEZ, M., "Sobre el campo semántico de la política en Eurípides", *Emerita* 56, 1988, pp. 289-323.
- WEBSTER, T. B. L., *The tragedies of Euripides*, Londres: Methuen & Co. Ltd., 1967.
- WHITE, H., "Notes on the text of Euripides", *Myrtia* 15, 2000, pp. 51-68.
- WHITMAN, C., *Euripides and the Full Circle of Myth*, Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- WILKINS, J., "The state and the individual: Euripides' plays of voluntary self-sacrifice", en POWELL A., *Euripides women and sexuality*, Londres: Routledge, 1990, pp. 177-194.
- WILSON, J. R., "Eris in Euripides", *G&R* 26.1, 1979, pp. 7-20.
- WORMAN, N., "Odysseus, ingestive rhetoric, and Euripides' *Cyclops*", *Helios* 29 2, 2002, pp. 101-125.
- XANTHAKIS-KARAMANOS, G., "Tendances littéraires d'Euripide à Menandre. Tragédie, Comédie, drame satyrique", *Platon* 51, 2000, pp. 34-49.
- ZEITLIN, F. "The Argive Festival of Hera and Euripides' *Electra*", en MOSSMAN, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford: University Press, 2003a, pp. 261-284.

ZEITLIN, F. "The closet of masks: role-playing and myth-making in the *Orestes* of Euripides", en MOSSMAN, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford: University Press, 2003b, pp. 309-341.

II. B. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE ANDRÓMACA

ALBINI, U., "Un dramma d'avanguardia, l'*Andromaca* di Euripide", *Maia* 26, 1974, pp. 83-95.

ALLAN, W., *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford: University Press, 2000.

BORTHWICK, E. K., "Trojan leap and Pyrrhic dance in Euripides' *Andromache* 1129-41", *JHS* 87, 1967, pp. 18-23

———, "Two scenes of combat in Euripides", *JHS* 90, 1970, pp. 15-21.

BOULTER, P. N., "Sophia and Sophrosyne in Euripides' *Andromache*", *Phoenix* 20, 1966, pp. 51-58.

BUTRICA, J., "Democrates and Euripides' *Andromache* (S Andr. 445 = Callimachus Fr. 451 Pfeiffer)", *Hermes* 129 2, 2001, pp. 188-197.

CRAIK, E. M., "Notes on Euripides' *Andromache*", *CQ* 29, 1979, pp. 62-65.

DE JONG I., "Three off-stage characters in Euripides", en MOSSMAN, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford: University Press, 2003, pp. 369-389 [*Mnemosyne* 43, 1990, pp.1-21].

DELL, D., "Neoptólemo, el gran ausente", en WENDT S. & ROYO M. (ed.), *Homenaje a Aída Barbagelata. In memoriam t. I*, Buenos Aires: Actualidad producciones, 1994, pp. 239-246.

ELLIOT SORUM, C., "Euripides' judgment: literary creation in *Andromache*", *AJPh* 116, 1995, pp. 371-388.

FERRARI, F., "Struttura e personaggi nella *Andromaca* di Euripide", *Maia* 23, 1971, pp. 209-229.

GAMBON, L. "*Logoi Seirênôn*: palabras de Sirenas. Lo monstruoso en *Andrómaca* de Eurípides y el imaginario nosológico del *oikos*", en BARRANCOS, D., et alii (eds.), *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, Buenos Aires: IIEGE/FFyL – UBA, 2008.

GARZYA, A., "Il mito nell'*Andromaca* di Euripide", *Dioniso* 15, 1952a, pp. 104-121.

———, "Interpretazione dell'*Andromaca* di Euripide", *Dioniso* 14, 1951, pp. 109-138.

———, "La data e il luogo di rappresentazione dell' *Andromaca* di Euripide", *GIF* 5, 1952b, pp. 346-366.

- GIANGRANDE, G., "Textual problems in Euripides' *Andromache*", *AC* 55, 1986, pp. 308-311.
- GOEBEL, G. H., "*Andromache* 192-204: the pattern of argument", *ClPh* 84, 1989, pp. 32-35.
- GOLDER, H., "The mute *Andromache*", *TAPA* 93, 1983, pp. 123-133.
- HANGARD, J., "Euripides, *Andromache* 356", *Mnemosyne* 31, 1978, pp. 70-71.
- KIM ON CHONG-GOSSARD, J. H., "Song and the solitary self: Euripidean women who resist comfort", *Phoenix* 57.3-4, 2003, pp. 209-231.
- KOVACS, D., *The Andromache of Euripides. An interpretation*, American Classical Studies 6, Michigan: Ann Arbor, 1980.
- KYRIAKOU, P., "All in the family: present and past in Euripides' *Andromache*", *Mnemosyne* 50, 1997, pp. 7-26.
- LOPEZ FERREZ, J. A., "El tema del amo y el esclavo en la *Andrómaca* de Eurípides", *CFC* 11, 1976, pp. 369-393.
- MOSSMAN, J. M., "Waiting for Neoptolemus: the unity of Euripides' *Andromache*", *G&R* 43, 1996, pp. 143-156.
- NÁPOLI, J. T., "La posición de la mujer en la sociedad y su función en la estructura compositiva de *Andrómaca* de Eurípides", *Actas del Segundo Coloquio Internacional de Filología Griega "Los Griegos: Otros y nosotros"*, La Plata: Universidad de La Plata, 2000.
- , "Los celos de Hermíone en *Andrómaca* y la cuestión del amor en Eurípides", *Synthesis* 6, 1999a, pp. 35-78.
- PAGANI, G., "La figura di Ermione nell'*Andromaca* euripidea", *Dioniso* 42, 1968, pp. 200-210.
- PAPADIMITROPOULOS, L. "Marriage and Strife in Euripides' *Andromache*", *GRBS* 46, 2006, pp. 147-158.
- PHILIPPO, S., "Family ties: significant patronymics in Euripides' *Andromache*", *CQ* 45, 1995, pp. 355-371.
- PÓRTULAS, J., "L' *Andromaque* d' Euripide. Entre le mythe et la vie quotidienne", *Metis* 3.1-2, 1988, pp. 283-304.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E., "Tetis y el espacio sagrado en la *Andrómaca* de Eurípides: su función en el texto", en PLÁCIDO, D. & GALLEGOS, J. *et alii*, *Prácticas religiosas, discursos y poder político en el mundo grecorromano*, Buenos Aires: FFy L/UBA, 2001, pp. 67-95.
- SOMMERSTEIN, A. H., "The end of Euripides' *Andromache*", *ClQu* 38, 1988, pp. 243-246.
- STOREY, I. C., "Domestic disharmony in Euripides' *Andromache*", *G&R* 36, 1989, pp. 16-27.

- WILLINK, C., "Critical notes on the Cantica of Euripides' *Andromache*", *Philologus*, 149-2, 2005, pp. 187-208.
- , "Euripides' *Andromache*, 103-125: Metre and text", *Mnemosyne* 54, 6, 2001, pp. 724-730.
- WOODBURY, L., "Neoptolemus at Delphi: Pindar, 'Nem.' 7.30 ff.", *Phoenix* 33, 1979, pp. 95-133.

II. C. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE *HÉCUBA*

- ABRAHAMSON, E., "Euripides' Tragedy of *Hecuba*", *TAPA* 83, 1952, pp. 120-129.
- ADKINS, A. W. H., "Basic Greek Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens*", *CQ* 16, 1966a, pp. 193-219.
- AMERIO, M. L., "Nota a Euripide *Ecuba* 823", *InvLuc* 5-6, 1983-1984, pp. 31-41.
- BOOTH, N. B., "Euripides' *Hecuba* 923-26", *CPh* 51, 1956, pp. 95-96.
- BREMER, J. M., "Euripides *Hecuba* 59-215. A reconsideration", *Mnemosyne* 24, 1971, pp. 232-250.
- BRILLANTE, C., "Sul prologo dell'*Ecuba* di Euripide", *RivFil* 116, 1988, pp. 429-447.
- CAMPBELL, A., "Notes on Euripides' *Hecuba*", *Hermes* 86, 1958, pp. 172-182.
- COLLARD, C., "The Stasimon Euripides, *Hecuba*, 905-952", *Sacris Erudiri* 31, 1990, pp. 85-97.
- COLLINGE, N. E., "*Hecuba* 925-26", *CPh* 49, 1954, pp. 35-36.
- CONACHER, D. J., "Euripides' *Hecuba*", *AJPh* 82, 1961, pp. 1-26.
- DAITZ, S. G., "Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' *Hecuba*", *Hermes* 99, 1971, pp. 217-226.
- DELLI, D., "La transformación de la tradición épica en la *Hécuba* de Eurípides", *Argos* 15-16, 1991-1992, pp. 25-32.
- DIB, J., "Conflictos entre la decisión colectiva y el sentimiento privado. Su configuración discursiva en *Hécuba* de Eurípides", en ANDRADE N. (ed.), *Discurso y poder en la tragedia y la historiografía griegas*, Buenos Aires: Eudeba, 2003, pp. 63-88.
- FITZGERALD, G., "Euripides and *Hecuba*. Confounding the model", *Maia* 41, 1989, pp. 217-222.
- GELLIE, G., "*Hecuba* and tragedy", *Antichthon* 39, 1980, pp. 30-44.
- GREGORY, J., "Euripides, *Hecuba* 54", *Phoenix* 46, 1992, pp. 266-269.
- , "Genealogy and intertextuality in *Hecuba*", *AJPh* 116, 1995, pp. 389-397.

- HEATH, M., “‘Iure principem locum tenet’: Euripides’ *Hecuba*”, en MOSSMAN, J. (ed.), *Oxford Reading in Classical Studies. Euripides*, Oxford: University Press, 2003, pp. 218-260.
- HOGAN, J. C., “Thucydides 3.52-68 and Euripides’ *Hecuba*”, *Phoenix* 26, 1972, pp. 241-257.
- IRIGOIN, J., “La composition architecturale de l’*Hécube* d’Euripide”, *CFC* 12, 2002, pp. 163-172.
- JOUANNA, J., “Réalité et théâtralité du rêve: Le rêve dans l’*Hécube* d’Euripide”, *Ktèma* 7, 1982, pp. 43-52.
- KING, K. C., “The Politics of Imitation: Euripides’ *Hekabe* and the Homeric Achilles”, *Arethusa* 18, 1985, pp. 47-64.
- KIRKWOOD, G., “Hecuba and Nomos”, *TAPA* 78, 1947, pp. 61-68.
- KORENJAK, M., “A note on Euripides, *Hecuba* 1054 f.”, *CQ* 47 2, 1997, pp. 569-570.
- KOVACS, D., *The Heroic Muse. Studies in the Hippolytus and Hecuba of Euripides*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987a.
- LEY, G., “The date of the *Hecuba*”, *Eranos* 85, 1987, pp. 136-137.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., “Consideraciones sobre el texto de la *Hécuba* de Eurípides”, *Emerita* 45, 1977, pp. 435-451.
- LUSCHNIG, C. A. E., “Euripides’ *Hecabe*. The Time is Out of Joint”, *CJ* 71, 1976, pp. 227-234.
- MELIS, K., “Reading *Medea* and *Hecuba*: the tragic in unconditional love”, *Dialogue and Universalism* 1-2, 2005, pp. 203-209.
- MERCIER, C. E., “Hekabe’s extended supplication (*Hec.* 752-888)”, *TAPA* 123, 1993, pp. 149-160.
- MERIDOR, R., “Eur. *Hec.* 1035-38”, *AJPh* 95, 1975, pp. 5-6.
- , “Hecuba’s Revenge. Some Observations on Euripides’s *Hecuba*”, *AJPh* 99, 1978a, pp. 28-35.
- , “The function of Polymestor’s crime in the *Hecuba* of Euripides”, *Eranos* 81, 1983, pp. 13-20.
- MOSSMAN, J., *Wild Justice. A study of Euripides’ Hecuba*, Oxford: Clarendon Press, 1995.
- NUSSBAUM, M. C., “La convención traicionada: una interpretación de la *Hécuba* de Eurípides” en *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid: La Balsa de la Medusa, 1995, pp. 491-521.
- ORBAN, M., “*Hécube* drame humain”, *LEC* 38, 1970, pp. 316-330.
- PAGANI, G., “Il dramma di Polissena nell’ *Ecuba* di Euripide”, *Dioniso* 44, 1970, pp. 46-63.

- PERDICOYIANNI, H., “Le vocabulaire de la douleur dans l’ *Hécube* et les *Troyennes* d’Euripide”, *LEC* 61, 1993, pp. 195-204.
- PERRIOT, M. C., “Mujer y muerte en la *Hécuba* de Eurípides”, en BUZON, R. & CAVALLERO P. & ROMANO, A. & STEINBERG, M. (eds.), *Los Estudios Clásicos ante el cambio de milenio. Vida, muerte, cultura* t. II, Buenos Aires: FFyL/UBA, 2002, pp. 246-254.
- RIBEIRO JR., W. A., “Aspectos da dialética trágica em *Troianas* e *Hécuba*”, Sao Carlos Portal Grécia Antiga, 2004, <http://greciaantiga.org/txt/dialetica.pdf>
- ROMERO MARISCAL, L., “Fragilidad y justicia en la literatura griega: los casos de Tomiris en Heródoto y *Hécuba* en Eurípides”, *Praesentia*, 1/2-3, 1998/9, pp. 235-251.
- ROSIVACH, V. J., “The first stasimon of the *Hecuba* 444 ff.”, *AJPh* 116, 1975, pp. 349-362.
- SCHUBERT, P., “L’ *Hecube* d’ Euripide et la definition de l’ étranger”, *QUCC* 23, 1976, pp. 87-100.
- SCODEL, R., “The captive’s dilemma: sexual acquiescence in Euripides *Hecuba* and *Troades*”, *HSPH* 98, 1998, pp. 137-154.
- SEGAL, C., *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham: Duke University Press, 1993a.
- SKUTSCH, O., “*Hecuba* 923-6”, *CPh* 52, 1957, p. 173.
- SPRANGER, J. A., “The Problem of the *Hecuba*”, *CQ* 21, 1927, pp. 155-158.
- STANTON, G. R., “Aristocratic obligation in Euripides’ *Hekabe*”, *Mnemosyne* 48 1, 1995, pp. 11-33.
- TARKOW, T. A., “Tragedy and transformation. Parent and child in Euripides’ *Hecuba*”, *Maia* 36, 1984, pp. 123-136.
- TETSTALL, R., “An Instance of ‘Surprise’ in the *Hecuba*”, *Mnemosyne* 7, 1954, pp. 340-341.
- USSHER, R. G., “*Hecuba* 923-6”, *CPh* 52, 1957, pp. 107-108.
- WILLINK, C. W., “Euripides, *Hecuba* 905-22, *Ion* 763-803, *Bacchae* 402-33, text and metre”, *Mnemosyne* 67, 1, 2004, pp. 45-79.
- ZEITLIN, F. I., “Euripides’ *Hekabe* and the somatics of Dionysiac drama”, *Ramus* 20, 1991, pp. 53-94.

II. D. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE TROYANAS

- ALBINI, U., “Linee compositive delle *Troiane*”, en LONGO O., *Euripide. Letture critiche*, Milán: Mursia, 1976, pp. 153-162.

- AMERASINGHE, C. W., "The Helen episode in the *Troades*", *Ramus* 2, 1973, pp. 99-106.
- ASSAEL, J., "L'invocation schématique des dieux. Euripide, *Troyennes*, v. 469-471", *RPh* 66, 1992, pp. 199-207.
- , "L'image de la submersion de Troie dans les *Troyennes* d'Euripide", *REA* 92 1-2, 1990, pp. 17-28.
- AVILA MARCOS, C. & NAVARRO GONZALEZ, J., "La función dramática de Astianacte en *Las Troyanas*", En *Actas del VII Congreso Esp. de Est. Clas. II*, Madrid: Ed. de la Univ. Compl., 1989, pp. 65-70.
- BOLLACK, J., "Vie et mort, malheurs absolus. Quatre notes sur Euripide (*Héraclès* 1291-1300, *Troyennes* 634-635, 636-640; 1168-1172)", *RPh* 48, 1974, pp. 46-53.
- CRAIK E., "Sexual imagery and innuendo in *Troades*", en POWELL A., *Euripides women and sexuality*, Londres: Routledge, 1990, pp. 32-75.
- CROALLY, N. T., *Euripidean polemic: the Trojan women and the function of tragedy*, Nueva York: Cambridge University Press, 1994.
- DAVIDSON, J., "Homer and Euripides' *Troades*", *BICS* 45, 2001, pp. 65-79.
- DAVREUX, J., *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, Liège: Faculté de Philosophie et Lettres, 1942.
- DE ROMILLY, J., "La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque", *LEC* 56, 1988, pp. 129-143.
- DIB, J., "El discurso de los vencidos: parresía, manía e interacción en *Las Troyanas* de Eurípides", en ANDRADE, N., *Aventuras y desventuras de la palabra política en la Atenas clásica*, Buenos Aires: IFC/FFyL/UBA, 2004, pp. 107-128.
- , "La locura del lugar: parresía y manía en *Las Troyanas* de Eurípides", V Jornadas de Cultura Clásica, Facultad de Historia y Letras, Universidad del Salvador publicación electrónica en <http://www.salvador.edu.ar/vrid/publicaciones/revista/c4.pdf>, 2003.
- DIGGLE, J., *Studies on the text of Euripides*. Supplices, Electra, Heracles, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion, Oxford: Clarendon Press, 1981.
- DUNN, F. M., *Tragedy's end: closure and innovation in Euripides' drama*, Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- DYSON M. & LEE, K. H., "The funeral of Astyanax in Euripides' *Troades*", *JHS* 120, 2000, pp. 17-33.
- , "Euripides, *Troades* 95-97", *Antichthon* 25, 1991, pp. 27-32.
- EDINGER, H. G., "Euripides, *Troades* 1217", *Hermes* 120, 1992, pp. 381-382.

- ESTEBAN SANTOS, A., "La muerte como idea central en Eurípides", ponencia en *V Jornadas Internacionales de Estudios Actuales sobre Textos Griegos*, Madrid, 1995 (inédito).
- FOWLER, B. H., "Lyric structures in three Euripidean plays", *Dioniso* 49, 1978, pp. 15-51.
- FURIANI, P. L., "I labirinti della memoria femminile nelle *Troiane* di Euripide", *Euphrosyne* 34, 2006, pp. 19-34.
- GASTALDI, V., "Eurípides y la retórica: ethos e inventio en el discurso de Helena (*Troyanas*, 914-996)", *EM* 67, 1, 1999, pp. 115-125.
- , "*Troyanas* 966-969; retórica y *kakourgía*", V Jornadas de Cultura Clásica, Buenos Aires: Universidad del Salvador, publicación electrónica en <http://www.salvador.edu.ar/vrid/publicaciones/revista/c4.pdf>, 2003.
- GILMARTIN, K., "Thalysius in the *Trojan Women*", *AJPh* 91, 1970, pp. 213-222.
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A. M., "El coro de *Troyanas*: una interpretación", *REC* 22, 1991-92, pp. 9-19.
- GREGORY, J., "The Power of Language in Euripides' *Troades*", *Eranos* 84, 1986, pp. 1-9.
- IRIARTE, A., "Le chant interdit de la clairvoyance", en GOUDOT, M., *Cassandre*, París: Éditions Autrement, 1999, pp. 42-64.
- JANNI, P., "Euripide *Troiane* 281 sgg.", *QUCC* 21, 1976, pp. 97-102.
- KONARIAS, G. L., "Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus. A connected tetralogy? A connected trilogy?", *HSPH* 77, 1973, pp. 85-124.
- KOVACS, D., "Euripides, *Troades* 95-7. Is sacking cities really foolish?", *CQ* 33, 1983, pp. 334-338.
- LEE, K. H., "Euripides *Troades* 150", *Eranos* 65, 1967, p. 77.
- , "Observations on *eressein*, *mastos* and Eur. *Tro.* 570-71", *Philologus* 117, 1973, pp. 264-266.
- LLOYD, M., "Euripides' *The Trojan Women*. A new Version by Brendan Kennelly", *Classics Ireland* 1, 1994, pp. 1-3.
- , "Paris/Alexandros in Homer and Euripides", *Mnemosyne* 42, 1989, pp. 76-79.
- , "The Helen scene in Euripides' *Troades*", *CQ* 34, 1984, pp. 303-313.
- MASON, P. G., "Kassandra", *JHS* 79, 1959, pp. 80-93.
- MERIDOR, R., "Euripides' *Troades* 28-44 and the Andromache scene", *AJPh* 110, 1989, pp. 17-35.
- , "Creative rhetoric in Euripides' *Troades*: some notes on Hecuba's speech", *CQ* 50 1, 2000, pp. 16-29.

- MERIDOR, R., "Plot and Myth in Euripides' *Heracles* and *Troades*", *Phoenix* 38, 1984, pp. 205-215.
- ORBAN, M., "Les Troyennes. Euripide à un tournant", *LEC* 42, 1974, pp. 13-28.
- PAPADOPOULOU, T., "Cassandra's radiant vigour and the ironic optimism of Euripides' *Troades*", *Mnemosyne* 53 5, 2000, pp. 513-527.
- ROMERO MARISCAL, L., "El prólogo de las *Troyanas* de Eurípides", *Florentia Iliberritana* 15, 2004, pp. 315-327.
- , *Estudio sobre el léxico político en Eurípides*, Granada: Universidad de Granada, 2003.
- SANSONE, D., "Euripides, *Troades* 435", *RhM* 127, 1984, p. 361.
- , "Euripides, *Troades* 634-635", *AC* 53, 1983, pp. 228-231.
- SCODEL, R., *The Trojan Trilogy of Euripides* (Hypomnemata 60), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.
- SIENKEWICZ, T. J., "Euripides' *Trojan Women*. An interpretation", *Helios* 6, 1978, pp. 81-95.
- SKUTSCH, O., "Helen: her Name and Nature", *JHS* 107, 1987, pp. 188-193.
- SUTER, A., "Lament in Euripides' *Trojan Women*", *Mnemosyne* 56 1, 2003, pp. 1-28.
- VELA TEJADA, J., "El discurso bélico en las *Troyanas* de Eurípides", *Actas del VII Congreso español de Estudios Clásicos*, Madrid: Ed. de la Universidad Complutense, 1989, pp. 365-372.
- WATERFIELD, R. A. H., "Double Standards in Euripides' *Troades*", *Maia* 34, 1982, pp. 139-42.
- WILSON, J. R., "The Etymology in Euripides *Troades* 13-14", *AJPh* 89, 1968, pp. 66-71.
- WORMAN, N., "The Body as argument: Helen in Four Greek Texts", *CLAnt* 16, 1997, pp. 151-203.
- ZARANKA, J., "El juicio de Helena en las *Troyanas* de Eurípides", *Ideas y valores* 48-49, 1977, pp. 3-20.

III. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

(REFERIDA A LA MUJER Y LA SOCIEDAD ANTIGUA
Y A LOS ESTUDIOS DE GÉNERO)

- ABRANCHES GUERREIRO, C., "Amor e casamento em Esparta (notas a Heródoto, V, 39-41)", *Euphrosyne* 34, 2006, pp. 253-258.

- AGUIRRE CASTRO, M., "Scylla: Hideous monster or femme fatale? A case of contradiction between literary and artistic evidence", *CFC* 12, 2002, pp. 319-328.
- ALBERRO, M., "El mito y el ritual indoeuropeo de la yegua: paralelos entre la India aria, la Irlanda céltica y la antigua Grecia", *Flor. Il.* 14, 2003, pp. 9-34.
- ALEXIOU, M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge: University Press, 1974.
- ARNOULD, D., *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris: Les Belles Lettres, 1990.
- ARRIGONI, G., "Donne e sport nel mondo greco. Religione e società", en ARRIGONI, G. (ed.), *Le donne in Grecia*, Bari: Editori Laterza, 1985, pp. 55-201.
- ARTHUR, M. B., "Early Greece: the origins of the western attitude toward women", en PERADOTTO J. & SULLIVAN J., *Women in the Ancient World*, The Arethusa Papers, Albany: State University of New York Press, 1984, pp. 7-58.
- ATIENZA, A., "El canto amansa a las fieras. Los relatos monstruosos en *Odisea*", *Argos* 27, 2003, pp. 25-40 .
- BASSI, K., "The semantics of manliness in Ancient Greece", en ROSEN, R. & SLUITER I. *Andreia: Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity*, Leiden/ Boston: Brill, 2003, pp. 25-58.
- BERGREN, A., "Language and the Female in early Greek Thought", *Arethusa* 16, 1983, pp. 69-95.
- BETTINI, M. (ed.), *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Roma-Bari: Laterza, 1993.
- BLUNDELL, S., *Women in Ancient Greece*, Londres: British Museum Press, 1999.
- BOZZETTO, R., "Le monstre, obscur objet d'une fascination", en *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence: Presses de l'Université de Provence, 2001, pp. 111-119.
- BRAIDOTTI, R., "The Subject in Feminism", *Hypatia* 6 2, 1991, pp. 154-172.
- BREMMER, J., "La donna anziana: libertà e indipendenza", en ARRIGONI G. (comp.) *Le donne in Grecia*, Bari: Laterza, 1985, pp. 275-298.
- BRILLANTE, C., "Tucidide e la colonizzazione dorica di Melos", *QUCC* 13 (42), 1983, pp. 69-84.
- BRUIT ZAIDMAN, L. "Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades", en DUBY, G. & PERROT, M. (dir.), *Historia de las Mujeres*, t.1 (a cargo de SCHMITT PANTEL P.), Madrid: Taurus, 1992, pp. 373-419.
- BUDIN, S. L., "*Pallakai*, prostitutes and prophetesses", *C. Ph.* 98, 2003, pp. 148-159.

- BUIS, E. J., "Matrimonios en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense", *Faventia* 25 1, 2003, pp. 9-29
- BUTLER, J., *El grito de Antígona*, Barcelona: El Roure, 2001.
- CAIRNS, D. L., *Aidos. The Psychology and ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: Clarendon Press, 1999.
- CALAME, C., "Iniziazioni femminile spartane: stupro, danza, ratto, metamorfosi e morte iniziatica", en ARRIGONI, G. (ed.), *Le donne in Grecia*, Bari: Editori Laterza, 1985, pp. 33-54.
- CALERO SECALL I., *Consejeras, confidentes, cómplices: la servidumbre femenina en la literatura griega antigua*, Madrid: Ediciones clásicas, 1999.
- CAMPESE, S., "Madre Materia. Donna, casa, città nell'antropologia di Aristotele", en CAMPESE S. & MANULI, P. & SISSA, G., *Madre materia*, Turín: Boringhieri, 1983, pp. 15-79.
- CANGUILHEM, G., "La monstruosidad y lo monstruoso", *Diogenes* 40, 1962, pp. 33-47.
- CANTARELLA E., "Donne di casa e donne sole in Grecia: sedotte e seduttrici", en LOPEZ A. & MARTINEZ C. & POCIÑA A. (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada: Universidad de Granada, 1990, pp. 35-52.
- , *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1996a.
- , *Según Natura. La Bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid: Akal, 1991.
- , "Dangling Virgins: Myth, Ritual, and the Place of Women in Ancient Greece", en SULEIMAN, S. R. (ed.), *The female body in western culture. Contemporary Perspectives*, Cambridge: Harvard University Press, 1986, pp. 57-67.
- , *Ithaque. De la vengeance d'Ulysse a la naissance du droit*, París: Albin Michel, 2003.
- , *Los suplicios capitales en Grecia y Roma*, Madrid: Akal, 1996b.
- CARABIA, J., "Hécate, garante de la propreté: défense de déposer des ordures sous peine de..." , *Pallas* 35, 1989, pp. 25-63.
- CARAVELI, A., "The Bitter Wounding: The Lament as Social Protest in Rural Greece", en DUBISCH J., *Gender & Power in Rural Greece*, New Jersey: Princeton University Press, 1986, pp. 169-194.
- CARSON, A., "Putting her in her place: woman, dirt, and desire", en HALPERIN, D. & WINKLER, J. & ZEITLIN, F., *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton: University Press, 1990, pp. 135-169.

- CASABONA, J., *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en Grèce*, París: Thèse, 1966.
- CASCAJERO, J., “Feminismo, postmodernidad e Historia Antigua. Entre la igualdad y la diferencia”, *Gerión* 20, 1, 2002, pp. 33-74.
- CASCAJERO, J., “Género, dominación y conflicto. Perspectivas y propuestas para la historia antigua”, *Studia Historica* (Hist. Antigua) 18, 2000, pp. 23-47.
- CASSIMATIS, H., “Imagerie et femme”, en VERILHAC, A. M., (dir.), *La femme dans le monde méditerranéen. Antiquité t.1*, Lyon: Travaux de la maison de l’Orient, 1985, pp. 19-28.
- CEARD J., “Les monstres, les prodiges et les merveilles d’Aristote a Saint Augustin”, en *La Nature et les Prodiges. L’insolite au XVIe siècle*, Ginebra: Librairie Droz, 1996, pp. 3-30.
- CHANTRAINE, P., “Les noms du mari et de la femme du père et de la mère en grec”, *REG* 59-60, 1946-47, pp. 219-250.
- CLARK, G., “Animal Passions”, *G&R* 47, 2000, pp. 88-93.
- CLARKE, M., “‘Heart-Cutting Talk’: Homeric κερτομέω and related words”, *CQ* 51, 2001, pp. 329-338.
- COHEN, D., “Seclusion, Separation, and the Status of Women in Classical Athens”, *G&R* 36, 1989, pp. 3-15.
- COHEN, J. (ed.), *Monster Theory: Reading culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- COLAIZZI, G. (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra, 1990.
- COX, C. A., *Household interests. Property, marriage strategies, and family dynamics in ancient Athens*, Princeton: University Press, 1998.
- DALTON PALOMO, M., *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*, México: Colegio de México, 1996.
- DE JONG, I., “Gynaikeion ethos: Misogyny in the homeric scholia”, *Eranos* 89, 1991, pp. 13-24.
- DE LA NUEZ PÉREZ, M. E., “Las Panateneas, topografía de una fiesta”, *Gerión* 22 1, 2004, pp. 101-120.
- DEAN-JONES, L., “Menstrual bleeding according to the hippocratics and Aristotle”, *TAPA* 119, 1989, pp. 177-192.
- , “The cultural construct of the female body in classical greek science”, en POMEROY, S. (ed.), *Women’s History & Ancient History*, Chapel Hill-Londres: University of North Carolina Press, 1991, pp. 111-137.
- DEFORREST, M., “Clytemnestra’s breast and the evil eye”, en DEFORREST, M. (comp.), *Women’s Power, Man’s Game. Essays on Classical Antiquity in Honor*

- of Joy K. King, Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1993, pp. 129-148.
- DEMAND, N., *Birth Death and Motherhood in Classical Greece*, Londres: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- DES BOUVRIE, S., *Women in Greek Tragedy*, Oslo: Norwegian University Press, 1990.
- DETIENNE, M. & SVENBRO, J., "The feast of the wolves, or the impossible city", en DETIENNE, M. & VERNANT, J. P., *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris: Gallimard, 1979, pp. 148-163.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J. P., *Les ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, Paris: Flammarion, 1974.
- DETIENNE, M., *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*, Madrid: Akal, 1983.
- DILLON, M. P. J., "Did Parthenoi attend the Olympic Games? Girls and Women competing, spectating, and carrying out cult roles at Greek Religious Festivals", *Hermes* 128, 2000, pp. 457-480.
- DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 1993.
- DOHERTY, L., *Gender and interpretation of classical myth*, Londres: Duckworth, 2003.
- DOVER, K. J., "Classical Greek Attitude to Sexual Behaviour", en PERADOTTO, J. & SULLIVAN, J., *Women in the Ancient World*, The Arethusa Papers, Albany: State University of New York Press, 1984, pp. 143-158.
- , *Greek popular morality in the time of Plato and Aristotle*, Cambridge: Hackett Publishing Company, 1994.
- DOWDEN, K., "Approaching women through myth: Vital tool or self-delusion?", en HAWLEY, R. & LEVICK, B., *Women in Antiquity*, Londres: Routledge, 1995, pp. 44-57.
- DUBOIS, P., *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, Bari: Laterza, 1990.
- DUBY, G. & PERROT, M. (dir.), *Historia de las Mujeres*, t.1 (a cargo de SCHMITT PANTEL P.), Madrid: Taurus, 1992.
- DURAND, J., "Greek animals: toward a topology of edible bodies", en DETIENNE, M. & VERNANT, J. P., *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris: Gallimard, 1979, pp. 87-118.
- EBBOTT, M., *Imagining Illegitimacy in Classical Greek Literature*, Lanham: Lexington Books, 2003.
- EGOSCOZÁBAL, C., "La metáfora del 'yugo' en la literatura griega", *Habis* 35, 2004, pp. 31-37.

- ESLAVA GALAN J., *Amor y sexo en la antigua Grecia*, Madrid: Ed. Temas de hoy, 1997.
- ESTEBAN SANTOS, A., “Eos: El dominio fugaz de la Aurora. Fuentes literarias y representaciones artísticas en el mito de Eos. Confrontación con otros mitos”, *CFC*, 12, 2002, pp. 287-318.
- , “Mujeres terribles (Heroínas de la mitología griega I)”, *CFC* 15, 2005, pp. 63-93.
- FANTHAM, E. & FOLEY, H. & KAMPEN, N. & POMEROY, S. & SHAPIRO, H. (eds.), *Women in the Classical World. Image and Text*, Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1994.
- FOLEY H., “The Concept of Women in Athenian Drama”, en FOLEY H. (ed), *Reflections of women in Antiquity*, Nueva York: Gordon & Breach Science publishers, 1982a, pp. 127-168.
- , “The female intruder reconsidered: Women in Aristophanes’ *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*”, *CPh* 77, 1982b, pp. 1-21.
- , *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2003a.
- FOUCAULT M., *Historia de la Sexualidad*, vol. 2, México: Siglo XXI, 1986.
- FOXHALL, L., “Household, Gender and Property in Classical Athens”, *CQ* 39 1, 1989, pp. 22-44.
- , “The law and the lady: Women and legal proceedings in Classical Athens”, en FOXHALL L. & LEWIS, A. D. E. (eds.), *Greek law in its political setting. Justifications not Justice*, Oxford: Clarendon Press, 1996, pp. 133-152.
- FRAGA IRIBARNE, A., *De Criseida a Penélope. Un largo camino hacia el patriarcado clásico*, Madrid: horas y HORAS, 1998.
- FRONTISI-DUCROUX F. & VERNANT, J. P., *En el ojo del espejo*, Buenos Aires: FCE, 1999.
- GALLEGO, J., “Comunidad aldeana y sociabilidad campesina en la Grecia antigua”, en GALLEGO, J. (ed.), *El mundo rural en la Grecia antigua*, Madrid: Akal, 2003b, pp. 327-380.
- , *La democracia en tiempos de tragedia. Asamblea ateniense y subjetividad política*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2003a.
- GALLO, L., “La donna greca e la marginalità”, *QUCC* 18, 3, 1984, pp. 7-51.
- GARCIA IGLESIAS, L., “La mujer y la polis griega”, en GARRIDO, E. (comp.), *Actas de las V Jornadas de investigación interdisciplinaria. La mujer en el mundo antiguo*, Madrid: UAM Ed., 1986, pp. 105-121.
- GARCÍA TEIJEIRO, M., “De maga a bruja. Evolución de la hechicera en la Antigüedad clásica”, en PEDREGAL RODRÍGUEZ, A. & GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (eds.),

- Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo: KRK Ed., 2005, pp. 33-54.
- GARLAND, R., *The Greek Way of Death*, Londres: Duckworth, 1985.
- , *The Greek Way of Life from conception to old age*, Londres: Duckworth, 1990 [1947].
- GASTALDI, V., *Direito Penal na Grécia Antiga*, Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.
- GERNET, L., *Antropología de la Grecia Antigua*, Madrid: Taurus, 1984 [1968].
- , *La famiglia nella Grecia antica*, Roma: Manifestolibri, 1997.
- , *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce. Étude sémantique*, Paris: Albin Michel, 2001 [1917].
- GERÖ, E. & JOHNSON H., “Where were the Women when the men laughed at *Lysistrata?*”, *Eranos* 99, 2001, pp. 87-99.
- GHIRON-BISTAGNE, P., “Le cheval, et la jeune fille ou de la virginité chez les anciens Grecs”, *Pallas* 32, 1985, pp. 91-103.
- GOLDEN M., *Children and Childhood in Classical Athens*, Londres: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- GOLDEN, M. & TOOHEY, P. (eds.), *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2003.
- GOLDHILL, S., “Representing democracy: Women at the Great Dionysia”, en OSBORNE R. & HORNBLLOWER S. (eds.), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford: Clarendon Press, 1994, pp. 347-369.
- GOMEZ LOBO, A., “El diálogo de Melos y la visión histórica de Tucídides”, *Nova Tellus* 7, 1989, pp. 9-31.
- GOMME A. W., “The Position of Women in Athens in the Fifth and Fourth Century”, *CPh* 20, 1925, pp. 1-25.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., “*Helena, olvidándose de su hija...* Madres, hijas y hermanas en la literatura griega”, en CID LÓPEZ, R. M. & GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M., (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*, Oviedo: KRK Ed., 2003, pp. 201-222.
- , “Lo bello y lo siniestro. Imágenes de la Medusa en la Antigüedad”, en PEDREGAL RODRÍGUEZ, A. & GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo: KRK Ed., 2005, pp. 121-138.
- GOULD, J., “*Hiketia*”, *JHS* 93, 1973, pp. 74-103.
- GOULD, J. P., “Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens”, *JHS* 100, 1980, pp. 38-59.

- GUETTEL COLE, S., "Greek sanctions against sexual assault", *CPh* 79, 1984, pp. 97-113.
- , "Procession and celebration at the Dionysia", en SCODEL, R. (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Michigan: The University of Michigan Press, 1993, pp. 25-38.
- , "Ragazzi e ragazze ad Atene: koureion e arktèia", en ARRIGONI G. (ed.), *Le donne in Grecia*, Bari: Laterza, 1985, pp. 223-240.
- HADAS, M., "Observations on Athenian Women", *Classical Weekly* 39, 1936, pp. 97-100
- HALLETT, J. P., "Feminist Theory, Historical Periods, Literary Cannons and the Study of Greco-Roman Antiquity", en RABINOWITZ, N. S. & RICHLIN, A. *Feminist Theory and the Classics*, Nueva York: Routledge, 1993, pp. 44-74.
- HALPERIN, D., "The social body and the sexual body", en GOLDEN, M. & TOOHEY, P. (eds.), *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2003, pp. 131-150.
- HANSON, A. E., "Continuity and change: three case studies in hippocratic gynecological therapy and theory", en POMEROY, S. (ed.), *Women's History & Ancient History*, Chapel Hill-Londres: University of North Carolina Press, 1991, pp. 73-110.
- , "The medical writers' woman", en HALPERIN D. & WINKLER J. & ZEITLIN F., *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton: University Press, 1990, pp. 309-338.
- HARRIS, W., "A thesis about women and anger", en *Restraining Rage. The ideology of anger control in classical Antiquity*, Cambridge: Harvard University Press, 2001, pp. 264-282.
- HAWLEY, R. & LEVICK, B. (comp.), *Women in Antiquity*, Londres: Routledge, 1995.
- , "The dynamics of beauty in Classical Greece", en MONTSERRAT D. (ed.), *Changing bodies, changing meanings. Studies on the human body in Antiquity*, Londres/Nueva York: Routledge, 1997, pp. 37-54.
- HENDERSON, J., "Women and the athenian dramatic festivals", *TAPA* 121, 1991, pp. 133-147.
- HENRICH, A., "Human sacrifice in Greek religion: three cases studies", en RUDHARDT J. & REVERDIN, O. (eds.), *Entretiens sur l'Antiquité classique. Le Sacrifice dans l'Antiquité*, Geneva: Foundation Hardt, 1981, pp. 195-242.
- HENRICH, A., "La donna nella cerchia dionisiaca: un'identità mobile", en ARRIGONI G. (comp.), *Le donne in Grecia*, Bari: Laterza, 1985, pp. 241-274.
- HÉRITIER AUGÉ, F., "El esperma y la sangre: en torno a algunas teorías antiguas sobre su génesis y relaciones", en FEHER, M. & NADDAFF, R. & TAZI, N., *Frag-*

- mentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid: Taurus-Alfaguara, 1990a, pp. 159-174.
- , “La costruzione dell’essere sessuato, la costruzione sociale del genere e le ambiguità dell’identità sessuale”, en BETTINI, M. (ed.), *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Roma-Bari: Laterza, 1993, pp. 113-140.
- , “Mujeres ancianas, mujeres de corazón de hombre, mujeres de peso”, en FEHER, M. & NADDAFF, R. & TAZI, N., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid: Taurus-Alfaguara, 1990b, pp. 281-299.
- , *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, París: O. Jacob, 1996.
- HÉRITIER, F., *Masculino/femenino II. Disolver la jerarquía*, Buenos Aires : FCE, 2007.
- HIERRO, G. (coord.), *Diálogos sobre filosofía y género*, México: UNAM, 1995.
- HOLST-WARHAFT, G., *Dangerous Voices. Women’s Laments and Greek Literature*, Londres: Routledge, 1995.
- HOLTZE, E. A., “Sirens and their Song”, en DEFOREST M. (comp.), *Women’s Power, Man’s Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1993, pp. 392-414.
- HUMPHREYS, S. C., “Maschile/Femminile nella parentela attica”, en BETTINI, M. (ed.), *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Roma-Bari: Laterza, 1993, pp. 45-60.
- , “Women’s stories”, en REEDER, E., *Pandora: Women in Classical Greece*, Princeton: University Press, 1995, pp. 102-110.
- , *The Family, Women and Death, Comparative Studies*, London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- IRIARTE A., *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid: Taurus, 1990.
- , *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Madrid: Akal, 2002a.
- , “Ciudadanía femenina y procreación en la Atenas clásica”, *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos* vol. I, Madrid: Ed. Clásicas, 1996b, pp. 123-126.
- , “El ciudadano al desnudo y los seres encubiertos en la antigua Grecia”, *Veleia* 20, 2003, pp. 273-296.
- , “Los trabajos y las noches en las antiguas griegas”, *Veleia* 17, 2002b, pp. 171-180.
- JOHNSTON, S., “Penelope and the Erinyes: *Odyssey* 20:61-82”, *Helios* 21-2, 1994, pp. 137-159.

- JUST, R., *Women in Athenian Law and Life*, Nueva York: Routledge, 1994.
- KAKRIDIS, J. R., *Homeric Researches*, Lund: CWK Gleerup, 1949.
- KARYDAS, H. P., *Eurykleia and her Successors. Female Figures of Authority in Greek Poetics*, Lanham: Rowman & Littlefield, 1998.
- KATZ, M. A., "Ideology and 'the status of women' in ancient Greece", en HAWLEY, R. & LEVICK, B., *Women in Antiquity*, Londres: Routledge, 1995, pp. 21-43.
- , "The character of tragedy: women and the greek imagination", *Arethusa* 27, 1994, pp. 81-103.
- , "Women and Democracy in Ancient Greece", en FALKNER, T. M./FELSON, N. & KONSTAN D., *Contextualizing Classics. Ideology, Performance, Dialogue. Essays in Honor of J. J. Peradotto*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1999, pp. 41-68.
- KEULS, E. C., *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, California: University of California Press, 1993.
- KING, H., "Bound to bleed: Artemis and Greek Women", en CAMERON A. & KUHR T. A. (eds), *Images of Women in Antiquity*, Detroit: Wayne State University Press, 1993, pp. 109-127.
- , "Sacrificial blood: the role of the *amnion* in ancient gynecology" en SKINNER, M., (ed.), *Rescuing Creusa: New Methodological Approaches to Women in Antiquity*, *Helios* 13 2, 1986, pp. 117-126.
- , "Self-help, self-knowledge: in search of the patient in Hippocratic gynaecology", en HAWLEY, R. & LEVICK, B. *Women in Antiquity*, Londres: Routledge, 1995, pp. 135-148.
- KIRK, G., "Some methodological pitfalls in the study of ancient greek sacrifice (in particular)", en RUDHARDT J. & REVERDIN, O. (eds.), *Entretiens sur l'Antiquité classique. Le Sacrifice dans l'Antiquité*, Ginebra: Foundation Hardt, 1981, pp. 41-90.
- KITTO, H., *Los Griegos*, Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- KURTZ, D. "La donna nei riti funebri", en ARRIGONI G. (comp.) *Le donne in Grecia*, Bari: Editori Laterza, 1985, pp. 223-240.
- KYRIAKOU, P., "Aristotle's Philosophical Poetics", *Mnemosyne* 46, 1993.
- LACEY W. K., *The family in classical Greece*, Londres: Cornell University Press, 1968.
- LACHAUD, M., "Nature et identité", en NOUDELMANN, F. (dir.), *La Nature: de l'identité à la liberté*, Paris: Ed. S. T. H., 1991, pp. 31-46.
- LANZA, L., "La donna nella tragedia greca", en UGLIONE R. (ed.), *Atti del Convegno Nazionale di Studi su "La donna nel mondo antico" (Torino 21/23 aprile 1986)*, Turín: Associazione Italiana di Cultura Classica, 1987, pp. 93-103.

- LAO, M., *Las Sirenas. Historia de un símbolo*, México: Ed. Era, 1995.
- LAQUEUR, T., *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid: Cátedra, 1994.
- LEDUC, C., “¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a. C.”, en DUBY, G. & PERROT, M. (dir.), *Historia de las Mujeres*, t.1 (a cargo de SCHMITT PANTEL P.), Madrid: Taurus, 1992, pp. 251-313.
- LEFKOWITZ, M. R., “L’héroïsme de la femme”, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* 3, 1981, pp. 284-292.
- , “The last hours of the *Parthenos*”, en REEDER, E. (ed.), *Pandora: Women in Classical Greece*, Princeton University Press, 1995, pp. 32-38.
- , *Women in Greek Myth*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- , “Influential Women”, en CAMERON A. & KUHRT A. (eds), *Images of Women in Antiquity*, Detroit: Wayne State University Press, 1993, pp. 109-127.
- LENFANT, D. “Monsters in Greek Ethnography and Society”, en BUXTON, R. (ed.) *From Myth to Reason. Studies in the Development of Greek Thought*, Oxford: University Press, 1998, pp. 197-214.
- LEÓN, N., “Matrimonio y muerte en el imaginario griego”, en *Anales de Estudios Clásicos y Medievales* I, 2004, pp. 223-239.
- LETOUBLON, F., “L’art de la ‘formule’ et de la ‘scene typique’ dans les scenes de mort de l’*Iliade*”, en CAVALLERO, P./ BUZON, R./ FRENKEL, D. & NOCITO, A. (eds.), *Koronís. Homenaje a C. Ronchi March*, Buenos Aires: FFyL/UBA, 2003, pp. 29-56.
- LI CAUSI, P., “Generazione di ibridi, generazione di donne. Costruzioni dell’umano in Aristotele e Galeno (e Palefato)”, *Storia delle donne* 1, 2005, pp. 89-114.
- LICHT, H., *Vida sexual de la antigua Grecia*, Madrid: Abraxas, 1976 [1924].
- LISSARRAGUE, F., “Una mirada ateniense”, en DUBY, G. & PERROT, M. (dir.), *Historia de las Mujeres*, t.1 (a cargo de SCHMITT PANTEL P.), Madrid: Taurus, 1992, pp. 183-245.
- , “La fabrique de Pandora: naissance d’images”, en SCHMITT, J. C. (ed.), *Eve et Pandora*, Paris : Gallimard, 2001, pp. 39-67.
- LORAU N., *La cité divisée. L’oubli dans la mémoire d’Athènes*, Paris : Payot & Rivages, 1997b.
- , *The experiences of Tiresias. The feminine and the greek man*, Princeton: University Press, 1997a.

- LORAUX N., “¿Qué es una diosa?”, en DUBY, G. & PERROT, M. (dir.), *Historia de las Mujeres*, t.1 (a cargo de SCHMITT PANTEL P.), Madrid: Taurus, 1992, pp. 16-69.
- , “Le lit et la guerre”, *L’Homme* 21, 1981, pp. 37-67.
- , *L’Invention d’Athènes. Histoire de l’oraison funèbre dans la «cité classique»*, París: Seuil, 1993.
- , *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, París: Gallimard, 1999.
- , *Les enfants d’Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, París: Éditions La Découverte, 1984.
- , *Madres en duelo*, Rosario: Ediciones de la Equis, 1995.
- , *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid: Visor, 1989.
- , *Né de la Terre. Mythe et politique à Athènes*, París: Du Seuil, 1996.
- MADRID, M., *La misoginia en Grecia*, Madrid: Ed. Cátedra, 1999.
- MAITLAND, J., “Poseidon, walls and narrative complexity in the homeric *Iliad*”, *CQ* 49 1, 1999, pp. 1-13.
- MANULI, P., “Donne mascoline, femmine sterili, vergini perpetue. La ginecologia greca tra Ippocrate e Sorano”, en CAMPESE S. & MANULI, P. & SISSA, G., *Madre materia*, Turín: Boringhieri, 1983, pp. 149-204.
- MARTÍNEZ, M., “Las islas de los Bienaventurados Historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica”, *CFC* 9, 1999, pp. 243-279.
- MCCLURE, L., “Introducton” a LARDINOIS, A. & MCCLURE, L. (eds.), *Making Silence Speak: Women’s Voices in Greek Literature and Society*, Princeton: University Press, 2001.
- , *Spoken like a woman. Speech and gender in athenian drama*, Princeton: University Press, 1999.
- MCMANUS, B. F., *Classics and Feminism. Gendering the Classics*, Nueva York: Twayne Publishers, 1997.
- MEIER TETLOW, E., *Women, Crime and Punishment in Ancient Law and Society*, Nueva York-Londres: Continuum, 2005.
- MIRALLES, C., “Le sponse di Zeus e l’ordine del mondo nella *Teogonia* di Esiodo”, en BETTINI, M. (ed.), *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Roma-Bari: Laterza, 1993, pp. 17-44.
- MIRÓN PÉREZ, M. D., “La desmesura femenina, o por qué es tan importante el autocontrol para una mujer griega”, en PEDREGAL RODRÍGUEZ, A. & GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo: KRK Ed., 2005, pp. 81-102.
- , “El gobierno de la casa en Atenas clásica: género y poder en el oikos”, *Studia Historica (Hist. Ant.)*, 18, 2000a, pp. 103-117.

- MIRÓN PÉREZ, M. D., “Las mujeres, la tierra y los animales: naturaleza femenina y cultura política en Grecia antigua”, *Florentia Iliberritana* 11, 2000b, pp. 151–169.
- MONSACRÉ, H. *Les larmes d’Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d’Homère*, París: Albin Michel, 1984.
- MONTEPAONE, C., *Lo spazio del margine. Prospettive sul femminile nella comunità antica*, Roma: Donzelli Ed., 1999.
- MORRIS, I., *Death-ritual and social structure in Classical Antiquity*, Cambridge: University Press, 1992.
- MORRISON, J., “Homeric darkness: patterns and manipulation of death scenes in the Iliad”, *Hermes* 127 2, 1999, pp. 129-144.
- MOSSÉ, C. *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid: Nerea, 1991.
- , “Courtisanes et/ou femmes mariées”, en LOPEZ A./MARTINEZ C./POCIÑA A. (eds.), *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada: Universidad de Granada, 1990, pp. 27-34.
- , “La sexualidad de la mujer griega: época arcaica y clásica”, en PEREZ JIMENEZ A. & CRUZ ANDREOTTI G. (ed.), *Hijas de Afrodita: la sexualidad femenina en los pueblos del mediterráneo*, Madrid: Ediciones clásicas, 1996, pp. 35-46.
- MURNAGHAN, S., “Women in Greek Tragedy”, en BUSHNELL, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*, Oxford-Malden: Blackwell Publishing, 2005, pp. 234-250.
- O’BRIEN, J. V., “Hera, nurse of monsters”, en DEFOREST M. (comp.), *Women’s Power, Man’s Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1993, pp. 109-128.
- OAKLEY, J., “Nuptial nuances: wedding images in non-wedding scenes of myth”, en REEDER, E., *Pandora: Women in Classical Greece*, Princeton: University Press, 1995, pp. 63-73.
- OGDEN, D., *Greek Bastardy*, Oxford: University Press, 1996.
- OLIVARES CHÁVEZ, C., “Los animales y el hombre en Aristóteles”, *Nova Tellus* 19 1, 2001, pp. 99-140.
- OLMOS ROMERA, R., “Anotaciones sobre la representación de la mujer en Grecia”, en GARRIDO, E. (comp.), *Actas de las V Jornadas de investigación interdisciplinaria. La mujer en el mundo antiguo*, Madrid: UAM Ed., 1986, pp. 123-141.
- OLMOS, R., “Monstruos y geografías imaginarias en la antigua Grecia”, www.gipuzkoakultura.net/ediciones/antigua/antigua11/monstruos.rtf, *Antiqua, Jornadas sobre la Antigüedad*, 2004, pp. 1-11.
- OMITOWOJU, R., *Rape and the politics of consent in Classical Athens*, Cambridge: University Press, 2002.

- OSBORNE, R., "Law, the democratic citizen and the representation of women in Classical Athens", *P&P* 155, 1997, pp. 3-33.
- OSBORNE, R., "Women and sacrifice in classical Greece", *CQ* 43, 1993, pp. 392-405.
- PADEL R., "Women: Model for Possession by Greek Daemons", en CAMERON A. & KUERT A. (eds), *Images of women in antiquity*, Detroit: Wayne State University Press, 1993, pp. 3-19.
- PARISINO, E., "'Lighting' the world of women: lamps and torches in the hands of women in the late archaic and classical periods", *G&R* 47, 2000, pp. 19-43.
- PARKER, R., *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford University Press, 1996.
- PARKER, V., "Tyrannos. The semantic of a political concept from Archilochus to Aristotle", *Hermes* 126 2, 1998, pp. 145-172.
- PARTNER, N. F., "No sex, no gender", *Speculum* 68 2, 1993, pp. 419-443.
- PATTERSON, C., "Marriage and the married woman in Athenian Law", en POMEROY, S. (ed.) *Women's History & Ancient History*, Chapel Hill-Londres: University of North Carolina Press, 1991, pp. 48-72.
- , *The Family in Greek History*, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- PETERSMANN, H., "Muerte, alma y más allá en la creencia popular de los griegos y los romanos desde el punto de vista lingüístico", en BUZON, R., CAVALLERO P., ROMANO, A. & STEINBERG, M. (eds.), *Los Estudios Clásicos ante el cambio de milenio. Vida, muerte, cultura t. II*, Buenos Aires: FFyL/UBA, 2002, pp. 262-278.
- PIGEAUD, J., "La question du cadavre dans l'Antiquité gréco-romaine", *Micrologus* 7, 1999, pp. 43-71.
- PLÁCIDO, D., "Algunas madres de la tragedia griega", en ORTEGA P. & RODRÍGUEZ MAMPASO, M. J., & WAGNER, C. G., *Mujer, ideología y población. II Jornadas de roles sexuales y de género*, (Madrid, 13/16-11-1995), Madrid: Edic. Clásicas, 2000b, pp. 347-355.
- , "Control del espacio y creación mítica: los mitos griegos sobre los extremos del mundo", en DIEZ DE VELASCO, F. & MARTÍNEZ, M. & TEJERA, A. (eds.). *Realidad y Mito*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1997, pp. 61-71.
- , "La construcción cultural de lo femenino en el mundo clásico", en PEDREGAL RODRÍGUEZ, A. & GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo: KRK Ed., 2005, pp. 17-32.

- PLÁCIDO, D., "La naturaleza femenina en la imagen griega del extremo Occidente", en DUBY, G. & PERROT, M. (dir.), *Historia de las Mujeres*, t.1 (a cargo de SCHMITT PANTEL P.), Madrid: Taurus, 1992b, pp. 567-577.
- , "La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia", *Studia Historica* (Hist. Antigua) 18, 2000a, pp. 23-47.
- , "Polis y oikos: los marcos de la integración y de la 'desintegración' femenina", en RUIZ MAMPASO N. J./ HIDALGO E. & WAGNER C. G. (eds.), *Roles sexuales. La mujer en la historia y la cultura*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1995.
- POMEROY, S. (ed.), *Women's History & Ancient History*, Chapel Hill-Londres: University of North Carolina Press, 1991b.
- , "Women's identity and the family in the classical polis", en HAWLEY, R. & LEVICK, B., *Women in Antiquity*, Londres: Routledge, 1995, pp. 111-121.
- , *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Madrid: Akal, 1990 [1975].
- , *Families in Classical and hellenistic Greece*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- PUCCI, P., *The Song of the Sirens. Essays on Homer*, Lanham: Rowman & Littlefield, 1998.
- QUINTILLA ZANUY, M. T., "Los sexolectos o la caracterización del discurso femenino en el ámbito grecolatino", *Faventia* 27 1, 2005, pp. 45-62.
- RABINOWITZ, N. S. & RICHLIN, A. (eds.), *Feminist Theory and the Classics*, Nueva York: Routledge, 1993.
- REEDER, E. D. (ed.), *Pandora: Women in Classical Greece*, Princeton: University Press, 1995.
- REHM R., *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton: University Press, 1996.
- RESEL, M., "Le metamorfosi del mito di Scilla", *Myrtia* 15, 2000, pp. 5-26.
- RICHLIN, A. (ed.), *Pornography and representation in Greece & Rome*, Oxford: University Press, 1992.
- , "The ethnographer's dilemma and the dream of a lost golden age" en RABINOWITZ, N. S. & RICHLIN, A. (eds.) *Feminist Theory and the Classics*, Nueva York: Routledge, 1993, pp. 272-303.
- RICHTER, D. C., "The position of women in classical Athens", *CJ* 67, 1971, pp. 1-8.
- ROBSON, J. E., "Bestiality and bestial rape in Greek Myth", en DEACY, S. & PIERCE K. (eds.), *Rape in Antiquity*, Duckworth: The Classical Press of Wales, 1997, pp. 65-96.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid: Alianza, 1996.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E., “El parto como tema en el *Himno a Apolo* de Homero y el *Himno a Delos* de Calímaco: similitudes y diferencias”, *Anales de Filología Clásica* 16-17, 1998-1999, pp. 141-167.
- , “El ritual fúnebre en los discursos de *Hécuba* a Héctor”, *Actas del XIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, La Plata: Facultad de Humanidades/UNLP, 1997c, pp. 225-232.
- , “Las funciones femeninas en los discursos de *Hécuba* a Héctor”, *Actas de Las I Jornadas Uruguayas de Estudios Clásicos*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1995, pp. 135-139.
- ROOD, N., “Implied vengeance in the simile of grieving vultures (*Odyssey* 16.216–19)”, *CQ* 56 1, 2006, pp. 1-11.
- ROSSI, L., “Lamentazioni su pietra e letteratura ‘trenodica’: motivi topici dei canti funerari”, *ZPE* 126, 1999, pp. 29-42.
- ROY, J., “An Alternative Sexual Morality for Classical Athens”, *G&R* 44.1, 1997, pp. 11-22.
- RUBIN, G., “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, *Nueva Antropología* 8 30, México, 1986, pp. 95-145.
- SANTA CRUZ, M. I. *et alii*, “Teoría de género y filosofía”, *Feminaria* 9 5, 1992, pp. 24-26.
- SANTIAGO, R. A., “Griegos y bárbaros: arqueología de una alteridad”, *Faventia* 20, 1998, pp. 33-45.
- SAVALLI, I., *La dona nella società della Grecia antica*, Bolonia: Patron Editore, 1986.
- SCABUZZO, S., “Hombres hablando de mujeres”, en CABALLERO DE DEL SASTRE, E.& HUBER, E.& RABAZA, E. (eds.), *El discurso femenino en la literatura greco-romana*, Rosario: Homo sapiens, 2000, pp. 207-228.
- SCHAPS, D. M., “The women of Greece in wartime”, *CPh* 77 3, 1982, pp. 193–213.
- , “What was free about a free athenian woman?”, *TAPA* 128, 1998, pp. 161-188.
- , *Economic Rights of Women in Ancient Greece*, Edimburgo: University Press, 1979.
- SCHMITT PANTEL P., “Athéna apatouria et la ceinture: les aspects féminins des Apatouries à Athènes”, *Annales: E. S. C.*, 1977, 6, pp. 1059-1073.
- , “La historia de las mujeres en la historia antigua, hoy” en DUBY, G. & PERROT, M. (dir.), *Historia de las Mujeres*, t.1 (a cargo de SCHMITT PANTEL P.), Madrid: Taurus, 1992, pp. 537-547.

- SCHMITT PANTEL P., "La création de la femme: un enjeu pour l'histoire des femmes?", en SCHMITT, J. C. (ed.), *Eve et Pandora*, Paris: Gallimard, 2001, pp. 211-232.
- SCHNURR-REDFORD, C., "Women in Classical Athens. Their social space: ideal and reality", en GOLDEN, M. & TOOHEY, P. (eds.), *Sex and Difference in Ancient Greece and Rome*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2003, pp. 23-29.
- SCODEL, R., "Dómon ágalma: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object", *TAPA* 126, 1996, pp. 111-128.
- SCOTT, J. W., "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en AMELANG, J. S. & NASH, M., *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia: Edicions Alfons el Magnánim, 1990, pp. 23-56.
- SEAFORD, R., "The Tragic Wedding", *JHS* 107, 1987, pp. 106-130.
- SEALEY, R., *Women and Law in Classical Greece*, Londres: The University of North Carolina Press, 1988.
- SEGAL, C., "Andromaché's Anagnorisis: Formulaic Artistry in *Iliad* 22 347-476", *HSPH*, 1971a, pp. 33-57.
- , "The female voice and its contradictions: from Homer to tragedy", *GB* 5, 1993b, pp. 57-75.
- , "The Gorgon and the nightingale: the voice of female lament and Pindar's twelfth Pythian Ode", en DUNN L. C. & JONES N. A., *Embodied voices. Representing female vocality in western culture*, Nueva York: Cambridge University Press, 1996b, pp. 17-34.
- , *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton: University Press, 1997.
- , *The theme of the mutilation of the corpse in the Iliad*, Leiden: Brill, 1971b.
- SELTMAN, C., *La mujer en la Antigüedad*, Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- SHAPIRO, H., "Eros in love: pederasty and pornography in Greece", en RICHLIN, A. (ed.), *Pornography and representation in Greece & Rome*, Oxford: University Press, 1992, pp. 53-72.
- SHAW, M., "The female intruder. Women in fifth-century drama", *CPh* 70, 1975, pp. 255-266.
- SIMON, B., *Razón y Locura en la Antigua Grecia*, Madrid: Akal, 1984.
- SINCLAIR HOLDERMAN, E., "Le sacerdotesse: requisiti, funzioni, poteri", en ARRIGONI G. (comp.) *Le donne in Grecia*, Bari: Laterza, 1985, pp. 299-330.
- SISSA, G., "Filosofías del género: Platón, Aristóteles y la diferencia sexual", en DUBY, G. & PERROT, M. (dir.), *Historia de las Mujeres*, t.1 (a cargo de SCHMITT PANTEL P.), Madrid: Taurus, 1992, pp. 73-111.

- SISSA, G., "Il corpo della donna. Lineamenti di una ginecologia filosofica", en CAMPESE S. & MANULI, P. & SISSA, G., *Madre materia*, Turín: Boringhieri, 1983, pp. 83-145.
- , "La familia en la ciudad griega", en BURGUIÈRE, A., *Historia de la familia 1*, Madrid: Alianza, 1988, pp. 169-202.
- , "Los cuerpos sutiles", en FEHER, M. & NADDAFF, R. & TAZI, N., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano t. III*, Madrid: Taurus-Alfaguara, 1990a, pp. 133-156.
- , "Maidenhood without Maidenhead: the female body in ancient Greece", en HALPERIN D. & WINKLER J. & ZEITLIN F., *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton: University Press, 1990b, pp. 339-364.
- , *Le corps virginal. La virginité féminine en Grèce ancienne*, París: Vrin, 1987.
- SOLOMON, J., "The Wandering Womb of Delos", en DEFOREST, M. (comp.), *Women's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1993, pp. 91-108.
- SOMMERSTEIN, A., "The language of Athenian women", en DE MARTINO, F. & SOMMERSTEIN, A. (eds.), *Lo spettacolo delle voci*, Bari: Levante, 1995, pp. 61-85.
- SOURVINOU-INWOOD, C., "Male and female, public and private, ancient and modern", en REEDER, E., *Pandora: Women in Classical Greece*, Princeton: University Press, 1995, pp. 111-120.
- STEWART, A., "Rape?", en REEDER, E., *Pandora: Women in Classical Greece*, Princeton: University Press, 1995, pp. 74-90.
- TAGOPOULOS, C., "Scapegoating and the barbarization of the female in the discourse of greek culture", *CB* 80 2, 2004, pp. 143-169.
- THOMAS, R., "La ciudad clásica", en R. OSBORNE (comp.), *La Grecia Clásica*, Barcelona: Crítica, 2000, pp. 62-94.
- TUCHERMAN, I., *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa: Vega Passagens, 1999.
- TZANETOU, A., "Almost Dying, Dying Twice: Ritual and Audience in Euripides' *Iphigenia in Tauris*", en CROPP, M. & LEE, K. & SANSONE, D. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Sitpes Publishing, 2000, pp. 199-216.
- VERMEULE, E., *Aspects of death in early greek art and poetry*, California: University of California Press, 1984.
- VERNANT, J. P., "At man's table: Hesiod's foundation myth of sacrifice", en DETIENNE, M. & VERNANT, J. P., *La cuisine du sacrifice en pays grec*, París: Galimard, 1979, pp. 21-86.

- VERNANT, J. P., "Imagen, imaginario, imaginación. Desde lo invisible hecho presente a la imitación de la apariencia. El ejemplo griego", en *Entre mito y política*, México: FCE, 2002, pp. 151-207.
- , "Pandora", en SCHMITT, J. C. (ed.), *Eve et Pandora*, Paris: Gallimard, 2001, pp. 29-37.
- , *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona: Gedisa, 1986.
- , *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires: Eudeba, 1984 [1962].
- VILATTE, S., "La nourrice grecque", *LAC* 90, 1991, pp. 5-28.
- WALTERS, K., "Women and power in classical Athens", en DEFOREST M. (comp.), *Women's Power, Man's Game. Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*, Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1993, pp. 194-214.
- WHITTAKER, S., "Men, women and lamentation", *The Berkeley McNair Journal* 2, 1994, (http://www-mcnair.berkeley.edu/94BerkeleyMcNairJournal/05_Whitt.html)
- WINKLER, J., *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*, Buenos Aires: Manantial, 1994.
- WOHL, V., "Tragedy and Feminism", en BUSHNELL, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*, Oxford-Malden: Blackwell Publishing, 2005, pp. 145-160.
- , *Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Texas: University of Texas Press, 1998.
- WOLFF, F., "L'animal et le dieu: deux modèles pour l'homme. Remarques pouvant servir à comprendre l'invention de l'animal", en CASSIN, B. & LABARRIERE, J. L. & ROMEYER DHERBEY G. (eds.), *L'animal dans l'Antiquité*, Paris : Vrin, 1997, pp. 157-180.
- WULFF ALONSO, F., *La fortaleza asediada. Diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- ZECCHIN DE FASANO, G. C., "Performance femenina: el discurso heroico en el campo comunitario del lamento funeral (*Iliada* XXIV 719-776)", en CAVALLERO, P. & BUZON, R. & FRENKEL, D. & NOCITO, A. (eds.), *Koronís. Homenaje a C. Ronchi March*, Buenos Aires: FFyL/UBA, 2003, pp. 17-28.
- ZEITLIN, F. I., "The economics of Hesiod's Pandora", en REEDER, E., *Pandora: Women in Classical Greece*, Princeton: University Press, 1995, pp. 49-56.
- , "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in the Oresteia", en PERADOTTO J. & SULLIVAN J., *Women in the Ancient World*, The Arthusa Papers, Albany: State University of New York Press, 1984, pp. 159-194.

- ZEITLIN, F. I., *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1996.
- ZELENAK, M., *Gender and Politics in Greek Tragedy*, Nueva York: Peter Lang, 1998.
- ZWEIG, B., "The Primal Mind: Using Native American Models for the Study of Women in Ancient Greece", en RABINOWITZ N. S. & RICHLIN, A. *Feminist Theory and the Classics*, Nueva York: Routledge, 1993, pp. 145-180.

IV. DICCIONARIOS Y OBRAS DE CONSULTA

- AA. VV. *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Clarendon Press, 1970.
- ANDERSON, B. S. & ZINSSER, J. P., *Historia de las mujeres: una historia propia* vol. 1, Barcelona: Crítica, 1992.
- BAILLY, A., *Dictionnaire grec-français*, Paris: Hachette, 1950.
- BARTHES, R., *Investigaciones Retóricas I*, La Antigua Retórica, Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- BENVENISTE, E., *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*, Madrid: Taurus, 1983 [1969].
- BERISTÁIN, H., *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1995.
- CASSANELLO, M. T., *Lessico erotico della tragedia greca*, Roma: GEI, 1993.
- CHANTRAINE, P., *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, Paris: Klincksieck, 1999.
- CHEVALLIER, J. & GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Ed. Herder, 1993.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- DAIN, A., *Traité de métrique grecque*, Paris: Ed. Klincksieck, 1965.
- DAREMBERG, C. & SAGLIO, M. E., *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris: Hachette, 1918.
- DECHARME, P., *Mythologie de la Grèce Antique*, Paris: Garnier Frères, s/a (post 1905).
- DENNISTON, J. D., *The Greek Particles*, Oxford: Clarendon Press, 1959.
- DONOVAN, B. E., *Euripides Papyri*, New Haven: The American Society of Papyrologists, 1969.
- DUCROT, O. & TODOROV, T., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: S. XXI, 1991.

- ERNOUT A. & MEILLET A., *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris: Klincksieck, 1967.
- FARNELL, M. A., *The Cults of the Greek States*, Oxford: Clarendon Press, 1896.
- FERNANDEZ GALIANO, M., *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid: SEEC, 1969.
- GRAVES, R., *Los mitos griegos*, Madrid: Alianza editorial, 1993.
- GRIMAL P., *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona: Paidós, 1986.
- IZZI, M., *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Barcelona: Olañeta Ed., 1996.
- KOSTER, W. J. W., *Traité de métrique grcque suivi d' unprecis de métrique latine*, Leyden : A. W. Sijthoff, 1953.
- LAUSBERG, H., *Manual de Retórica Latina*, Madrid: Gredos, 1966.
- LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, Madrid: Gredos, 1989 [1969].
- LIDDELL & SCOTT, *Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press, 1968.
- MOORMANN, E. M. & UITTERHOEVE, W., *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid: Akal, 1997.
- REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra, 1995.
- RODRIGUEZ ADRADOS, F. (dir.), *Diccionario griego-español* (vol. I-V), Madrid: CSIC., 1989-1997.
- STELLA, L., *Mitologia Greca*, Turín: Editrice Torinese, 1956.
- TUILIER, A., *Etude comparée du texte et des scholies d'Euripide*, Paris: Klincksieck, 1972.

ÍNDICE

OBSERVACIONES PRELIMINARES	11
PRÓLOGO	13
INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	21
Estado de la cuestión	25
Plan de la obra	48

CAPÍTULO I

LOS LECHOS EN <i>ANDRÓMACA</i> , <i>HÉCUBA</i> Y <i>TROYANAS</i>	53
<i>Ápais y paidopoiós</i>	60
Los tálamos de Hades	98
En los lechos, la soledad decapitada	112
Síntesis parcial	140

CAPÍTULO II

LOS PROCESOS DE ANIMALIZACIÓN EN <i>ANDRÓMACA</i> , <i>HÉCUBA</i> Y <i>TROYANAS</i> ..	145
Mujeres uncidas	184
La negra sangre de las degolladas	195
Mujeres monstruosas	226
Síntesis parcial	259

CAPÍTULO III

EL <i>THRÉNOS</i> EN <i>ANDRÓMACA</i> , <i>HÉCUBA</i> Y <i>TROYANAS</i>	263
El lamento de los <i>Ápαιdes</i>	271
<i>Áklautos Átaphos</i>	282
El planto perpetuo.....	291
Por féretro un escudo	302
<i>Megalópolis ápolis</i>	311
Síntesis parcial	326
 CONCLUSIONES.....	 329
 BIBLIOGRAFÍA	 341

Se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2010,
en Editorial “El Copista”,
Lavalleja Nº 47, Of. 7, X5000KJA Córdoba,
República Argentina.

elcopista@arnet.com.ar
www.edicionesdelcopista.com.ar

Tirada de la presente edición:
300 ejemplares.



el copista

Lavalleja 47 - Of. 7 - Córdoba - Tel./Fax 4215449

ORDIA PRIMA

Eurípides dedica tres tragedias a la guerra de Troya (*Andrómaca*, *Hécuba* y *Troyanas*) centradas en sus víctimas, en especial, las mujeres que, en su condición de cautivas de guerra, duplican la condición de subordinación propia de su género. El presente libro se centra en estas mujeres-botín a fin de calibrar la riqueza con la que el autor trabaja las situaciones de sometimiento y las estrategias que los vencidos ensayan para sobrevivir al colapso de sus sociedades. Para ello se plantean tres escenarios cruciales para las mujeres-botín: el violento traspaso de lechos, por sorteo o reclamo de los vencedores, y por el cual entrarán en conflicto con otras mujeres; el lamento fúnebre que conformaba un área discursiva femenina pero que, en el contexto de la proliferación de muertes producida por la derrota, choca con la desaparición de las estructuras sociales que precisamente la habilitaban; la animalización como un recurso que tanto facilita a los vencedores imponer su dominación como permite a las vencidas reflexionar sobre la nueva identidad y las posibles vías de acción en el estado al que se hallan sujetas. Lecho, *thrénos* y animalización, entonces, se revelan como temas medulares para el estudio del discurso femenino en Eurípides y hallan en las obras escogidas un fértil campo de desarrollo.



EDICIONES DEL COPISTA

