

La locura y su tratamiento en *Heracles y Bacantes*

Una aproximación psicoanalítica a las tragedias de Eurípides

Autor:

Perczyk, Cecilia J.

Tutor:

Rodríguez Cidre, Elsa

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis de Doctorado

La locura y su tratamiento en *Heracles* y *Bacantes*: una aproximación psicoanalítica a las tragedias de Eurípides

Doctoranda: Mg. Cecilia J. Perczyk

Directora: Dra. Elsa Rodríguez Cidre

Codirectora: Dra. Silvia López

Consejero de Estudios: Dr. Emiliano J. Buis

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

2016

A mi abuelo Leonardo, que me enseñó las tablas
de multiplicar y la marcha de San Lorenzo.

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a mi directora, Elsa Rodríguez Cidre. Es la primera en los agradecimientos no solo por una cuestión formal sino porque es ella quien me formó, y me sigue formando, como investigadora. Las numerosas reuniones y charlas telefónicas junto con su disposición para trabajar y sobre todo su generosidad fueron las condiciones que permitieron la producción de la presente investigación.

También a mi codirectora, Silvia López, por su orientación. A los integrantes del proyecto UBACyT, con quienes compartimos reuniones académicas y las famosas “jodémicas”. En especial quiero nombrar a Emiliano Buis, quien fue codirector de mi tesis de maestría, y a Alicia Atienza, por su paciente lectura de la tesis y constante apoyo, a Victoria Maresca y a Luciana Gallegos, quienes también leyeron la tesis y me acompañaron todos estos años con su amistad, a Cora Dukelsky, por su orientación en el trabajo con imágenes, y a Patricia D’Andrea, por escoltarme en el trabajo con Esquilo.

Un agradecimiento especial para Daniel Malcolm y Fernanda Crespo, con quienes comparto mis actividades docentes en la Universidad Nacional de San Martín, y para Ricardo Ibarlucía, quien me dirige en la actual beca en la misma Universidad. También a Lidia Gambon y a mis compañeros del grupo de investigación de la Universidad Nacional del Sur que estuvieron siempre cerca, en especial a Constanza Filócomo.

Por último, pero no por eso menos importante, a mi familia y a mis amigas, que me escuchan hablando de “los griegos” desde que soy muy chiquita. Sin su apoyo y cariño, no lo podría haber hecho. También a mi psicoanalista, Gabriel Racki, que me acompaña desde hace varios años.

Observaciones preliminares	5
Introducción	7
Marco teórico	11
Estado de la cuestión	18
Plan de la obra	27
Capítulo I. La representación de la locura en la Grecia Antigua	31
I.1. La <i>manía</i> en <i>Ilíada</i>	31
I.2. El léxico de Eurípides	38
I.3. El modelo de las perturbaciones mentales en <i>Sobre la enfermedad sagrada</i>	65
I.4. Síntesis parcial.....	79
I.5 Anexo: cuadro léxico.....	82
Capítulo II. Las personificaciones de la locura.....	85
II.1. <i>Lýssa</i> , la hija de Noche	85
II.2. El perro y la rabia	92
II.3. Dioniso <i>mainómenos</i>	97
II.4. Zoología dionisiaca	107
II.5. Síntesis parcial	114
Capítulo III. La escena del crimen.....	116
III.1. La perversión del sacrificio purificadorio en <i>Heracles</i>	117
III.2. La bacanal de Hades.....	131
III.3. La guerra contra los hijos	136
III.4. El <i>sparagmós</i> del rey en <i>Bacantes</i>	149
III.5. Dioniso y Hades.....	159
III.6. Dioniso y Ares.....	163
III.7. Síntesis parcial.....	176
Capítulo IV. El origen la locura	178
IV.1. ¿Quién es el responsable de los asesinatos en <i>Heracles</i> ?	179
IV.2. El héroe se declara culpable	189
IV.3. ¿Es la locura un castigo en <i>Bacantes</i> ?	196
IV.4. Las consecuencias de injuriar a Dioniso	213
IV.5. Síntesis parcial.....	218
Capítulo V. Los efectos de la locura.....	220
V.1. La feminización del héroe en <i>Heracles</i>	221
V.2. El “empuje-a-la-mujer” en <i>Heracles</i>	235
V.3. El travestismo de Penteo y el intercambio de roles de las ménades en <i>Bacantes</i>	256

V.4. La inversión de “la maniobra de la transferencia” en <i>Bacantes</i>	277
V.5. Síntesis Parcial	307
Capítulo VI. La recuperación	310
VI.1. La normatividad y la ley de homicidio	311
VI.2. La cura por la palabra en <i>Heracles</i>	314
VI.3. El exilio en <i>Bacantes</i>	332
VI.4. La lógica del decir eficaz de los sofistas	346
VI.5. Síntesis parcial	354
Conclusiones	357
Bibliografía	362
Fuentes utilizadas	362
Bibliografía secundaria	365
<i>Instrumenta studiorum</i>	396

Observaciones preliminares

En el desarrollo de la presente tesis las citas de *Heracles* y *Bacantes* de Eurípides corresponden a la edición de DIGGLE (1989 y 1994: II y III). El final de *Bacantes* sufre dos considerables *lacunae* (*post* 1300 y 1329).¹ Apsines (rétor del siglo III d. C.) sugiere que al reconocimiento del asesinato de Penteo seguían la recomposición del cadáver y la entonación de un planto por parte de Ágave, ubicados en la segunda laguna por DODDS (1960 [1944]: 232) y en la primera por ROUX (1972: II 613) y SEAFORD (2010: 249-250). Siguiendo la primera *hypóthesis* transmitida con la tragedia se ha supuesto que Dioniso anunciaba en la segunda laguna el establecimiento de su culto en Tebas y también predecía el destino de las hijas de Cadmo (DIGGLE, 1994: III 289).²

En las citas de los tratados que componen el *Corpus Hippocraticum* sigo la edición canónica de LITTRÉ (1839-1861) referida en los pasajes citados con la letra L, siguiendo la convención de página, capítulo y línea, como, por ejemplo: L VI, 352, 1, 1-8.

Los títulos de las obras clásicas se señalan en español. La traducción de los textos en griego y en latín citados me pertenece y es indicada en cursiva. En las notas al pie no se abrevia el nombre de los autores clásicos ni los títulos de sus obras, salvo cuando se realiza una referencia sin comentarios, en cuyo caso se sigue la notación de LIDDELL & SCOTT (1996 [1843]) para los títulos de las obras griegas y LEWIS & SHORT (1968 [1879]) para las obras latinas. Se mantiene el término en griego cuando corresponde a la cita que se está desarrollando y también en los apartados lexicales. Para vocablos aislados se ha preferido la transliteración que sigue un criterio fonético.

Los autores citados en la bibliografía aparecen en versalitas a lo largo de la tesis. Indico con corchetes el año de la primera edición cuando representa un dato relevante en función de una distancia considerable con la edición consultada. En el caso de los seminarios inéditos de LACAN, de los que circulan estenografías, se indica el año en el que fueron dictados junto con la fecha de la clase.

Respecto de las imágenes comentadas en los diversos capítulos, debajo de cada una se indica el título por el cual es conocida la obra y el nombre del autor; en nota al

¹ DIGGLE (1994: III 352-356) las reconstruye con los *testimonia* de Apsines, los *fragmenta* registrados en el escolio al v. 907 de la comedia *Pluto* de Aristófanes, pasajes del *Christus Patiens*, tragedia anónima del siglo XI/XII d. C. sobre la pasión de Cristo (atribuida en la Antigüedad a Gregorio Nacianceno), y el papiro de Antínoe del siglo V a. C.

² Cf. DODDS (1960 [1944]: 235) y SEAFORD (2010: 253).

pie señalo el título, el autor, el tipo de vaso y técnica, el año, el museo en el que se encuentra junto con el número de inventario y, por último, el número de inventario del Beazley Archive en el caso de encontrarse en el mismo.

Introducción

“*Antígona* es una tragedia y la tragedia está presente en el primer plano de nuestra experiencia, en tanto que psicoanalistas, tal como lo manifiestan las referencias que Freud -impulsado por la necesidad de los bienes ofrecidos por su contenido mítico- encontró en *Edipo*, pero asimismo en otras tragedias.”
LACAN (2014 [1973]: VII)

A lo largo de la historia la locura ha sido objeto de numerosos estudios. Sus orígenes, naturaleza y formas de tratamiento han convocado no solo a especialistas de disciplinas vinculadas a la salud sino también a artistas y autores a concebir un imaginario propio. Durante el siglo V a. C. en Atenas los discursos médico y filosófico reflexionaron sobre lo que consideramos en la actualidad enfermedades mentales e impactaron en los poetas trágicos, que representaban sus obras en el marco del certamen de las Grandes Dionisias, uno de los epicentros de la vida ciudadana. Al no contar con una amplia variedad de documentación institucional ni otros testimonios, las tragedias se convierten para nosotros en una fuente privilegiada para el conocimiento de la *manía* en la Grecia antigua. Los mitos sobre los que se basan las tragedias exponen, entre otras problemáticas, las relaciones entre los hombres y su *psykhé* haciendo uso de un amplio vocabulario de términos relacionados con la vida mental. Por otra parte, las composiciones de los dramas son una producción de poetas varones escritas para actores hombres que representaban personajes masculinos y femeninos, y estaban dirigidas a un público compuesto en su mayoría por hombres, si bien se discute la participación de mujeres. Esto promovió una reflexión sobre el papel determinado para cada sexo, temática que se encuentra en pleno auge en la actualidad.³ De manera que bajo un dispositivo teatral con tales características los autores trágicos exploraron la relación de la enfermedad mental con el género, explicitada por FREUD recién a finales del siglo XIX.

En función de tales consideraciones el eje de la investigación propuesto en la tesis consiste en investigar de qué modo se entrelazan los conceptos de masculino-femenino y *manía* en un corpus literario específico, *Heracles* y *Bacantes* de Eurípides

³ En un estudio sobre la composición de la audiencia al teatro, GOLDHILL (1994) reformula la pregunta sobre la asistencia de mujeres al remitir al carácter global de la democracia y su alcance en la definición de los papeles sociales. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 43-44) recupera el debate sobre la cuestión.

(480/479-406 a. C.),⁴ dado que el padecimiento de la enfermedad supone el contacto por parte de los protagonistas de las tragedias con el género opuesto.⁵ En la Antigüedad la *manía* no constituye una representación unívoca sino que tiene diversos modos o aspectos. Como se puede observar en *Fedro* (244a- 245c) de Platón, la locura profética y aquella inspirada por las Musas son modalidades que no tienen un carácter destructivo.⁶ Sin embargo, en las obras seleccionadas, como se verá a continuación, la violencia caracteriza el fenómeno de la locura y su consecuencia principal es un crimen intrafamiliar.⁷

Heracles fue compuesta alrededor del 424 a. C. y producida entre ese año y el 416 a. C. La obra inicia con una presentación de la situación a cargo de Anfitrión. Mientras el héroe se encontraba en el Hades en busca del can Cerbero, el último de los doce trabajos, Lico se había apoderado del trono de Tebas y pretendía asesinar a la familia real. De forma inesperada el Anfitrionida regresa y, una vez al tanto de la situación, se propone restablecer el orden en la ciudad, pero aparece Iris acompañada por *Lýssa*, enviadas por Hera, para alterarlo. Un mensajero cuenta cómo Heracles enloquece, justo en el momento que comenzaba un ritual de purificación por la muerte del usurpador del trono, y asesina a su esposa e hijos con el arco y las flechas. Cuando vuelve en sí gracias a la intervención de Atenea, el hijo de Alcmena avergonzado por el crimen se cubre con un peplo y toma la decisión de suicidarse. En ese momento se presenta Teseo, quien convence a Heracles de que lo acompañe a Atenas. La figura heroica recibe un particular tratamiento por parte de Eurípides, no solo la encargada de enloquecerlo es una *daímon*, sino que el arma homicida es el arco, vinculado con los bárbaros que eran identificados con lo femenino en la Grecia antigua. A eso se agrega el

⁴ SCHARFFENBERGER (2015: 1-12) realiza un estudio reciente sobre la vida de Eurípides desde la perspectiva de su recepción.

⁵ Otros casos de locura trágica son: Ío, víctima de Hera en *Prometeo Encadenado* de Esquilo; Áyax, enloquecido por Atenea en la tragedia homónima de Sófocles; Orestes, asaltado por las Erinias en *Coéforas* de Esquilo y en *Orestes* de Eurípides. También podría considerarse la locura de Casandra, de tipo profético, en *Troyanas* y la de Orestes en *Ifigenia entre los Tauros*, ambas de Eurípides.

⁶ El filósofo distingue la locura producto de la inspiración divina, que tiene cuatro formas, de aquella patológica, que es una enfermedad del alma (*Fedro*, 265a-b). Cf. USTINOVA (2012: 109) quien sostiene que la *manía* en la cultura griega mantiene una relación no solo etimológica sino también fenomenológica con la *μνήμη*, “memoria”.

⁷ Al analizar la *manía* erótica en el género trágico, THUMIGER (2013a) destaca su representación como una experiencia negativa. Sobre dicha cuestión puede consultarse GAMBON (2016: 31-35).

empleo de la vestimenta típica de las mujeres griegas para cubrirse por la vergüenza de los asesinatos cometidos.⁸

Bacantes, ganadora del primer premio, fue compuesta en el 408 a. C. en Macedonia y representada de manera póstuma aproximadamente en el 405 a. C. junto con *Ifigenia en Áulide*, bajo la dirección del hijo o sobrino de Eurípides, de modo que no hubo una representación autorizada por el autor (GOLDHILL, 1992: 274). La tragedia comienza con la llegada de Dioniso a Tebas, quien toma la forma humana para castigar a su familia por negar su condición divina y no ofrecerle libaciones. Pese a las advertencias de Cadmo y Tiresias, el rey Penteo exige apresar al responsable de la salida de las mujeres de la ciudad. Al ver al extranjero en persona, destaca su apariencia física que, alejada del ideal griego de belleza masculina, le provoca una confusa atracción. El dios intenta persuadirlo de que lo libere pero fracasa y es llevado a prisión de donde saldrá, según su propio relato, provocando el derrumbamiento del palacio. Los primos se vuelven a enfrentar en escena pero los interrumpe un mensajero que informa sobre la situación de las mujeres en el monte Citerón. Allí su madre junto a sus hermanas y las tebanas realizan rituales dionisiacos y se defienden de los ataques de los hombres con los tirsos como si se tratara de un ejército. Ante lo cual el rey ordena una ofensiva militar pero Baco lo convence para que, disfrazado de mujer, se dirija al Citerón. Cuenta un mensajero que el rey parte al monte donde Ágave lo mata creyendo que se trata de un león. Una vez que regresa a la ciudad, cuando con la ayuda de su padre se percató de lo que ha hecho, vuelve en sí y se lamenta ante el horror del crimen cometido. La obra finaliza con la profecía de Dioniso y la partida de la familia real hacia el exilio. En este caso la feminización de personajes masculinos se combina con la masculinización de las mujeres. Baco, el dios *mainómenos*, tiene un aspecto afeminado; Penteo aparece en escena con el atuendo de una bacante; las tebanas con Ágave a la cabeza se conducen en el monte como diestros cazadores y guerreros.⁹

Tomando en cuenta las características particulares de las tragedias seleccionadas y considerando los recursos poéticos empleados por Eurípides para representar los mitos de Heracles y Penteo junto con las innovaciones que supone su puesta en escena, me propongo reflexionar acerca de la representación dramática de la locura en el marco del

⁸ El otro drama conservado que tiene a Heracles como protagonista es *Traquinias* de Sófocles, cuyo tema es la muerte del héroe a manos de su mujer, Deyanira. El Anfitriónida tiene participaciones en *Filoctetes* de Sófocles y en *Alceste* de Eurípides.

⁹ No se han conservado otras tragedias que tengan al dios como protagonista; sin embargo sabemos que se le dedicaron varias, entre ellas la tetralogía dedicada a Licurgo de Esquilo, sobre la cual se harán algunos comentarios a lo largo de la investigación.

imaginario ateniense del periodo clásico. La originalidad del planteo radica en que no existen investigaciones que desarrollen un estudio desde una perspectiva nosológica - que implica el abordaje de la etiología, la sintomatología y el tratamiento de la enfermedad- de *Heracles* y *Bacantes* y tomen en cuenta los procesos de feminización y masculinización que acarrea la *manía*. El propósito de la tesis es desarrollar una lectura de las tragedias a partir de conceptos provenientes del método psicoanalítico, aportando desde la interdisciplinariedad herramientas para la comprensión de la locura en un cruce que se propone indagar la interrelación entre mito, religión, política y género.

La elección de *Heracles* y *Bacantes* de Eurípides para abordar el estudio de la construcción literaria de la *manía* radica en la correspondencia de temas entre ambas tragedias. Su estructura es similar, uno de los personajes regresa a la polis, realiza un acto de venganza que conduce al asesinato de un familiar, y el criminal parte al exilio, esta organización homologable condujo a GRAY & HUTCHINSON (1897: vii) a sostener que *Heracles* es posterior a *Bacantes*. Sin embargo, lo que resulta más interesante es que en ambos casos la experiencia del contacto con el otro género se conjuga con que el filicidio, cometido durante el episodio de *manía*, se describe a partir de la combinación del imaginario bélico con aquel propio de los rituales en honor a Dioniso en el marco de un ritual pervertido. Además se registra una notoria similitud entre la sintomatología de *Heracles* y *Ágave*, unido a que en las escenas de recuperación de los asesinos se presentan recursos similares.

Dado que la construcción de la locura en la sociedad griega clásica constituye el objeto de estudio de la investigación este trabajo se apoya también en otras fuentes. Es el caso del tratado *Sobre la enfermedad sagrada*, donde la medicina hipocrática reflexiona acerca de las percepciones sobre las enfermedades mentales, y del pensamiento de los sofistas sobre la problemática, en tanto proponen una cura por la palabra. Se incluyen testimonios de Protágoras conservados en *Teeteto* de Platón, pasajes de *Encomio de Helena* de Gorgias junto con testimonios conservados en la obra homónima de Platón y fragmentos de Antifonte. Asimismo, se incorporan a efectos comparativos pasajes de *Ilíada*, en tanto constituye el primer antecedente literario de la caracterización de la *manía* en la Grecia antigua. Las tragedias de Esquilo, en algunos casos fragmentarias, se consideran por la importancia que adquieren para Eurípides sobre el tema de la *manía*.

Marco teórico

En la presente investigación se emplea el método filológico tradicional como base para el abordaje del texto en su lengua original. Al análisis literario se incorpora un acceso a la construcción de la locura trágica desde una perspectiva preeminentemente psicoanalítica que explota la riqueza de un cruce interdisciplinario. De este modo, la integración de los estudios potencia la comprensión y la interpretación de los textos como producto de la multiplicidad de perspectivas.

Para analizar las exposiciones sobre la *psykhé* humana y el amplio vocabulario de términos relacionados que se utilizan en las tragedias griegas tomaré de la disciplina psicológica, como campo particular de análisis, el modelo de la psiquiatría y el psicoanálisis para entender la categoría de “trastorno mental”.¹⁰ Si bien son numerosos los filólogos e historiadores de la Antigüedad que consideran inadecuadas las denominaciones modernas para abordar las descripciones de los cuadros sintomatológicos de los personajes trágicos, considero que una aproximación psicológica moderna resulta útil para comprender los comportamientos de una sociedad como la griega en un contexto más amplio y rico. Expertos en psicología platónica, aristotélica y estoica -como SIMON (1988) y LEAR (1998)- sostienen que hay una gran compatibilidad entre la forma de sentir y pensar entre los hombres de la Antigüedad y la actualidad. Asimismo clasicistas de renombre como POMEROY (1999 [1975]: 116) y DAMET (2012a: 22-23) validan la aproximación psicoanalítica para interpretar las fuentes clásicas.¹¹ Sin embargo, existe el peligro de analizar a los personajes trágicos como seres de carne y hueso y caer en un exceso de psicología cuando en realidad se trata de estudiar su constitución para comprender el pensamiento griego. Para evitarlo es fundamental seguir la postura de LORAU (2008: 207) de realizar “una práctica controlada del anacronismo” que consiste en “acercarse al pasado con preguntas del presente, para volver hacia un presente enriquecido con lo que se ha comprendido del pasado”. Esto implica abandonar el ideal de interpretar la Antigüedad con las categorías del pasado y trabajar a la luz de aquellas que disponemos, de modo que el análisis textual pueda generar algún tipo de aporte al debate actual sobre la locura. Ya DODDS (2008 [1951]: 12), en *Los griegos y lo irracional*, valida el empleo de teorías

¹⁰ DEVEREUX (1970b: 48) señala que en *Poética* Aristóteles analiza las prácticas de los trágicos en términos que son fácilmente traducibles en conceptos psicológicos.

¹¹ Sobre la controversia por la fecundidad de la aplicación del método psicoanalítico al material mitológico y trágico griego, cf. ANZIEU (1966) y NICOLAÏDIS (1980).

antropológicas y psicológicas para el abordaje de fenómenos de la Antigüedad cuando dice:

Pero si queremos tratar de llegar a alguna comprensión de la mente griega y no queremos contentarnos con describir su conducta externa o con trazar una lista de “creencias” documentadas, hemos de trabajar a la luz de que disponemos, y una luz incierta es mejor que ninguna. [...] Veo en este sentido muchas razones para ser cauto en aplicar a los griegos las generalizaciones fundadas en pruebas no griegas, pero no veo ninguna para que la erudición griega se retire a un aislamiento autoimpuesto.

Así MARCH (1989: 50), al analizar pasajes de *Edipo Rey* de Sófocles como el siguiente, se pregunta cómo hacer para olvidar lo que sabemos de FREUD: πολλοὶ γὰρ ἦδη καὶν ὀνειράσιν βροτῶν / μητρὶ ξυνηυνάσθησαν, *pues ya muchos de los mortales se acostaron en sueños con su madre* (vv. 981-982).¹² Por su parte, SEGAL (1986: 372) explica que la combinación del análisis filológico e histórico con el interpretativo permite apreciar la alteridad que nos separa de la Antigüedad y, al mismo tiempo, aquello universal que nos une. Sin el esfuerzo de la interpretación, el estudio se vuelve cautivo de sus circunstancias históricas, y sin la determinación de cuestiones históricas básicas, la actividad interpretativa es imposible. El planteo es compartido por LONGO (2009: 12), quien explica que la supuesta distancia del mundo griego respecto del nuestro puede constituir justamente su actualidad. Desde la historia del arte, DIDI-HUBERMAN (2008: 43) aplica la noción de anacronismo con el objetivo de analizar un fresco de Fra Angelico y propone pensarlo como un “artista del *pasado* histórico (un artista de su tiempo, que fue el *Quattrocento*), pero igualmente como un artista del *más-que-pasado* memorativo (un artista que manipula tiempos que no eran los suyos)”.¹³ Estimo que dicha apreciación puede ser productiva para pensar el modelo desplegado por Eurípides en sus tragedias.

De esta manera, la perspectiva propuesta permitirá llevar adelante un abordaje que no persiga la reconstrucción del pasado en tanto momento histórico cuyas verdades han sido superadas, como lo ha hecho el historicismo, pero tampoco idealice la Antigüedad como un modelo fuera del tiempo, como lo hace el clasicismo. En cambio se buscará la actualidad de las obras trágicas de modo tal que en alguna medida su estudio aporte a la discusión, ya sea en el ámbito literario como en el psicológico, del presente sobre la locura y su tratamiento.

¹² El texto griego del pasaje de *Edipo Rey* corresponde a la edición de PEARSON (1985 [1924]).

¹³ Las cursivas pertenecen al texto original.

La psicología propone para abordar las enfermedades mentales la categoría de “trastorno mental” ya que se la considera más adecuada que locura, vocablo asociado a una estigmatización social. El término se utiliza en los dos manuales clasificatorios de psicopatología más importantes que son el DSM-V de la Asociación Psiquiátrica Americana y el CIE-10 de la Organización Mundial de la Salud. La definición que ofrece DSM-V es la siguiente:

[...] un trastorno mental es un síndrome caracterizado por una alteración clínicamente significativa del estado cognitivo, la regulación emocional o el comportamiento del individuo que refleja una disfunción de los procesos psicológicos, biológicos o del desarrollo que subyacen en su función mental. Habitualmente, los trastornos mentales van asociados a un estrés significativo o a discapacidad, ya sea social, laboral o de otras actividades importantes. Una respuesta predecible o culturalmente aceptable ante un estrés usual o una pérdida, tal como la muerte de un ser querido, no constituye un trastorno mental. Los comportamientos socialmente anómalos (ya sean políticos, religiosos o sexuales) y los conflictos existentes principalmente entre el individuo y la sociedad no son trastornos mentales, salvo que la anomalía o el conflicto se deba a una disfunción del individuo como las descritas anteriormente.

Dentro del campo de la psicología, el psicoanálisis organiza un conjunto de teorías psicológicas y psicopatológicas en las que se sistematizan los datos aportados por el método psicoanalítico de investigación y de tratamiento para explicar la constitución del aparato psíquico, fundamentalmente a través de las obras de su fundador, FREUD (2001 [1886-1939]). El término utilizado para denotar la noción de locura es el de “psicosis”, concepto vinculado a la sexualidad desde sus comienzos dentro de la disciplina psicoanalítica.

Desde el inicio el psicoanálisis se relaciona con el mundo antiguo. Para el desarrollo de su teoría FREUD se basó en los mitos griegos y particularmente en la presentación que de ellos se hace sobre la escena trágica. El complejo de Edipo, núcleo duro de las teorías sobre el inconsciente, se funda en la lectura que realiza de *Edipo Rey* de Sófocles en *La interpretación de los sueños* (FREUD, 2001 [1900]: IV 269-279).¹⁴ Otro ejemplo de referencia clásica en la obra freudiana lo constituye el concepto de narcisismo, que trataré en el capítulo V, basado en el mito de Narciso.

Al describir los sueños de sus pacientes neuróticos, FREUD introduce su hipótesis de la configuración psíquica universal del complejo de Edipo. La tragedia sofoclea aparece por primera vez en la obra freudiana en la “Carta 71”, con fecha octubre de

¹⁴ En el texto hay referencias directas a la tragedia *Electra* de Sófocles. Sobre la apropiación de *Edipo Rey*, WINTER (1997-1998: 152-153) señala que FREUD sigue la tradición del siglo XIX de la literatura y filosofía alemana que privilegiaba a Sófocles por sobre los otros trágicos y autores, como lo hacen los hermanos SCHLEGEL.

1897, y lo hace de un modo muy interesante, por “asociación libre” que constituye la base del método psicoanalítico. En la carta FREUD le cuenta a su amigo Fliess que soñó con la muerte de su padre y advirtió en el contenido de los sueños deseos hacia su madre. El mito de Edipo le permite a FREUD describir al individuo en relación con un modelo universal de conducta. Es decir, se apropia de un texto literario para trabajar sus ideas sobre el desarrollo psico-sexual infantil.¹⁵

La lectura freudiana de la tragedia de Sófocles ha sido sumamente cuestionada, no solo por filólogos e historiadores de la Antigüedad sino también por filósofos. VERNANT (2002 [1972]: 79-101), por ejemplo, critica su “a-historicidad” y se pregunta cómo una obra literaria del siglo V a. C. puede confirmar las observaciones de un médico del principios del siglo XX sobre sus pacientes. Además sostiene que dicha interpretación no tuvo influencia sobre los trabajos de los helenistas. DELEUZE & GUATTARI (2005 [1972]: 57-62) en *El Antiedipo* también desaprueban la universalización y la lectura “a-histórica” del complejo de Edipo realizada por FREUD. Estos filósofos explican su desestimación de la interpretación freudiana por ubicar la clave para entender el deseo humano en la representación trágica de una familia griega. Asimismo DUBOIS (1990: xiv y 17), desde la filología, entiende que el modelo psicoanalítico, basado en el “falocentrismo”, no sirve para el estudio de la representación del cuerpo femenino en Grecia porque implicaría asumir una versión universal y “a-histórica” de la socialización. Si bien se trata de un discurso válido para comprender las relaciones de género en el capitalismo, el psicoanálisis -al mismo tiempo que analiza el sistema de sexo/género- lo perpetua.

Ahora bien, FREUD no solo se basa en la cultura clásica griega para sus escritos, pues también recurre a otras mitologías y religiones. Así, por ejemplo, en “Tótem y Tabú”, ensayo en el que realiza una reelaboración de la noción de complejo de Edipo, recupera los estudios sobre religión semita de Smith. Por otra parte, es destacable el trabajo desarrollado por sus seguidores con las tragedias griegas. En este punto cabe señalar que después de la muerte de FREUD, el psicoanálisis tuvo dos orientaciones principales: la escuela inglesa, entre cuyos autores se destacan KLEIN y Winnicott, y la escuela francesa, que tuvo como figura principal a LACAN, quien se propuso “un retorno a FREUD” a partir de la incorporación de elementos del estructuralismo, la lingüística,

¹⁵ Dentro de su obra, FREUD dedica varios artículos a la cuestión del complejo de Edipo, entre los que se destacan: “El sepultamiento del complejo de Edipo” (2001 [1923-1925]: XIX 177-187), “Algunas consecuencias psíquicas sobre la diferencia anatómica de los sexos” (2001 [1923-1925]: XIX 259-276) y “Sobre la sexualidad femenina” (2001 [1927-1931]: XXI 223-244).

la matemática y la filosofía. En cuanto a KLEIN (1963), examina la trilogía conservada de Esquilo, *Orestía*, con el objetivo de determinar la diversidad de roles simbólicos que encarnan los personajes. Por su parte LACAN en *El Seminario VII* (2014 [1973]) sienta las bases de la noción de “deseo puro” a partir de la lectura de otra tragedia de Sófocles, *Antígona*. Asimismo se vale de la figura trágica de Medea para hablar de la condición femenina (LACAN, 2002 [1966]: II 741) y, al reflexionar sobre el acto analítico, recurre a la relación establecida en la tragedia griega entre el espectador y el coro (LACAN, 1967-1968: XV, clase del 21 de febrero de 1968). Entre los trabajos recientes, cabe destacar el de PARSONS (2000); un psicoanalista inglés que, en un libro dedicado a la función de la creatividad en el psicoanálisis, se propone demostrar la estrecha relación que mantienen las tragedias griegas con las ideas psicoanalíticas, para lo cual analiza *Bacantes* de Eurípides, *Edipo en Colono* y *Traquinias* de Sófocles.

FREUD llamó “psicoanálisis aplicado” al empleo de la teoría y el método del psicoanálisis para analizar objetos de estudio exteriores al campo de la cura psicoanalítica, como obras literarias o artísticas. “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen” (FREUD, 2001 [1906-1908]: IX 1-79) es el primero de los trabajos de psicoanálisis aplicado. La ubicación de la obra de arte en el mismo plano que los sueños, o los síntomas de los pacientes que interpreta la práctica psicoanalítica, provocó que muchos de los estudios se abocaran a explicar el lazo causal entre la biografía del autor y su producción. LACAN propone un trabajo inverso con las referencias literarias al conferir el carácter de creación al síntoma. Desde esta perspectiva que invierte el problema, se ubican los estudios de SOLER (2001), acerca de Rousseau, Joyce y Pessoa, y de LOMBARDI (2008), sobre los matemáticos Cantor, Gödel y Turing en relación con la cuestión de la autorreferencia.

Por otra parte, existe una rama de la crítica de textos literarios que ha adoptado herramientas y técnicas del psicoanálisis para el abordaje del autor, del lector y de los personajes (BROOKS, 1987: 334). GRIFFITH (2005: 100) señala que en la actualidad la aplicación del psicoanálisis en la crítica literaria se encuentra en auge, si bien se cuestiona gran parte de las hipótesis del método psicoanalítico, al igual que sucede con la teoría desarrollada por Marx. Es notable la influencia que ha tenido LACAN en el área de los estudios literarios, en teóricos como KRISTEVA (1969), FELMAN (2003 [1978]), y, en la Argentina, ROSA (2003), por citar algunos nombres. A diferencia de BELLEMIN-NOËL (1979 y 2012 [1983]), que adopta una perspectiva psicoanalítica para analizar textos literarios donde se destaca un interés biográfico por los autores, la presente

investigación se inscribe en la línea de trabajo que se focaliza sobre los discursos y las acciones de los personajes, y desde allí se propone ofrecer una lectura de las tragedias.

La perspectiva psicoanalítica empleada en la tesis parte de la doctrina freudiana, fundada en una clínica de la neurosis, para luego realizar una aproximación desde LACAN, decisión que supone un desplazamiento doctrinal. FREUD (2001 [1916-1917]: XVI 406) consideraba que el psicoanálisis no era un tratamiento adecuado para la psicosis en la medida en que no era posible establecer en dichos casos una relación transferencial mientras que, en cambio, LACAN (2002 [1966]: II 513-564) basa su modelo en el tratamiento de pacientes psicóticos desde el comienzo de su enseñanza. La orientación elegida por los clasicistas y por los críticos literarios en general, suele ser la lacaniana por el lugar otorgado al lenguaje, si bien en Estados Unidos los modelos psicodinámicos dominan la escena psicoanalítica (ZAJKO & O'GORMAN, 2013: 7).

Recupero del psicoanálisis el término “psicosis” y una serie de nociones que se desprenden como “empuje-a-la-mujer”, locura histérica, narcisismo, complejo de castración, duelo, transferencia, pasaje al acto y maniobra de la transferencia, léxico que determina cómo se piensa desde este encuadre teórico la locura. La vinculación de la conceptualización de la psicosis con el objeto de estudio de la presente investigación me permitirá establecer lazos que marquen la continuidad del fenómeno y, sobre todo, brindará herramientas para dar cuenta de aspectos propios de la representación trágica; en especial servirá para comprender las implicancias de los procesos de feminización y masculinización sufridos por los protagonistas. Para una mejor comprensión de los conceptos se incluyen pasajes de dos historiales clínicos de FREUD también trabajados por LACAN, Schreber y el Hombre de los Lobos, a partir de los que se han propuesto gran parte de los desarrollos teóricos sobre la psicosis.¹⁶

FREUD (2001 [1923-1925]: XIX 193-195) define la psicosis, vocablo tomado de la literatura psiquiátrica alemana del siglo XIX, como una perturbación primaria de la relación libidinal con la realidad cuyos síntomas constituyen tentativas de restauración del lazo objetal. Esto quiere decir que a la huida sigue una fase de reconstrucción que intenta sustituir la pérdida de realidad, a diferencia de la neurosis que, si bien comparte la pérdida, no desmiente la realidad sino que fracasa en su represión. La distinción entre psicosis y neurosis, básica en la nosología freudiana, se establece a partir de la

¹⁶ El “historial clínico”, traducción del término alemán *Krankengeschichte*, es un género literario inventado por FREUD que consiste en la presentación del cuadro psicopatológico del paciente, la narración de su sufrimiento y la historia del tratamiento.

invención de la teoría del narcisismo, término que si bien aparece en 1910, cobra relevancia con el ensayo “Introducción del narcisismo” (FREUD, 2001 [1923-1925]: XIV 65-98). Hasta ese momento en su nosografía, FREUD había distinguido entre neurosis actuales y psiconeurosis. El segundo grupo, cuyo origen debía buscarse en conflictos infantiles (a diferencia de las neurosis actuales que tienen su causa en el presente), aunaba las psiconeurosis de transferencia y las narcisistas, que luego pasarán a llamarse respectivamente neurosis y psicosis. A partir de su lectura de FREUD, LACAN delimita tres estructuras: neurosis, psicosis y perversión. La psicosis se caracteriza por la forclusión del “Nombre-del-Padre” (LACAN, 2014 [1981]: III 216-217). El significante “Nombre-del-Padre” no equivale al padre biológico sino a la función simbólica que pone un límite al inscribir la ley y habilita la entrada del individuo en lo simbólico.¹⁷ La inscripción de dicho significante, considerado como fundamental, introduce el falo y eso permite la significación fálica que sirve para dar respuesta sobre si se es hombre o mujer. La forclusión, vocablo francés de origen jurídico, indica la falta de inscripción de ese significante y constituye el mecanismo característico de la estructura psicótica. El antecedente inmediato del concepto lacaniano es el término freudiano *Verwerfung*, “desmentida”, desplegado por FREUD (2001 [1917-1919]: XVII 74) en “De la historia de una neurosis infantil (Caso del Hombre de los Lobos)” al hablar de la relación que establece el paciente respecto de la castración.

Desde distintas perspectivas se ha sostenido la adecuación del drama ático, en especial las tragedias de Eurípides, para la lectura en términos psicoanalíticos.¹⁸ Especialistas en filología clásica, como WOHL (2008: 103), señalan que la ambigüedad irreductible del lenguaje trágico expresa un nivel consciente y otro inconsciente a la vez. Por su parte, GRIFFITH (2005: 94) explica que el actor que interpretaba un papel con una máscara actuaba para un público que estaba familiarizado con la historia del personaje, de modo que el comportamiento y el discurso tenían un sentido en su conjunto. También desde la filología pero orientado a los textos filosóficos, ROSENMEYER (1983: 371-370) considera que atribuirle a Eurípides el estudio de la anormalidad constituye un

¹⁷ ALLOUCH (2014: 148-149) señala que LACAN toma la expresión “Nombre-del-Padre” de la religión.

¹⁸ ZAJKO & O’GORMAN (2013: 11-13) sostienen que el mito clásico tiene cierta idoneidad para la apropiación psicoanalítica por constituir un discurso psicológico en tanto, para algunos estudiosos, revela una mentalidad antigua y, para otros, manifiesta lo universal de la mente del hombre por su trascendencia del tiempo y las diversas culturas. Además el mito y el método psicoanalítico constituyen conjuntos de relatos con final abierto que se desarrollan cuando se los vuelve a contar y se basan en la capacidad que tiene el hombre de narrar.

anacronismo. Sin embargo, destaca la combinación en sus obras de rasgos que caracterizan a la producción de Esquilo y Sófocles, la entidad que adquiere el lenguaje en los dramas del primero de los trágicos y la introducción de la biografía mítica de los personajes sofocleos. Para DEVEREUX (1970b: 63), promotor del etno-psicoanálisis (que consiste en el empleo del método psicoanalítico para cuestiones de la etnología), las tragedias griegas se caracterizan por exhibir ante el público las consecuencias psicológicas de sucesos ocurridos fuera del escenario. Cuando los actores entran a escena, pasan del mundo de los instintos al espacio de las funciones conscientes, que en términos freudianos son los ámbitos del ello y del yo. En cuanto a los dramas de Eurípides, DEVEREUX (1970a: 35) destaca que, cuando se representa una enfermedad, el personaje exhibe un cuadro clínico completo y no una lista de síntomas incoherentes. Lo cierto es que ya JAEGER (1974 [1933]: 320) consideraba a Eurípides como el primer psicólogo y el creador de la patología del alma.¹⁹ Al respecto, DARCUS SULLIVAN (2000: 83) advierte que el término *psykhé* se registra en todas sus tragedias, lo cual expresa la centralidad de la temática de los fenómenos vinculados a la esfera de lo mental. Por último, correspondería retomar las palabras de FREUD (2001 [1916-1917]: XVI 301) quien dice:

[...] el proceso por el cual el crimen de Edipo, cometido hace tiempo, se revela poco a poco, merced a una indagación diferida con maestría y desplegada mediante nuevos y nuevos indicios; en esa medida, tiene cierto parecido con la marcha de un psicoanálisis.

Considero que la similitud entre el método psicoanalítico y el desarrollo dramático de *Edipo Rey* puede trasladarse a otras tragedias como las aquí estudiadas, en el sentido de que constituye una base conceptual eficaz para analizar la información que los poetas ofrecen al público acerca de la conducta y el discurso de los personajes dramáticos.

Estado de la cuestión

Desde la crítica filológica se ha explorado el tema de la locura en la literatura griega; entre los autores que se interesaron se destacan CARR VAUGHN (1919), O'BRIEN-MOORE (1924), DODDS (1993 [1951]), PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009a y

¹⁹ Mattes entiende que la relación con la medicina contemporánea solo es válida para un autor como Eurípides (citado por GAMBON [2016a: 28], Mattes, *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts* [1970: 8]). También Lesky habla de un estudio psicológico de los personajes en la producción de Eurípides (citado por LÓPEZ FÉREZ [2006: 45], Lesky [1960: 123-168] "Psychologie bei Euripides" en Reverdin & Rivier, *Euripide*).

b) y GUIDORIZZI (2010). En particular me interesa señalar, por abocarse al género trágico, a PADEL (1992 y 2005 [1995]) y GAMBON (2016a, 2016c y 2016d). También cabe mencionar la obra colectiva de KYRIAKOU & RENGAKOS (2016), cuya reciente publicación señala la actualidad de la temática, donde se aborda la relación con el concepto de sabiduría en la obra de Eurípides. CARR VAUGHN estudia las diferentes actitudes que asumía la sociedad griega antigua frente a la *manía* como un fenómeno que abarcaba las esferas social y religiosa. O'BRIEN-MOORE investiga su representación en la literatura antigua y realiza un recorrido por escritos médicos que permiten ubicar el contexto de producción de las obras estudiadas. Por su parte, DODDS presenta las sucesivas interpretaciones que dio el pensamiento griego a las experiencias humanas no racionales. Partiendo de una serie de nociones que orientan la presente investigación, como la distinción entre locura divina y ordinaria, analiza los cuatro tipos de locura divina en Platón. PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009a: 334), por su parte, entiende que durante el periodo clásico existen dos concepciones de la locura que se ponen en contraste, una divina y otra patológica. La primera es el resultado de una intervención pasajera de los dioses que aturde a los héroes y provoca una perturbación de la conducta; en cambio, en la segunda aparece la idea de enfermedad como patología, con un cuadro sintomatológico preciso. GUIDORIZZI (2010) sostiene la ambigüedad de la concepción sobre la *manía* durante el siglo V a. C. A partir del análisis de tratados médicos, textos literarios (épica, tragedia, comedia y poesía lírica) y obras filosóficas de distintos autores, señala que no hay una concepción unívoca sino que la “invención” de la locura tiene dos caras: enfermedad del alma e iluminación del espíritu.

PADEL (1992 y 2005 [1995]) estudia el imaginario vinculado al individuo trágico y examina el modo en el cual la *manía* ha sido representada en las tragedias; realizando un recorrido por las figuras más importantes se ocupa de los protagonistas de *Heracles* y *Bacantes*. Para ella, la locura constituye un estado temporario, agudo y visible que tiene una causa divina (PADEL, 2005 [1995]: 29-31). Con esta hipótesis se aboca al estudio, por un lado, de las imágenes de la oscuridad y la visión y, por otro lado, del vagabundeo y la contaminación. También incluye un apartado sobre el daño a la mente antes de la tragedia, en el que analiza los poemas épicos de Homero (PADEL, 2005 [1995]: 251-324).

Tomando como base a PADEL, GAMBON (2016a: 26-27 y 31 y 2016d: 139) afirma que el género trágico inventó la locura de los héroes y que dicha representación contribuyó a la ratificación de la marginalidad, una de las características intrínsecas de

las figuras heroicas; de esa manera la *manía* se convirtió en la más idiosincrásica de las patologías. Propone categorizar la enfermedad a partir de un esquema organizado según las formas de disrupción de los órdenes natural, doméstico y social (GAMBON, 2016a: 28). Por último, se incluyen en KYRIAKOU & RENGAKOS (2016) una serie de capítulos dedicados a las tragedias analizadas en la presente investigación, entre los que se destacan por la temática trabajada el de LAMARI, que aborda la *manía* de Ágave con herramientas aportadas por la narratología, y el de SEIDENSTICKER, centrado en la figura de Tiresias y la dimensión cómica de la escena con Cadmo.

En cuanto al *Corpus Hippocraticum*, son fundamentales los aportes realizados por LAÍN ENTRALGO (1970) que realiza un estudio sistemático de los tratados; PIGEAUD (1981 y 2010 [1987]) quien se dedica al estudio de la tradición médica y de la concepción de locura junto con su tratamiento durante la Antigüedad; JOUANNA (1988, 2003 y 2012), editor de *Sobre la enfermedad sagrada*, que señala que el vocabulario médico conserva expresiones metafóricas que manifiestan una representación arcaica de la enfermedad; por último, VAN DER EIJK (2010) que estudia la tradición médica y el cuestionamiento del origen divino de las enfermedades.

El desarrollo de la *tékhne* médica corresponde al mismo periodo histórico que la representación de las obras de los trágicos en el teatro de Dioniso por lo que existen estudios que se ocuparon de los textos médicos hipocráticos y su relación con la tragedia, en particular, la de Eurípides. Si bien la crítica sobre la cuestión es más bien reciente, es posible establecer diferentes líneas teóricas. En un primer momento se focalizó en la diferencia entre el léxico poético y técnico (COLLINGE, 1962 y CIANI, 1974), pero los trabajos más actuales tienden a considerar que los médicos hipocráticos y los autores trágicos comparten ideas sobre el papel del sufrimiento, la enfermedad y la naturaleza de la curación (CLARKE KOSAK, 2004: 6-7). En particular dentro de esta última tendencia, interesa destacar a HOLMES (2008 y 2010) porque entiende que la configuración del cuerpo como objeto epistémico en el siglo V a. C. depende del desarrollo de la medicina hipocrática y de la emergencia en simultáneo del síntoma en el género trágico que se convierte en polisémico. Asimismo sostiene que durante el periodo clásico el sufrimiento provocado por fuerzas externas, el sacudimiento producto de turbulencias interiores y el sometimiento a la enfermedad fueron feminizados de una forma explícita (HOLMES, 2008: 249), un dato que será fundamental a la hora de analizar las tragedias de Eurípides, en especial *Heracles*. Por su parte, GAMBON

desarrolla el imaginario nosológico del género trágico (2009) y su relación con los tratados médicos (2010, 2012 y 2016b).²⁰ Me ubicaré en esta segunda línea interpretativa para el análisis de las tragedias.

Para comprender los alcances del diálogo de Eurípides con los desarrollos científicos de la época me baso en el estudio de LAÍN ENTRALGO (2005 [1958]) sobre la función curativa de la palabra en la Grecia antigua, en el que trabaja textos filosóficos, médicos, dramáticos y épicos. También incorporo a CASSIN (2008) que sostiene que en la sofística la palabra adquiere el valor de ser un estímulo que puede transformar el mundo.

Desde la psiquiatría, SIMON (1984) explora los modos en los cuales se han conceptualizado los orígenes, la naturaleza y el tratamiento de las enfermedades mentales en la antigua Grecia. Divide las fuentes en tres modelos: el poético -en el que se aboca al teatro y estudia entre otras tragedias, *Heracles* y *Bacantes*- el médico y el filosófico. Por otra parte, desde el etno-psicoanálisis, DEVEREUX (1970a) examina el encuentro entre Cadmo y su hija y también realiza comentarios sobre la figura de Heracles como un caso clínico. SLATER (1971), un sociólogo de origen norteamericano, analiza las relaciones familiares en la mitología griega y aborda los casos del Anfitrionida y Dioniso. Sostiene que una de las características de la sociedad griega es la ambigüedad del vínculo maternal, que consiste en la percepción de la madre como amenaza y protección al mismo tiempo por parte del niño. Las consecuencias principales de la situación son un incremento de la tasa de esquizofrenia y la constitución de individuos varones con una personalidad “narcisista”, caracterizada por la inestabilidad de la concepción de sí mismos y la ansiedad. Si bien el estudio de los textos clásicos de SLATER no es sistemático -no repara en la variedad de fuentes y las traducciones no son propias- resulta valiosa la relación establecida entre la literatura griega y la teoría psicoanalítica de orientación inglesa. No es un dato menor que gran parte de la crítica filológica dedicada al género trágico y la representación de la locura lo cite en la bibliografía consultada.

En los últimos años se ha suscitado un renovado interés por el diálogo entre el psicoanálisis y los estudios clásicos. Una parte de la crítica se ha dedicado a investigar

²⁰ Para un estudio acerca del imaginario nosológico en el pensamiento griego, cf. LLOYD (2003: 84-113) que dedica un capítulo al género trágico y analiza pasajes de *Bacantes*, y MITCHELL-BOYASK (2008: 122-152) que analiza *Heracles*, junto con *Fenicias* también de Eurípides.

la relación de FREUD con la Antigüedad, como WINTER (1997-1998 y 1999), quien remarca la centralidad de la apropiación teórica de la tragedia griega en el proyecto de institucionalización del psicoanálisis. Robert SEGAL (2014) ofrece un compendio sobre los estudios del psicoanálisis que se apoyaron en los mitos griegos desde FREUD hasta la actualidad.²¹ ARMSTRONG (2005) ha investigado el modo en el cual el mundo antiguo ha influido a FREUD, y BOWLBY (2007) se propone dilucidar el papel de la mitología griega y el drama ático en el desarrollo de la teoría del inconsciente. Otros especialistas provenientes de la filología aplicaron conceptos del método inventado por FREUD para analizar obras clásicas, en especial tragedias.

A continuación, se indican primero los libros individuales, luego los artículos y los volúmenes que incluyen obras de diversos autores dedicados a sumar perspectivas diferentes y complementarias, y finalmente aquellas obras colectivas enfocadas en el trabajo de textos de la Antigüedad a partir del psicoanálisis.

En primer lugar, RABINOWITZ (1993) toma herramientas del método psicoanalítico para dialogar con los estudios de género con el objetivo de analizar el intercambio de mujeres en las tragedias de Eurípides. Conceptos como el fetiche y lo siniestro son recuperados para estudiar los personajes femeninos y los masculinos. Desde un enfoque psicológico de la experiencia teatral centrado en el mecanismo de la identificación, TRAVIS (1999) combina la teoría psicoanalítica lacaniana con el modelo de las relaciones objetales desarrollada por KLEIN y Winnicott para estudiar los cantos del coro de *Edipo en Colono*. WOHL (2002), para explorar la intersección entre el éros y la política en la Atenas democrática, se apoya en la teoría psicoanalítica. Retoma el concepto lacaniano de “estadio del espejo” con el objetivo de analizar la Oración Fúnebre de Pericles atribuida a Tucídides (WOHL, 2002: 32-72). Por su parte, PEDRICK (2007) propone una lectura freudiana de *Ión* de Eurípides a la luz del caso del Hombre de los Lobos, en el que sostiene que el tema en cuestión en ambos textos es de qué modo el origen afecta la identidad. A partir de esa constatación argumenta que el abandono es una cuestión central en la estructuración de la *psykhé* griega y traslada el modelo a *Bacantes* y otras tragedias. Según la autora, el abandono de Dioniso y el reencuentro con su familia constituyen etapas del mito que da origen al nacimiento del género trágico (PEDRICK, 2007: 188). JACOBS (2007) estudia el mito de Orestes en la trilogía de Esquilo, *Orestía*, desde una perspectiva definida como “psicosociológica”.

²¹ Se trata de Robert SEGAL, para diferenciarlo de Charles SEGAL, a quien se indica únicamente por su apellido en la presente investigación.

Enfocada en la cuestión del matricidio, se apoya en especialistas provenientes del psicoanálisis como Green, Irigaray y KLEIN. Realiza un abordaje estructural del texto que no se detiene en el lenguaje de las obras porque explica que su interés radica en indagar cómo el mito opera sobre la mente del hombre.

En su lectura de *Bacantes* como una experiencia de iniciación, SEAFORD (1997) emplea el concepto del “estadio del espejo” lacaniano para su interpretación de la diplopía de Penteo, estudio fundamental para la presente investigación. GRIFFITH (1998) analiza pasajes de *Persas* de Esquilo y *Antígona* de Sófocles para indagar sobre la figura del padre en el género trágico. Por su parte, SEGAL (1999) aborda el caso del hijo de Ágave en *Bacantes* y retoma la figura del hijo de Layo en *Edipo Rey* de Sófocles. Asimismo tiene un trabajo anterior sobre el nieto de Cadmo (SEGAL, 1978), en el que combina el método psicoanalítico con una perspectiva estructuralista e incorpora al análisis la figura de Hipólito en la tragedia homónima de Eurípides, de modo que su aporte será esencial para la tesis. LORAUX (1997) destaca los alcances teóricos, tanto para los psicoanalistas como para los helenistas, de la lectura lacaniana de *Antígona* de Sófocles. Cabe recordar que en su estudio de la cuestión de lo femenino en el pensamiento griego, *Las experiencias de Tiresias*, la autora concibe la referencia al psicoanálisis como “un suplemento de libertad” (LORAUX, 2004: 38). Asimismo, cuatro de los doce capítulos del libro citado han sido destinados en su primera versión a revistas de psicoanálisis. LUPTON (2005) parte de la lectura de *Edipo Rey* y *Hamlet* de Shakespeare hecha por FREUD, quien anuda las tragedias citadas de forma asociativa, para llegar a la de LACAN. Recupera las cuatro direcciones que la crítica psicoanalítica ha tomado para aproximarse al género trágico, que son el carácter de los personajes, la interacción de dicción y pensamiento, la trama trágica y la relación con el mito, y la función de la catarsis. A partir de una minuciosa lectura del trabajo de PEDRICK (2007), antes comentado, WOHL (2008: 105) reflexiona sobre los alcances del diálogo entre los estudios clásicos y el psicoanálisis, y distingue tres enfoques psicoanalíticos que han sido sumamente productivos para la interpretación del género trágico: la *mímesis*, la estructura formal de la obra y el lenguaje trágico.

En el libro de PEDRICK & OBERHELMAN (2005) en honor a SEGAL hay una sección dedicada a estudios que combinan psicoanálisis y filología. Entre los capítulos interesa señalar el de WOHL dedicado a *Bacantes* y la cuestión de la diferenciación sexual, así como la aplicación hecha por GRIFFITH de la categoría de “sujeto de deseo” de LACAN con el objetivo de analizar el personaje de Antígona en la tragedia homónima

de Sófocles. Así ZAJKO & LEONARD (2006) dedican un libro al estudio del papel de los mitos clásicos en el pensamiento feminista en el que incluyen un apartado con tres capítulos dedicados al diálogo con el psicoanálisis. BOWLBY indaga allí cómo la teoría freudiana de la diferenciación sexual se basa en una lectura de la cultura clásica; ZAJKO utiliza el modelo desarrollado por KLEIN sobre la identificación para comprender el poder transhistórico del mito; por último, POLLOCK se propone ir más allá de la lectura de FREUD sobre *Edipo Rey* y trabaja la relación de Antígona con su hermano Polinices.

Por último, ZAJKO & O'GORMAN (2013) recopilan ensayos de investigadores abocados a los estudios clásicos que dialogan con el psicoanálisis para examinar los mitos del canon clásico y su papel en la dramatización de las preocupaciones de la sociedad griega. Además de análisis de tragedias y comedias griegas, se incluyen estudios sobre textos filosóficos y poesía helenística y romana. A su vez se recogen observaciones del interés de FREUD por el mundo clásico y sobre conceptos fundamentales del psicoanálisis basados en los mitos griegos, como el narcisismo y el falo. El volumen 31 de la revista *Helios* (PORTER & BUCHAN, 2004) tuvo como objetivo repensar la Antigüedad desde la teoría lacaniana y viceversa; entre los artículos se incluyen estudios sobre tragedia, filosofía y poesía. Los editores explican que la orientación hacia el exterior que caracteriza al modelo lacaniano de sujeto, en tanto supone la presencia de un Otro, lo convierte en apropiado para el análisis del mundo antiguo (PORTER & BUCHAN, 2004: 11-12). Obras como las señaladas muestran que el interés por la temática ha alcanzado cierta madurez teórica en la medida en que permite aproximaciones variadas.

Respecto del estudio del menadismo, rito asociado a la locura no solo en *Bacantes* sino también en *Heracles*, me fundo en la investigación de SEAFORD (1995) quien estudió la articulación de este fenómeno con la sociedad y la religión griegas en el seno del discurso trágico y destacó que se trata de un ritual dirigido principalmente a las mujeres (excluidas de la organización institucional) que implica una experiencia religiosa contraria al culto oficial. También considero fundamental a BURKERT (1966 y 2007 [1977]) que analizó el dionisismo como culto de tipo misterico y destacó la relación con la muerte y el mundo subterráneo que se expresa por medio del rito y el mito de Dioniso. Por último, SEGAL (1997), en su lectura de *Bacantes*, identifica una poética de lo dionisiaco sumamente valiosa ya que analiza el tipo de relación

establecida entre los elementos del culto con el contexto histórico-social.²² La selección de los tres autores citados de entre la profusa bibliografía sobre Dioniso y su representación responde a la vinculación con el tema de la investigación.

Como se ha visto por sus tramas, resulta pertinente investigar la representación de la locura en las tragedias de Eurípides con el propósito de vincularla con la concepción sobre la diferenciación sexual en la Grecia clásica. Para ello los estudios de género en la Antigüedad y aquellos relacionados con la antropología histórica, si bien no han examinado la problemática de modo detallado o explícito, permiten sentar las bases para un acercamiento efectivo.²³

Una rama de los estudios sobre cuestiones de género en la sociedad antigua organizó su reflexión identificando a la mujer con la naturaleza y al varón con la polis, como GOULD (1980), GALLO (1984), LACHAUD (1991), GOFF (2004), MURNAGHAN (2005), *inter alios multos*. La asimilación de la mujer con lo salvaje, en tanto aquello que se encuentra por fuera del control humano, permite postular la irracionalidad como un rasgo constitutivo de lo femenino a partir del cual se identifica la locura con la mujer. Otra rama analítica diferente ha desarrollado las implicancias positivas que tiene para el varón el contacto con lo femenino en tanto la alteridad que representa resulta fundamental en la constitución de su identidad. Por un lado, ZEITLIN (1992a y 1996) explora la construcción de personajes femeninos en las tragedias como “otros” que permiten al público *to play the other*, juego que implica una instancia de constitución del propio *self*.²⁴ Por otro lado, LORAUX (2004) se detiene en el registro del intercambio entre los sexos y sostiene que en el pensamiento griego el contacto con lo femenino es un proceso positivo del cual las figuras masculinas salen fortalecidas. También, resulta fundamental RABINOWITZ (1998), quien explica que el efecto crucial de la tragedia para el ciudadano ateniense consistió en la construcción del género y su divorcio de la biología en tanto los actores masculinos representaban los personajes femeninos. Por su parte, RODRÍGUEZ CIDRE (2010) estudia el discurso femenino en las tres tragedias troyanas de Eurípides y brinda herramientas para trabajar la particular relación del género femenino con la animalización y la teratologización.

²² HENRICH (1984) sistematiza el debate moderno sobre el dios Baco y reivindica la influencia de Nietzsche.

²³ BACHRAVOVA (2013) constituye una excepción al vincular la forma de locura trágica de Ío con un estado patológico propio del género.

²⁴ Se trata de un término inglés vinculado a la idea de individualidad que puede traducirse como “yo”.

Una parte de la antropología histórica, cuyo propósito es el estudio del hombre y sus funciones psicológicas a lo largo de la historia, se abocó a los aspectos esenciales del pensamiento griego y las formas mentales de la sociedad helénica a partir del estudio de diversas fuentes. Las obras de los trágicos ofrecen un terreno privilegiado para captar las representaciones colectivas que constituyen el objeto de estudio de dicha disciplina. Los trabajos de VERNANT (2002 [1972], 1986 y 2001 [1989]), VIDAL-NAQUET (2002 [1972]) y DETIENNE (1982 [1977], 1997 [1986] y 2005), ahondan en las creencias, imágenes y representaciones mentales griegas en su vertiente política y mitológico-religiosa. Aun cuando no se refieren de manera explícita a la construcción antropológica de las afectaciones de la razón, los estudios que realizan sobre la función del *daímon* en la tragedia, la relación entre los hombres y los dioses respecto de la responsabilidad de los hechos, el fenómeno religioso de la bacanal y la vinculación de lo femenino con la muerte, en su vertiente de poder de destrucción, resultan fundamentales para el análisis de la construcción dramática de la locura.

Por último, se retoman los estudios narratológicos que se han ocupado del género trágico. El método narratológico se aplica por única vez en el capítulo IV y no en otros capítulos, en tanto su objetivo preciso consiste en indagar la causalidad de la locura. La narratología permite organizar la pluralidad de discursos y sus particularidades. Entre los estudios sobresale el de DE JONG, NÜNLIST & BOWIE (2004).²⁵ En la introducción, DE JONG propone emplear el modelo narratológico de BAL para analizar textos clásicos y brinda herramientas específicas para el estudio de las obras dramáticas que se aplicarán en la presente investigación; el capítulo de LOWE dedicado a Eurípides examina la función de los narradores y los narratarios en los cinco espacios narrativos (prólogo, odas corales, *rhêsis*, *agón* y exódo).²⁶ En particular, se advierte que las narraciones de los prólogos en boca de un dios se caracterizan por un narrador que aporta información que está fuera del alcance humano, que es invisible para el elenco y no se comunica verbalmente con los mortales (LOWE, 2004: 271). Asimismo, DE JONG (1987) retoma el concepto de “focalización” (GENETTE, 1972 y BAL, 1977) que indica el grado de información que posee la figura encargada de narrar los acontecimientos. También teoriza sobre los

²⁵ SCHUREN (2015) estudia la esticomitia en las obras de Eurípides desde una perspectiva narratológica.

²⁶ La crítica ha debatido sobre la aplicación del modelo narratológico para el abordaje de texto dramático porque en sus obras se emplea la *mimesis* en lugar de la *diégesis*. SEGRE (1981) registra la discusión de la cuestión. GOWARD (1999) y MARKANTONATOS (2002) afirman que las tragedias pueden considerarse narraciones.

relatos de los mensajeros y destaca el valor que tiene en una narración el uso del tiempo presente, el denominado “presente histórico”, que es el de otorgar una mayor participación al espectador en la acción trágica porque permite al narrador compartir su experiencia (DE JONG, 1991: 45).

A la luz de la situación descrita en el estado de la cuestión desarrollado hasta aquí cabe continuar el estudio de la representación de la locura en *Heracles* y *Bacantes* de Eurípides. Un análisis profundo que parta desde un planteo filológico e incluya la aplicación de herramientas proporcionadas por el método psicoanalítico aportará a la comprensión cabal de las tragedias y, como estrategia de interpretación, puede eventualmente aplicarse a otras obras del mismo autor, como *Orestes*, e incluso de otros autores del género trágico, como *Áyax* de Sófocles o *Prometeo Encadenado* y la trilogía *Orestía* de Esquilo.

Plan de la obra

Como ya se ha dicho, en *Heracles* la locura conduce al asesinato de los hijos y no solo es encarnada por una figura femenina, *Lýssa*, sino que el héroe, un eximio guerrero, sufre un proceso de feminización que se manifiesta en el uso del arco como arma homicida y el empleo de una prenda de mujer para cubrirse por la vergüenza del crimen. Al volver en sí, el Anfitrión encuentra como opción el suicidio pero gracias a la intervención de Teseo -quien entra en escena para sorpresa del público- se reestablece y parte con él hacia Atenas. En *Bacantes*, Dioniso, el dios de la locura, participa de la trama y sugiere a Penteo disfrazarse de mujer. Así vestido, el rey de Tebas se dirige al Citerón, dónde lo asesina su madre en compañía de sus hermanas y un grupo de tebanas, que habían sido llevadas al monte para honrar a Baco y se defendían de los ataques de los hombres como si se tratase de un ejército. La recuperación de la asesina, en este caso, está a cargo de Cadmo, su padre, quien deberá partir exiliado de la ciudad al igual que su hija. De las consideraciones realizadas sobre las tramas de las dos tragedias se desprende una hipótesis general que será discutida a lo largo de la investigación: *un análisis en términos psicoanalíticos de las obras potencia los rasgos de la enfermedad y la sanación en las tragedias, sentando las bases para comprender la funcionalidad dramática de la representación del trastorno mental que, en términos de feminización o masculinización, sufren los protagonistas en una situación de crisis. En el caso de*

Heracles y Ágave, se representa la recuperación, y en el de Penteo, la adquisición de la enfermedad, a partir del ejercicio de la palabra.

El cuerpo de la tesis se divide en seis capítulos, que cuenta cada uno con una síntesis parcial. En el primero se realiza un rastreo lexical en *Heracles* y *Bacantes* de los verbos, sustantivos y adjetivos a partir de los cuales Eurípides retrata el fenómeno de la locura. Las familias de palabras estudiadas están vinculadas a los verbos *μαίνομαι*, *βακχεύω*, *νοσέω*, *μαργάω*, *οιστροάω* y los sustantivos *λύσσα*, *μωρία* y *ἀφροσύνη*. Asimismo se analizan pasajes de *Ilíada* en los que se describe la conducta de Héctor y Ares, en tanto el poema brinda el primer antecedente literario de la caracterización de la *manía* en la Grecia antigua; también se explora el tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada*, porque presenta el modelo para las perturbaciones mentales en la Antigüedad y permite indagar qué tipo de relación se estableció durante el siglo V a. C. entre la medicina hipocrática y el género trágico.

En el capítulo II se abordan las figuras de *Lýssa* y Dioniso, encargadas de conducir a los protagonistas hacia su fatal desenlace. La *daímon* encarnaba la furia en la guerra, la ira frenética y la rabia, y el dios del vino y el teatro es también el de la locura, no solo porque es capaz de producirla sino porque él mismo es *mainómenos*. Para precisar el modo en que Eurípides construye dichos personajes se estudia su animalización y la de sus víctimas, como también su teratologización. Se trabaja con las referencias zoológicas al perro y a la serpiente ya que, al tratarse de animales relacionados de forma intrínseca con lo femenino y la experiencia de la muerte, expresan la vinculación entre víctima y victimario de las tragedias estudiadas.

El capítulo III se aborda a la configuración del crimen intrafamiliar desde tres ángulos: la perversión del espacio ritual, la escenificación de la bacanal y la imagen de la guerra. Se incluye un análisis de fuentes iconográficas que permiten contextualizar la producción de Eurípides.²⁷ Los ejes seleccionados para el abordaje se enlazan en *Heracles* y en *Bacantes* conformando una retórica novedosa de la violencia intrafamiliar. El estudio de los recursos poéticos proporciona los fundamentos para indagar en el capítulo IV la etiología de la enfermedad y la responsabilidad de los

²⁷ La inclusión de imágenes condice con la suposición de que el trágico había tomado clases de pintura (SCHARFFENBERGER, 2015: 10) que, señala BARLOW (1986 [1971]: 15), se refleja en una serie de comentarios en sus dramas en los que manifiesta una preocupación por las superficies texturadas y los efectos de la luz sobre el color.

hechos a partir de la incorporación del modelo narratológico, que hace posible determinar la coexistencia de diversas versiones sobre el origen de la locura. En el caso de *Bacantes* posibilita establecer las diferencias entre los estados de alteración de Penteo y su madre. Se sistematiza la presencia de diversas perspectivas expresadas por los actores, entre las que se incluirá, además de los protagonistas y los mensajeros, encargados de presentar al auditorio las escenas de enloquecimiento, la del coro. La incorporación de la narratología orienta el estudio del castigo divino y la responsabilidad humana de los hechos, ambas cuestiones presentes tanto en *Heracles* como en *Bacantes* pero con diversos matices. En la tragedia del Anfítrionida, cobra mayor protagonismo la cuestión de la responsabilidad, y en la de las seguidoras de Dioniso, se focaliza en el castigo.

En el capítulo V considero cómo se ven afectados Heracles, Ágave y Penteo por la *manía*, para lo cual también resulta necesario estudiar la representación de Dioniso y el conjunto de tebanas. El intercambio con el otro sexo determina la representación de la locura: Heracles y Penteo sufren un proceso de feminización, mientras que Ágave, junto con sus compañeras, uno de masculinización. En el caso del Anfítrionida y el hijo de Equión, además, permitió establecer la continuidad entre la identidad y el estado de enloquecimiento. El travestismo, sugerido en *Heracles* y parte del vestuario del rey en *Bacantes*, conduce a la reflexión sobre el género trágico. Luego se recuperan las interpretaciones de los cuadros sintomatológicos de los personajes que van desde Aristóteles hasta la actualidad y cuyo diverso origen disciplinar (filología, medicina y psicoanálisis) manifiesta la riqueza de la descripción presentada por Eurípides en sus tragedias. Asimismo se vinculan los casos con cuadros clínicos psiquiátricos y se ofrece una interpretación a partir de la aplicación de terminología propia del psicoanálisis. A partir de una serie de conceptos psicoanalíticos, detallados en el marco teórico, se establecen las coordenadas de irrupción de la locura y la relación con la caracterización de los personajes, que desde la perspectiva propuesta manifiestan un nivel de organicidad notable. Se trabaja con dos historiales freudianos, el caso Schreber y el del Hombre de los Lobos, ubicando la interpretación de FREUD y la reelaboración que hace LACAN de los mismos con el objetivo de comprender la aparición de rasgos femeninos en el episodio de locura de Heracles y establecer las coordenadas de la escena de persuasión entre Dioniso y Penteo.²⁸

²⁸ Se indica SCHREBER en versalitas al referir al autor de *Memorias de un neurópata*; no se emplea tal recurso cuando indica el nombre del caso freudiano.

El capítulo VI está centrado en las escenas finales. Por un lado, se estudia de qué modo se juega con la consolidación y la perversión de las reglas jurídico-sociales. Las referencias a la polución y al exilio detectadas en las tragedias se leen en relación con el género de los personajes responsables de las muertes de sus hijos, lo que permite comprender las diferencias en las estrategias discursivas empleadas para su restablecimiento y determinar por qué la suerte de Heracles se distancia de la de Ágave. Por otro lado, se analiza la función curativa de la palabra en la recuperación de los asesinos, una propuesta novedosa por parte de Eurípides que podría suponerse de inspiración sofista. Para finalizar se estudian aquellos pasajes de los sofistas en los que se determina la función persuasiva del *lógos*. Al volcarse al estudio del discurso como “artífice de persuasión” y no como un instrumento para el conocimiento de lo real, los sofistas indagan la relación de sujeto a sujeto y no la de sujeto a objeto. Liberan la palabra de implicaciones ontológicas y pasan a tratarla como una *tékhne* estrechamente vinculada a la medicina y así recuperan la analogía entre *lógos* y tratamiento médico arraigada en la tradición griega.

La tesis cierra con un balance general donde se reflexiona sobre la funcionalidad de ambas tragedias en la Atenas clásica y los alcances de la aplicación de conceptos del método psicoanalítico para la exégesis trágica.

Capítulo I. La representación de la locura en la Grecia Antigua

En este primer capítulo se ahondará en el léxico de la locura utilizado en *Heracles* y *Bacantes*, para lo cual se identificarán los términos que designen o estén vinculados al fenómeno. Antes de comenzar el análisis de los textos trágicos retomaré los pasajes de *Ilíada* en los que se describe la conducta de Héctor y Ares que, como ya se ha señalado, constituyen el primer antecedente sobre la caracterización de la *manía* en la literatura griega. Asimismo se analizarán textos del *Corpus Hippocraticum* debido a que en la descripción de la *manía* realizada por Eurípides resulta visible la influencia de las observaciones clínicas divulgadas por la escuela hipocrática. De los tratados médicos se abordará en particular *Sobre la enfermedad sagrada* porque describe el cuadro que se convirtió en el modelo de las perturbaciones mentales severas para la Grecia antigua.

I.1. La *manía* en *Ilíada*

Durante muchos años la crítica sostuvo que la locura no estaba presentada en los poemas homéricos como tal porque no se describe a un personaje padeciendo un ataque de dicha enfermedad. Sin embargo, SAÏD (2013: 363) advierte que para definir los estados de perturbación pasajeros provocados por una divinidad se utiliza el vocabulario que en las tragedias designará la *manía*. Hay que tomar en cuenta, como señala THEODOROU (1993: 32), que Homero no establece una diferencia entre los órganos del pensamiento y aquellos vinculados a los sentimientos y las emociones, como sí lo hacen los trágicos.

SAÏD (2013: 363 y 393) explica que los términos que comprenden el léxico épico son ἄτη (“aturdimiento” o “impulso imprudente”), ἁάω (“confundir” o “inducir al error”), μαίνομαι (“ser tomado por la furia, la rabia o el delirio”), μάργος (“loco”), μαργαίνω (“estar furioso”) y λύσσα (“rabia” o “furia”). Distingue dos familias semánticas, ἄτη y μαίνομαι, y términos asociados, λύσσα, μάργος y μαργαίνω. Si bien ambas dan cuenta de una causa divina, hay diferencias entre las familias de palabras, ya que ἄτη remite al daño sobre uno mismo y no implica sintomatología física, mientras que λύσσα y μαίνομαι se asocian a la idea de daño causado a otros y suponen síntomas físicos.

Del mismo modo que sucedió con la representación de la *manía*, las posturas críticas sobre la naturaleza psíquica en los poemas homéricos se han ido modificando

con el tiempo. Tomo dos ejemplos representativos ya que la crítica se ha explayado sobre el tema. SNELL (1953: ix) entiende que la falta de un término específico para referirse al alma y de un concepto de cuerpo en el sentido de unidad provocó una vivencia de lo psíquico como fragmentado. Desde esta perspectiva, los héroes homéricos no toman decisiones ni son responsables por sus acciones. Por otra parte, DARCUS SULLIVAN (1988: 1-2) sostiene que la poesía homérica expresa una noción general de *self* y una conciencia de las entidades psíquicas, si bien advierte que hay que tomar en cuenta la naturaleza del lenguaje épico caracterizado por las repeticiones, las fórmulas, el lenguaje restringido y la dicción estilizada. Brinda las siguientes razones: se mencionan los términos sobre los cuales la filosofía reflexionará, hay una distinción entre la experiencia propia en relación a la de otros basada en el uso de la primera persona del pronombre personal (“yo”) y de la primera persona del pronombre reflexivo (“me”), se presenta un conocimiento del individuo como un todo a partir de la caracterización de los personajes, y se describen procesos psicológicos, en algunos casos incluso en boca de sus protagonistas.

Ya DODDS (2008 [1951]: 19 y 22) había propuesto abordar los estados de perturbación a partir de la idea de “intervención psíquica”, de las cuales reconoce varias clases. La primera, ἄτη, consiste en un estado de perplejidad pasajero que es el producto de un estímulo externo y se trata de un hecho mental. La segunda, en cambio, pertenece a la esfera de la biología e implica un aumento de energía emotiva, el μένος (“fuerza” o “poder”), que provoca una alteración de la conducta.²⁹

Dentro del segundo tipo de intervención psíquica, se ubica la furia de Héctor presentada en el canto 15 del poema. El caso del esposo de Andrómaca resulta emblemático para comprender la función de la locura en *Ilíada* porque, si bien el héroe no es un “loco”, se le atribuye la terminología vinculada al fenómeno más veces que a cualquier otro personaje (HERSHKOWITZ, 1998: 133).

τὰ φρονέων νήεσσιν ἔπι γλαφυρῆσιν ἔγειρεν
 Ἐκτορα Πριαμίδην, μάλα περ μεμαῶτα καὶ αὐτόν.
 μαίνετο δ' ὡς ὅτ' Ἄρης ἐγχέσπαλος ἢ ὀλοὸν πῦρ
 οὔρεσι μαίνεται βαθέης ἐν τάρφεσιν ὕλης·
 ἀφλοισμὸς δὲ περὶ στόμα γίγνετο, τῷ δὲ οἱ ὄσσε
 λαμπέσθην βλοσυρῆσιν ὑπ' ὀφρύσιν, ἀμφὶ δὲ πῆληξ

²⁹ Para PADEL (2005 [1995]: 311) *áte* es el modelo épico para la *manía* trágica en tanto ambas conectan el daño efectuado a los otros con el daño hecho al sí mismo.

σμερδαλέον κροτάφοισι τινάσσετο μαρναμένοιο
Ἐκτορος·
15.603-610.

*Con esto en la mente despertó cerca de las naves huecas al Priámida Héctor, aunque ya era (él) ardido en exceso de por sí. Estaba furioso como cuando el lancero Ares o el destructivo fuego está furioso en los montes, en las espesuras del profundo bosque. Espuma (le) salía por la boca, los dos ojos brillaban bajo sus cejas erizadas y el yelmo a los lados se agitaba terrible en las sienas, mientras Héctor luchaba.*³⁰

Para referirse a la violencia inspirada por Zeus se utiliza el verbo μαίνομαι, término relacionado desde su etimología con μένος (CHANTRAINE, 1968: 685). Por la relación que mantiene la locura con la fuerza propia del guerrero, HERSHKOWITZ (1998: 146) sostiene que el fenómeno se vincula al sexo masculino tanto en *Iliada* como en *Odisea*. El cuadro sintomatológico compuesto por la segregación de espuma por la boca, la transformación de la mirada y la agitación se desvanece una vez concluido el episodio. Se trata de los síntomas que luego conformarán la enfermedad sagrada según el tratado *Sobre la enfermedad sagrada* (L VI, 372, 7, 2-5).

A continuación, se determina el origen del cuadro presentado por el hijo de Príamo:

αὐτὸς γάρ οἱ ἀπ' αἰθέρος ἦεν ἀμύντωρ
Ζεὺς, ὅς μιν πλεόνεσσι μετ' ἀνδράσι μοῦνον ἐόντα
τίμα καὶ κύδαινε. μινυνθάδιος γὰρ ἔμελλεν
ἔσσεσθ'· ἤδη γάρ οἱ ἐπόρνευε μόρσιμον ἦμαρ
Παλλὰς Ἀθηναίη ὑπὸ Πηλεΐδαο βίηφι.
15. 610-614.

Pues el propio Zeus era su defensor desde el éter, que solo a él honraba y glorificaba entre muchos hombres, pues su existencia iba a ser muy corta. Porque ya Palas Atenea despertaba el día fatal (en el que moriría) bajo las fuerzas del Pelida.

En el comienzo del canto, el Cronida, al despertar junto a su esposa, ofrece más información acerca del mecanismo de la intervención. Al solicitar a la diosa que se dirija en busca de Iris para que detenga a Poseidón, también le pide que vaya por Apolo con el objetivo de que anime al hijo de Príamo:

Ἐκτορα δ' ὀτρύνησι μάχην ἐς Φοῖβος Ἀπόλλων,
αὐτίς δ' ἐμπνεύσῃσι μένος, λελάθη δ' ὀδυνάων
αἰ νῦν μιν τείρουσι κατὰ φρένας, αὐτὰρ Ἀχαιοὺς
αὐτίς ἀποστρέψῃσιν ἀνάλκιδα φύζαν ἐνόρσας,

³⁰ El texto griego de los pasajes de *Iliada* corresponde a la edición de MONRO & ALLEN (1988 [1902]).

φεύγοντες δ' ἐν νηυσὶ πολυκλήϊσι πέσωσι
Πηλεΐδew Ἀχιλλῆος·
15. 59-64.

Y, por otro lado, Febo Apolo anime a Héctor para la batalla, y le insufla de nuevo vigor, y haga olvidar los dolores que ahora le oprimen la mente, y luego haga retroceder a los aqueos de nuevo, tras despertar la cobarda huida, y sucumban huyendo en las naves de muchas filas de remeros del Pelida Aquiles.

Zeus quiere que su hijo inste a Héctor a luchar para lo cual será necesario insuflarle μένος. La etiología, sin duda, es divina: el esposo de Hera altera la conducta del héroe. Es interesante reparar en que lo hace porque tiene el objetivo de apoyar a los troyanos para que ataquen a los aqueos (*Ilíada* 15.49-77), de modo que hay un motivo divino detrás de la conducta enloquecida de un ser humano. El órgano asociado al proceso es la φρήν, “diafragma” o “mente”, que denota la sede del pensamiento, y no parece ser un estado valorado negativamente; de hecho es al contrario, Apolo hará que el héroe olvide el sufrimiento para poder seguir luchando.

Antes de continuar, importa señalar que en el imaginario griego los términos relacionados con la vida anímica designan un órgano concreto y, al mismo tiempo, su función, lo cual conlleva que no se establezca una separación entre lo físico y lo psicológico, a diferencia de la manera en que concebimos la actividad mental en la actualidad. Por esta razón en la literatura griega se presenta un *continuum* entre lo que nosotros llamamos “abstracto” y “concreto”, “psicológico” y “físico” (DARCUS SULLIVAN, 1997: 172). THUMIGER (2007: 70-71) aclara el valor de algunos de los términos. Νόος, o su forma contracta νοῦς, es la función intelectual de la mente y por su connotación racional no implica sentimientos o emociones. En cambio, φρήν, que es el término más usado como se manifiesta en las tragedias de Eurípides, tiene que ver con los pensamientos y los sentimientos. Θυμός es el elemento perturbador más común en las descripciones psicológicas de las tragedias e indica, al mismo tiempo, un órgano y una aficción. Καρδία tiene que ver con aficciones momentáneas y, de los términos asociados a la *manía*, es aquel más vinculado a una ubicación corporal, el corazón. Por último, ψυχή, siempre asociado con la energía vital en el pensamiento griego, adquiere con el tiempo el sentido de “sede de la personalidad”.

Por otra parte, el verbo μείνομαι se vincula al furor del guerrero en la batalla ya que la alteración se presenta como propia del ámbito marcial, relación que también

se observa en la familia de palabras de λύσσα y μαργάω.³¹ En el primer pasaje citado del apartado, se alude de forma directa al dios de la guerra, Ares.³² A diferencia de Atenea que representa la guerra organizada, el hijo de Hera y Zeus pelea sin razón ni decencia (*Ilíada* 5.759) y se lo califica de μαινόμενος, “enloquecido” (*Ilíada* 5.831 y 15.128). También recibe el atributo de μαινόμενος Dioniso, una divinidad con muy poca participación en el poema épico (*Ilíada*, 6.132). El contexto de aparición es la historia de Licurgo, quien persiguió a las nodrizas del dios (*Ilíada*, 6.130-140).³³

Resulta ilustrativo el episodio de la muerte de Ascálafo, mencionado en el canto 15, en el que Ares se propone vengarlo a cualquier costo por tratarse de su hijo:

μη νῦν μοι νεμεσήσεται Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
τείσασθαι φόνον υἱός ἰόντ' ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν,
εἶ πέρ μοι καὶ μοῖρα Διὸς πληγέντι κεραυνῶ
κεῖσθαι ὁμοῦ νεκύεσσι μεθ' αἵματι καὶ κονίησιν.
15. 115-118.

Ahora no se indignen conmigo, los que tienen olímpicas casas, porque voy hacia las naves de los aqueos para vengar el asesinato de mi hijo, aunque sea mi destino, golpeado por el rayo de Zeus, yacer junto con los cadáveres entre la sangre y el polvo.

Para conseguir su objetivo el dios cuenta con la ayuda de Terror y Miedo, a quienes ordena preparar su carro: ὦς φάτο, καὶ ῥ' ἵππους κέλετο Δεῖμόν τε Φόβον τε / ζευγνύμεν, αὐτὸς δ' ἔντε' ἐδύσετο παμφανόωντα, *así habló, y mandaba a Terror y a Miedo uncir los caballos, y se puso las armaduras brillantes* (*Ilíada*, 15.119-120). Se trata de las personificaciones de lo que serán posteriormente las emociones vinculadas a las perturbaciones del cerebro en *Sobre la enfermedad sagrada* (L VI, 386-388, 14, 8-12) y que se verán en el tercer apartado del presente capítulo.

Atenea detiene al hijo de Hera y le dice:

μαινόμενε φρένας ἠλὲ διέφθορας· ἦ νύ τοι αὐτως
οὔατ' ἀκούμεν ἐστί, νόος δ' ἀπόλωλε καὶ αἰδώς.
οὐκ αἶεις ἅ τέ φησι θεὰ λευκώλενος Ἥρη,
ἦ δὴ νῦν πάρ Ζηνὸς Ὀλυμπίου εἰλήλουθεν;
ἦ ἐθέλεις αὐτὸς μὲν ἀναπλήσας κακὰ πολλὰ

³¹ MARTÍNEZ CONESA (1991: 114) advierte que en *Odisea* 18.406-407 y 21.298 se registra el verbo μαίνομαι en relación con el efecto producido por el vino, es decir, por fuera del campo de batalla.

³² En *Ilíada* 8.348-349 y 17.210-212 se vincula a Ares con Héctor.

³³ Volveré sobre la relación entre el hijo de Semele y el dios de la guerra en el capítulo III.

ἄψ ἴμεν Οὐλύμπων δὲ καὶ ἀχνύμενός περ ἀνάγκη,
αὐτὰρ τοῖς ἄλλοισι κακὸν μέγα πᾶσι φυτεῦσαι;
15.128-134.

¡Enloquecido, loco de la mente, estás perdido! Inútilmente tienes orejas para oír, has perdido la razón y también la vergüenza. ¿No escuchas lo que dice la diosa de blancos brazos Hera, que ya está junto a Zeus Olímpico? ¿O quieres tú mismo, tras llenarte de muchos males, ir de nuevo al Olimpo afligido por la necesidad, y además causar un gran mal a todos los otros?

En el caso de Ares se asocian al estado de enloquecimiento consecuencias negativas no solo para el sujeto, sino también para quienes lo rodean, una variable que no había surgido en la descripción de la conducta de Héctor. Además se dan precisiones de un estado mental caracterizado por la pérdida de la razón (el órgano referido es el νόος) y la vergüenza, a diferencia de los síntomas del hijo de Príamo que eran principalmente físicos (la segregación de espuma y la agitación).³⁴

Resta analizar otra escena relacionada con el héroe troyano, ubicada en el canto 9 de *Ilíada*, en la que Odiseo al suplicarle a Aquiles utiliza como argumento la furia de Héctor (también aparece en 8.355, 12.462-466, 13.53 y 21.5):

Ἑκτωρ δὲ μέγα σθένει βλεμεαίνων
μαίνεται ἐκπάγλως πίσυνοσ Διί, οὐδέ τι τίει
ἀνέρας οὐδὲ θεοῦσ· κρατερὴ δὲ ἔ λύσσα δέδουκεν.
ἀρᾶται δὲ τάχιστα φανήμεναι Ἥῳ διᾶν·
στεῦται γὰρ νηῶν ἀποκόψειν ἄκρα κόρυμβα
αὐτάσ τ' ἐμπρήσειν μαλεροῦ πυρός, αὐτὰρ Ἀχαιοῦσ
δηώσειν παρὰ τῆσιν ὀρινομένουσ ὑπὸ καπνοῦ.
9. 237-243.

Héctor, ufanándose mucho de su fuerza física, está terriblemente furioso confiado en Zeus, y no respeta ni a hombres ni a dioses, pues la rabia feroz ha penetrado en él. Implora que la diosa Aurora se muestre lo más pronto posible, pues amenaza que cortará las puntas altas de las popas de las naves y las quemará con feroz fuego, y luego a los aqueos, turbados por el humo, los matará junto a ellas.

En el pasaje citado aparece el sustantivo λύσσα, que al igual que μαίνομαι, constituye un término asociado al furor guerrero (nuevamente aplicado al héroe en el v. 305 del mismo canto). El vocablo λύσσα y sus derivados se emplean en *Ilíada* en una ocasión para describir a Aquiles (21.542), en el relato de sus hazañas tras luchar con el río Escamandro, y una vez lo emplea Príamo para calificar a los perros de la casa real

³⁴ Cf. *Il.* 5. 826-834. DEVEREUX (1970b: 51) sostiene que el concepto de νόος se asemeja a la noción freudiana de yo.

troyana, cuando intenta en vano convencer a su hijo de no enfrentarse al Pelida. Llama la atención la descripción de los animales porque siendo guardianes del palacio se dice que son capaces de atacar a quien los alimentó (οἳ κ' ἐμὸν αἶμα πίωντες ἀλύσσοντες περὶ θυμῶ / κείσοντ' ἐν προθύροισι, *Ilíada*, 22.70-71). La ambigüedad de la representación del perro se aborda con profundidad en el apartado 2 del capítulo II. Resulta interesante destacar que a la figura de Héctor se le aplican en otros cantos dos derivados de λύσσα de significado similar (“rabioso”). En una ocasión, λυσσητήρ en *Ilíada* 8.299, cuando Teucro señala que no pudo atacarlo; en otro caso, λυσσώδης en *Ilíada* 13.53, empleado por Poseidón quien bajo la forma de Calcante se dirige a los Ayantes para incitarlos. Dado que las referencias al esposo de Andrómaca son hechas por enemigos, podría pensarse que su uso es cercano al de un insulto (KIRK, 2000: III 96). Sin embargo, las acciones que realiza el héroe al encontrarse en este estado son útiles en la batalla.

El valor positivo o negativo de la locura en el poema homérico ha sido un tema discutido por la crítica. Para HERSHKOWITZ (1998: 142), la terminología vinculada al fenómeno tiene una connotación negativa: marginaliza a los sujetos al ubicarlos por fuera de los límites de la normalidad mental. En cambio, GUIDORIZZI (2010: 119) sostiene que la locura es cercana a los comportamientos habituales en tanto no se la presenta como una enfermedad crónica sino como un fenómeno momentáneo que forma parte de la percepción normal. CONTI JIMÉNEZ (2000: 48) considera que es un estado positivo, propiciado por el favor de los dioses y relacionado con la euforia heroica útil en la guerra, datos que lo diferencian de la locura trágica que lo entiende como una enfermedad grave producto de la ira divina. Por su parte, SAÏD (2013: 371) estima que no se distingue de otro tipo de conductas como la estupidez o la conducta criminal, ya que se les aplica a todos el mismo vocabulario.

Ahora bien, considero que conviene tomar en cuenta todas las propuestas. El comportamiento de Héctor, si bien está por fuera del límite de la normalidad, es beneficioso para la batalla. En cambio, a diferencia del héroe troyano, el accionar enfurecido de Ares lo marginaliza porque provoca la pérdida de la razón e implica un detrimento no solo para él mismo sino también para el resto de los dioses. La exclusión y el daño como consecuencias de la locura serán datos fundamentales a la hora de analizar a los protagonistas de *Heracles* y *Bacantes*. Se trata de figuras que, como el

dios de la guerra, mantienen una relación privilegiada con el ámbito marcial: el Anfítrionida es un héroe reconocido por su fuerza en los doce trabajos, un guerrero capaz de enfrentar a los más terribles monstruos que asesina a su familia usando el arco y la flecha, y Dioniso se propone atacar a Penteo, el rey de la ciudad de Tebas, conduciendo a las tebanas como si se tratara de un ejército en contra de la ciudad.

I.2. El léxico de Eurípides

En este apartado realizaré un análisis lexical de *Heracles* y *Bacantes* que incluirá las familias de palabras de los verbos *μαίνομαι*, *βακχεύω*, *νοσέω*, *μαργάζω*, *οἰστράω*, y los sustantivos *λύσσα*, *μωρία* y *ἄφροσύνη*.³⁵ La decisión de no centrar el estudio en los órganos relativos a la actividad mental, si bien se harán algunos señalamientos al respecto, responde a que Eurípides prefiere verbos, sustantivos y adjetivos para retratar la alteración mental porque de ese modo puede describir experiencias únicas para el individuo en una determinada circunstancia. El análisis aquí propuesto sigue a THUMIGER (2007: 65) quien lo señala para el caso de *Bacantes*, pero resulta trasladable también a *Heracles*. En cuanto a la selección de los términos vinculados al fenómeno de la *manía*, opté por seguir a PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009a y b) que identifica las familias de palabras vinculadas a los verbos *μαίνομαι* y *βακχεύω* y el sustantivo *λύσσα*, e incorporar otros campos léxicos. No es preciso continuar la línea de THUMIGER en el estudio de aquellos vocablos con raíz *φρεν-*, *σοφ-* y *μαν-*, porque el criterio antes referido permite visualizar los cambios respecto de la representación tradicional de la *manía* y, además, identificar de un modo más claro aspectos vinculados al género de los personajes, eje de la investigación.

En *Heracles* y *Bacantes* se registran los siguientes términos que definen los órganos humanos asociados con las funciones mentales: *φρήν* (“mente”), *νοῦς* (“inteligencia”), *πραπίδες* (“mente”), *θυμός* (“impulso”), *καρδία* / *κέαρ* (“corazón”) y *ψυχή* (“alma”). La traducción de los vocablos, para lo cual sigo a DARCUS SULLIVAN (2000), no es una tarea sencilla ya que depende del contexto.³⁶ En *Heracles* se emplean *φρήν* (vv. 212, 745, 776, 836, 1091 y 1122), *θυμός* (vv. 1211), *καρδία* (v. 833),

³⁵ Con el objetivo de ofrecer una mejor visualización del uso de los términos, se ofrece un cuadro léxico en el final del capítulo, después de la síntesis parcial.

³⁶ DARCUS SULLIVAN (1988, 1997, 1999 y 2000) estudia el uso de terminología psicológica en la obra de los tres trágicos y la de Homero, como se ha visto en el primer apartado del capítulo.

κέαρ (v. 1003) y ψυχή (vv. 452, 626, 1146 y 1366); en *Bacantes*, φρήν (vv. 33, 203, 269, 359, 427, 670, 850, 944, 947 y 1270), νοῦς (vv. 252 y 271), προαπίδες (vv. 427 y 999), θυμός (v. 620), καρδία (vv. 1288 y 1321) y ψυχή (vv. 75-76 y 1268).³⁷

Comenzaré por los términos asociados al verbo μαίνομαι, que en la época clásica adquirieron una connotación patológica en tanto se los emplea para designar las perturbaciones de la mente y la conducta producidas por enfermedades que alteran las capacidades mentales (PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU, 2009 a: 312 y 314). Se relevan en *Heracles* tres vocablos de esta familia de palabras, μαίνομαι, μανία, “locura”, y μανιάς, “loca” o “enloquecida”.³⁸ El último es un sustantivo femenino que en algunas ocasiones, como se verá a continuación, aparece como modificador de sustantivos del mismo género. Se utiliza μαίνομαι para describir la conducta del Anfitrionida: Παίζει πρὸς ἡμᾶς δεσπότης ἢ μαίνεται; *¿El señor juega con nosotros o está loco?* (v. 952); μανείς· ἔρωτᾶς δ’ ἄθλι’ ἔρμηνεύματα, *habiendo estado loco, pides una explicación infeliz* (v. 1137); μαινομένω πιτύλω πλαγχθεῖς / ἑκατογκεφάλου βαφαῖς ὕδρας, *habiéndose extraviado por un ataque de locura con las* (flechas) *sumergidas de la Hidra de cien cabezas* (vv. 1187-1188).³⁹ *Heracles* es un eximio guerrero por lo cual el fenómeno de la locura, que adquiere un carácter patológico durante el periodo clásico, arrastra la valencia violenta propia del ámbito marcial, que como se ha visto antes recibe el verbo μαίνομαι en *Ilíada*, intensificada en el tercer caso por la referencia directa a uno de los doce trabajos adjudicados al héroe.⁴⁰

³⁷ THUMIGER (2007: 62) advierte que el campo léxico de θυμός y las imágenes asociadas a la respiración se emplean en *Bacantes* para describir la conducta del rey (vv. 671, 673 y 794).

³⁸ El verbo μαίνομαι se utiliza en las siguientes obras de Eurípides: *Cyc.* (vv. 164, 168, 465 y 618), *Hec.* (vv. 1278 y 1280), *Hel.* (v. 97), *Hipp.* (vv. 241, 248 y 1274), *IA* (vv. 42, 389, 547, 876, 1251, 1256 y 1264), *Ion* (vv. 520 y 526), *IT* (vv. 340, 932 y 1300), *Med.* (vv. 434, 873, 1129 y 1284), *Or.* (v. 135) y *Ph.* (vv. 535, 1127 y 1172). El término μανία aparece en *Andr.* (v. 52), *Ba.* (vv. 33 y 305), *Herac.* (v. 904), *Hipp.* (vv. 214 y 1146), *IT* (vv. 83, 284, 307 y 981) y *Or.* (vv. 37, 228, 400, 532 y 835). El vocablo μανιάς se registra en *Or.* (vv. 270 y 326). LÓPEZ FÉREZ (2006: 23) señala que μανία aparece en poesía desde Íbico.

³⁹ BOND (1981: 367) y BARLOW (1996: 174) remiten al primer estásimo (vv. 348-450), cuando en la enumeración de los doce trabajos, el coro recuerda que *Heracles* untó las flechas en la sangre de la Hidra con las que luego mató a Gerión (v. 422).

⁴⁰ Véase el uso realizado por Esquilo del verbo μαίνομαι en un contexto bélico (*Th.* vv. 343-344, 483-485 y 934-937).

En cambio, el empleo del sustantivo *μανία* vincula el fenómeno de la locura a la presencia de *Lýssa*. Se registra el término en la explicación ofrecida por Iris sobre lo que debe hacer la *daímon*: *μανίας τ' ἐπ' ἀνδρὶ τῶδε καὶ παιδοκτόνους / φρενῶν ταραγμοὺς καὶ ποδῶν σκιστήματα / ἔλαυνε κίνει, conduce, mueve contra este hombre locuras, confusiones de la mente que mata niños, y saltos de los pies* (vv. 835-837). El sustantivo se utiliza en plural, un rasgo típico de las obras de Esquilo (CIANI, 1974: 75). Desde mi punto de vista el dato debe interpretarse en el sentido de que la locura se transforma en una enfermedad; ya que el plural expresa un sentido generalizado, mientras el singular podría suponer un uso más específico. Sobre dicha cuestión volveré al estudiar el tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada*. Por otra parte, CIANI (1974: 88-89) señala que *ταραγμός* (“confusión”) y *σκίσημα* (“salto”) forman parte del léxico utilizado por Esquilo en sus obras para retratar el fenómeno de la locura. Respecto de *σκίσημα*, un término asociado a los saltos alborotados de animales como las vacas y los caballos, PROVENZA (2013: 89) destaca que se trata de un elemento común con la representación de Ío, progenitora del Anfitriónida, quien se mueve temerosa al ser perseguida en *Prometeo Encadenado* (vv. 833-834). Heracles emplea *ταραγμός* para aludir a la ciudad de Tebas, cuando habla con su padre en el segundo episodio (v. 533). Se registran en la tragedia de Eurípides otros dos términos de la familia de *ταραγμός*, el sustantivo *τάραγμα*, que significa “perturbación” (vv. 907 y 1091), y una forma conjugada del verbo *ταράσσω*, “agitar” o “levantar” (v. 605). En las tres ocasiones citadas es para aludir al hijo de Alcmena y su accionar.⁴¹ Acerca de la presencia de vocablos asociados al verbo *ταράσσω*, GAMBON (2016d: 141-142) destaca su recurrencia en la configuración de la locura criminal de los protagonistas de las tragedias *Áyax*, *Heracles* y *Orestes*.⁴² En las obras de Eurípides, se advierte en general un desplazamiento de la semántica de dichos términos desde su valor más arcaico, que es el de la agitación de elementos naturales (en especial el mar), hacia la perturbación de lo anímico y lo social (GAMBON, 2016d: 144-145). Son significativos los vv. 1091-1093 en los que el héroe, una vez recuperado del ataque, intenta poner en palabras lo que sucedió: *ὥς <δ'> ἐν κλύδωνι καὶ φρενῶν*

⁴¹ SCHAMUN (1997) estudia la significación del término en *Heracles*, análisis retomado en el capítulo IV.

⁴² Se registra la misma forma verbal en un discurso de Orestes, en *Coéforas* de Esquilo, sobre la locura causada por las Erinias (vv. 288-289).

ταράγματι / πέπτωκα δεινῶ καὶ πνοᾶς θερμᾶς πνέω / μετάρσι', οὐ βέβαια πνευμόνων ἄπτο, <pero> *he caído como en un mar agitado y un terrible torbellino de la mente, y respiro una respiración caliente de los pulmones que se eleva, no regular.* Para trazar el desorden mental se vuelve sobre la idea arcaica de la agitación del agua de mar y se la relaciona con el vocabulario nosológico del siglo V a. C. (GAMBON, 2016d: 150), procedimiento que, como se verá a lo largo del capítulo, Eurípides repite con otros términos.

Al anunciar la bacanal que la hija de Noche llevará adelante, el coro emplea como calificativo *μανιάς*, término cuyo valor fluctúa entre un sustantivo y un adjetivo, como se ha dicho: *ὄλεις μανιάσιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐναύλοις, lo perderás cuando baile con enloquecidas furias al son de las flautas* (vv. 878-879).

En cuanto a *Bacantes*, se registra la presencia del verbo *μαίνομαι* y su compuesto *ἐκμαίνω* (“volverse loco”), los sustantivos *μανία*, *μανιάς* y *μαινάς* (“ménade” o “inspirada”), y los adjetivos *ἐμμανής* (“enloquecido”) y *μανιώδης* (“loco”).⁴³ THUMIGER (2007: 79) advierte que el valor de las palabras con raíz *μαν-* en esta tragedia oscila entre un sentido negativo y positivo, a diferencia de *Heracles*, obra en la que no se registra tal oscilación.

Μαίνομαι se emplea en ocho ocasiones. En la *párodos*, el coro explica el origen de los ritos dionisiacos y se vale del participio verbal para calificar a los sátiros cuando se menciona el tamboril (*παρὰ δὲ μαινόμενοι Σάτυροι / ματέρος ἐξανύσαντο θεᾶς, y los sátiros enloquecidos lo recibieron de la diosa madre*, vv. 130-131).⁴⁴ Tiresias, en el primer episodio, al intentar convencer a Penteo del carácter divino de Dioniso, se refiere al dios del siguiente modo: *ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολύς, / λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηνότες ποιεῖ, pues cuando el dios entra poderoso en el cuerpo, hace que los enloquecidos digan el futuro* (vv. 300-301). Al aludir a aquellos individuos capaces de formular profecías gracias a la inspiración divina, se emplea una forma participial en tiempo perfecto de *μαίνομαι* junto con una forma conjugada de *ἔρχομαι*, verbo que significa “ir, llegar” o al unirse a un

⁴³ Se registra el empleo de *ἐκμαίνω* en *Hipp.* (v. 1229). El adjetivo *ἐμμανής* aparece en *Cyc.* (v. 3) y *El.* (v. 1253).

⁴⁴ El coro de sátiros en *Cíclope* emplea el verbo para describir su alegría al escuchar cómo Odiseo cegar al monstruo (v. 465).

complemento con ἐς, “entrar”. La experiencia descrita supone la intrusión en el cuerpo humano de la divinidad. Es importante señalar que el pasaje no remite al tipo de locura sufrida por los personajes de la tragedia, sino que se vincula el verbo μαίνομαι a otro tipo de experiencia. Hacia el final de su discurso el adivino tebano dice: μαίνη γὰρ ὡς ἄλγιστα, κοῦτε φαρμάκοις / ἄκη λάβοις ἄν οὔτ’ ἄνευ τούτων νόσου, *pues estás loco de la manera más dolorosa y no conseguirás cura de la enfermedad con drogas ni sin estas* (vv. 326-327).⁴⁵ Antes de retirarse de escena, Tiresias utiliza de nuevo el verbo μαίνομαι para referirse al rey: ὦ σχέτλι’, ὡς οὐκ οἶσθα ποῦ ποτ’ εἶ λόγων· μέμνηας ἤδη, καὶ πρὶν ἐξεστῶς φρενῶν, *¡Testarudo! Quizá no sabes en manera alguna qué estás diciendo. Ahora ya estás enloquecido, estando incluso antes fuera de tus cabales* (vv. 358-359).⁴⁶

La expresión ἐξιστάσθαι φρενῶν reaparece, en el tercer episodio, en boca de Dioniso:

πρῶτα δ’ ἔκστησον φρενῶν,
 ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν· ὡς φρονῶν μὲν εὔ
 οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδῦναι στολήν,
 ἔξω δ’ ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται.
 vv. 850-853.

Primero sácalo de los cabales, habiéndole infundido una ligera locura. Porque pensando correctamente no estará dispuesto a ponerse ropa de mujer, pero empujándolo fuera del pensar, se la pondrá.

La locura supone la pérdida de las φρένες. Respecto de la traducción de la expresión ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν (v. 853), se optó por “empujándolo fuera del pensar” con el objetivo de mantener la idea de choque, si bien LIDDELL & SCOTT (1996 [1843]: 1955) proponen traducir φρονέω como “estar sano”.

En el episodio cuarto, al alabar a Penteo, Dioniso emplea una expresión ambigua con φρήν, μεθέστηκας φρενῶν (v. 944), que significa tanto “has cambiado de disposición de ánimo” como “has perdido la razón” (ANDRADE, 2008: 94). Ágave la

⁴⁵ En la tesis decidí traducir φάρμακον, en todos los casos de las diversas fuentes citadas, como “droga” porque permite mantener el valor negativo y positivo del término griego.

⁴⁶ DODDS (1960 [1944]: 115) sigue otra variable textual diferente de la DIGGLE. En lugar de ἐξεστῶς, prefiere ἐξέστης, “estuviste fuera”, por lo cual cambia el sentido otorgado al verso: “tu locura anterior se ha convertido en una locura asentada ahora”. ROUX sigue a DODDS, y SEAFORD, a DIGGLE.

repite en los vv. 1269-1270: γίγνομαι δέ πως / ἔννους, μετασταθεῖσα τῶν πάρος φρενῶν, *en cierto modo vuelvo a mis sentidos, tras cambiar mi mente anterior.*

Se traduce φρήν en singular cuando se lo emplea en plural porque los griegos identificaban el término con el diafragma y también indicaba la sede de las facultades intelectuales. LE PERSON (2007) explica que el uso en plural se debe justamente a esta última acepción, la designación de las facultades. Sin embargo, DARCUS SULLIVAN (2000: 43) sostiene que el factor decisivo para el uso en plural parece ser métrico, porque en la obra de Eurípides se registran sesenta y dos usos en singular y noventa y ocho en plural, y no parece haber diferencias en su significado.

En el primer estásimo, tras la famosa máxima τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία, *pero lo sabio no (es) sabiduría* (v. 395), las bacantes rechazan a quienes no siguen a Baco y para definirlos se valen de una forma participial de μαίνομαι: μαί-/νομένων οἶδε τρόποι καὶ / κακοβούλων παρ' ἔμοιγε φωτῶν, *estos hábitos (son propios), en mi opinión, de los hombres que enloquecen y de los imprudentes* (vv. 399-401). El sentido peyorativo de la expresión es claro. El verbo se presenta con un matiz negativo nuevamente en el tercer y cuarto estásimo:

ἀπευθύνει δὲ βροτῶν
τούς τ' ἀγνωμοσύναν τιμῶν-
τας καὶ μὴ τὰ θεῶν αὔξον-
τας σὺν μαινομένα δόξα.
vv. 884-887.

Pero corrige de entre los mortales a los que honran la negligencia y no magnifican lo divino, con un criterio enloquecido.

ὃς ἀδίκῳ γνώμα παρανόμῳ τ' ὄργῃ
†περὶ σὰ Βάκχι', ὄργια ματρὸς τε σᾶς†
μανείσα πραπίδι
παρακόπῳ τε λήματι στέλλεται, τάνικατον ὡς
κρατήσων βία.
vv. 997-1001.

Quien, con intención injusta y violencia contraria a la ley †contra tus ritos báquicos y los de tu madre†, con la mente enloquecida y la voluntad desquiciada, avanza para vencer por la fuerza lo invencible.

Se ha optado traducir como “mente” el sustantivo πραπίδες, empleado en forma plural en griego y cuyo sentido es similar al del término φρήν, la sede de la

inteligencia.⁴⁷ Los tres últimos ejemplos expresan la diferencia entre la locura producto de la participación de Dioniso, de otra que no lo es. Por último, Cadmo, al relatar a su hija lo ocurrido, se refiere a las tebanas del siguiente modo: ἐμάνητε, πᾶσά τ' ἔξεβακχεύθη πόλις, *enloquecieron y toda la ciudad se llenó de frenesí báquico* (v. 1295). Se emplea el verbo ἐκμαίνω, compuesto de μαίνομαι cuyo sentido es muy similar, para describir la conducta de las tebanas: καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι / γυναιῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων, *y a toda la descendencia femenina de los cadmeos, a cuantas mujeres había, las saqué enloquecidas de sus hogares* (vv. 35-36). Por consiguiente el verbo μαίνομαι y sus derivados se utilizan para describir la conducta de Penteo y las tebanas, además de tres ejemplos vinculados al ritual dionisiaco en general, pero nunca se aplica a las mujeres del coro cuyo accionar se define mediante el verbo βακχεύω y sus derivados, que se trabaja más adelante.

El sustantivo μανία se registra dos veces en *Bacantes*. En el prólogo lo emplea Dioniso para describir su forma de conducirse: τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾤστρησ' ἐγὼ / μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν, *así pues, yo las aguijoneé con locuras fuera de sus casas y habitan el monte desquiciadas de las mentes* (vv. 32-33). El término, en su función de circunstancial de instrumento y en plural, se asocia al verbo οἰστράω que también constituye un vocablo específico de la locura. Para definir el estado de las mujeres se utiliza el adjetivo παράκοπος, registrado en el v. 1000 para calificar al rey (παρακόπῳ λήματι, *voluntad desquiciada*), que transmite la idea de choque o impacto por ser un compuesto de κόπος, “golpe”. Asimismo Tiresias se vale del sustantivo μανία, en este caso en singular, al explicar a Penteo de qué modo interviene Dioniso en los asuntos humanos:

Ἄρεώς τε μοῖραν μεταλαβὼν ἔχει τινά·
στρατὸν γὰρ ἐν ὀπλοῖς ὄντα κἀπὶ τάξεσιν
φόβος διεπτόησε πρὶν λόγχης θιγεῖν·
μανία δὲ καὶ τοῦτ' ἐστὶ Διονύσου πάρα,
vv. 302-305.

⁴⁷ El vocablo παραπίδες se registra en el v. 427 donde el coro lo utiliza en el primer estásimo para describir a los hombres desmesurados.

También participa en alguna medida de Ares, pues el miedo golpea con pánico al ejército que está en armas y en fila, antes de empuñar la lanza. Y esto también es locura que viene de Dioniso.

A través del pasaje citado se traslada a la escena trágica de forma explícita el lazo entre el fenómeno de la locura y el furor guerrero expresado en *Ilíada*. Para concluir, en *Bacantes* la presencia del sustantivo *μανία* se limita a la divinidad que lo ocasiona, como se ha visto en *Heracles*.

En el relato del mensajero sobre la muerte de Penteo, al citar las palabras del rey, se utiliza el término *μανιάς* para calificar a las mujeres: Ὡ ξέν', οὐ μὲν ἕσταμεν, / οὐκ ἐξικνοῦμαι μανιάδων ὄσσοις νόσων, ¡Extranjero! Desde donde estamos parados, no alcanzo a los ojos de las enfermedades enloquecidas (vv. 1059-1060). Unos versos después, en el discurso del segundo mensajero se registra el adjetivo *ἐμμανής*: διὰ δὲ χειμάρρου νάπης / ἀγμῶν τ' ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς, saltaban (las mujeres) a través del valle hinchado por la lluvia y la nieve derretida de las peñas, / enloquecidas por los soplos del dios (vv. 1093-1094). El adjetivo *μανιώδης* se registra por única vez en el momento en el cual Tiresias habla del carácter profético de Dioniso: μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον / καὶ τὸ μανιώδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει, y este dios (es) adivino, ya que lo báquico y lo loco tienen mucho poder adivinatorio (vv. 298-299).⁴⁸

El vocablo *μανιάς* tiene un uso exclusivamente femenino, de hecho carece de masculino, y se utiliza un total de dieciocho veces en *Bacantes*. Se suele traducir como “ménade”, seguidora de Dioniso, pero por tratarse de un adjetivo verbal también tiene el valor de “inspirada” o “enloquecida”, fluctuación que se registra en las citas que se verán a continuación.⁴⁹ NAGY (2013: 585) entiende que la aplicación del sustantivo indica que las mujeres se encuentran poseídas por el dios, es decir, están bajo su control. En cambio para GONZÁLEZ MERINO (2010: 142) el término no tiene una relación obligada con Dioniso y se aplicaba a la mujer que se encontraba en estado de gran

⁴⁸ Eurípides es el primer autor en el que se registra la forma neutra sustantivada τὸ μανιώδες (LÓPEZ FÉREZ, 2006: 23).

⁴⁹ El término *μανιάς* aparece en *El.* (v. 1032), *Ion* (v. 552), *Ph.* (vv. 1752), *Tr.* (vv. 172, 307, 349 y 415). Esquilo en *Euménides* (v. 500) usa el vocablo como epíteto de las Erinias. CARPENTER (1997: 109) advierte que Eurípides reemplaza aquí a las ninfas, que solían acompañar a Dioniso en la literatura y en los vasos, por un grupo de mujeres provenientes de una zona específica, Lidia.

alteración psíquica. Sin embargo, el empleo registrado en la tragedia muestra su relación con la figura de Baco.

En el prólogo, el dios se refiere a las tebanas que condujo al Citerón como si fuesen parte de su séquito: ἦν δὲ Θηβαίων πόλις / ὀργῇ σὺν ὅπλοις ἐξ ὄρους βákχας ἄγειν / ζητῆ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν, y *si acaso la ciudad de los tebanos intenta, por ira, traer con las armas a las bacantes desde el monte, me uniré comandando a las ménades* (vv. 50-52). Unos versos después, el coro, al evocar el doble nacimiento del hijo de Sémele en la *párodos*, se refiere a las seguidoras del dios como μαινάδες: ἔνθεν ἄγραν θηροτρόφον μαι- / νάδες ἀμφιβάλλονται πλοκάμοις, *desde entonces, las ménades ponen alrededor de sus bucles esta presa devoradora de fieras* (vv. 102-103). Al entrar en escena, Penteo alude a las tebanas que abandonaron sus hogares del siguiente modo: πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους, / τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου, *con la excusa de (ser) ménades que ofrecen sacrificios, pero ponen a Afrodita antes que a Baco* (vv. 224-225). Las bacantes, al clamar por la epifanía del dios, emplean el sustantivo μαινάς para referirse a sus seguidoras (τόν τ' ὠκυρόαν / διαβὰς Ἄξιόν εἰλισ- / σομένας μαινάδας ἄξει, y *conducirá a las ménades que bailan en giros tras cruzar el Axio de rápidas corrientes*, vv. 568-570). Luego, al comentar la destrucción del palacio, exclaman: δίκητε πεδόσε δίκητε τρομερὰ / σώματα, μαινάδες, *¡Echen al suelo, echen los cuerpos temblorosos, ménades!* (vv. 600-601). El coro se refiere a sí mismo como μαινάδες, ya que no pueden estar aludiendo a las tebanas que en ese momento se encuentran en el Citerón. Para BREVIATTI ÁLVAREZ (2011) la aplicación constituye una excepción y responde al estado de agitación que las invade. Explica que, si bien las tebanas y las lidias comparten la indumentaria y el lugar en donde realizan las danzas, la ferocidad solo es propia del primer grupo de mujeres. No puede afirmarse que las bacantes asiáticas estén enloquecidas, sino que celebran los ritos báquicos.

En la “escena de persuasión”, cuando Penteo dice tener vergüenza de disfrazarse de mujer, Dioniso arremete diciendo: οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ; *¿Ya no eres un ansioso espectador de las ménades?* (v. 829). Luego, al invitar a Penteo a ingresar a escena, se refiere a él del siguiente modo: ὄφθητί μοι, / σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βákχης ἔχων / μητροῦς τε τῆς σῆς καὶ λόχου κατάσκοπος, *déjame*

verte con el hábito de mujer delirante, bacante, espía de tu madre y su tropa (vv. 914-916). Unos versos después, explica a Penteo cómo hará para espiar a su madre y a las tebanas, llamándolas μαινάδες: κρύψη σὺ κρύψιν ἦν σε κρυφθῆναι χρεών, / ἐλθόντα δόλιον μαινάδων κατάσκοπον, *tú, te ocultarás en el ocultamiento en el que es necesario que tú te ocultes, tras llegar (como) astuto espía de las ménades* (vv. 955-956). En la invocación a las perras de *Lýssa* del cuarto estásimo, las bacantes se refieren en tres ocasiones a las tebanas como ménades (Λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων, v. 981; μαινάσιν δ' ἀπύσει, v. 984; τι τὰν μαινάδων, v. 1023):

ἀνοιστρήσατέ νιν
ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ
Λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων.
μάτηρ πρῶτά νιν λευρᾶς ἀπὸ πέτρας
†ἦ σκόλοπος† ὄψεται
δοκεύοντα, μαινάσιν δ' ἀπύσει.
vv. 979-984.

¡Aguijonéenlas contra el rabioso espía de las ménades, (vestido) con ropa que imita la de las mujeres! Su madre, primera, lo verá jugando al espía desde una roca lisa †o un árbol†, y dirá a las ménades.

ἴθ', ὦ Βάκχε, θῆρ ἀγρευτᾶ βακχᾶν
προσώπῳ γελῶντι περίβαλε βρόχον
θανάσιμον ὑπ' ἀγέλαν πεσόν-
τι τὰν μαινάδων.
vv. 1020-1023.

¡Ea, Baco, fiera, al cazador de bacantes con rostro sonriente échale al cuello la red mortal, cuando caiga a los pies de la manada de ménades!

El segundo mensajero, en su relato de la excursión al Citerón en la que siguió al extranjero y a Penteo, se refiere a las mujeres tebanas que allí vieron como μαινάδες (ἐνθα μαινάδες / καθῆντ' ἔχουσαι χεῖρας ἐν τερπνοῖς πόνοις, *allí las ménades estaban sentadas, con las manos [ocupadas] en trabajos placenteros*, vv. 1052-1053; ὤφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατεῖδε μαινάδας, *y fue visto más de lo que vio a las ménades*, v. 1075; λιποῦσ' ἀδελφᾶς ἐν χοροῖσι μαινάδων, *tras dejar a sus hermanas en los coros de las ménades*, v. 1143). Según relata el esclavo, Penteo se expresa del mismo modo cuando le pide al extranjero que lo ubique sobre el árbol (ὄχθων δ' ἔπ', ἀμβὰς

ἐς ἐλάτην ὑψαύχενα / ἴδοιμ' ἄν ὀρθῶς μαινάδων αἰσχροῦργίαν, *pero sobre las colinas, tras subirme a un abeto majestuoso, vería bien la conducta obscena de las ménades*, vv. 1061-1062) y así también lo hace Ágave (Φέρε, περιστᾶσαι κύκλω / πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, *¡Vamos! ¡Tras colocarse en círculo, agárrense del arbolito, ménades!* vv. 1106-1107). En el diálogo con el coro, al ingresar a escena, la esposa de Equión alude a sus compañeras de caza de igual manera: ὁ Βάκχιος κυναγέτας / σοφὸς σοφῶς ἀνέπηλ' ἐπὶ θῆρα / τόνδε μαινάδας, *Baco, hábil cazador, instó hábilmente a las ménades contra esta fiera* (vv. 1189-1191). Por último, Cadmo emplea dicho término para indicar a las asesinas de su nieto (τὸν κατθανόντα παῖδα μαινάδων ὕπο, v. 1226). Con lo cual μαινάς se registra en *Bacantes* para referirse a las tebanas que Dioniso llevó obligadas al Citerón, pero como en su origen el término indica a las seguidoras del dios también aparece en los pasajes en los que se habla del culto en su honor, las bacantes se lo aplican a sí mismas y para calificar a Penteo, una vez disfrazado.

Para resumir, los términos asociados a μαίνομαι en *Bacantes* indican tanto el trastorno causado por Dioniso con el objetivo de castigar a un humano, como la habilidad profética, el regalo producto de la inspiración divina y el estado iniciático, pero también la fuente de la ignorancia y la estupidez del hombre. El registro de dicho campo léxico resulta más extendido que el uso conferido en *Heracles*, por apuntar a diferentes personajes y tener diversos matices que van de un sentido negativo a uno positivo. Sin embargo, hay que señalar que en ambas tragedias se aprecia la valencia violenta propia de la guerra que arrastra la familia de palabras desde *Ilíada*, junto con una relación con el ámbito divino, elementos que se combinan con el carácter patológico que adquiere la locura durante el siglo V a. C.

El verbo βακχεύω constituye un término propio del culto de Dioniso ya que deriva de su epíteto Βάκχος, “Baco” (CHANTRAINE, 1968: 159). Significa “celebrar sus misterios”, usado en forma intransitiva, y “hablar o actuar de forma frenética” e “inspirar delirio”, cuando se lo emplea como transitivo. En voz pasiva, se traduce como “ser iniciado en los misterios báquicos”. Para DODDS (1940: 155) βακχεύω significa participar de un rito particular y/o tener la experiencia de comunión con el dios Baco.

En cambio, ROUX (1970-1972: II 270) entiende que la experiencia se vincula más a la idea de identificación que a la de comunión. Por otra parte, SAÏD (2013: 372) atribuye a Esquilo la introducción del campo léxico de βακχεύω en el vocabulario de la locura.

En *Heracles* se emplea el verbo un total de cuatro veces (οὐποτ' ἄκραντα δόμοισι / Λύσσα βακχεύσει, *no en vano para la casa, Lýssa celebrará una bacanal*, vv. 896-897; οὐ τί που φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν / οὐς ἄρτι καίνεις; *¿No te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?* vv. 966-967; οὐ γάρ τι βακχεύσας γε μέμνημαι φρένας, *pues no me acuerdo para nada de haber tenido la mente inspirada con furor báquico*, v. 1122; ἦ γὰρ συνήραξ' οἶκον †ἢ βάκχευσ' ἐμόν†; *¿Acaso destruí mi casa †o estaba celebrando una bacanal†?* v. 1142). También se registra el uso de ἀναβακχεύω, un compuesto del verbo βακχεύω, en *tmêsis* en el verso: <ἦ> τάχα φόνον ἔτερον ἐπὶ φόνῳ βαλὼν / ἀν' αὖ βακχεύσει Καδμείων πόλιν, <o> *pronto tras arrojar un crimen sobre otro crimen, además inspirará delirio a la ciudad de los Cadmeos* (vv. 1085-1086). De los cinco usos registrados de βακχεύω y su derivado, solo una vez se emplea para describir la intervención de la *daímon* (v. 897) y el resto se utiliza para definir el accionar de Heracles, estableciendo una particular relación entre el héroe y el dios de cuyo epíteto derivan los verbos, Dioniso. El vínculo se refuerza con el uso en la tragedia de βákχος, que además de ser el epíteto del dios designa a sus seguidores, para determinar la conducta del héroe: εἰ μηκέθ' Αἴδου βákχος εἶ, φράσαιμεν ἄν, *si ya no eres un bacante de Hades, te lo daremos a conocer* (v. 1119).⁵⁰ La presencia de la familia de palabras de βακχεύω carga de un matiz religioso el fenómeno de la locura y los actos del Anfítrionida al invocar toda una serie de imágenes propias de Dioniso y su ritual, pero además constituye uno de los procedimientos para feminizar al personaje, tema desarrollado en el capítulo V.⁵¹

En *Bacantes* se registra el verbo βακχεύω junto con sus compuestos ἀναβακχεύω, βακχιάζω, ἐκβακχεύω, καταβακχιόομαι y συμβακχεύω, los

⁵⁰ ENCINAS REGUERO (2011: 126) destaca que βákχος se usaba en el lenguaje religioso para aludir a las ramas sagradas portadas durante los ritos, de modo que los seguidores del dios recibían este nombre por las ramas que llevaban.

⁵¹ El uso de βακχεύω y sus formas compuestas también se registra en las siguientes tragedias de Eurípides: *Hel.* (v. 1364), *Hipp.* (v. 954), *Ion* (v. 1204), *IT* (v. 1243), *Or.* (vv. 338, 411 y 835) y *Tr.* (vv. 341 y 408).

sustantivos βάκχος, βάκχη, βάκχευμα y βάκχευσις, y los adjetivos βάκχειος y βακχεύσιμος. Βακχεύω aparece por primera vez en el canto de exaltación de los ritos dionisiacos realizado por las seguidoras del dios, provenientes de Lidia, en la *párodos* (θιασεύεται ψυ-/ χάν ἐν ὄρεσσι βακχεύ- / ὦν ὀσίοις καθαρμοῖσιν, *inicia su alma en el tíaso celebrando las bacanales en las montañas con sagradas purificaciones*, vv. 75-77). Luego, se registra en la exclamación de Penteo al ver a Tiresias y Cadmo en el primer episodio:

τὸν τερασκόπον
ἐν ποικίλαισι νεβρίσι Τειρεσίαν ὄρῳ
πατέρα τε μητρὸς τῆς ἐμῆς, πολὺν γέλων,
νάρθηκι βακχεύοντ'·
vv. 248-251.

Veo al adivino con las pieles moteadas de corzo, Tiresias, y al padre de mi madre, qué risa, celebrando la bacanal con el tirso.

Tiresias se vale del verbo en su intento de persuadir al joven rey sobre el carácter divino de Dioniso: τὸν θεὸν δ' ἐς γῆν δέχου / καὶ σπένδε καὶ βάκχευε καὶ στέφου κάρα, *recibe al dios en la tierra y ofrécele libaciones, celebra la bacanal y corónate la cabeza* (vv. 312-313). A continuación, ante el intento de Cadmo de acercarse, Penteo lo aleja diciendo: οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰών, / μηδ' ἐξομόρξη μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί; *no acerques tu mano, te vas a ir celebrando la bacanal. ¿O querrás pasarme tu locura?* (vv. 343-344). Por último, en la escena del tercer episodio ante los intentos del extranjero por persuadirlo, el hijo de Equión contesta: ξυνέθεσθε κοινῇ τάδ', ἵνα βακχεύητ' ἀεί, *acordaron estas cosas juntos para celebrar siempre la bacanal* (v. 807).

Las bacantes, al manifestar su alegría por la liberación del extranjero, utilizan una forma participial del verbo ἀναβακχεύω: ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς / θήσω ποτὲ λευκὸν / πόδ' ἀναβακχεύουσα, *alguna vez pondré mi blanco pie en los coros nocturnos, estallando en frenesí báquico* (vv. 862-864). El rey, ya vestido de mujer en el cuarto episodio, usa otra forma participial del verbo βακχιάζω, cuyo sentido es “actuar como bacante” y constituye un *primum dictum* (CIANI, 1974: 11): ἔνδον προσείων αὐτὸν ἀνασείων τ' ἐγὼ / καὶ βακχιάζων ἐξ ἔδρας μεθώρμισα, *yo lo saqué de su lugar adentro (del palacio), sacudiéndolo hacia arriba y abajo y actuando*

como *bacante* (vv. 930-931). En el final de la tragedia Cadmo emplea el verbo ἐκβακχεύω para explicarle a su hija lo sucedido: ἐμάνητε, πᾶσά τ' ἔξεβακχεύθη πόλις, *enloquecieron y toda la ciudad se llenó de frenesí báquico* (v. 1295).⁵² En la *párodos* el coro usa el verbo καταβακχιόομαι, compuesto de βακχεύω, que significa “estar lleno de frenesí” o “delirar de furia báquica” (καὶ καταβακχιούσθε δρυὸς / ἤ ἐλάτας κλάδοισι, *y conságrate a Baco con ramas de roble o abeto*, vv. 109-110) para consagrar a la ciudad de Tebas como seguidora de Dioniso. El primer mensajero, al describir a las mujeres actuando en el Citerón, emplea συμβακχεύω: πᾶν δὲ συνεβάκχευ' ὄρος / καὶ θῆρες, οὐδὲν δ' ἦν ἀκίνητον δρόμω, *el monte entero se unía a la bacanal y también las fieras, y nada se mantuvo inmóvil en su carrera* (vv. 726-727). En las cinco ocasiones se emplea el verbo βακχεύω para referirse a la celebración del ritual, a diferencia de *Heracles* en donde designa en la mayoría de sus apariciones la conducta del héroe enloquecido. En cuanto a sus compuestos, se emplean no solo para describir la conducta de las tebanas, el coro de seguidoras y Penteo, sino también para definir espacios físicos como la ciudad y el monte.

El hijo de Ágave se refiere al extranjero como βάκχος: ὡς θρασὺς ὁ βάκχος κοῦκ ἀγύμναστος λόγων, *¡Qué osado el bacante y no desentrenado en los discursos!* (v. 491). Para convocar al coro, Dioniso utiliza el sustantivo βάκχη: ἰώ, / κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς, / ἰὼ βάκχαι, ἰὼ βάκχαι, ἰό, *escuchen, escuchen mi voz, ¡o bacantes, ¡o bacantes* (vv. 576-578). Del mismo modo lo hace el rey en el primer diálogo con el extranjero (ὅταν γε καλέσης αὐτὸν ἐν βάκχαις σταθείς, *cuando lo llames, erguido entre las bacantes*, v. 499). El grupo de mujeres de Lidia en el epodo del cuarto estásimo llaman a Penteo “cazador de bacantes” (θηραγρευτᾶ βακχᾶν, v. 1020). En su exaltación del ritual en honor al dios de la *párodos*, el coro compara a la bacante con una potranca y dice: [...] κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι βάκχα, *alza en saltos su pierna veloz la bacante* (v. 166).⁵³ Se registra el verbo σκιρτάω, “saltar”, para describir la conducta de las mujeres, cuando el servidor cuenta a su amo la caza del extranjero en el comienzo del segundo episodio (v. 446). Recordemos que Eurípides usa el término σκίρτημα en *Heracles* (v. 536). Por último, el hijo de Equión

⁵² El verbo ἐκβακχεύω aparece en *Suppl.* (v. 1001) y *Tr.* (vv. 170 y 408).

⁵³ Se trata de una forma dórica del término βάκχη, común en los pasajes líricos de los textos dramáticos.

pregunta al extranjero cómo se ve disfrazado de mujer de la siguiente manera: πότερα δὲ θύρσον δεξιᾶ λαβὼν χειρὶ / ἢ τῆδε βάκχη μᾶλλον εἰκασθήσομαι; *¿Me asemejaré más a una bacante tras tomar el tirso con la mano derecha o con esta?* (vv. 941-942).

Diversos personajes de la obra aluden a las tebanas que fueron llevadas al monte como βάκχαι, “bacantes”. Así lo hace Dioniso en el prólogo (ἦν δὲ Θηβαίων πόλις / ὄργῃ σὺν ὅπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν / ζητῆ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν, *y si acaso la ciudad de los tebanos intenta, por ira, traer con las armas a las bacantes desde el monte, me uniré comandando a las ménades*, vv. 50-52), también al intentar persuadir al rey de que acepte al dios (Βρόμιος οὐκ ἀνέξεται / κινουῦντα βάκχας <σ’> εὐίων ὄρων ἄπο, *Bromio no soportará que <tú> saques a las bacantes de las montañas del evohé*, vv. 790-791), al dirigirse al coro una vez que convenció a Penteo de disfrazarse de mujer para ir al Citerón (γυναῖκες, ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται, / ἥξει δὲ βάκχας, οὗ θανῶν δώσει δίκην, *mujeres, el hombre cae en la red, llegaré junto a las bacantes, donde habiendo muerto será castigado*, vv. 848-847) y, por último, al acomodarle el traje a su víctima (ἢ πού με τῶν σῶν πρῶτον ἡγήση φίλων, / ὅταν παρὰ λόγον σῶφρονας βάκχας ἴδης, *de cierto, sin duda, me considerarás el primero de tus amigos, cuando veas inesperadamente moderadas a las bacantes*, vv. 939-940). La misma forma repite Penteo ante el primer mensajero (ὄσῳ δ’ ἂν εἴπης δεινότερα βακχῶν πέρι, *cuanto más terrible sea lo que digas sobre las bacantes*, v. 674; ἤδη τόδ’ ἐγγύς ὥστε πῦρ ὑφάπτεται / ὕβρισμα βακχῶν, *ya la insolencia de las bacantes se extiende hacía aquí como un incendio*, vv. 778-779) y tras ser convencido por el extranjero (πᾶν κρεῖσσον ὥστε μὴ ἴγγελαν βάκχας ἐμοί, *cualquier cosa [es] mejor a que las bacantes se rían de mí*, v. 842). Del mismo modo lo hace el primer mensajero en su relato (βάκχας ποτνιαδάς εἰσιδῶν, *viendo a las venerables bacantes*, v. 664; ἡ σὴ δὲ μήτηρ ὠλόλυξεν ἐν μέσαις / σταθειῖσα βάκχαις, *tu madre alzó un grito ritual, tras ponerse en medio de las bacantes*, vv. 689-690; οἱ δ’ ὄργῆς ὕπο / ἐς ὅπλ’ ἐχώρουν φερόμενοι βακχῶν ὕπο, *ellos, encolerizados siendo saqueados por las bacantes, corrían a las armas*, vv. 758-759). Por último, el esclavo alude a las compañeras del

extranjero que encerraron como bacantes (ἄς δ' αὖ σὺ βάκχας εἰρξας, *por el contrario las bacantes que encerraste*, v. 443).

Se supone que βάκχη debería ser utilizado únicamente para designar a las lidias, y μαινάς, para las tebanas. Sin embargo, se ha visto que las cadmeas son llamadas μαινάδες y βάκχαι de forma indistinta, y a las bacantes del coro, en una ocasión se las designa como ménades. ROUX (1970-1972: II 264) explica que los iniciados en los misterios de Dioniso recibían el nombre específico de βάκχος y las mujeres, βάκχη. La diferencia entre ménade y bacante consistiría en que la ménade practicaba el menadismo, por lo cual era una devota ocasional, y la bacante era la mujer iniciada en los misterios. HAMILTON (1974: 144) acota que βάκχη se utiliza a lo largo de toda la obra, pero μαινάς se emplea casi exclusivamente en la segunda parte, tras el milagro del palacio narrado en el tercer episodio, y los pocos casos en los que aparece en la primera parte están vinculados a eventos milagrosos (vv. 52, 103, 570 y 601).

El término βάκχευμα -que indica las ceremonias, las danzas y los misterios en honor a Baco- se emplea en seis ocasiones, CIANI (1974: 101) advierte que se trata de un *primum dictum*. Lo usa Dioniso en el prólogo (δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεί μὴ θέλει, / ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων, *pues es necesario que esta ciudad, que no está iniciada en mis ceremonias báquicas, empiece a aprender, aunque no quiera*, vv. 39-40). Después lo hace Tiresias en su discurso del primer episodio (καὶ γὰρ ἐν βακχεύμασιν / οὔσ' ἢ γε σώφρων οὐ διαφθαρήσεται, *ya que la [mujer] casta no se va a corromper por estar en las bacanales*, vv. 317-318). Luego, lo realiza el coro en el segundo estásimo (ἦξει / τε χορεύσων ἄμα βακχεύ- / μασι, *llegará para danzar las bacanales*, vv. 566-568) y en el *kommós* con el extranjero del tercer episodio (ὦ φάος μέγιστον ἡμῖν εὐίου βακχεύματος, *máxima luz para nosotras en la bacanal del evohé*, v. 608). Los últimos dos usos se registran en el discurso del primer mensajero: θέλετε θηρασώμεθα / Πενθέως Ἀγαύην μητέρ' ἐκ βακχευμάτων / χάριν τ' ἄνακτι θώμεθ', *¿Quieren que cacemos a Ágave, la madre de Penteo, de las bacanales y que ganemos la gratitud del señor?* (vv. 719-721); αἶ δὲ τὴν τεταγμένην / ὥραν ἐκίνουν θύρσον ἐς βακχεύματα, *ellas a la hora fija para la bacanal, agitaron los tirsos* (vv. 723-724). El hijo de Ágave utiliza el

sustantivo βάκχευσις, término que designa la bacanal (πικρὰν βάκχευσιν ἐν Θήβαις ἰδὼν, *viendo en Tebas una amarga bacanal*, v. 357). Tiresias emplea el adjetivo βακχεύσιμος, que constituye un *hápax legómenon* de Eurípides (CIANI, 1974: 101), de forma coordinada con μανιώδης para hablar de Dioniso: μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον / καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει, *y este dios (es) adivino, ya que lo báquico y lo loco tienen mucho poder adivinatorio* (vv. 298-299). En el discurso de Cadmo, al hablar del estado de su hija en el éxodo, se registra el adjetivo βάκχειος: τὴν δ' εἶπέ τις μοι δεῦρο βακχείῳ ποδὶ / στείχειν Ἀγαύην, *en cuanto a la otra, Ágave, alguien me dijo que venía hacia aquí con andar báquico* (vv. 1230-1231). Es lógico que la familia de palabras de βακχεύω tenga un uso extendido en *Bacantes* porque no solo Baco participa de la acción, sino que el coro se compone de un grupo de seguidoras del dios y varios de sus cantos se refieren a sus ritos.

El vocablo λύσσα indica en el periodo clásico “locura furiosa”, “frenesí causado por un dios” o simplemente “furia”. También designa a la diosa de la locura y la rabia de los perros. En el género trágico el vocablo se relaciona con el fenómeno de la locura a partir de Esquilo (*Coéforas*, v. 287 y *Prometeo Encadenado*, v. 883). Aristóteles utiliza λύσσα para designar la rabia canina en *Historia de los animales* (604a 4-10), en cuyo caso aparece asociada a la idea de locura porque la enfermedad provoca que el animal enloquezca (Τούτων ἡ λύττα ἐμποιεῖ μανίαν, 604 a 5-6). El término λύσσα se registra en el *Corpus Hippocraticum*, en *Sobre la medicina antigua* (L I, 618, 19, 28), para indicar el estado de irracionalidad producto del humor biliar. LINCOLN (1975: 98) aclara que la λύσσα hace que los canes se comporten como lobos, por eso mismo no es enfermedad de los lobos sino de los perros. Por su parte, PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009: 461-462) señala que su valor fundamental es “loba” ya que deriva de λύκος; en segundo lugar, que el valor derivado es la diosa de la locura, que transforma al perro en lobo y designa por metonimia la rabia; por último, que el significado metafórico expresa un estado violento y salvaje del alma que puede

ser el resultado de la intervención de *Lýssa* u otra divinidad, causado por el miedo o el amor sin intervención divina, o producto de la mordedura de un perro.⁵⁴

Se utiliza en *Heracles* el sustantivo λύσσα y su derivado λυσσάς. Como nombre propio, Λύσσα, aparece tres veces (vv. 823, 883 y 897). El empleo de los términos se acumula en el cuarto episodio, salvo un caso que responde al cuarto estásimo, para delinear la conducta del héroe, la de *Lýssa* y la de otras divinidades asociadas en el pensamiento griego con el fenómeno de la locura, las Erinias. En primer lugar, la *daímon* se vale del término λύσσα para describir las consecuencias de su presencia en Tebas: ὁ δὲ κανὼν οὐκ εἴσεται / παῖδας οὐς ἔτικτ' ἐναρῶν, πρὶν ἄν ἐμὰς λύσσας ἀφῆ, y *el asesino no sabrá que está matando a los niños que engendró, antes de que se libre de mi ataque de furia* (vv. 865-866). Los otros ejemplos corresponden al coro: ὀλεῖς μανίαισιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐναύλοις, lo *perderás cuando baile con enloquecidas furias al son de las flautas* (vv. 878-879); λυσσάδες ὠμοβρῶτες ἄδικοι Ποιναῖ / κακοῖσιν ἐκπετάσουσιν, *las Vengadoras, furiosas comedoras de carne cruda e injustas, lo llenarán con males* (vv. 887-888); ὦ / δάιε, τεκόμενος / λυσσάδι συγκατειργάσω μοίρα, *destructor, con muerte furiosa te sumaste para matarlos* (vv. 1022-1024). La presencia de los vocablos asociados a λύσσα otorga a la conducta del héroe un carácter sumamente violento y pernicioso.⁵⁵

En *Bacantes*, Dioniso utiliza el sustantivo λύσσα cuando comunica a sus seguidoras el plan para que Penteo se vista con atuendos femeninos: πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν, / ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν, *primero sácalo de sus cabales, habiéndole infundido una ligera locura* (vv. 850-851). Llama la atención que se le adose a λύσσα un término de claro sentido violento: el adjetivo ἐλαφρός, cuyo significado es “ligero”. La elección podría responder a que el accionar de Penteo en el cuarto episodio no tiene un matiz agresivo, como sí lo tiene su conducta en la escena del establo. Sin embargo, el coro comienza el cuarto estásimo invocando la figura de Λύσσα y emplea el adjetivo λυσσώδης para determinar el estado de enajenación de Penteo:

⁵⁴ SÁNCHEZ LASSO DE LA VEGA (1952) estudia la etimología del término λύσσα.

⁵⁵ Eurípides también usa λύσσα en *Or.* (vv. 254, 326, 401, 793 y 845).

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

¡Vayan, veloces perras de Lýssa, vayan hacia el monte, adonde las hijas de Cadmo celebran el tíaso, aguijonéenlas contra el rabioso espía de las ménades, (vestido) con ropa que imita la de las mujeres!

En el pasaje se superponen dos imágenes vinculadas a la locura, la del perro y la del aguijón, la segunda estudiada más adelante. Desde los términos elegidos para indicarla, λύσσα y su derivado λυσσώδης, tanto la locura del rey como la de las bacantes tienen un carácter agresivo.

En cuarto lugar me dedicaré al rastreo de los vocablos asociados al concepto de νόσος. En ambas tragedias se registra el verbo νοσέω, término propio del siglo V. a. C. que significa “estar enfermo”.⁵⁶ En cuanto al sustantivo νόσος -“enfermedad” y específicamente “afección de la mente”- no aparece en *Heracles* pero sí lo hace en *Bacantes*. GAMBON (2016d: 134) señala el hecho de que las tragedias constituyen el primer registro literario de la familia de palabras de νοσέω.

En *Heracles*, tres de las cuatro veces en que se emplea, νοσέω alude a la ciudad de Tebas: στάσει νοσοῦσαν τήνδ' ἐπεσπεσῶν πόλιν, *cayendo sobre esta ciudad enferma con guerra civil* (v. 34); οὐ γὰρ εὔφρονεῖ πόλις / στάσει νοσοῦσα καὶ κακοῖς βουλευμάσιν, *pues la ciudad enferma con guerra civil y malas decisiones no piensa bien* (vv. 272-273); ὅπλοισ ἀπαντῶν ἢ νοσησάσης χθονός; ἴ (Saliendo al encuentro) *con todas las armas o por qué la tierra estuvo enferma?* (v. 542). En una sola ocasión se emplea para caracterizar la conducta del héroe: ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς

⁵⁶ MITCHELL-BOYASK (2008: 18-22) estudia el uso de *nósos* y sus derivados en los tres trágicos. Se registra el empleo de νοσέω en las siguientes obras de Eurípides: *Alc.* (v. 1047), *Andr.* (vv. 221, 548, 906 y 950), *Hel.* (vv. 103, 575, 581 y 1607), *Hipp.* (vv. 186, 279, 293, 463, 477 y 933), *IA* (vv. 411, 982 y 1403), *Ion* (vv. 320, 364, 569, 620, 755 y 808), *IT* (vv. 536, 680, 693, 930, 992 y 1018), *Med.* (v. 16), *Or.* (vv. 34, 229, 232, 314, 407 y 792), *Ph.* (vv. 66, 472, 867, 871, 877, 1097 y 1171), *Rh.* (v. 412), *Supp.* (vv. 227 y 228) y *Tr.* (vv. 27 y 619).

οὐκ εἶ νοσῶν, *estando enfermo no eres el célebre Heracles*, v. 1414.⁵⁷ Para CLARKE KOSAK (2000: 48) la *stásis* de Tebas, de la que hablan Mégara y su esposo en los vv. 542-543, funciona como un factor ambiental que infecta a Heracles al llegar a la ciudad.

En cuanto a *Bacantes*, Tiresias emplea por primera vez el verbo νοσέω al intentar persuadir a Penteo del carácter divino de Dioniso:

μή τὸ κράτος αὔχει δύναμιν ἀνθρώποις ἔχειν,
μηδ' ἦν δοκῆς μέν, ἢ δὲ δόξα σου νοσῆ,
φρονεῖν δόκει τι·
vv. 310-312.

No te jactes de que la fuerza tiene poder sobre los hombres, ni, si lo crees, tu creencia es enferma, creas que eres sensato.

A continuación, el adivino utiliza el sustantivo νόσος en el final de su discurso, nuevamente para referirse al hijo de Equión: μαίνη γὰρ ὡς ἄλγιστα, κοῦτε φαρμάκοις ἄκη λάβοις ἄν οὔτ' ἄνευ τούτων νόσου, *pues estás loco de la manera más dolorosa y no conseguirás cura de la enfermedad con drogas ni sin estas* (vv. 326-327). DODDS (1960 [1944]: 196) traduce los versos de un modo diferente porque toma en cuenta otra variante textual: κοῦτε φαρμάκοις ἄκη λάβοις / ἄν οὔτ' ἄνευ τούτων νοσεῖς, *ninguna droga puede curar tu enfermedad, pero alguna droga la ha causado* (vv. 326-327). Tras escuchar las advertencias de su abuelo y Tiresias, Penteo acusa al extranjero de introducir una enfermedad entre las mujeres que consiste en el deseo sexual descontrolado: οἱ δ' ἀνὰ πόλιν στείχοντες ἐξιχνεύσατε / τὸν θηλύμορφον ξένον, ὃς ἐσφέρει νόσον / καινήν γυναιξὶ καὶ λέχη λυμαίνεται, *y ustedes, yendo por toda la ciudad, rastreen al extranjero de aspecto de mujer, que lleva una nueva enfermedad a las mujeres y deshonor los lechos maritales*, vv. 352-354. LARUE (1968: 211) señala que el adjetivo con el cual se califica a la

⁵⁷ BROCK (2000: 24) señala que la imagen de la enfermedad del cuerpo político aparece en la literatura griega con Solón y Teognis. Por la forma en la cual Aristófanes parodia su empleo, el autor supone que se usaba con cierta regularidad en los discursos políticos. Sobre la cuestión de la *stásis*, cf. Tucídides (3.81-82) quien alude a la violencia intrafamiliar como una de las calamidades resultantes de la guerra civil; Heródoto (V, 28) que al hablar de Mileto destaca que, anteriormente a su auge, había estado enferma por la guerra civil. GALLEGO (2011: 337) explica que los griegos asociaban el concepto de *stásis*, término para indicar la guerra civil, opuesto a *polémos* (conflicto con un enemigo exterior), con el de *nósos*. GAMBON (2016d: 146) señala que en las obras de Eurípides la disfunción política se expresa con términos de la familia de palabras νοσέω que en algunos casos se asocian con vocablos de la de παράσσω. La autora desarrolla la relación entre la *stásis* de Tebas y la locura del héroe en *Heracles* (GAMBON, 2016d: 146-151).

enfermedad, καινός, tiene una clara connotación peyorativa. El sexo descontrolado es una cuestión a la cual el rey se refiere al comenzar el primer episodio (vv. 222-223 y 237). Penteo se hace eco de la obsesión griega por proteger la pureza del linaje ciudadano. La razón por la cual se trataba de mantener a las mujeres en el interior de la casa se fundaba en el temor a la generación de un hijo no ateniense como resultado de que la mujer tuviese relaciones sexuales por fuera del matrimonio.

Respecto de la familia de palabras del verbo λυμαίνομαι (v. 354), TYRRELL (1871: 21) destaca que el sustantivo λυμεών es el término griego para indicar “adúltero”. Unos versos antes (vv. 260-262), el rey había calificado como “insanas” (οὐχ ὑγιᾶς, v. 262) a las mujeres que participaban de las ceremonias en las que se involucra vino. Dioniso retoma el concepto de sanidad para calificar al rey una vez que se traviste de mujer: τὰς δὲ πρὶν φρένας / οὐκ εἶχες ὑγιᾶς, νῦν δ' ἔχεις οἶα σε δεῖ, *antes no tenías sana la mente, pero ahora la tienes como es necesario para ti* (vv. 947-948). Por último, como se ha visto, el mensajero dice que Penteo, para aludir a las tebanas, emplea el sustantivo νόσος: ὦ ξέν', οὗ μὲν ἕσταμεν, / οὐκ ἐξικνοῦμαι μανιάδων ὄσσοις νόσων, *¡Extranjero! Desde donde estamos parados, no alcanzo a los ojos de las enfermedades enloquecidas* (vv. 1059-1060).⁵⁸ Para NELLI (2011: 299) la concepción de la μανία como enfermedad solo se aplica a Penteo por la utilización del verbo νοσέω para referirse al hijo de Ágave. Sin embargo, el rastreo de términos realizado manifiesta que en dos casos se atribuyen a las tebanas términos de dicho campo léxico. El hecho de que se registre un mayor número de veces términos derivados de νοσέω en *Bacantes*, respecto de *Heracles*, otorga a la locura un estatus diferente, más vinculado a lo patológico en lugar de a la guerra, como sucede con el mismo fenómeno en la tragedia del Anfítrionida.

El término οἶστρος designa el tábano que afecta al ganado, la picadura que produce y también la pasión violenta o la locura (CHANTRAINE, 1968: 787).⁵⁹ A su vez

⁵⁸ ANDRADE (2008: 63) opta por “falsas ménades” en lugar de “enfermedades enloquecidas” porque sigue otra variante textual (μαινιάδων νόθων, v. 1060).

⁵⁹ Ver BEEKES (2010: 1062).

adquiere el significado metafórico de “aguijón” y cualquier cosa que enloquece.⁶⁰ El caso trágico emblemático lo constituye la representación de la locura de Ío en *Prometeo Encadenado* de Esquilo, obra en la cual se narra cómo la joven huye enloquecida por un tábano enviado por Hera (vv. 878-886 y 642-673).⁶¹

De los vocablos asociados al verbo οἰστράω se registra en *Heracles* únicamente el sustantivo οἰστρος. Primero se ubica el término en el discurso de la *daímon* sobre las consecuencias de su presencia: οὔτε πόντος οὔτω κύμασιν στένων λάβρος / οὔτε γῆς σεισμὸς κεραυνοῦ τ' οἰστρος ᾠδῖνας πνέων / οἶ' ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρονεις Ἡρακλέους, *ni el mar con sus olas gime así de violento ni un terremoto ni el aguijón del rayo resoplan tan dolientes, como yo correré firme hacia el pecho de Heracles* (vv. 861-863). Luego el Anfítrionida le pregunta a su padre en el final de la obra: ποῦ δ' οἰστρος ἡμᾶς ἔλαβε; *¿Dónde nos tomó el aguijón?* (v. 1144). Cabe señalar que solo en uno de los casos remite a la locura de Heracles: si bien el primer ejemplo corresponde al discurso de *Lýssa*, no alude a su participación sino que forma parte de una comparación.

En *Bacantes*, se emplea el verbo οἰστράω, su compuesto ἀνοιστρέω (cuyo significado es similar), y los sustantivos οἰστρος y οἰστροπλήξ, compuesto de οἰστρος que se traduce como “picado por un tábano”. CIANI (1974: 100) señala que οἰστροπλήξ fue creado por Esquilo para describir la conducta de Ío en *Prometeo Encadenado* (v. 681). Dioniso provoca en las mujeres una reacción similar a la persecución de un tábano. Como se ha visto, en el prólogo el dios emplea el verbo οἰστράω para indicar de qué modo sacó de sus casas a las mujeres (τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾤστροσ' ἐγὼ / μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παρὰκοποι φρενῶν, *así pues, yo las aguijoneé con locuras fuera de sus casas y habitan el monte desquiciadas de las mentes*, vv. 32-33). El coro vaticina los acontecimientos del siguiente modo:

αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει,
Βρόμιος ὅστις ἄγη θιάσους
εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει

⁶⁰ El término κέντρον, que indica un objeto puntiagudo y se traduce por “aguijón”, se registra en cuatro ocasiones en *Heracles* (vv. 21, 882, 949 y 1288), de las cuales tres veces son para describir la conducta del Anfítrionida.

⁶¹ Eurípides utiliza οἰστρος en *Hipp.* (v. 1300), *IT* (vv. 394 y 1456) y *Or.* (v. 792); οἰστράω en *IA* (vv. 77 y 547) y *Or.* (v. 792).

θηλυγενῆς ὄχλος
ἀφ' ἰστῶν παρὰ κερκίδων τ'
οἰστρηθεὶς Διονύσῳ.
vv. 114-119.

En seguida toda la tierra bailará, cuando Bromio conduzca los tíasos hacia el monte, hacia el monte, donde hay una muchedumbre de mujeres lejos de los telares y de las lanzaderas tras haber sido aguijoneadas por Dioniso.

El verbo ἀνοιστρέω se registra en el cuarto estásimo, pasaje antes citado: ἀνοιστρήσατέ νιν / ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ / λυσσῶδη κατάσκοπον μαινάδων, *¡Aguijonéenlas contra el rabioso espía de las ménades, (vestido) con ropa que imita la de las mujeres!* (vv. 979-981).

El primer mensajero comienza su discurso refiriéndose a las mujeres de Tebas que vio al llegar al Citerón de esta manera: βάκχας ποτνιαδάς εισιδῶν, αἱ τῆσδε γῆς / οἴστροισι λευκὸν κῶλον ἐξηκόντισαν, *viendo a las venerables bacantes, que lanzaron su blanca pierna fuera de esta tierra por los aguijonazos de la locura* (vv. 664-665). Cadmo al entrar en escena en el éxodo, emplea οἰστροπλήξ para describir aquello que vio en el monte: καὶ τὴν μὲν Ἀκταίων' Ἀρισταίῳ ποτὲ / τεκοῦσαν εἶδον Αὐτόνοην Ἴνώ θ' ἅμα / ἔτ' ἀμφὶ δρυμοὺς οἰστροπλήγας ἀθλίας, *y la vi a Autónoe, quien en otro tiempo dio a luz a Acteón para Aristeo, y a Ino, entre los matorrales heridas por el aguijón de la locura, infelices* (vv. 1227-1229). En los casos señalados los términos asociados a οἰστράω determinan la conducta de las tebanas, de modo tal que se las relaciona con la figura de Ío, pero nunca definen el comportamiento de Penteo, estableciendo así una diferencia en la representación de la locura de los personajes.

A continuación se referirá a la familia de palabras de μαργάω, “estar furioso”. El verbo μαργάω, empleado sobre todo en contextos bélicos, se registra en *Heracles*: κάρριψε πέτρον στέρνον εἰς Ἡρακλέους, / ὅς νιν φόνου μαργῶντος ἔσχε κείς ὕπνον / καθῆκε, *lanzó una piedra contra el pecho de Heracles, que lo detuvo*

mientras estaba ávido de asesinato, y lo hizo caer en un sueño (vv. 1004-1006).⁶² PADEL (2005 [1995]: 47) explica que el verbo tiene un matiz particular, el anhelo de poseer y/o destruir. También aparece en la tragedia del Anfitrionida el adjetivo μάργος, vinculado a la idea de voracidad y lujuria, φεύγετε μάργον / ἄνδρ' ἐπεγειρόμενον, *huyan de un hombre loco que está despertando* (vv. 1082-1083).⁶³ De manera tal que la locura del Anfitrionida se carga de un alto nivel de agresión propio del contexto marcial.

En *Bacantes* se utilizan el sustantivo μωρία, “locura”, y el adjetivo μωρός, “loco” o “estúpido”, para aludir al hijo de Ágave. Se trata de términos pertenecientes al campo semántico de μωραίνω, “ser tonto”, que aluden a la ἄνοια, “falta de entendimiento”, y no se relacionan con la esfera de lo divino. Ante el intento de Cadmo de ponerle una corona, Penteo dice: οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰών, / μηδ' ἔξομόρξῃ μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί; *no acerques tu mano, te vas a ir celebrando la bacanal. ¿O querrás pasarme tu locura?* (vv. 343-344). Tiresias interviene entonces: μῶρα γὰρ μῶρος λέγει, *pues el loco habla sobre cosas locas* (v. 369). El verbo ἔξομόρξνυμι, que significa en general “eliminar”, adquiere en el pasaje el valor de “contagiar” por aparecer en conjunción con términos vinculados al malestar.

El coro de seguidoras de Baco, en *Bacantes*, utiliza ἀφροσύνη en el primer estásimo para hablar de los que desprecian a Dioniso (ἀχαλίνων στομάτων / ἀνόμου τ' ἀφροσύνας / τὸ τέλος δυστυχία, vv. 386-388). También lo hace Ágave cuando pregunta a su padre en el final de la tragedia: Πενθεῖ δὲ τί μέρος ἀφροσύνης προσῆκ' ἐμῆς; *¿Qué parte de mi insensatez pertenecía a Penteo?* (v. 1301). A diferencia de μανία, ἀφροσύνη (vocablo que pertenece a la familia de palabras de φρήν), es un término que, como el campo léxico de μωραίνω, no implica la

⁶² CIANI (1974: 91) señala que Esquilo lo utiliza para expresar la furia de la batalla (*Th.* v. 380) y se registra en *Fenicias* (vv. 1156 y 1247) de Eurípides en relación con las mismas formas de agresividad.

⁶³ Eurípides utiliza μαργάω en *Hec.* (v. 1128), *Hipp.* (v. 1230) y *Ph.* (vv. 1156 y 1247); μάργος en *Cyc.* (v. 310) y *El.* (v. 1027). Se registra el término de μάργος (v. 884) y λύσσα (v. 883) en la descripción de la sintomatología de Ío en *Prometeo Encadenado* de Esquilo (vv. 877-886). CRESPO (2012: 206) destaca que la *nósos* de la sacerdotisa de Hera se corresponde con la descripción de la “enfermedad de las doncellas” que aparece en *Timeo* (91c-d) de Platón y en el *Corpus Hippocraticum*.

participación divina. El verbo φρονέω tiene varias apariciones (vv. 196, 268, 312, 332, 480 y 483) que se acumulan en el diálogo entre Cadmo, Tiresias y Penteo del primer episodio; los últimos dos usos corresponden al encuentro inicial entre Dioniso y el rey. En especial interesa destacar la presencia del verbo en el relato del mensajero al aludir a la conducta de la hija de Cadmo: οὐ φρονοῦσ' ἄ χροῖ φρονεῖν, *no pensando lo que hay que pensar* (v. 1123).⁶⁴

En cuanto a *Heracles*, se registra el adjetivo ἄφρων, “sin sentido” o “loco” (vv. 310 y 758) pero no para describir el episodio de locura del Anfitrionida. Respecto de *Bacantes*, cabe concluir que la presencia de vocablos vinculados a μωρία y ἀφροσύνη para describir la conducta de Penteo y su madre establece una distancia respecto del modelo de locura que supone la participación divina.

El mal que sufre Heracles parece asociarse a la imagen tradicional de la *manía* por tener una causa divina, implicar un estado violento típico de la batalla y relacionarse con el dios Dioniso. Sin embargo, la descripción de los síntomas que realiza el mensajero problematiza la interpretación:

ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν,
ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
ρίζας τ' ἐν ὄσσοις αἱματῶπας ἐκβαλὼν
ἀφρὸν κατέσταζ' εὐτρίχου γενειάδος.
vv. 931-934.

Él ya no era el mismo, sino que trastornado en el movimiento de sus ojos y tras haber sobresalido en ellos las raíces ensangrentadas vertía espuma sobre la espesa barba.

Al mismo tiempo que la representación coincide con la furia de Héctor en *Ilíada* (15.607-610) por la secreción de espuma y la alteración de los ojos, los síntomas del Anfitrionida se corresponden con los que el médico hipocrático en *Sobre la enfermedad*

⁶⁴ No se desarrollan comentarios sobre estos términos, ni se incluye su aparición en el cuadro léxico salvo el uso en el v. 1123, para no perder el foco en el tema de la tesis. Por la misma razón indico solamente a continuación una serie de vocablos sin desarrollar la cita. Se usan los verbos καταφρονέω, “despreciar” (vv. 199 y 503); σωφρονέω, “ser sensato” (vv. 314, 316, 329, 504, 1150 y 1341); φρενόω, “instruir” (v. 792). También se registra una variedad de formas de los términos vinculados a φρήν: εὐφροσύνη, “festividad” (v. 377); σώφρων, “sensato” (vv. 504, 641, 940 y 1002) y la forma adverbial σωφρόνως, “moderadamente” (v. 686). Por otra parte, son abundantes los términos vinculados a la idea de sensatez o sabiduría como: σοφία, “sabiduría” (v. 395); σόφισμα, “artimaña” o “sofisma” (vv. 30 y 489); σοφός, “sabio” (vv. 179, 186, 203, 266, 395, 427, 480, 877, 897, 1005 y 1151). Hay otros usos del vocablo citado pero no relacionados con la oposición sabio-loco.

sagrada designa propios de la ἱερή νοῦσος. Además la sintomatología de Heracles, señala GUARDASOLE (2000: 196-201), se parece a una de las descripciones del tratado hipocrático *Sobre las afecciones internas* (L VII, 284-289, 48) y los ojos inyectados en sangre junto con su movimiento aparecen en *Pronóstico* (L II, 112-119, 2). Pero lo que resulta más llamativo del pasaje citado es la exclusión por parte del mensajero de la participación de *Lýssa* e *Iris*, lo que no implica una exclusión del plano divino ya que más adelante en su relato remite a la presencia de *Atenea*, figura responsable de detener al héroe antes de atentar contra la vida de su padre (vv. 1001-1006).⁶⁵

En cuanto a *Bacantes*, por un lado, el cuadro sintomatológico de *Ágave* es similar al del *Anfitriónida*: ἦ δ' ἀφρὸν ἐξιῖσα καὶ διαστρόφους / κόρας ἐλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἄ χροῖ φρονεῖν, / ἐκ Βακχίου κατείχεται, οὐδ' ἔπειθέ νιν, pero ella, lanzando espuma y girando las pupilas torcidas de los ojos, no pensando lo que hay que pensar, estaba poseída por Baco, y él (*Penteo*) no la persuadía (vv. 1122-1124). Nuevamente se establece una correspondencia con el cuadro descrito en el tratado hipocrático. Al respecto, MUSITELLI (1968: 100) advierte que en los dos relatos de los mensajeros (vv. 677-774 y 1043-1152), antes del desencadenamiento de la furia báquica, se describe a las tebanas actuando de un modo sumamente calmo en el monte, aun cuando ya se encuentran bajo el influjo divino (vv. 32-34). El autor señala la coincidencia entre la primera fase con la calma que presentan los flemáticos y la segunda con el descontrol de los biliosos, cuadros descritos en *Sobre la enfermedad sagrada* (L VI, 388, 15, 2-5).

Al mismo tiempo, como parte del grupo de tebanas, a la conducta de la hija de *Cadmo* se le aplican los términos asociados a οἴστρος, y se ha visto que al preguntar a su padre sobre los acontecimientos en el *Citerón*, se le adjudica ἀφροσύνη, un término que excluye la posibilidad de un origen divino. El procedimiento para la construcción de la representación de la *manía* del grupo de mujeres es similar al caso de *Heracles* en el sentido que se relaciona con la concepción tradicional pero, al mismo tiempo, se distancia.

Por otro lado, en el caso de *Penteo* hay diferencias entre su conducta en el relato del milagro en el palacio que hace el extranjero con respecto a la forma en la que se

⁶⁵ La diferencia, junto con su relación de complementariedad, entre los discursos de la *daímon* y el mensajero son estudiados en el capítulo IV.

conduce durante el cuarto episodio. Dioniso relata la conducta de su víctima del siguiente modo:

πρὸς φάτναις δὲ ταῦρον εὐρών, οὐ καθεῖρξ' ἡμᾶς ἄγων,
τῷδε περὶ βρόχους ἔβαλλε γόνασι καὶ χηλαῖς ποδῶν,
θυμὸν ἐκπνέων, ἰδρῶτα σώματος στάζων ἄπο,
χεῖλεσιν διδούς ὀδόντας·
vv. 618-621.

Habiendo encontrado un toro en el establo, donde nos encerró conduciéndonos, a este le tiraba redes sobre las rodillas y pezuñas de los pies, jadeando de furia, chorreando sudores del cuerpo, tras morderse los labios.

Ante el público el rey dice:

καὶ μὴν ὄρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,
δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἑπτάστομον·
καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς
καὶ σῶ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.
ἀλλ' ἢ ποτ' ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὖν.
vv. 918-922.

Me parece que veo dos soles y dos Tebas, la ciudad de siete puertas. Pareces un toro que nos guía hacía adelante y que te han crecido cuernos sobre la cabeza. Pero, ¿quizá eras un animal antes? Pues ciertamente tienes la forma de un toro.

Siguiendo a MUSITELLI (1968: 103-104 y 111-112), GUARDASOLE (2000: 227-228) destaca la similitud de la falta de control del primer ataque del rey (vv. 616-641) y la tranquilidad que caracteriza las reacciones del segundo ataque (vv. 918-970), con las manifestaciones sintomáticas de los biliosos y flemáticos del tratado hipocrático antes citado, si bien cabe señalar que, a diferencia de su madre y Heracles, Penteo no segrega espuma ni tiene la vista alterada. Asimismo, en la tragedia se le atribuye μωρία, término que no supone la participación divina. Tampoco se le aplican las palabras asociadas a οἴστρος, reservadas para las tebanas. Pero hay que recordar que se trata de una víctima de Dioniso, lo cual supone un acercamiento al modelo tradicional, y la atmósfera propia de los rituales en honor a Baco recorre toda la obra. Desde la perspectiva propuesta, es justamente en este punto en el cual Eurípides establece el mayor alejamiento. La función dramática del dios de la locura, con quien el nieto de Cadmo tiene cuatro encuentros, se desprende de la epifanía, y su influencia adquiere potencia por el carácter persuasivo otorgado a la palabra, aspecto también desarrollado en *Heracles* donde se vincula con la recuperación del Anfitriónida.

I.3. El modelo de las perturbaciones mentales en *Sobre la enfermedad sagrada*

En este apartado se ubicará primero las causas de la enfermedad sagrada y luego se presentará el cuadro sintomatológico según el texto hipocrático.⁶⁶ Respecto del tratamiento, resulta llamativo que su autor no identifique una forma específica para curar la enfermedad, si bien en el último capítulo destaca el rol del médico en el proceso de curación y se refiere a las terapias dietéticas (L VI, 394, 18, 7-20).

Se considera que *Sobre la enfermedad sagrada* fue escrito por el propio Hipócrates en dialecto jónico, entre el 425 y 420 a. C., y conforma el único tratado dedicado enteramente a una enfermedad.⁶⁷ En el capítulo 1 el autor ubica el desarrollo de la medicina respecto de la concepción tradicional de la *noúsos*. Explica que se han considerado divinas la naturaleza y la causa de la enfermedad sagrada porque no se asemeja a las demás, sin embargo, asevera que es como las otras enfermedades:

Περὶ μὲν τῆς ἱερῆς νούσου καλεομένης ᾧδ' ἔχει. οὐδέν τί μοι δοκέει τῶν ἄλλων θειότερη εἶναι νούσων οὐδὲ ἱερωτέρη, ἀλλὰ φύσιν μὲν ἔχει ἦν καὶ τὰ λοιπὰ νοσήματα, ὅθεν γίνεται. Φύσιν δὲ αὐτῇ καὶ πρόφασιν οἱ ἄνθρωποι ἐνόμισαν θεῖόν τι πρῆγμα εἶναι ὑπὸ ἀπειρίας καὶ θαυμασιότητος, ὅτι οὐδὲν ἔοικεν ἑτέρησι νούσοισιν· καὶ κατὰ μὲν τὴν ἀπορίην αὐτοῖσι τοῦ μὴ γινώσκειν τὸ θεῖον αὐτῇ διασώζεται, κατὰ δὲ τὴν εὐπορίην τοῦ τρόπου τῆς ἰήσιος ᾧ ἰῶνται, ἀπόλλυται, ὅτι καθαρμοῖσί τε ἰῶνται καὶ ἐπαοιδῆσιν.
L VI, 352, 1, 1-8.

Sobre la enfermedad que es llamada sagrada ciertamente es así. De ningún modo me parece que sea más divina ni sagrada que las otras enfermedades, sino que tiene un origen natural como las enfermedades restantes, de donde surge. Pero los hombres consideraron su naturaleza y su causa como un hecho divino por desconocimiento y asombro, porque de ningún modo se parece a las otras enfermedades. Y por la imposibilidad de comprenderla es conservado (el carácter) divino, y por la facilidad del método de curación con el que la tratan, es destruido, porque la tratan con purificaciones y encantamientos.

⁶⁶ THUMIGER (2015) se focaliza en la terminología de la insania mental empleada en los tratados hipocráticos y se aboca a los casos descritos en *Epidemias*.

⁶⁷ Las obras del *Corpus Hippocraticum* fueron adjudicadas a Hipócrates de Cos (se supone que nació en el 460 a. C y murió alrededor del 370 a. C.) pero presentan diferencias estilísticas, cronológicas y de contenido por lo que en la actualidad se considera que no responden a una única tradición. GAMBON (2016d: 134) destaca el hecho de que con la medicina hipocrática se produce un “salto epistemológico”, aunque señala que sus tratados no conforman un sistema homogéneo de pensamiento ni tampoco constituye la única forma de medicina practicada durante el periodo clásico.

No se da ningún nombre específico a la enfermedad y tampoco se lo hará a lo largo del tratado.⁶⁸ Esta cuestión llama la atención dado el marcado interés de la escuela hipocrática por diferenciar la posición respecto de la tradición popular. Por otra parte, se explica que el tipo de tratamiento depende de la etiología, con lo cual al suponer un origen sobrehumano a la afección se la ha tratado con hechizos y magia. Para el médico la atribución de un carácter sagrado tiene como única función enmascarar la impotencia de poder tratarla.

En este punto es importante tomar en consideración que si bien la medicina hipocrática no desconoció la eficacia de la palabra en los tratamientos para las enfermedades, de hecho hay dos tratados que versan sobre cómo el médico debe actuar para ser un buen profesional (*Sobre la decencia* y *Sobre el médico*); esto no implica el desarrollo de una cura por la palabra ni la búsqueda de motivaciones psíquicas para los trastornos.⁶⁹ LAÍN ENTRALGO (1970: 344) entiende que se debe a la repulsa del ensalmo mágico y a la excesiva confianza en los síntomas somáticos, datos que se plasman en el tratado aquí estudiado.

A continuación, el médico aclara que, dependiendo del tipo de síntoma, se ha responsabilizado a una divinidad diferente:⁷⁰

κῆν μὲν γὰρ αἶγα μιμῶνται, κῆν βρύχωνται, κῆν τὰ δεξιὰ σπῶνται, μητέρα θεῶν φασὶν αἰτίην εἶναι. Ἦν δὲ ὀξύτερον καὶ εὐτονώτερον φθέγγηται, ἵππῳ εἰκάζουσι, καὶ φασὶ Ποσειδῶνα αἴτιον εἶναι. Ἦν δὲ καὶ τῆς κόπρου τι παρῆη, ὃ πολλάκις γίνεται ὑπὸ τῆς νούσου βιαζομένοισιν, Ἐνοδίου πρόσκειται ἢ προσωνυμίη· ἦν δὲ λεπτότερον καὶ πυκνότερον, οἶον ὄρνιθες, Ἀπόλλων νόμιος. Ἦν δὲ ἀφρὸν ἐκ τοῦ στόματος ἀφήη καὶ τοῖσι ποσὶ λακτίζη, Ἄρης τὴν αἰτίην ἔχει. Ὀκόσα δὲ δέιματα νυκτὸς παρίσταται καὶ φόβοι καὶ παράνοιαι καὶ ἀναπηδήσεις ἐκ τῆς κλίνης καὶ φόβητρα καὶ φεύξιες ἔξω, Ἐκάτης φασὶν εἶναι ἐπιβολὰς καὶ ἡρώων ἐφόδους.
L VI, 360-362, 1, 83-93.

Por un lado, si imitan a las cabras, y si rechinan los dientes, y si convulsionan hacia el lado derecho, dicen que la madre de los dioses es la causa. Por otro lado, si grita más agudo y fuerte, lo igualan a un caballo, y dicen que Poseidón es el responsable. Y también si suelta algo de excremento, que a menudo sucede a los que son dominados

⁶⁸ HARRIS (2013a: 1) sostiene que hasta el siglo II d. C. el número de nombres que tenían los griegos para los trastornos mentales era pequeño, aunque poseían una gran cantidad de palabras para designar los estados mentales anormales y las conductas que los acompañan.

⁶⁹ En *Avispas* (vv. 111-135), Aristófanes ofrece una lista de los tratamientos para la locura utilizados en Atenas durante ese periodo: la restricción, la persuasión, el lavado y la purgación, la celebración de los coribantes y la visita al templo de Asclepio.

⁷⁰ Para un estudio sobre la medicina popular, cf. GIL (2004 [1969]) y LANATA (1967).

por la enfermedad, se le aplica el sobrenombre de Enodia. Y si más delicada y frecuente, como las aves, (se le aplica) el de Apolo Nomio. Y si lanza espuma por la boca y da coces con sus pies, Ares tiene la culpa. Y cuantos presentan miedo de noche y terrores y locuras y saltos del lecho y espantos y escapes de la casa, dicen que son asaltos de Hécate y ataques de los héroes.

Se presenta una lista de los dioses que tradicionalmente se asociaron a la afección, con el objetivo de marcar el cambio de agentes personales a causas impersonales que caracteriza el pensamiento de la escuela hipocrática.⁷¹ No se alude a los héroes míticos que sufrieron la enfermedad -si bien son nombrados como posibles agentes- referencia que sí se realiza en *Problemas* (XXX, 953a 10-25), texto atribuido a Aristóteles pero sobre cuya autoría hay dudas. Para SIMON (1984: 274) la falta de referencia se debe a que la posición científica del autor del tratado es contraria.

En el capítulo 2 el médico insiste nuevamente en la oposición con la concepción tradicional de la enfermedad y destaca la búsqueda de explicaciones racionales y concretas:

Τὸ δὲ νοῦσημα τοῦτο οὐδὲν τί μοι δοκᾷ θεϊότερον εἶναι τῶν λοιπῶν, ἀλλὰ φύσιν μὲν ἔχει ἢν καὶ τὰ ἄλλα νοσήματα, καὶ πρόφασιν ὅθεν ἕκαστα γίνεται· φύσιν δὲ τοῦτο καὶ πρόφασιν ἀπὸ ταύτου τὸ θεῖον γίνεσθαι ἀφ' ὅτου καὶ τὰλλα πάντα, καὶ ἰητὸν εἶναι, καὶ οὐδὲν ἦσσαν ἐτέρων, ὅ τι ἂν μὴ ἤδη ὑπὸ χρόνου πολλοῦ καταβεβιασμένον ἔη, ὥστε ἤδη εἶναι ἰσχυρότερον τῶν φαρμάκων τῶν προσφερομένων.

L VI, 364, 2, 1-6.

Esta enfermedad no me parece que sea más divina que las demás de ningún modo, sino que tiene un origen natural como las otras enfermedades, y la causa por lo cual resulta cada una. Respecto del origen natural y la causa resulta ella divina por lo mismo por lo que todas las otras, y es curable, no menos que otras, con tal que no sea ya forzada por un largo tiempo, de modo que sea más fuerte que las drogas que se le aplican.

Al establecer un principio natural para la enfermedad sagrada, la inscribe en una teoría general sobre las enfermedades y puede ser curada con métodos similares a los de las otras. Hacia el final, el pasaje citado se refiere a la aplicación de fármacos pero no revela cuál corresponde para su tratamiento. Tampoco especifica cuál es el adecuado para la enfermedad al hablar de remedios en el capítulo 18 (L VI, 394, 18, 9-15).

Se señalan dos cuestiones respecto al origen de la enfermedad: un componente hereditario (*ἀρχεται δὲ ὥσπερ καὶ τὰλλα νοσήματα κατὰ γένος, y comienza como las otras enfermedades en la familia*, L VI, 364, 2, 7) y una zona específica del

⁷¹ En *Hipólito* (vv. 141-150) el coro se pregunta si alguna de estas divinidades es la causa de la locura de Fedra.

cuerpo que es el cerebro (ἀλλὰ γὰρ αἴτιος ὁ ἐγκέφαλος τούτου τοῦ Πάθεος, ὥσπερ καὶ / τῶν ἄλλων νοσημάτων τῶν μεγίστων, *pero en realidad el responsable de esta afección [es] el cerebro como de las otras enfermedades más graves*, L VI, 366, 3, 1-2).⁷² El órgano vinculado a la etiología de la enfermedad es entonces el cerebro y no otros órganos internos, como, por ejemplo, el útero según *Sobre las enfermedades de las mujeres*. JOUANNA (2003: vii) destaca que en *Sobre la enfermedad sagrada* se señala el cerebro como la sede del pensamiento en lugar del corazón o el diafragma.⁷³ Esto implica que la cuestión es desplazada de los órganos convencionales a este “nuevo” órgano que conduce a una “nueva” fisiología. La alteración del normal funcionamiento del cerebro consiste en que la flema encuentra cerrados los caminos por los cuales debería correr (ἦν δὲ τουτέων μὲν τῶν ὁδῶν ἀποκλεισθῆ, ἐς δὲ τὰς φλέβας, / ἄς προείρηκα, τὸν κατάροον ποιήσεται, L VI, 372, 7, 1-2). La corrupción del cerebro que ocasiona la enfermedad sagrada, aclara el autor, se produce por la flema y no por la bilis:

Ἔτερον δὲ μέγα τεκμήριον ὅτι οὐδὲν θειότερόν ἐστι τῶν λοιπῶν νοσημάτων· τοῖσι γὰρ φλεγματώδεσι φύσει γίνεται· τοῖσι δὲ χολώδεσιν οὐ προσπίπτει· καίτοι εἰ θειότερόν ἐστι τῶν ἄλλων, τοῖσιν ἅπασιν ὁμοίως ἔδει γίνεσθαι τὴν νοῦσον ταύτην, καὶ μὴ διακρίνειν μήτε χολώδεα μήτε φλεγματώδεα.
L VI, 364-366, 2, 12-17.

Otra gran prueba de que para nada es más divina que las enfermedades restantes: los flemáticos tienen esa naturaleza, pero no ocurre para los biliosos. De hecho, si fuese más divina que las otras, sería necesario que esta enfermedad aconteciera igualmente para todos los casos, y no distinguiera biliosos o flemáticos.

En *Problemas* (XXX, 953 a 10-20) se propondrá justamente lo contrario: la enfermedad será padecida por aquellos que tienen un temperamento dominado por la bilis negra. Por su parte, Platón en *Timeo* (85b-c) sostendrá que se ocasiona al mezclarse el flujo de la flema con la bilis negra. Ahora bien, la ausencia de la mención de este tipo de bilis en *Sobre la enfermedad sagrada* se debe a que esta variedad no era

⁷² Sigo a LITTRÉ (1849: VI 367) y JOUANNA (2003: 11) quienes traducen ἐγκέφαλος como “cerebro” en tanto indica lo que está dentro de la cabeza.

⁷³ En el capítulo 14 del tratado hipocrático *Sobre los flatos* (L VI, 110-112) se atribuye el origen de la enfermedad sagrada a la obstrucción del flujo de sangre provocada por el ingreso de aire al cuerpo. Las manifestaciones son similares en ambos tratados.

conocida aún cuando se lo escribió.⁷⁴ La relación entre la *ἱερὴ νοῦσος* y la bilis negra aparecerá en los tratados hipocráticos posteriores y se vincula a la teoría de los cuatro humores (bilis amarilla, bilis negra, flema y sangre) de Polibio, discípulo de Hipócrates, y será extendida por Galeno en el siglo II d. C.⁷⁵

En cuanto a las causas, también se señalan los vientos y las estaciones, que constituyen factores divinos:

Αὕτη δὲ ἡ νοῦσος ἡ ἱερὴ καλεομένη ἐκ τῶν αὐτῶν προφασίων γίνεται ἀφ' ὧν καὶ αἱ λοιπαὶ ἀπὸ τῶν προσιόντων καὶ ἀπιόντων, καὶ ψύχεος, ἡλίου, πνευμάτων μεταβαλλομένων τε καὶ μηδὲ ποτε ἀτρεμιζόντων. Ταῦτα δ' ἐστὶ θεῖα, ὥστε μηδὲν διακρίνοντα τὸ νοῦσημα θειότερον τῶν λοιπῶν νοουσημάτων νομίζειν, ἀλλὰ πάντα θεῖα καὶ ἀνθρώπινα πάντα· φύσιν δὲ ἔχει ἕκαστον καὶ δύναμιν ἐφ' ἑαυτοῦ, καὶ οὐδὲν ἄπορον ἐστὶν οὐδὲ ἀμήχανον·

L VI, 394, 18, 1-7.

Esta enfermedad llamada sagrada resulta de las mismas causas que las otras, de cosas que van y vienen, del frío, del sol, de los vientos que cambian y nunca están quietos. Y esas son divinas, en vista de lo cual no es distinguible la enfermedad que es considerada divina de las otras enfermedades, sino que todas (son) divinas y todas (son) humanas. Cada una tiene su origen natural y su poder en sí misma, y no es inabordable ni intratable.

Al establecer el frío, el calor y los vientos como causas de la enfermedad, se ubican factores externos además de los internos. Por otra parte, el médico afirma que todas las enfermedades son igualmente divinas porque los factores climáticos que las causan son divinos en tanto se encuentran fuera del control humano.⁷⁶ Ahora bien, también lo son, explica VAN DER EIJK (2010: 49-50), porque tienen una naturaleza y un poder en sí mismas, y, sin embargo, al mismo tiempo son humanas porque pueden ser curadas con un tratamiento practicado por el hombre. Dicho autor sostiene que hay una tensión en el tratado que se manifiesta al confrontar el rechazo a la idea de que los dioses envían enfermedades con la aseveración de que estas son divinas en cuanto tienen una naturaleza, es decir, un patrón de origen y desarrollo constante y regular (VAN DER EIJK, 2010: 69-70). La tensión no debe ser eliminada sino que debe ser

⁷⁴ LAÍN ENTRALGO (1970: 287) destaca la relación establecida entre los epilépticos y los melancólicos en *Epidemias* (L V, 354-356, 6): cuando la enfermedad afecta el cuerpo, se vuelven epilépticos, y cuando afecta la inteligencia, melancólicos.

⁷⁵ Cf. JOUANNA (2003: L).

⁷⁶ Véase *Sobre los aires, las aguas y los lugares*, tratado en el que se desarrolla la influencia del clima y la geografía sobre los individuos.

interpretada como una paradoja característica del pensamiento de los intelectuales en la Antigüedad, entre los que se ubica Eurípides.

Una persona es flemática cuando se concentra flujo de flema en el cerebro. Ahora bien, el médico hipocrático señala que, de acuerdo con el lugar del cuerpo en el cual ocurre la obstrucción, se ocasionan diferentes síntomas. Si el flujo de flema se dirige hacia el corazón y el pulmón, se producen palpitaciones y asma (L VI, 370, 6, 3-4), diarrea si llega al vientre (L VI, 372, 6, 14), y, por último, cuando el flujo va en descenso por las venas aparece el cuadro clínico de la enfermedad sagrada:

ἄφωνός τὲ γίνεται καὶ πνίγεται, καὶ ἀφρός ἐκ τοῦ στόματος ἐκρέει, καὶ οἱ ὀδόντες συνηρείκασι, καὶ αἱ χεῖρες συσπῶνται, καὶ τὰ ὄμματα διαστρέφονται, καὶ οὐδὲν φρονέουσιν, ἐνίοισι δὲ καὶ ὑποχωρέει ἡ κόπρος κάτω·

L VI, 372, 7, 2-5.

Se queda sin voz y se ahoga, y le fluye espuma por la boca, los dientes rechinan, las manos se contraen, los ojos se distorsionan, y en absoluto tienen entendimiento, y también a algunos les sale excremento.

Este conjunto de síntomas se constituirá en el modelo de las perturbaciones mentales severas para la literatura, de hecho su coincidencia lexical no se limita a *Heracles*.⁷⁷ Luego se da una explicación fisiológica para cada uno de los síntomas:

ὥστε, ἐπειδὴν ἀποκλεισθῶσιν αἱ φλέβες τοῦ ἡέρος ὑπὸ τοῦ φλέγματος καὶ μὴ παραδέχωνται, ἄφωνον καθιστᾶσι καὶ ἄφρονα τὸν ἄνθρωπον. Αἱ δὲ χεῖρες ἀκρατέες γίνονται καὶ σπῶνται, τοῦ αἵματος ἀτρεμίσαντος καὶ μὴ διαχεομένου ὥσπερ εἰώθει. Καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ διαστρέφονται, τῶν φλεβίων ἀποκλειομένων τοῦ ἡέρος καὶ σφυζόντων. Ἄφρός δὲ ἐκ τοῦ στόματος προέρχεται ἐκ τοῦ πλεύμονος· ὅταν γὰρ τὸ πνεῦμα μὴ εἰσὶν ἐς αὐτὸν, ἀφρέει καὶ ἀναβλύει ὥσπερ ἀποθνήσκων.

L VI, 372-374, 7, 19-25.

Así cuando las venas son obstruidas por la flema y no reciben aire, dejan sin voz y sin sentido al hombre. Las manos se tornan impotentes y se convulsionan, permaneciendo quieta la sangre y no circulando como acostumbraba. Los ojos se distorsionan, siendo obstruidas las venas de aire y teniendo pulsaciones. La espuma del pulmón avanza por la boca. Pues cuando la respiración no entra al mismo, se cubre y brota espuma como muriendo.

⁷⁷ Cf. FERRINI (1978: 49-62) quien muestra la correspondencia entre los síntomas descritos en *Sobre la enfermedad sagrada* con *Heracles* y otras tragedias del mismo autor; SAÏD (2013: 388-391) que estudia la relación entre dicho tratado y *Orestes* de Eurípides.

Del pasaje citado importa destacar el esfuerzo del médico por diferenciarse de la explicación divina de la enfermedad que adjudicaba cada síntoma a un dios diferente.

Por otra parte, la *ίερή νοῦσος* provoca una particular turbación del ánimo. El enfermo se aísla por la vergüenza que siente ante los otros humanos y no por temor a la divinidad:

‘Οκόσοι δὲ ἤδη ἐθάδες εἰσὶ τῇ νούσῳ, προγινώσκουσιν ὀκόταν μέλλωσι λήψεσθαι, καὶ φεύγουσιν ἐκ τῶν ἀνθρώπων, ἦν μὲν ἐγγύς αὐτῶν ὁ οἶκος ἔη, οἴκαδε, ἦν δὲ μὴ, ἐς τὸ ἐρημότατον, ὅπη μέλλουσιν ὄψεσθαι αὐτὸν ἐλάχιστοι πεσόντα, εὐθύς τε ἐγκαλύπτεται· τοῦτο δὲ ποιέει ὑπ’ αἰσχύνης τοῦ πάθεος καὶ οὐχ ὑπὸ φόβου, ὡς οἱ πολλοὶ νομίζουσι, τοῦ δαιμονίου.

L VI, 382, 12, 1-6.

Cuantos ya están habituados a la enfermedad, saben de antemano cuándo están a punto de tenerla, y huyen de los hombres, si la casa está cerca de estos, a su casa, y si no, al lugar más solitario, en donde saben que muy pocos van a verlo tras caer, y seguidamente se ocultan. Y esto lo hace por vergüenza de su padecimiento y no por el miedo, como muchos piensan, de lo divino.

En el capítulo 10 al vincular el flujo de flema con las estaciones, el autor del tratado diferencia cómo sobreviene la enfermedad según la edad y se refiere en primer lugar a la niñez:

ὅ τι δ’ ἂν τούτων αὐτῶ γένηται, εὐθύς ἔφριξε τὸ σῶμα, καὶ ἄφωνος γενόμενος τὸ πνεῦμα οὐχ εἴκυσεν, ἀλλὰ τὸ πνεῦμα ἠρέμησε, καὶ ὁ ἐγκέφαλος ξυνέστη, καὶ τὸ αἷμα ἔστη, καὶ οὕτως ἀπεκρίθη καὶ ἐπικατερόρη τὸ φλέγμα. Τοῖσι μὲν παιδίοισιν αὗται αἱ προφάσιες τῆς ἐπιλήψιός εἰσι τὴν ἀρχήν.

L VI, 380, 10, 15-19.

Si le ocurre cualquiera de estas cosas, en seguida el cuerpo se estremece, y tras quedarse sin voz no recupera la respiración, sino que la respiración se detiene y el cerebro se contrae, y la sangre es detenida, y así la flema se separa y se corre hacia abajo. Por un lado, al comienzo los presuntos móviles del ataque son esos para los niños.

A continuación desarrolla lo que acontece en la vejez:

Τοῖσι δὲ πρεσβύτησιν ὁ χειμῶν πολεμιώτατός ἐστιν· ὅταν γὰρ παρὰ πυρὶ πολλῶ διαθερμανθῇ τὴν κεφαλὴν καὶ τὸν ἐγκέφαλον, ἔπειτα ἐν ψύχει γένηται καὶ ῥιγώση, ἢ καὶ ἐκ ψύχεος εἰς ἀλέην ἔλθῃ καὶ παρὰ πυρὶ καθίση, τὸντο τοῦτο πάσχει, καὶ οὕτως ἐπίληπτος γίνεται κατὰ τὰ προειρημένα. Κίνδυνος δὲ πολὺς καὶ ἤρος παθεῖν τὸντο τοῦτο, ἦν ἠλιωθῇ ἡ κεφαλὴ· τοῦ δὲ θέρεος ἤκιστα, οὐ γὰρ γίνονται μεταβολαὶ ἐξαπιναῖοι. Ὀκόταν δὲ εἴκοσιν

ἔτερα παρέλθη, οὐκ ἔτι ἡ νοῦσος αὕτη ἐπιλαμβάνει, ἦν μὴ ἐκ παιδίου
ξύντροφος ἔη, ἀλλ' ἢ ὀλίγους ἢ οὐδένα·
L VI, 380, 10, 19-27.

Por otro lado, el invierno es el peor enemigo para los ancianos. Pues cada vez que se les calienta la cabeza y el cerebro junto a un gran fuego, y luego se encuentra en el frío y tirita, o del frío al calor pasa y se sienta junto a un fuego, sufre esto mismo, y así se convierte en susceptible de padecer un ataque por las cosas dichas de antemano. El gran peligro en primavera (es) sufrir esto mismo, si la cabeza es expuesta al sol. Menos en el verano, pues no son repentinos los cambios. Cuando se pasan los veinte años, ya no ataca esa enfermedad, si no es habitual desde niño, sino que (ataca) a pocos o a ninguno.

En el pasaje se asocia la enfermedad, tanto en los casos de niños como en los de ancianos, con la noción de embate. Los términos utilizados son ἐπιληψία (L VI, 380, 10, 19), que significa “ataque”, y ἐπίληπτος (L VI, 380, 10, 23),⁷⁸ que puede ser traducido como “susceptible de padecer un ataque” ya que proviene del verbo ἐπιλαμβάνω,⁷⁹ también registrado en forma conjugada en el mismo capítulo (L VI, 380, 10, 26-27) y tiene como una de sus acepciones “atacar”.⁸⁰ JOUANNA (2003: xxiv-xxv) precisa que el sustantivo ἐπίληψις, no se utiliza ni en el siglo V a. C. ni en los comienzos del siglo IV a. C. para designar una enfermedad específica, sino que es empleado para aludir al ataque de una afección en su fase crítica y puede aplicarse a todas las enfermedades.⁸¹

Los capítulos 14 al 17 brindan información sobre otras perturbaciones del cerebro. Debido a que el tratado lleva en su título ἰερόη νοῦσος, algunos críticos incurren en el error de tomar estos capítulos como parte de la descripción de dicha enfermedad, como, por ejemplo, MAHIEU (2008: 99) quien sostiene que la enfermedad sagrada designa una afección única con dos formas que son la epilepsia convulsiva y la locura. CONTI JIMÉNEZ (2000: 47-48) considera que la epilepsia en este tratado es una forma de locura ya que atribuye los síntomas descritos en el capítulo 15 a la enfermedad sagrada, lo que la lleva a considerar que la medicina hipocrática hace una tipificación imprecisa de la locura, que se reflejaría en las tragedias de Eurípides. Una parte de la crítica ha sostenido que estos capítulos constituyen una adición de un médico

⁷⁸ Forma registrada en L VI, 372, 6, 12; L VI, 376, 8, 11; L VI, 382, 11, 2 y 17; L VI, 384, 13, 1.

⁷⁹ Cf. CHANTRAINE (1968: 616) s. v. λαμβάνω.

⁸⁰ Empleado en los capítulos 6 (L VI, 370, 6, 2) y 9 (L VI, 376, 9, 6).

⁸¹ Ver *Sobre la enfermedad sagrada* 6 (L VI, 372, 6, 12) donde se utiliza de un modo similar.

posterior porque el tema no es la enfermedad sagrada.⁸² Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX no se ha puesto más en duda la unidad del tratado y se considera, en cambio, que el desarrollo de estos capítulos permite ubicar a la *ἰερώ νοῦσος* en un sistema patológico más amplio (JOUANNA, 2003: xviii-xxii).

Tras indicar que tanto los placeres como las amarguras proceden del cerebro (L VI, 386, 14, 1-8), se señala la conexión entre este órgano y la conducta trastornada:

Τῷ δὲ αὐτῷ τούτῳ καὶ μαινόμεθα καὶ παραφρονέομεν, καὶ δείματα καὶ φόβοι παρίστανται ἡμῖν τὰ μὲν νύκτωρ, τὰ δὲ μεθ' ἡμέρη, καὶ ἐνύπνια καὶ πλάνοι ἄκαιροι, καὶ φροντίδες οὐχ ἰκνεύμεναι, καὶ ἀγνωσίη τῶν καθεστέων καὶ ἀηθίη καὶ ἀπειρίη.
L VI, 386-388, 14, 8-12.

Por el mismo (órgano) enloquecemos y deliramos, y se nos presentan terrores y miedos unos de noche, y otros durante el día, y visiones en sueños y vagabundeos inoportunos, y preocupaciones no adecuadas, e ignorancia de las circunstancias e inexperiencia y desconocimiento.

El autor del tratado precisa que la perturbación del cerebro puede ocasionar que las personas enloquezcan, deliren y muestren terrores, miedos, pesadillas, divagaciones, pensamientos injustificados, incapacidad para reconocer lo que es real y sentimientos de extrañeza. Para aludir al estado ocasionado por la perturbación del cerebro se utilizan los verbos *μαίνομαι* y *παραφρονέω* -compuesto de *φρονέω* (L VI, 372, 7, 5) que significa “tener entendimiento”. JOUANNA (2013: 99) advierte que en esta frase se acumulan las dos formas que caracterizan el vocabulario sobre la insania: la familia de palabras de *μανία* -que designan positivamente la locura- y las formas compuestas de *φρήν* -que conforman un segundo grupo junto con la familia de *νοῦς*. Respecto del verbo *μαίνομαι*, cabe destacar que se utiliza cuatro veces más en el tratado: en el capítulo 1 (L VI, 354, 1, 14),⁸³ una vez más en el 14 (L VI, 388, 14, 15) y dos veces en el 15 (L VI, 388, 15, 2-3 y 5).

El médico hipocrático no presenta un término específico para nombrar la enfermedad sino que aparece una forma verbal, con lo cual podría tratarse de un estado que acompaña a diferentes enfermedades. Al respecto, THUMIGER (2013b: 65) sostiene que la *manía* no es catalogada como un tipo de insania en el *Corpus Hippocraticum*,

⁸² Parte del capítulo 14 (15-20) y el capítulo 15 entero se citan en *Carta 19 sobre la locura* (L IX) y en *Tratado anónimo sobre la rabia* (JOUANNA, 2003: cxviii-cxxiv).

⁸³ En este caso aparecen nuevamente juntas dos formas participiales de los verbos *μαίνομαι* y *παραφρονέω*.

clasificación que realizará la tradición médica posterior, porque son más frecuentes las formas verbales del grupo semántico de *μανία* que las sustantivas o adjetivas.⁸⁴ Tampoco para MARTÍNEZ CONESA (1991:13) se define con claridad la *μανία* como perturbación mental, sino que se utiliza el término con un sentido general. Las formas verbales son históricamente anteriores a las nominales, que forman parte del proceso de creación de un lenguaje abstracto y científico. Asimismo, para LE PERSON (2007) la utilización del término *manía* y sus derivados es más bien ambigua dado que algunas veces parece tener el sentido amplio de locura (*Sobre la enfermedad sagrada* 14) y otras veces parece designar una condición específica como la epilepsia o la melancolía, *Prenociones coicas* (L V, 634-635, 10, 230) y *Predicciones* (L IX, 10).⁸⁵

A continuación en el tratado se especifica el motivo por el cual el cerebro resulta alterado:

Καὶ ταῦτα πάσχομεν ἀπὸ τοῦ ἐγκεφάλου πάντα, ὅταν οὗτος μὴ ὑγιαίνει, ἀλλ' ἢ θερμότερος τῆς φύσιος γένηται ἢ ψυχρότερος ἢ ὑγρότερος ἢ ξηρότερος, ἢ τι ἄλλο πεπόνθη πάθος παρὰ τὴν φύσιν ὃ μὴ ἐώθει. Καὶ μαινόμεθα μὲν ὑπὸ ὑγρότητος· ὀκότεν γὰρ ὑγρότερος τῆς φύσιος ἔη, ἀνάγκη κινέεσθαι, κινευμένου δὲ μήτε τὴν ὄψιν ἀτρεμίξειν μήτε τὴν ἀκοήν, ἀλλ' ἄλλοτε ἄλλο ὄραν καὶ ἀκούειν, τὴν τε γλῶσσαν τοιαῦτα διαλέγεσθαι οἷα ἂν βλέπη τε καὶ ἀκούη ἐκάστοτε·
L VI, 388, 14, 12-19.

Padecemos todas esas cosas por el cerebro, cuando este no está sano, sino que llega a estar más caliente que su naturaleza o más frío o más húmedo o más seco, o padece algún otro padecimiento contrario a su naturaleza al que no está acostumbrado. Por un lado, enloquecemos por la humedad (del cerebro). Pues cuando está más húmedo que su naturaleza, necesariamente se mueve, y al moverse no permanecen estables ni la vista ni el oído, sino que miramos y escuchamos unas veces una cosa y otras veces otra, y así la lengua expresa cómo las ve y escucha en cada ocasión.

En primer lugar se identifica la causa general -la humedad del cerebro- que provoca una modificación de su estado natural, y luego se brinda una explicación fisiológica a cada problema. JOUANNA (2003: 26) destaca que la técnica de composición es análoga a la de la descripción de la crisis epiléptica del capítulo 7, lo cual otorga unidad al tratado. A su vez, la analogía de la composición permite considerar este padecimiento como una enfermedad.

⁸⁴ La autora excluye del corpus estudiado los tratados que son considerados del periodo helenístico o posterior.

⁸⁵ Para un detalle de las locuciones vinculadas al campo semántico de *μανία* en el *Corpus Hippocraticum*, cf. MARTÍNEZ CONESA (1991: 112).

Por otra parte, como producto de la humedad del cerebro se señalan trastornos en la vista y el oído -que pueden interpretarse como referencias a las alucinaciones en sus formas auditiva o visual- y el habla -que remiten al delirio. Los dos tipos de síntomas, que se convertirán en fundamentales a la hora de representar al loco en la tragedia, están vinculados a las perturbaciones del cerebro y tienen causas estrictamente fisiológicas. Al respecto, HARRIS (2013b: 288) explica que no se utiliza un término específico para designar la alucinación, ya sea auditiva o visual, porque no existe en el vocabulario griego clásico.

En el capítulo 15 el autor del tratado explica la diferencia entre los biliosos y los flemáticos:

οἱ μὲν γὰρ ὑπὸ τοῦ φλέγματος μαινόμενοι ἤσυχοί τε εἰσι καὶ οὐ βοῶσιν οὐδὲ θορυβέουσιν, οἱ δὲ ὑπὸ χολῆς κεκράκται καὶ κακοῦργοι καὶ οὐκ ἀτρεμαῖοι, ἀλλ' αἰεὶ τι ἄκαιρον δρῶντες. Ἦν μὲν οὖν ξυνεχέως μαινῶνται, αὐταὶ αὐτοῖς αἱ προφάσιές εἰσὶν ἦν δὲ δειμάτα καὶ φόβοι παριστῶνται, ὑπὸ μεταστάσιος τοῦ ἐγκεφάλου· μεθίσταται δὲ θερμαινόμενος· θερμαίνεται δὲ ὑπὸ τῆς χολῆς, ὁκόταν ὀρμήσῃ ἐπὶ τὸν ἐγκέφαλον, κατὰ τὰς φλέβας τὰς αἱματίτιδας ἐκ τοῦ σώματος· καὶ φόβος παρέστηκε μέχρις ἀπέλθῃ πάλιν ἐπὶ τὰς φλέβας καὶ τὸ σῶμα· ἔπειτα πέπνυται. Ἀνιᾶται δὲ καὶ ἀσᾶται παρὰ καιρὸν ψυχομένου τοῦ ἐγκεφάλου καὶ ξυνισταμένου παρὰ τὸ ἔθος· τοῦτο δὲ ὑπὸ φλέγματος πάσχει· ὑπ' αὐτοῦ δὲ τοῦ πάθεος καὶ ἐπιλήθεται. ἐκ νυκτῶν δὲ βοᾷ καὶ κέκραγεν, ὁκόταν ἐξαπίνης ὁ ἐγκέφαλος διαθερμαίνηται· τοῦτο δὲ πάσχουσιν οἱ χολώδεις, οἱ φλεγματώδεις δὲ οὐ·
L VI, 388-390, 15, 2-15.

Aquellos enloquecidos por la flema son tranquilos y no gritan ni alborotan, mientras que aquellos enloquecidos por la bilis chillan y (son) perniciosos y no calmos, y siempre están haciendo algo inoportuno. Si enloquecen sin cesar, los mismos presuntos móviles son para estos. Pero si se presentan terrores y miedos, por el cambio del cerebro, se altera porque se calienta. Y se calienta por la bilis, cuando se precipita hacia el cerebro a través de los vasos sanguíneos desde el cuerpo. El terror se mantiene hasta que se aleja de nuevo hacia las venas y el cuerpo. Hasta que se apacigua. Y se aflige y está apenado durante el momento en el que el cerebro se enfría y se contrae en contra de lo habitual. Y sufre esto por la flema. Y olvida por el mismo sufrimiento. Durante las noches grita y chillan, cuando de repente el cerebro es recalentado. Los biliosos sufren esto, los flemáticos no.

El autor diferencia dos tipos de alteraciones en base a su etiología y especifica sus síntomas.⁸⁶ Así las perturbaciones del cerebro ingresan, al igual que las otras enfermedades, en la teoría de los humores que caracteriza el sistema hipocrático. La

⁸⁶ También PIGEAUD (2010 [1987]: 56-63) repara en la clasificación bipartita que se establece de la μανία que implica un error de juicio, y su diferencia respecto de la ἰεργή νοῦσος, que es una enfermedad más física.

flema hace que el cerebro se enfríe y se contraiga provocando olvidos y aflicciones y, en cambio, debido a la afluencia de bilis, el cerebro se calienta y aparecen gritos, miedos y conductas inapropiadas.⁸⁷ Tales manifestaciones están mencionadas en el capítulo 14 pero no quedaba claro si se trataba de una alteración diferente de la presentada por “los que enloquecen y deliran” o formaban parte del mismo cuadro. Aquí parece desambiguarse ya que son directamente asociadas a los afectados por la bilis. Respecto de la perturbación provocada por el exceso de bilis, MARTÍNEZ CONESA (1991: 116) señala su carácter permanente por el empleo del adverbio *ξυνεχέως*, traducido como “sin cesar”.

La pregunta que se formula de forma inevitable es si esta alteración del cerebro tiene un estatuto comparable al de la *ίερή νοῦσος* en tanto en el capítulo 1 (L VI, 352, 1, 8-22), al presentarse una lista de las enfermedades que también podrían considerarse sagradas por lo asombroso de sus síntomas, se habla de “los hombres que enloquecen y deliran”:

Εἰ δὲ διὰ τὸ θαυμάσιον θεῖον νομιεῖται, πολλὰ τὰ ἱερὰ νοσήματα ἔσται καὶ οὐχὶ ἓν, ὡς ἐγὼ ἀποδείξω ἕτερα οὐδὲν ἦσσον ἔοντα θαυμάσια οὐδὲ τερατώδεα, ἃ οὐδεὶς νομίζει ἱερὰ εἶναι. Τοῦτο μὲν γὰρ οἱ πυρετοὶ οἱ ἀμφημερινοὶ καὶ οἱ τριταῖοι καὶ οἱ τεταρταῖοι οὐδὲν ἦσσόν μοι δοκέουσιν ἱεροὶ εἶναι καὶ ὑπὸ θεοῦ γίνεσθαι ταύτης τῆς νούσου, ὧν οὐ θαυμα-σίως γ' ἔχουσιν· τοῦτο δὲ ὀρέω μαινομένους ἀνθρώπους καὶ παραφρονέοντας ἀπὸ μηδεμιῆς προφάσιος ἐμφανέως, καὶ πολλὰ τε καὶ ἄκαιρα ποιέοντας, ἓν τε τῷ ὕπνῳ οἶδα πολλοὺς οἰμώζοντας καὶ βοῶντας, τοὺς δὲ πνιγομένους, τοὺς δὲ καὶ ἀναΐσσοντάς τε καὶ φεύγοντας ἔξω καὶ παραφρονέοντας μέχρις ἂν ἐπέγρῳνται, ἔπειτα δὲ ὑγίειας ἔοντας καὶ φρονέοντας ὥσπερ καὶ πρότερον, ἔοντας τ' αὐτέους ὠχρούς τε καὶ ἀσθενέας, καὶ ταῦτα οὐχ ἅπαξ, ἀλλὰ πολλάκις.

L VI, 352-354, 1, 8-20.

Si llega a ser considerada divina por lo asombrosa, muchas serán las enfermedades sagradas y no una sola, que yo mostraré otras que no son menos asombrosas ni portentosas, a las que nadie considera que son sagradas. Pues, por un lado, las fiebres cotidianas, las tercianas y las cuartanas no me parecen ser menos sagradas que esta enfermedad ni provenir de un dios, y de aquellas, no se maravillan. Por otro lado, veo hombres que enloquecen y que deliran sin causa visible, y que hacen muchas cosas inoportunas, y sé de muchos que gimen y gritan en el sueño, y los que se ahogan, y los que se levantan y huyen fuera y deliran hasta que se despiertan, y luego son sanos y tienen buen entendimiento como antes, quedando los mismos pálidos y débiles, y esto no una vez, sino muchas veces.

⁸⁷ Cf. JOUANNA (2013: 97) que llama al primer tipo “locura depresiva” y al segundo tipo, “locura hiperactiva”.

LE PERSON (2007) sostiene que estas líneas afirman que se trata de una enfermedad, pero no se la designa con un término específico sino que nuevamente se usa un giro lingüístico (μαινομένων ανθρώπους και παραφρονέοντας, L VI, 354, 1, 14-15), si bien hay que considerar que se le aplica el término νόσημα (L VI, 352-354, 1, 8; L VI, 394, 17, 24) y en los capítulos 14 y 15 se determinan dos subtipos de los cuales se especifica su sintomatología.

De la medicina a la tragedia

Cabe preguntarse por el tipo de relación entre la tragedia y la medicina hipocrática, ya que se considera, como se ha señalado, que una parte, la más antigua, del *Corpus Hippocraticum* fue escrita durante el siglo V a. C. Si bien es un hecho admitido que participan de un mismo contexto político y cultural, los estudios en torno a las relaciones entre ambas, cuya tradición es reciente, presentan opiniones divergentes. La crítica se ha dividido principalmente respecto del caso de Esquilo por una cuestión cronológica. El primero de los trágicos escribió sus obras en la primera mitad del siglo V a. C. y no hay evidencia segura de escritos médicos anteriores al 440 a. C. (HOLMES, 2010: 233).⁸⁸ Sin embargo, MILLER (1944: 157) detecta que en las obras de los tres poetas se presenta un gran número de términos técnicos médicos que derivan, de forma directa o indirecta, del *Corpus Hippocraticum*.

En un principio se focalizó en el vocabulario, limitando el análisis en algunos casos a la diferencia entre un léxico poético y uno técnico. COLLINGE (1962: 44-45 y 49) ha considerado que el uso de vocablos médicos en las tragedias es irregular, arbitrario y no sigue patrones. Asimismo afirma que si alguno de los trágicos inventó la enfermedad mental fue Sófocles porque manifiesta en sus obras comprender las ideas hipocráticas y sus procedimientos.⁸⁹ Respecto de Eurípides, entiende que si bien se muestra interesado por la medicina, su acercamiento es poco comprometido, al igual que hacia la filosofía y la sofística. CIANI (1974: 108) señala que en el caso de la *manía* la medicina penetra en el género trágico solo a través de la terminología técnica porque en las tragedias siempre depende de una divinidad, si bien destaca que en las obras se presentan numerosas anticipaciones de la “teoría de las pasiones” desarrollada por los

⁸⁸ AÉLION (1983: II 235-237) no duda en afirmar que Esquilo se basó en los textos hipocráticos para la presentación del cuadro de Ío en *Prometeo Encadenado*. JOUANNA (2012: 74), al comentar las numerosas referencias a la medicina realizadas en la tragedia citada, recuerda que su autoría es incierta.

⁸⁹ ALLAN (2014: 259) considera que Sófocles, más allá de su participación en el culto a Asclepio, se vinculó con el pensamiento médico.

estoicos y divulgada por Galeno. Para JOUANNA (1987: 122-124 y 126) los trágicos incorporan retratos literarios tradicionales más a menudo que las ideas médicas contemporáneas y precisa que respecto de los episodios de locura el modelo médico es secundario, en tanto el modelo principal es el dramaturgo predecesor con el cual el poeta rivaliza. Las tragedias y los tratados médicos no se encuentran en el mismo nivel de evolución en tanto los escritos hipocráticos se alejan del pensamiento mítico y en las obras dramáticas perduran rastros del pensamiento arcaico. Sin embargo en un trabajo posterior señala la presencia de expresiones metafóricas que manifiesta una representación arcaica de la enfermedad en los textos médicos (JOUANNA, 1988: 343-344).⁹⁰ Para MARTÍNEZ CONESA (1992: 82) las tragedias representan un estadio intermedio entre Homero e Hipócrates porque se mantiene la concepción del origen divino pero se describen estados clínicos donde intervienen conflictos internos.

Por lo demás, es posible añadir la lectura de quienes, como LANATA (1968: 35-36), hablan de fertilización cruzada entre ambos géneros para algunos casos como, por ejemplo, *Sobre la enfermedad sagrada* e *Hipólito*. MUSITELLI (1968: 97) sostiene que, dada la coincidencia sintomática, el trágico dispuso de una copia de *Sobre la enfermedad sagrada* o de textos similares a los cuales también habría accedido el autor del tratado. Asimismo CLARKE KOSAK (2004: 11-12) entiende que ambas obras exploran el papel del sufrimiento, la enfermedad y la naturaleza de la curación. Esta autora señala que en el caso de Eurípides los temas médicos son integrados a su producción debido a la posición que ocupa la medicina en el pensamiento griego a finales del siglo V a. C.: se trata de la *tékhne* que mejor representa los intentos del hombre por controlar la naturaleza. HOLMES (2010: 236-239) sostiene que la medicina ofrece una manera de mirar el cuerpo que utilizará la tragedia para presentar la enfermedad. De esta manera los síntomas se vuelven polisémicos, en tanto en ellos se acoplan la tradición poética de representar el sufrimiento y las ideas médicas y éticas sobre el dolor y las acciones. Acuerdo con esta segunda tendencia ya que en *Heracles* y *Bacantes* no solo se presenta una coincidencia lexical, sino que se utilizan los temas médicos como recursos con el objetivo de explorar la condición humana.

El interés de Eurípides por la medicina ha sido reconocido desde la Antigüedad y hoy es ampliamente aceptado (GUARDASOLE, 2000: 77 y HOLMES, 2008: 235). Ahora bien, el modo en el cual el trágico se apropia de los temas médicos es particular. Con

⁹⁰ En un trabajo posterior, JOUANNA (2012) se acerca a la postura de CLARKE KOSAK (2004) detallada a continuación.

esto me refiero a que para construir el cuadro de la locura en *Heracles* son tomados, por un lado, los síntomas físicos de la enfermedad sagrada -una perturbación ocasionada por la flema-, y, por otro lado, las alucinaciones y el delirio de “los que enloquecen y deliran” que enferman por exceso de bilis o flema. Con lo cual se combinan en un mismo enfermo dos cuadros diferentes. En cuanto a *Bacantes*, el procedimiento es llevado al extremo tanto para Ágave y sus compañeras, como para Penteo, ya que se establecen en los dos casos similitudes con los cuadros descritos en *Sobre la enfermedad sagrada*, con la particularidad de poner en escena al dios del teatro y la locura conduciendo a su víctima a través del diálogo hacia su perdición. El trágico podría haber decidido tal combinación por diversas razones. Por un lado, la *manía* no ofrecía una forma acabada en tanto aún no era considerada una enfermedad, objeto de la medicina. Por otro lado, los síntomas físicos de la *ἰερώ νοῦσος* eran rápidamente identificables por el público ya que el cuadro había sido difundido entre la población “ilustrada” por el movimiento racionalista de la época (THEODOROU, 1993: 34), y su espectacularidad los volvía sumamente efectivos aun cuando se los relataba y no eran representados en escena.

I.4. Síntesis parcial

En el presente capítulo se realizó un rastreo terminológico en *Heracles* y *Bacantes* con el objetivo de comprender las estrategias de Eurípides para representar la locura. Para esto, además de hacer foco en las referencias lexicales de las tragedias, se sistematizó el modelo de locura correspondiente a *Ilíada*, que consiste en una intervención pasajera, y el que proviene de *Sobre la enfermedad sagrada*, tratado en el cual, junto al estudio de la enfermedad sagrada (que tiene un cuadro sintomático preciso), se presentan “otras perturbaciones del cerebro”. En todos los textos analizados se registra un uso que podría calificarse de generalizado de *μαίνομαι* que identifica un estado, por lo cual el análisis de este verbo y de una serie de términos relacionados ha funcionado como hilo conductor del capítulo. El estudio se organizó en base a una serie de variables: etiología, sintomatología, cierre del episodio, presencia de sufrimiento, valoración y órgano asociado. Respecto de *Ilíada*, se destacaron las diferencias entre el caso de Héctor y el de Ares. La locura repentina del hijo de Príamo es un estado provocado por una divinidad, finaliza abruptamente, no implica sufrimiento para el sujeto, el órgano asociado es la *φρήν* y la sintomatología es, en su mayor parte, física. En cambio, la furia de Ares no es un estado provocado por una divinidad, aparece como

síntoma la pérdida del *vóος* y el estado de enloquecimiento es valorado de un modo negativo porque puede implicar perjuicios para el dios y su entorno. Particularidades que serán fundamentales a la hora de convertir la *manía* en una enfermedad.

El modelo presentado sobre “otras perturbaciones del cerebro” en *Sobre la enfermedad sagrada*, se caracteriza por la aplicación del término *νούσημα* (L VI, 352-354, 1, 8 y L VI, 394, 17, 24), la determinación de una causa que es la humedad del cerebro (L VI, 388, 14, 12-15), la representación de un cuadro especificado para dos subtipos (capítulos 14 y 15) cuyos síntomas están vinculados a lo psicológico más que a lo físico, y, además, la asociación con el padecimiento, una condición propia de las enfermedades en la medicina hipocrática. Con lo cual es posible considerar que el estado vinculado al verbo *μαίνομαι* se encuentra en un proceso de patologización y ya ha adquirido el estatuto de enfermedad.

En cuanto a las tragedias objeto de la investigación, desde un punto de vista lexical, la locura es un concepto que Eurípides construye a partir de la tensión entre dos extremos. Por un lado, retoma la noción arcaica que implica un estado provocado por una divinidad, ya que no solo un *daímon* o un dios es su causa sino que toma imágenes de los casos de locura tradicionales y vincula el fenómeno al ritual en honor a Dioniso; por otro, se acerca a la ciencia médica al tomar los síntomas de la *ἰερή νοῦσος* y de las perturbaciones del cerebro. El uso de terminología científica se impone en la tragedia para dar un mayor sentido realista. Los términos médicos permiten “patologizar” un fenómeno que en la literatura había sido un estado tradicionalmente provocado por una divinidad. Ahora bien, podría pensarse que el proceso de “patologización” de la locura permitiría el desarrollo de una cura realizada por un hombre, en tanto se la convierte en objeto de estudio de la medicina que aborda las enfermedades desde una perspectiva racional. Sin embargo, en el tratado hipocrático no se propone un tratamiento específico y Eurípides en *Heracles* y *Bacantes* representa procesos de recuperación a partir del uso de la palabra. Dado que la medicina antigua no desarrolla un tratamiento orientado hacia la palabra, se trata de otro tipo de influencia, la de los sofistas, asunto abordado en el capítulo VI. Por otra parte, el *lógos* tiene una función esencial en la escena de persuasión de Penteo, será fundamental el aporte del método psicoanalítico para analizar los alcances de la participación dramática de Baco.

A continuación, brindo un cuadro léxico en el que se señalan los usos de los términos vinculados a la locura registrados en *Heracles* y *Bacantes* divididos según la familia de palabras que corresponda.

I.5 Anexo: cuadro léxico			
Familia léxica	Significado	Presencia en <i>Heracles</i> (versos)	Presencia en <i>Bacantes</i> (versos)
μαίνομαι	“ser tomado por la furia, la rabia o el delirio” ⁹¹	952, 1137, 1187	130, 301, 326, 359, 399-400, 887, 999, 1295
ἐκμαίνω	“volverse loco”		36
μανία	“locura”	835	33, 305
μανιάς	“loca, enloquecida”	878	1060
μαινάς	“ménade, inspirada”		52, 102-103, 224, 570, 601, 829, 915, 956, 981, 984, 1023, 1052, 1062, 1075, 1107, 1143, 1191, 1226
ἐμμανής	“enloquecido”		1094
μανιώδης	“loco”		299
βακχεύω	“celebrar los misterios de Baco, hablar o actuar frenéticamente, inspirar frenesí” ⁹²	897, 966, 1122, 1142	76-77, 251, 313, 343, 807
ἀναβακχεύω	“inspirar delirio, estallar en frenesí báquico”	1086	864
βακχιάζω	“actuar como bacante”		931
ἐκβακχεύω	“excitar al frenesí báquico, llenarse de frenesí báquico (forma pasiva)”		1295
καταβακχιόομαι	“estar lleno de frenesí, delirar de furia báquica”		109
συμβακχεύω	“unirse a la bacanal”		726

⁹¹ Utilización en contexto marcial del verbo μαίνομαι en *Iliada*.

⁹² Relación directa de la familia de palabras de βακχεύω con el culto de Dioniso

Familia léxica	Significado	Número de verso en <i>Heracles</i>	Número de verso en <i>Bacantes</i>
Βάκχος	“Baco” y “seguidor del dios”	1119	491
βάκχη	“bacante”		51, 166, 443, 499, 578, 664, 674, 690, 759, 779, 791, 842, 847, 940, 942, 1020
βάκχευμα	“bacanal”		40, 317, 567-568, 608, 720, 724
βάκχευσις	“bacanal”		357
βακχεύσιμος	“báquico”		298
βάκχειος	“báquico”		1230
λύσσα	“rabia, furor o frenesí” ⁹³	823, 866, 878, 883, 897	851, 977
λυσσάς	“loco, furioso”	887 1024	
λυσσώδης	“rabioso”		981
νοσέω	“estar enfermo” ⁹⁴	34, 273, 542, 1414	311
νόσος	“enfermedad, locura”		327, 353, 1060
οἰστρος	“tábano, picadura, pasión violenta o locura” ⁹⁵	862, 1144	665
οἰστροπλήξ	“picado por un tábano, herido por el aguijón de la locura”		1229
οἰστράω	“picar, aguijonear”		32, 119
ἀνοιστρέω	“aguijonear, conducir a la locura”		979

⁹³ Estado de violencia vinculado a la guerra en *Iliada*.

⁹⁴ Verbo empleado durante el siglo V. a. C.

⁹⁵ El significado metafórico del sustantivo es aguijón o cualquier cosa que enloquece.

Familia léxica	Significado	Número de verso en <i>Heracles</i>	Número de verso en <i>Bacantes</i>
μαργάω	“estar furioso” ⁹⁶	1005	μαργάω
μάργος	“loco”	1082	
μωρία	“locura” ⁹⁷		344
μωρός	“loco, estúpido”		369 369
ἀφροσύνη	“locura” ⁹⁸		387 1301
φρονέω	“pensar”		1123

⁹⁶ Impulso agresivo en contexto bélico relacionado a la idea de poseer y/o destruir.

⁹⁷ Falta de entendimiento.

⁹⁸ Locura que no supone la participación divina.

Capítulo II. Las personificaciones de la locura

En este capítulo se analizará a *Lýssa* y Dioniso, las figuras encargadas de conducir a los protagonistas hacia su fatal desenlace. Por un lado, en el imaginario griego la *daímon* encarnaba la furia en la guerra, la ira frenética y la rabia; por otro, el dios del vino y el teatro era también el de la *manía*, no solo por ser capaz de producirla, función que ejerce de un modo particular en *Bacantes*, sino porque se lo calificaba de *mainómenos*.⁹⁹ Con el objetivo de precisar la constitución de los personajes estudiaré su animalización y la de sus víctimas, en tanto el mundo animal en la cultura clásica designaba un espacio salvaje y apolítico, discursivamente eficaz para expresar la alteridad que determina la locura, definida como la falta de razón.¹⁰⁰ En particular, me focalizaré en las referencias al perro y la serpiente ya que su representación mantenía en la Grecia Antigua una estrecha relación con el imaginario de la *manía* y el género femenino.

II.1. *Lýssa*, la hija de Noche

Lýssa es una divinidad que no pertenece al Panteón olímpico, dado que se trata de la hija de Noche y Urano (vv. 843-844). GREGORY (1977: 268) señala que es el producto de elementos diferentes, una divinidad ctónica y una divinidad celestial, así como Heracles es hijo de una mortal y un dios. Ahora bien, la *daímon* constituye la cualidad personificada del lado oscuro de lo femenino. Si bien no se registra su nombre en *Teogonía*, el trágico se basa en el modelo hesiódico para darle un origen.¹⁰¹ DALTON PALOMO (1996: 160-172) estudia a Noche en el poema de Hesíodo e identifica que se trata de la madre de una serie de abstracciones cuyo accionar responde a la maldad y al destino siniestro. Este tipo de mujeres se oponen a aquellas que, identificadas con el orden jerárquico establecido por Zeus, profesan el principio masculino de su padre, como las Musas.

El personaje ya desde Esquilo encarnaba la locura (AÉLION, 1983: II 203) y se sabe que aparecía en dos tragedias de tema dionisíaco que no han sido conservadas, *Edonos* y *Xantrias*. En la primera, era la encargada de enloquecer a Licurgo (SUTTON, 1975: 359) y en la segunda, a las ménades (SEAFORD, 2006: 91). En *Heracles* tiene

⁹⁹ KEFALIDOU (2009) estudia el lenguaje visual de la locura e identifica un vocabulario específico para los vasos áticos correspondientes a los siglos V y VI a. C.

¹⁰⁰ Cf. BERNAND (1986: 262) para quien los animales en las tragedias de Eurípides encarnan lo “otro”.

¹⁰¹ DUCHEMIN (1966: 138) sostiene que Eurípides convierte a *Lýssa* en la personificación de la locura al asignarle un origen, una naturaleza y rasgos propios.

como oficio confundir la mente de los hombres (vv. 834-836) y se la describe como una Gorgona con la cabeza llena de serpientes que sisean y la mirada chispeante (Νυκτὸς Γοργῶν ἑκατογκεφάλοις/ ὄφρων ἰαχήμασι Λύσσα μαρμαρωπός, vv. 883-884). BOND (1981: 318) advierte que Eurípides también vincula con Medusa a Heracles y sus hijos (vv. 130, 868 y 990).¹⁰² BREVIATTI ÁLVAREZ (2011) destaca que para referirse a las serpientes de la *daímon*, se emplea ἰαχήμα, un término relacionado con el epíteto de Dioniso, Ἰακχος.¹⁰³ Asimismo, *Lýssa* tiene por atributo el aguijón (v. 882), como las Erinias de *Orestía*. Por otra parte, cabe señalar que Hera la convoca porque la manera que encuentra para destruir a Heracles es dañar su *noûs*, es decir, el interior del sujeto. Dicha atribución la relaciona, por un lado, con *Áte* -la personificación de la destrucción que proviene igualmente de Noche según la genealogía de Hesíodo (*Teogonía*, vv. 211-233)- en tanto es capaz de destruir, y, por otro, con *Manía*, también encarnación de la locura y agente de la cólera divina. La diferencia entre *Manía* y *Lýssa* es difícil de determinar, de hecho, en la crátera de Asteas aparece la primera instigando a Heracles al asesinato de sus hijos (figura 1).¹⁰⁴

¹⁰² En *Áyax* de Sófocles, cuando Atenea ataca al héroe se la describe como γοργῶπις (ἢ Διὸς γοργῶπις ἀδάματος θεᾶ, v. 450).

¹⁰³ PΑΡΑΔΟΠΟΥΛΟΥ (2005: 64) señala que los ojos de las divinidades que enloquecen humanos suelen ser anormales.

¹⁰⁴ La locura de Heracles. Crátera de Salerno, figuras rojas, 340 a.C. Asteas. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, nº 11094 (L 369). En la otra cara de la crátera aparece una escena dionisiaca, dato que manifiesta la relación entre Heracles y Baco, cuestión desarrollada en el capítulo III. TAPLIN (2007: 143) sostiene que si bien la pieza no constituye una representación de la tragedia de Eurípides, se encuentra bajo su influencia.



Figura 1. La locura de Heracles. Asteeas.

La desgracia que cae sobre la casa de Heracles es enviada por los dioses, comenta el coro al preguntar sobre los sucesos al mensajero (vv. 919-920); pero, paradójicamente, resulta ser que *Lýssa* es reticente a enloquecer al héroe porque lo considera un benefactor tanto de los dioses como de los hombres (vv. 845-846). Incluso siendo una divinidad asociada a la oscuridad, la *daímon* invoca a Helios, el Sol, como testigo de los acontecimientos (v. 858). De hecho, Eurípides la llama “doncella soltera de la negra Noche” (Νυκτὸς κελαινῆς ἀνυμέναιε παρθένε, v. 834). Por lo tanto, *Lýssa* parece tener un carácter sobrio (v. 856) que muestra notables diferencias con la caracterización de Hera colérica que quiere destruir a Heracles. Para LEE (1982: 48) se presenta a la hija de Noche como una “esquizofrénica”, en cuanto primero se niega a seguir las órdenes de la diosa y después las lleva a cabo. GRIFFITHS (2006: 83) interpreta el cuestionamiento de la *daímon* a la esposa de Zeus como una exposición del conflicto divino que contrasta con la visión presentada por el coro. Para HOLMES (2010: 243) a través de este personaje paradójico, se crea una discontinuidad entre los dos niveles de la locura, que son, por un lado, los dioses y, por otro, su estallido. FILÓCOMO (2014a: 231-232) habla directamente de “la cordura de la locura” y remarca la búsqueda de medida, prudencia y justicia por parte de la hija de Noche en los vv. 847-854.¹⁰⁵ Por mi

¹⁰⁵ JEANMARIE (1951: 111) sostiene que Eurípides se basó en la escena del encadenamiento de *Prometeo Encadenado* de Esquilo para la presentación de la *daímon* como una figura sobria. Los numerosos

parte, creo que dicha ambigüedad a la hora de actuar puede ser leída a la luz de que el fenómeno de la locura es propio de Dioniso, dios “ambiguo” por excelencia.

Finalmente la *daímon* acata los designios de la diosa y altera la percepción del héroe (vv. 858-874). A diferencia de otras divinidades primigenias -como las Erinias, que no estaban sometidas ni siquiera al poder de Zeus- *Lýssa* reconoce la autoridad de la diosa olímpica y sigue sus órdenes transmitidas por Iris, la mensajera de los dioses. Luego, esta mujer sobria se convierte en una bacante que encabeza el ritual en nombre del dios de los muertos Hades (vv. 896-897), manifestando el valor instrumental que tiene el personaje en la acción dramática. En contraposición, O'BRIEN-MOORE (1924: 123-124) señala que en el fragmento 169 de *Xantrias* de Esquilo, *Lýssa* es un ser rapaz, dañino e implacable que no tiene compasión por sus víctimas: (ἐπιθειάζουσα ταῖς Βάκχαις) / ἐκ ποδῶν δ' ἄνω / ὑπέρχεται σπαραγμός εἰς ἄκρον κάρα, / κέντημα γλώσσης, σκορπίου βέλος λέγω, (*invocando a las bacantes*), *desde los pies hacia arriba el desgarramiento avanza hasta la coronilla de la cabeza, la picadura de la lengua, me refiero al dardo del escorpión.*¹⁰⁶

En este punto cabe hacer alguna aclaración sobre la denominación de *Lýssa* como *daímon* y no como *theá* (v. 884), para lo cual recurriré a la definición del primer término. En RODRÍGUEZ ADRADOS (1989: 863-864) el vocablo tiene tres acepciones: poder divino que determina el curso de los acontecimientos, divinidad personalizada que equivale a *theá* y, por último, intermediario entre los dioses y los hombres. *Lýssa*, en alguna medida, cumple las tres porque es hija de dos divinidades y enviada por Hera para destruir a Heracles.

BURKERT (2007 [1977]: 243-244) entiende que el término *daímon* designa un modo de actuar y no una clase específica de seres divinos. Dicho autor aclara que la noción de espíritu inferior de carácter maligno es platónica. Por su parte VERNANT (2002 [1972]: 31) desarrolla la particular función que cumple en el género trágico y explica que se trata de una realidad mítica que se manifiesta al mismo tiempo dentro y fuera del hombre e incluye varias instancias en una sola: el sujeto y el crimen que cometió, las motivaciones psicológicas y sus consecuencias, el *miasmós* y el castigo. Así una fuerza exterior golpea a Heracles y lo conduce a asesinar a su familia (οἷ' ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρονον εἰς Ἡρακλέους, *ella se lanza en una carrera hacia el*

paralelismos entre *Prometeo Encadenado* y *Heracles* han sido estudiados por la crítica filológica desde VON WILAMOVITZ-MÖELLENDOERF (1895) en adelante. Cf. JOUAN (1970).

¹⁰⁶ El texto griego corresponde a la edición de RADT (2009: III).

pecho de Heracles, v. 863). La motivación psicológica de los hechos no solo es externa al sujeto, sino que también es objeto de la visión (οἶον φάσμι' ὑπὲρ δόμων ὄρω; v. 817). Sucede lo mismo con los efectos, porque, si bien el Anfritrionida presenta sintomatología corporal y mental, como se ha visto, para los griegos la mente era algo concreto que se ubicaba en las vísceras.

Respecto del recurso de la personificación, PADEL (1992: 157-161) señala que esta figura retórica es una característica básica de la imaginación y el lenguaje griegos del siglo V. a. C. Para el pueblo heleno la realidad estaba llena de fuerzas no humanas que eran animadas y malignas para el hombre. Y lo que es más importante, estas fuerzas que implicaban una amenaza, al encontrarse por fuera del control humano, solían ser femeninas. Así en las tragedias, las pasiones que perturban a los protagonistas masculinos no son propias del sujeto sino que son personificadas por mujeres. La autora incluso va más allá y afirma que las imágenes del interior del hombre son femeninas: la mente es concebida como un útero (PADEL, 1992: 99-113).

VERNANT (2001 [1989]: 128) advierte que la representación de la muerte, en cuanto estado diferente de la vida, aparece asociada a figuras masculinas, como *Thánatos* que ofrece la gloria a los héroes. En cambio, la muerte, como poder de destrucción que aniquila al hombre, se representa con una serie de figuras femeninas, tal como la Gorgona y las *Kêres*, entre las cuales podría ubicarse a *Lýssa*. Desde una perspectiva iconográfica, VERMEULE (1984: 79-86) opone la figura de *Thánatos* a la de *Kér*: ambos hijos de Noche, comparten rasgos familiares (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 211-213 y 764-766) pero el gemelo del Sueño jamás tiene en el arte griego un aspecto temible como su hermana, atractiva y repulsiva a la vez.¹⁰⁷

Una fuerza divina causa el crimen, acto que define como sujeto a aquel que lo comete; por lo tanto, el origen y los efectos de la locura no son humanos. Heracles se convierte en un otro capaz de matar a sus hijos, diferente de lo que él mismo había definido como humano, cuando intentaba calmar a su esposa en la primera parte de la tragedia:

πάντα τὰνθρώπων ἴσα·
 φιλοῦσι παῖδας οἳ τ' ἀμείνονες βροτῶν
 οἳ τ' οὐδὲν ὄντες· χρήμασιν δὲ διάφοροι·
 ἔχουσιν, οἳ δ' οὐ· πᾶν δὲ φιλότεκνον γένος.

¹⁰⁷ *Kér* aparece como un personaje singular, hija de Noche, en *Teogonía* (v. 211) pero unos versos después Hesíodo cita varias *Kêres*, hermanas de las Moiras (v. 217).

vv. 633-636.

Todo es igual entre los hombres. Aman a sus hijos tanto los bien nacidos como los que nada son. Se diferencian por el dinero. Unos lo tienen, otros no. Pero toda la raza humana ama a sus hijos.

La sentencia de Heracles “toda la raza humana ama a sus hijos” adquiere un valor particular por su articulación con la escena del crimen narrada por el mensajero en el cuarto episodio. Podría pensarse que se destaca el amor manifestado por el Anfitriónida hacia sus hijos, característica central de su lado mortal, con el objetivo de contraponerlo al episodio de locura, producto de la intervención divina. La representación del héroe realizada por Eurípides, un hombre de familia preocupado por el bienestar de su mujer e hijos, difiere notablemente del personaje de *Traquinias* de Sófocles.¹⁰⁸ Para FOLEY (1985: 189) estos versos, de claro tono anti-aristocrático, preparan al público para la función de Heracles como héroe de la democracia.¹⁰⁹

Las diferencias que existen entre *Lýssa*, Hera y el Anfitriónida tienen que ver en gran parte con la condición de cada personaje: una *daímon*, una diosa y un héroe. La relación entre el mundo de los dioses y el de los hombres se da a partir de la *daímon* que define su función como puente entre ambos planos. Mientras que la diosa ejerce su poder a distancia del hombre y en ningún momento dialoga con Heracles, la acción de la *daímon* provoca que el héroe asuma sus características, presentadas más adelante, al enloquecerlo.

En cuanto a la relación entre el mundo de los dioses y el de los hombres, Eurípides exhibe el problema de la falta de adecuación entre ambos. Por una parte, SIMON (1984: 161) sostiene que la locura representa la dislocación entre el plano divino y el humano. De acuerdo con esta idea, *Lýssa* es la expresión del mundo divino que se caracteriza por la venganza y se opone al mundo humano definido por la ternura. Se presenta al héroe como una figura que a pesar de sus orígenes divinos no escapa a los caprichos de los dioses, principalmente de Hera. Pero se trata de un Heracles humanizado que contrasta con el prototipo de héroe arcaico.¹¹⁰ Los crímenes y excesos distintivos de su temperamento violento según la tradición (Apolodoro, *Biblioteca*, II, IV-V), al no existir motivos para que se enfurezca, parecen mostrarse en la obra como

¹⁰⁸ GRIFFITHS (2006: 65-80) estudia la relación de Heracles con su padre y sus hijos.

¹⁰⁹ Cf. DAMET (2012a: 63) que advierte una oscilación en el discurso trágico entre la sacralización del amor materno y una evocación del afecto paterno.

¹¹⁰ Pisandro de Rodas fue el autor de *Herácleia*, un poema épico no conservado sobre los famosos doce trabajos. Se supone que en dicha obra apareció por primera vez la imagen del héroe cubierto con una piel de león y armado con una maza (STAFFORD, 2012: 3).

producto de la irracionalidad divina. En el v. 842 (μη δόντος δίκην), Iris explica que el héroe debe pagar por un crimen pero la referencia no es clara.¹¹¹ Es importante reparar en el hecho de que Eurípides cambia la secuencia temporal del mito y ubica primero los trabajos y luego el asesinato de los hijos, a diferencia de Apolodoro (*Biblioteca* II, IV, 12) y Diodoro de Sicilia (IV, 11) que sitúan el filicidio antes de los trabajos, por lo cual estos últimos son la expiación del crimen.¹¹² Para STAFFORD (2012: 89) ubicar la locura después de los trabajos, hace la caída del héroe más dramática. Por su parte, NÁPOLI (2014: 5) señala que con este cambio, los trabajos ya no constituyen la expiación por la matanza de sus hijos sino el rescate para que Anfitrión pueda retornar a su hogar por el asesinato de Electrión, de modo que constituyen una acción generosa hacia su padre mortal.

Pero además del cambio de ubicación del filicidio, el trágico introduce otras dos innovaciones: la figura de Lico, personaje que no es nombrado en ninguna fuente previa, y la oferta de Teseo de ir a Atenas (BOND, 1981: xxvi-xxx).¹¹³ Para GREGORY (2000: 149), la persistencia de esta nueva secuencia después de Eurípides es un indicador de que el trágico tuvo la opción de elegir entre dos cronologías distintas. Según REHM (2000: 368), la inversión conlleva una disociación de las causas de los trabajos y de la locura enviada por Hera. Por otra parte, PADEL (2005 [1995]: 316) sostiene que las divinidades que gobiernan el mundo están en constante pugna y la “desunión” ocasiona la lucha interior de las mentes humanas. Así la locura se convierte en el campo de batalla de los dioses en el mundo de los humanos. Cabe recordar que en el mundo griego las divinidades definen las relaciones interpersonales, en palabras de VERNANT (2002 [1972]: 48): “los poderes sagrados confieren al hombre la interioridad”. De esta manera, Heracles queda definido por el orgullo de Zeus y la venganza de Hera.

¹¹¹ En el segundo apartado del capítulo IV se retoma esta cuestión.

¹¹² En el papiro de Oxirrinco (POxy 2400, vol. 24, 107-109, 10-14) se señala que Cleón procesó a Eurípides por impiedad debido a que en la tragedia se mostraba al héroe enloquecido. FOLEY (1985: 150) destaca que, si bien la historia probablemente sea apócrifa, muestra la insatisfacción que generó en el público la tragedia.

¹¹³ AÉLION (1986: 94-95) analiza la figura de Lico y su origen. La persecución de la familia del Anfitrionida constituye el tema de *Heráclidas* de Eurípides.

II.2. El perro y la rabia

Si bien Eurípides se refiere a diversos animales en *Heracles*, me centraré en el perro por la íntima relación establecida en el pensamiento griego con la *daímon*.¹¹⁴ Así lo atestigua un vaso del Museo de Bellas Artes de Boston, en el cual se representa en una escena trágica a *Lýssa* con una cabeza de can sobre la suya, incitando a los animales a matar a Acteón, y se la muestra vestida de cazadora con botas altas (figura 2).¹¹⁵ El último dato es fundamental ya que en el arte griego la indumentaria de caza, junto con la posición de carrera y los atributos animales, era común a Medusa y a las Erinias.



Figura 2. Acteón atacado por perros. Pintor de Lykaon.

AÉLION (1983: II 204), con quien acuerda SHAPIRO (1993: 169), sostiene que el artista de la cratera podría haberse inspirado en una tragedia perdida de Esquilo, *Tóxotides*, para representar a la *daímon*, la cabeza de perro puede haber sido la máscara y el atuendo de cazadora, su vestuario. KEFALIDOU (2009: 97) destaca de la representación de *Lýssa* los siguientes elementos: el cabello corto que era poco femenino para los griegos, su vestimenta oriental al estilo Amazona, y la falta de armas, si bien se trata de una cazadora.

¹¹⁴ La relación entre lo femenino y el perro se presenta también en *Hécuba*, tragedia en la cual la anciana se convierte en una perra de piedra. Para un estudio sobre dicha innovación trágica, cf. BURNETT (1994) y RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 234-246).

¹¹⁵ Acteón atacado por perros. Crátera ática, figuras rojas, 440 a.C. Pintor de Lykaon. Museo de Bellas Artes, Boston, n° 00. 346. Beazley Archive n° 213562.

La simbología del perro en la Antigua Grecia es polisémica; sin embargo, las referencias recuperadas en *Heracles* están cargadas de ferocidad y violencia porque remiten a la capacidad de atacar de dicho animal y se relacionan con la presencia de una divinidad femenina. La historia del contacto simbólico entre la mujer y el perro comienza con Pandora, a quien Hermes infundió un κύνειον νόον (Hesíodo, *Trabajos y días*, v. 67). El vocablo elegido por Hesíodo para definir la disposición mental de la primera mujer es κύνειος, “descarado” o “desvergonzado”, derivado de κύων, “perro”, por lo que el adjetivo concierne a la actividad de dicho animal.¹¹⁶ Para comprender el tono despreciativo del adjetivo hay que tomar en cuenta que los griegos usaban κύων, junto con sus derivados y compuestos, como insulto u ofensa (FRANCO, 2003: 12). La pregunta que se formula es, entonces, a qué responde ese uso.

Por otra parte, Pandora no es la única, la lista de mujeres “caninas” de la mitología griega es numerosa: entre las mortales están Helena (*Ilíada* 3.180 y 6.344 y 355; Eurípides, *Andrómaca*, v. 630) y Clitemnestra (*Odisea* 11.424; Esquilo, *Agamenón*, v. 1228), que llevan a la ruina a sus maridos, junto con Hécuba, una madre furiosa (Eurípides, *Hécuba*, v. 1265); también se presentan monstruos devoradores como Escila, con sus varias cabezas de triple dentadura, y divinidades amenazantes como las Erinias (Esquilo, *Coéforas*, v. 924), las vengadoras de los crímenes de sangre, y Hécate, ligada al mundo de las sombras. De modo que la expresión de Hesíodo no es un caso aislado sino que forma parte de un modelo difundido en la cultura griega.

FRANCO (2003: 13 y 159) ofrece una explicación para la relación preferencial que mantiene el sentido negativo de la representación del perro con los aspectos más escabrosos de la imagen de lo femenino. La conexión simbólica entre las figuras se debe a la cercanía que tienen ambas respecto del hombre. La participación del can y de la mujer en el espacio doméstico va de la mano de la diferencia y la alteridad que se establece entre ellos y el modelo del ciudadano varón. Dichas figuras a las que se les exige devoción y fidelidad tienen un estatus social, aunque sea bajo, y comparten la capacidad de adular y seducir al dueño de casa (FRANCO, 2003: 277). La posición en el orden jerárquico esclarece el efecto de humillación que provocaba calificar a alguien de perro: el insulto responde a la condición de inferioridad. Por otra parte, por su inclusión

¹¹⁶ Cf. LORAUX (1984: 102) para quien κύων debe traducirse directamente como “la perra”. FRANCO (2003: 287) advierte que Jenofonte en el capítulo 5 de su tratado *De la caza* emplea κύων y σκύλαξ como sustantivos femeninos, la recurrencia de dicho empleo la lleva a hablar de una feminización de la especie canina en Grecia.

en el *oikos* se adjudica a la mujer y al can la capacidad de destrozar dicho espacio, lo que los convierte en enemigos íntimos. En *Ilíada* 22.33-76, cuando Príamo suplica a su hijo Héctor que se quede dentro de las murallas y no se dirija a luchar contra Aquiles, se refiere a lo que podría suceder si muere y llama la atención el comportamiento que adjudica a los perros, que pasan en su descripción de ser guardianes de las puertas a carniceros capaces de despedazarlo. El anciano llama a dichos animales ἀλύσσοιτες - participio del verbo ἀλύσσω que significa “estar agitado” o “estar excitado” y que CHANTRAINE (1968: 66) vincula al término λύσσα-, por ser capaces de atacar a los miembros de la familia real (*Ilíada* 22.70).¹¹⁷ Al igual que en los dramas de Eurípides, en el poema épico el can se relaciona con la destrucción del hogar.¹¹⁸

Al mismo tiempo que en el imaginario griego, el perro simbolizaba la lealtad y la protección, participaba también de lo teratológico y de la experiencia de la muerte (VERMEULE, 1984: 90 y ss.). En cuanto a la segunda valencia, VERNANT (1986: 70) señala que, junto con la serpiente y el caballo, son las especies que conforman lo monstruoso en la Grecia antigua.¹¹⁹ Por otro lado, dicho animal es asociado con las divinidades ctónicas y el mundo de los Infiernos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1993 [1969]: 816-817). De hecho, el guardián del Hades es el can Cerbero, monstruo de tres cabezas cuyo oficio consistía en vedar la entrada de los vivos al mundo de los muertos. Además de tener cabeza de perro, su cuerpo estaba plagado de serpientes (Apolodoro, *Biblioteca*, II, V, 12), una combinación de animales también presente en *Lýssa*.

Estos ámbitos, la muerte y lo monstruoso, son la vía de acceso para indagar el entramado de la locura con lo femenino por dos razones.¹²⁰ La primera es explícita: la responsable del fatal desenlace de la tragedia es una divinidad femenina relacionada con la muerte desde su genealogía, dado que su madre es Noche y sus hermanas son las

¹¹⁷ Véase también *Ilíada* 8.299, cuando Teucro se refiere a Héctor como κύνα λυσσητήρα. Cf. Aristófanes, *Lys*, v. 298.

¹¹⁸ THEORIDES (1986) estudia la enfermedad de la rabia en la Antigüedad.

¹¹⁹ Para describir el estado de enajenación del Anfitriónida el mensajero se vale de la metáfora hípica (κἀνθένδε πρὸς γέροντος ἵππεύει φόνον, *después galopa hacia el asesinato de su padre*, v. 1001).

¹²⁰ El estudio de las valencias monstruosas en los procesos de animalización de los personajes femeninos de las tragedias de Eurípides ha sido desarrollado por RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 226-259 y 2015) al analizar otras obras del trágico (*Andr.*, *Hec.*, *Hel.* y *Tr.*). La autora sistematiza la relación entre la monstruosidad y la mujer, que sostiene fundante como la que se genera entre la monstruosidad y la alteridad; compara cómo interactúan en tres áreas los principios masculino y femenino: la procreación, la relación con la muerte y la configuración. Por otra parte, COHEN (1996: 7-8) señala que el monstruo, en tanto lo “otro”, es una incorporación de aquello exterior: un espacio ubicado retóricamente como lejano y distinto para el sujeto pero originado en el interior; FELTON (2013: 105) explica la gran proporción de monstruos femeninos en el imaginario griego por la identificación entre la mujer y la naturaleza salvaje, definida como aquello que existe más allá de los límites de una civilización ordenada.

Moiras y las *Kêres* (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 216-222).¹²¹ La segunda razón es que, desde un punto de vista histórico-cultural, lo femenino tiene una relación preferencial con lo monstruoso en la Antigüedad. Es conocido el texto de Aristóteles que califica el nacimiento de una hembra como un *τέρας*, “anormalidad” (*Sobre la generación de los animales*, 769b): el término en griego denomina, al mismo tiempo, lo prodigioso y lo monstruoso.¹²²

Lýssa exhibe atributos que no son humanos y provoca efectos que tampoco lo son. En el momento previo al ataque de sus hijos, el héroe arroja espuma como si fuese un perro rabioso:

ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν,
ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
ρίζας τ' ἐν ὄσσοις αἵματῶπας ἐκβαλὼν
ἀφρόν κατέσταζ' εὐτρίχου γενειάδος.
vv. 931-934.

Él ya no era el mismo, alterado en el movimiento de sus ojos y dejando ver en ellos las raíces ensangrentadas, derramaba espuma sobre la barba bien poblada.

El derramamiento de espuma, síntoma inequívoco de la enfermedad de la rabia, confiere un aspecto feroz a Heracles. La patología que ataca el sistema nervioso del animal y altera su capacidad de control, desencadenante de una agresividad sin límites, resulta en sumo grado adecuada para describir un padre, o una madre en el caso de *Bacantes*, cuando ataca a su propio hijo. La medicina hipocrática se hace eco de la relación entre la locura humana y el perro, en *Sobre la enfermedad sagrada* (L VI, 356, 1) se advierte que comer carne de perro, entre la de otros animales, produce alteraciones de la conducta. La manifestación sintomática de la rabia que expresa el Anfitriónida permite comprender por qué los griegos representaban a *Lýssa* con características caniles. A su vez, orienta la interpretación de la creación de espuma blanca como la incorporación de los atributos de la *daímon* por parte de su víctima.¹²³

¹²¹ Respecto de las Moiras como hijas de Noche, Hesíodo en *Teogonía* (vv. 902-907) presenta una contradicción sobre la filiación ya que también son hijas de Zeus. Cf. DALTON PALOMO (1996: 166-167).

¹²² MADRID (1999: 314-320) estudia la inferioridad de la hembra en *Sobre la generación de los animales* de Aristóteles, y DUBOIS (1990: 39) entiende que para dicho filósofo el cuerpo de la mujer se define, al igual que para LACAN, por metonimia en tanto la mujer es como un hombre a la que le falta algo.

¹²³ Cf. MITTMAN (2013: 7) quien señala que el monstruo se conoce a través de su impacto.

En un estudio sobre la construcción del discurso acerca de lo femenino en Grecia antigua, DALTON PALOMO (1996: 188-199) analiza la particularidad de los monstruos con características femeninas en *Teogonía* de Hesíodo. Los monstruos masculinos son fuertes y pueden vencer, a diferencia de los femeninos que, aun teniendo poderes, deben ser destruidos por los héroes. Ahora bien, Eurípides rompe con este formato dado que muestra cómo Heracles, el héroe panhelénico por excelencia, es incapaz de vencer a un monstruo femenino y adquiere sus atributos, al contrario de lo esperado por el público.

En la tragedia hay referencia a otros monstruos femeninos; en primer lugar, *Lýssa* invoca a las *Kêres* al describir el estado de su víctima. Eurípides utiliza la imagen del perro como acompañante del cazador:

ἀμπνοὰς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν,
δεινά μυκᾶται δὲ. Κῆρας ἀνακαλῶ τὰς Ταρτάρου
vv. 869-870.
τάχος ἐπιρροίβδειν ὄμαρτεῖν θ' ὡς κυνηγέτη κύνας.
v. 860.

No puede controlar la respiración, como un toro para el ataque y muge terriblemente. Invoco a las Kêres del Tártaro para que acompañen en seguida con furia ruidosa como los perros al cazador.

BOND (1981: 290), LEE (1988: 31) y DIGGLE (1989: II 151) ubican el v. 860 después del 870; en cambio en la edición de MURRAY (1958 [1913]: II) el v. 860 sigue al 859, de modo que *Lýssa* es identificada con un perro, de acuerdo a la lectura propuesta en el capítulo.¹²⁴ Respecto de las *Kêres*, hermanas de *Lýssa*, cabe señalar que fueron engendradas por Noche sin yacer con nadie (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 211-213). DALTON PALOMO (1996: 172-182) recuerda que en la mitología griega los engendramientos partenogenéticos producían monstruos. Las *Kêres* son seres alados de aspecto terrible que cumplen un papel importante en la épica ya que descuartizan los cadáveres y beben la sangre de los muertos y los heridos en el campo de batalla (Hesíodo, *Escudo*, vv. 248-257). Por lo tanto, tales monstruos suponen un contexto bélico que forma parte del entramado de la locura (desarrollado en el capítulo III). Es para destacar que en el pasaje la imagen del perro se anuda con la metáfora de la cacería, al igual que se verá en *Bacantes*, y también concierne a la figura de Heracles: el coro lo describe como un cazador que persigue a sus hijos (κυναγεταιῖ τέκνων διωγμόν, (él) *caza la persecución de los hijos*, v. 896). Por otra parte, se presenta al héroe como a un toro,

¹²⁴ FRANZINO (1995) discute la posición del v. 860 después del 870.

animal que en el imaginario griego era asociado a Dioniso, cuestión retomada en el segundo apartado del capítulo II.¹²⁵

En segundo lugar, el coro se refiere a las Erinias, divinidades vinculadas a la locura como castigo de los asesinatos intrafamiliares: ἰὼ Ζεῦ, τὸ σὸν γένος ἄγονον αὐτίκα / λυσσάδες ὠμοβρῶτες ἄδικοι Ποιναὶ / κακοῖσιν ἐκπετάσουσιν, *ay Zeus, pronto a tu hijo sin hijos las Vengadoras, furiosas comedoras de carne cruda e injustas, lo llenarán con males* (vv. 886-888). Dado que Heracles va a cometer un crimen de sangre, el coro invoca a las Ποιναί, que son las Erinias (BOND, 1981: 301). Ellas encarnan el vínculo entre el asesinato y la locura en tanto castigan y fomentan ambos. De hecho, Anfitrión teme que su hijo lo mate y tenga que responder ante ellas (v. 1076).¹²⁶ Si bien la referencia al perro no es directa se puede establecer por dos razones. En primer lugar, porque las Ποιναί suelen ser representadas en el género trágico como canes, tanto por su conducta como por sus atributos. Por ejemplo, en *Euménides* Esquilo las describe en diversas ocasiones como perras cazadoras que persiguen a Orestes por el crimen de Clitemnestra (vv. 75-77, 131-132, 230-231, 246-247, etc.).¹²⁷ Y, en segundo lugar, porque se las llama “comedoras de carne cruda” (ὠμοβρώς), un atributo conferido a dicho animal.¹²⁸ La denominación las vincula con Cerbero y Dioniso, que tienen como epíteto *omestés*, “comedor de carne cruda”.¹²⁹

En definitiva, en *Heracles* son inhumanos tanto el *daímon* que enloquece como la persona tras ser enloquecida. La animalización manifiesta el estatuto de alteridad radical de la locura, que, por otra parte, *Lýssa* adquiere también por ser mujer, puesto que lo femenino en la cultura griega se corresponde en cierta medida con lo no humano.

II.3. Dioniso *mainómenos*

Bacantes ocupa un lugar privilegiado entre los testimonios sobre la figura de Dioniso, la riqueza y complejidad del texto dramático explicitan la ambigüedad y la alteridad que lo caracterizan.

¹²⁵ El episodio de Licurgo en *Ilíada* (6.135-134) atestigua la relación de Dioniso con el toro.

¹²⁶ Cf. PADEL (1992: 162-192) y GAMBON & CERRA (2016) para un estudio sobre la función de dichas divinidades en el género trágico; DE SANTIS (2005a) que analiza su configuración en *Orestía* de Esquilo.

¹²⁷ En *Coéforas* (vv. 1053-1054), el hijo de Agamenón se refiere a las Erinias como perros y unos versos antes las describe como mujeres envueltas en serpientes.

¹²⁸ Este epíteto también es atribuido al monstruo Polifemo por Casandra en *Troyanas* (v. 436).

¹²⁹ Hesíodo, *Teogonía*, v. 311; Alceo, *fr.* 129 y Plutarco, *Vidas Paralelas, Temístocles*, 13. 2. Cf. DARAKI (1980: 134-135). GONZÁLEZ (2015) analiza la aparición de Dioniso *Omestés* como destinatario del sacrificio en el texto de Plutarco.

Mientras contempla el sepulcro de su madre, el dios pronuncia el prólogo que comienza de la siguiente manera:

Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα
Διώνυσος, ὄν τίκτει ποθ' ἢ Κάδμου κόρη
Σεμέλη λοχευθεῖσ' ἀστραπηφόρῳ πυρί-
μορφῆν δ' ἀμείψας ἐκ θεοῦ βροτησίαν
πάρεμι Δίρκης νάματ' Ἴσμηνοῦ θ' ὕδωρ.
vv. 1-5.

Llego a esta tierra de los tebanos, (yo), el hijo de Zeus, Dioniso, al que dio a luz, la hija de Cadmo, Semele, obligada a parir por el fuego intermitente. Tras haber cambiado la forma de dios por la mortal, me presento ante la fuente de Dirce y el agua del Ismeno.

En la presentación, Baco enfatiza su ajenidad al ser ἦκω (“llego”) su primera palabra y luego se proclama hijo de Zeus y Semele, princesa de Tebas.¹³⁰ La filiación del dios constituye un tema recurrente de la tragedia porque su negación es una de las causas del regreso a Tebas, su ciudad natal (vv. 26-29, 41-42, 88-103, 242-245, 286-297, 466-468, 519-529, 550-551, 581, 859-860 y 1340-1341).¹³¹ Además se siente ofendido por no recibir libaciones de los tebanos (vv. 44-45). Será reconocido como “nativo” por Ágave (οἰκειός, v. 1250) recién en el éxodo, cuando ya es demasiado tarde para la familia real. Pero, además, hay que tomar en cuenta que tal declaración plantea, desde el prólogo, la relación de parentesco que tiene el personaje con los otros intérpretes de la tragedia, dato retomado por Cadmo en el éxodo (v. 1250).

Hacia el final del pasaje, Dioniso anuncia que cambiará la forma divina por la humana y como “el extranjero” participará de la acción trágica, atravesando los planos de los mortales y los humanos -transformación referida en los últimos versos del prólogo (vv. 53-54).¹³² A diferencia de otras tragedias de Eurípides en las cuales los dioses se presentan únicamente al inicio de la obra, como Poseidón y Atenea en *Troyanas* o Afrodita en *Hipólito*,¹³³ Baco no desaparece después de la primer escena.¹³⁴

¹³⁰ Cf. Hesíodo, *Th.*, 940-942. Los textos órficos, en cambio, presentan a Dioniso como hijo de Zeus y Perséfone.

¹³¹ Véase la primera y la última oda de *Antígona* de Sófocles, en la cual el coro invoca la presencia de Baco como protector de la ciudad.

¹³² Para el psicoanalista GREEN (1982 [1969]: 240) Eurípides pone en escena a Baco demostrando su origen divino con el objetivo de glorificarse a sí mismo.

¹³³ Respecto del paralelo entre *Bacantes* e *Hipólito*, DILLER (1983: 366) destaca que Afrodita se sirve de Fedra para destruir al hijo de Teseo, y, en cambio, Ágave mata a Penteo una vez que el rey, por su propia locura, se encuentra en su área.

¹³⁴ GALLEGO (2009: 257-272) estudia la coyuntura política al momento del estreno de la tragedia y su relación con *Ranas* de Aristófanes, comedia que, al igual que *Bacantes*, tiene como protagonista a Baco. El historiador sostiene que el dios representa las alteraciones a las cuales está sometida la ciudad y

Por otra parte, cabe destacar que Dioniso concibe su propia epifanía ya que no solo se revela en el escenario, sino que trama la intriga del drama y así manifiesta su naturaleza como patrón del teatro:¹³⁵

δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεῖ μὴ θέλει,
ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,
Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ' ὕπερ
φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὄν τικτεῖ Δί.
vv. 39-42.

Pues es necesario que la ciudad empiece a aprender, aunque no quiera, no siendo iniciada en mis ceremonias báquicas, que yo definiendo a mi madre Sémele, tras mostrarme a los mortales como una divinidad que ella dio a luz para Zeus.

Baco afirma haberse dirigido a Tebas para manifestarse ante los hombres bajo la forma de δαίμων (v. 42).¹³⁶ En la tragedia se registra tanto δαίμων (vv. 272, 377-378, 413, etc.) como θεός (vv. 476, 490, 494, etc.) para designar a Dioniso.¹³⁷ BREVIATTI ÁLVAREZ (2011) entiende que el uso depende del hablante y del contexto en el que se utiliza. Entiendo que la presencia de ambos términos para referirse al dios expresa la condensación en una misma figura de los dos modos de acción de lo sobrenatural sobre el hombre, que en *Heracles* se presenta bajo una forma desdoblada ya que *Lýssa* lleva a cabo la acción planeada por Hera. Por otra parte, WOHL (2006: 139) sostiene que estos versos dan un marco “edípico”, en el sentido del complejo freudiano, a la tragedia por manifestar que su objetivo es demostrar que es hijo de Zeus.

VERNANT (2002 [1972]: 224) señala que la máscara, el símbolo del teatro, constituye el elemento que le permitirá al dios disimular pero al mismo tiempo proclamar su presencia en el escenario, una manifestación de la cual también se beneficia el público al reconocerlo.¹³⁸ Asimismo el autor advierte que la epifanía trágica de Dioniso se caracteriza por la fusión de todas las categorías que dan coherencia a la

destaca la dimensión “antipolítica” puesta en escena a partir de la extranjería, el travestismo, el menadismo y la animalización. Desde esta perspectiva, la muerte de Penteo representa la extenuación de las prácticas de la democracia radical.

¹³⁵ Véanse también vv. 58-61 y 971-976. Sobre el papel de Baco como *khoroídaskalos*, cf. SEGAL (1997a: 225) que señala su ubicación en la *orkhéstra* al igual que los otros personajes, con la particularidad de dirigirlos, vestirlos y darles instrucciones sobre el papel que desempeñan.

¹³⁶ También en los vv. 22 y 498, el hijo de Sémele se refiere a sí mismo con dicho término.

¹³⁷ ENCINAS REGUERO (2011: 124 y 131) señala que en *Bacantes* se denomina al dios de tres maneras: Dioniso (con un valor neutro), Bromio (asociado a la epifanía y utilizado con más frecuencia en la primera parte, donde se alude en varias oportunidades a su nacimiento) y Baco (relacionado con su capacidad destructora y cuyo uso está más concentrado en la segunda, que tiene como tema principal la venganza). De un modo excepcional, se ubican otros dos nombres: Ditirambo (v. 526) e Íaco (v. 725).

¹³⁸ Para FOLEY (1980: 129) la máscara sonriente del dios (vv. 439 y 1021) representa diferentes identidades en la tragedia y rompe, de ese modo, con la convención del teatro griego.

cosmovisión griega: lo masculino y lo femenino, la juventud y la vejez, lo griego y lo bárbaro, lo salvaje y lo civilizado, y por último, la locura y la sabiduría (VERNANT, 2002 [1972]: 240-241).¹³⁹ SEAFORD (2006: 72) añade otra instancia de dualidad, el culto en su honor, ya que en la Grecia antigua se lo adoraba en los ritos secretos de iniciación y también en los festivales públicos. Nótese que los tres festivales atenienses dedicados a Dioniso (las grandes Dionisias, la Lenaia y las Antesterias) se caracterizaban por la representación de la llegada del dios a la ciudad y la convivencia de la participación general del pueblo y los tíasos que constituían grupos cerrados.¹⁴⁰

En cuanto al primer par, estudiado con mayor profundidad en el capítulo V, Eurípides presenta un dios masculino, líder de la cacería (vv. 1189-1191),¹⁴¹ pero con características femeninas (vv. 150, 233-238, 352-353, 453-459, 493) -su epíteto macedónico Ψευδάων así lo confirma- y seguidoras mujeres (vv. 55-63).¹⁴² DODDS (1960 [1944]: xxxi-xxxii), con quien acuerda KAMERBEEK (1948: 281-282), sostiene que para la configuración del personaje el trágico sigue el modelo de Esquilo, ya que en el fragmento 61 de *Edonos* (perteneciente a la tetralogía dedicada a Licurgo), un grupo de hombres toma a Dioniso como prisionero e, ignorando su identidad, se burlan de él por su aspecto afeminado.¹⁴³

En segundo lugar, Tiresias le dice a Cadmo en el primer episodio que no hay diferencias entre jóvenes y viejos a la hora de danzar en honor al dios (vv. 206-209).¹⁴⁴ En la relación con la ciudad de Tebas, se observa la disolución de los límites entre lo griego y lo bárbaro ya que el dios es nativo por ser hijo de la princesa Sémele, pero es

¹³⁹ HENRICH (1984: 212) advierte que en la recepción de la figura de Dioniso la crítica enfatizó uno de los aspectos complementarios por sobre el otro, perdiendo su conexión característica. Por ejemplo, para KERÉNYI (1996 [1976]), se trata de la expresión arquetípica de la experiencia humana de la vida y, en cambio, DETIENNE (1982 [1977]) sostiene que es un agente de muerte y destrucción. Véase GIRARD (2005 [1972]: 261) quien entiende que con su “hipótesis de la violencia” puede explicar el carácter dual de las divinidades primitivas, entre las cuales ubica a Baco.

¹⁴⁰ ZEITLIN (2011: 539) señala, respecto de la situación anómala de Baco, que su identidad requiere el reconocimiento.

¹⁴¹ CARPENTER (1997: 2) recuerda que en el frontón oriental del Partenón, Dioniso aparece desnudo y con un aspecto sumamente atlético.

¹⁴² Por su capacidad para enloquecer colectivos de mujeres, Dioniso recibe el epíteto de γυναιμανές en *Himno homérico I* (v. 17). Diodoro de Sicilia (IV, 5) lo llama δίμορφος, “de dos formas” o “andrógino”, y Aristófanes en *Ranas* (vv. 46 y ss.) lo presenta con rasgos femeninos. SLATER (1971: 227) destaca que la tensión entre los sexos que caracteriza a Baco se expresa en su feminización, en la transformación sexual en los mitos vinculados a él y en el haber sido gestado en el muslo de Zeus, episodio referido por el coro en el segundo estásimo (vv. 519-529).

¹⁴³ SEAFORD (2010: 26-27) destaca semejanzas con otros fragmentos de Esquilo.

¹⁴⁴ Cf. vv. 692-694.

llamado ξένος, “extranjero”, y sus compañeras son lidias (vv. 55-59).¹⁴⁵ DETIENNE (1997 [1986]: 28) destaca que, si bien el dios dice ser originario de Lidia (v. 464), se utiliza ξένος para nombrarlo (vv. 233, 247, 353, 441, 453, 642, 1059 y 1077), término empleado para indicar el ciudadano de una comunidad vecina, y no βάρβαρος, sustantivo que designaba a los no helenos. En cuanto a lo salvaje y lo civilizado, Dioniso provoca que las mujeres actúen de forma contraria a las normas de la vida en la polis: abandonan las tareas domésticas (vv. 215-225 y 353-354) para dirigirse al monte donde amamantan crías de animales (vv. 699-702), capturan y desgarran con las manos a sus presas (vv. 737-747).

Por último, el motivo de la antítesis sabiduría-locura atraviesa toda la obra. Desde el *agón* del primer episodio (vv. 215-369), Cadmo, Tiresias y Penteo se acusan de insensatez mutuamente.¹⁴⁶ De hecho, el adivino califica de loco al rey antes de que este último se encuentre con Dioniso (vv. 326-327, 358-359 y 368-369), también lo hace el anciano padre de Ágave (v. 332). En los estásimos, el coro evidencia la cuestión ya que, reflejando la naturaleza del dios, expresa una sabiduría gnómica y, a su vez, celebra el particular culto dionisiaco (SEGAL, 1997b: 70).

El castigo de la familia real por no aceptar la divinidad de Baco es el núcleo argumental de varios mitos, como el de Licurgo (objeto de la tetralogía no conservada de Esquilo)¹⁴⁷, el de las Prétides y el de las Miníades (Plutarco, *Cuestiones griegas*, 38).¹⁴⁸ En el caso de *Bacantes*, se incluye como parte de la pena, la desorganización de la ciudad:

ἐπεὶ μὲν ἀδελφαὶ μητρόος, ἄς ἦκιστα ἐχρῆν,
Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῦναι Διός,

¹⁴⁵ En los rituales aparece desdoblado, Pausanias (II 2.6-7) habla de Dioniso como Λύσιος, el dios de la liberación, y Βάκχειος, el del delirio. ROHDE (1925 [1894]: 256) había explicado la alteridad de la experiencia religiosa dionisiaca por el origen tracio del dios, pero la presencia de su nombre en las tablillas micénicas escritas en lineal B ha desmentido su procedencia bárbara. Al respecto cabe señalar que la tetralogía perdida de Esquilo sobre Licurgo se ambienta en Tracia; en *Bacantes* no se hace ninguna referencia a dicha zona de la península balcánica y en el prólogo el dios dice proceder de Lidia y Frigia (v. 33).

¹⁴⁶ Ver también vv. 480, 504, 655-656 y 1150-1152.

¹⁴⁷ Homero se refiere al mito de Licurgo en *Ilíada* (6.130-140) y Sófocles lo hace en *Antígona* (vv. 955-961). Pausanias (I 20.3) dice que había representaciones del castigo de Penteo y Licurgo en el antiguo santuario de Dioniso ubicado en las proximidades del teatro de Atenas.

¹⁴⁸ Cf. XANTHAKI-KARAMONOU (2012) para un estudio de la relación entre las tragedias de tema dionisiaco de Esquilo (dos tetralogías perdidas) y *Bacantes*. La autora sostiene que el uso de un motivo tradicional por parte de Eurípides tiene como objetivo reafirmar las normas religiosas tradicionales en una época de crisis. Ver también RABINOWITZ (2008: 63-64) que destaca el patrón de hostilidad hacia el dios en el mito etiológico de las Antesterias.

Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινος
 ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους,
 Κάδμου σοφίσμαθ', ὧν νιν οὐνεκα κτανεῖν
 Ζῆν' ἐξεκαυχῶνθ', ὅτι γάμους ἐψεύσατο.
 τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ᾤστρησ' ἐγὼ
 μανίαις, ὄρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν,
 σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν.
 vv. 26-34.

Porque las hermanas de mi madre, quienes menos debían, andaban diciendo que Dioniso no había sido engendrado por Zeus, sino que Sémele, desposada por algún mortal, atribuía a Zeus la falta del lecho, y se ufanaban de que estas eran las artimañas de Cadmo por lo cual Zeus la había matado, porque mentía con un matrimonio. Así pues, yo las aguijoneé con locuras fuera de sus casas y habitan el monte desquiciadas de las mentes, y las obligué a llevar el hábito de mis misterios.

El dios explica que enloqueció a las hijas de Cadmo porque estas habían negado que él fuese hijo de Zeus.¹⁴⁹ Pero no solo condujo a las hermanas de su madre al Citerón para obligarlas a participar de sus misterios (σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν, v. 34), sino que sacó a todas las tebanas de sus hogares (καὶ πᾶν τὸ θῆλυ σπέρμα Καδμείων, ὅσαι / γυναῖκες ἦσαν, ἐξέμηνα δωμάτων, vv. 35-36), de modo que toda la comunidad padece el castigo. Al respecto, SEAFORD (2010: 253) entiende que únicamente la familia real había rechazado a Dioniso y no los habitantes de la ciudad (vv. 23-54), además destaca que los tres personajes “humildes” de la obra aceptan el poder del dios.

A continuación, Baco se refiere a su primo Penteo (hijo de Ágave, una de las hermanas de Sémele) a quien también llevará de visita al monte:

Κάδμος μὲν οὖν γέρας τε καὶ τυραννίδα
 Πενθεῖ δίδωσι θυγατρὸς ἐκπεφυκότη,
 ὃς θεομαχεῖ τὰ κατ' ἐμὲ καὶ σπονδῶν ἄπο
 ὠθεῖ μ' ἐν εὐχαῖς τ' οὐδαμοῦ μνείαν ἔχει.
 ὧν οὐνεκ' αὐτῶ θεὸς γεγῶς ἐνδείξομαι
 πᾶσιν τε Θηβαίοισιν.
 vv. 43-48.

Cadmo ha entregado, en efecto, su privilegio y poder absoluto a Penteo, engendrado por su hija, que lucha contra mí, un dios, me excluye de las libaciones y (no) me recuerda para nada en las plegarias. Por lo cual voy a mostrarle a él y a todos los tebanos que soy un dios.

¹⁴⁹ Al regresar a Grecia, tras viajar por Oriente (vv. 10-22), a Dioniso se le oponen una serie de mortales, entre los cuales se ubican Penteo y las hijas de Cadmo. ROHDE (1925 [1894]: 256) consideró que los mitos sobre la resistencia a Dioniso y su culto encubrían un hecho histórico. JEANMARIE (1951: 86-88) no acuerda con ROHDE porque la hipótesis no puede constatararse.

Dioniso señala que el rey de Tebas se niega a reconocerlo como dios y lucha contra él, en una *theomakhía* sobre la que volveré con mayor profundidad en el capítulo IV. Por otra parte, interesa diferenciar la influencia que ejerce el hijo de Semele sobre las mujeres y el rey de la ciudad. Las tebanas, siempre de forma colectiva, son obligadas a abandonar la ciudad (vv. 32-38) y, luego, reciben la orden de atacar al rey (vv. 1078-1081). Baco no dialoga con ellas, como lo destaca el mensajero al relatar el descuartizamiento del joven: διὰ δὲ χειμάρρου νάπης / ἄγμων τ' ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς, *saltaban a través del valle hinchado por la lluvia y la nieve derretida de las peñas, enloquecidas por los soplos del dios* (vv. 1094-1095).¹⁵⁰ En cambio, se representan en el escenario cuatro encuentros entre Penteo y Baco en los que los personajes dialogan a lo largo de la tragedia (vv. 451-518, 642-659, 787-809 y 912-976).

Eurípides presenta a Dioniso como el dios del vino (vv. 278-285), una divinidad con capacidad de “adivinar” (v. 299), y describe la locura, capacidad vinculada con la adivinación, como otro de sus atributos (vv. 300-302). Pero si bien la *manía* no es de un poder exclusivo de Baco, ya que en la Antigüedad también se le atribuía a otros dioses - como Atenea en *Áyax* y las Erinias en *Orestes*, por citar ejemplos trágicos-, únicamente él era al mismo tiempo “enloquecedor” y “enloquecido”.¹⁵¹ Dicha cualidad se refleja en el verbo βακχεύω que, se ha visto, significa “actuar frenéticamente” e “inspirar frenesí”. Así lo atestigua el *stámnos* atribuido al pintor de Hefesto (figura 3), en el cual se observa al dios bailando con la mirada perturbada, al igual que sus seguidoras:¹⁵²

¹⁵⁰ Cf. vv. 1125-1128.

¹⁵¹ GONZÁLEZ MERINO (2010: 55) destaca que los poderes de Baco, el vino y el trance, están relacionados con estados anómalos del alma.

¹⁵² Dioniso *mainómenos*. *Stámnos*, figuras rojas, 475-470 a. C. Pintor de Hefesto. British Museum, Londres, E 439. Beazley Archive nº 203092. CARPENTER (1997: 53) señala que la imagen de un animal desmembrado llevado por Baco o sus seguidoras constituye el símbolo iconográfico de la locura dionisiaca. Véase vv. 737-739.



Figura 3. Dioniso *mainómenos*. Pintor de Hefesto.

Respecto de la representación del dios en fuentes iconográficas, CARPENTER (1997: 1 y 105) destaca su aparición, más que cualquier otro dios, en aproximadamente 900 vasos áticos correspondientes al siglo V a. C., dato que afirma su importancia para los griegos y su auge durante ese siglo. El autor distingue tres tradiciones en la representación de Dioniso: la mítica, en la que se lo muestra joven y sin barba (la mayoría de los relatos sobre el dios son acerca su niñez); la cómica, donde lleva ropa de mujer por su papel de bufón; la ritual, en que aparece como un hombre maduro con el cabello largo y barba portando un *kántharos*, imagen propia de las máscaras rurales en las que Baco cumple su función de dios del vino, que es la versión elegida en la imagen del Pintor de Hefesto. Hasta el último cuarto del siglo V a. C. los pintores de vasos mezclan tradiciones presentando al Baco ritual en narraciones míticas, pero nunca retoman la representación cómica.

Desde su aparición en el 580 a. C., en un vaso de figuras negras, se lo representa como un hombre adulto con un *khitón*, túnica que en un principio solo llevaban los hombres.¹⁵³ Sin embargo, en la obra de Dino (pintor de origen ático), del 420 a. C.

¹⁵³ El χιτών era una prenda de origen jónica, se atestigua su uso por hombres en el periodo homérico pero es predominantemente femenina durante la época clásica (CLELAND, DAVIES & LLEWELLYN-JONES, 2007: 32).

(periodo cercano a la composición de la tragedia que se supone del 408 a. C.), se muestra al dios desnudo y como un joven sin barba (figura 4).¹⁵⁴



Figura 4. Dioniso. Dino.

La imagen del dios sin barba se vuelve canónica, de hecho así aparece en los vasos de figuras rojas de Apulia, zona del sur de Italia, antes del fin del V a. C. (CARPENTER, 2011: 253 y 261). Se suele atribuir el cambio al escultor Fidias, quien representa al dios en el frontón del Partenón e impone un nuevo motivo iconográfico; pero CARPENTER (1993: 194) lo atribuye a la influencia teatral. De hecho, JEANMARIE (1951: 155) había señalado que Eurípides en *Bacantes* construyó un tipo de religión dionisiaca que influyó en la renovación de la representación de Dioniso.¹⁵⁵

Para comprender el papel del dios en la obra estudiada propongo examinar su biografía mítica, ya que revela conflictos y enfrentamientos que pueden ponerse en relación con el desarrollo de la trama trágica. Baco llevaba como epíteto *mainómenos* (*Iliada*, 6.132) ya que Hera, la mujer de su padre, había ocasionado que perdiera el

¹⁵⁴ Dioniso. *Kratér*, figuras rojas, 450-400 a.C. Dino. Kunsthistorisches Museum, Viena, 1024, Beazley Archive n° 21.5261.

¹⁵⁵ DABDAB TRABULSI (1990: 125-129) estudia las modificaciones en la representación de Baco.

juicio (Apolodoro, *Biblioteca* III, V, 1).¹⁵⁶ Además la diosa enloqueció a Ino, otra de las hijas de Cadmo, por acogerlo (Eurípides, *Medea*, vv. 1282-1291),¹⁵⁷ y a Ío, a quien atormentó con un tábano por ser amante de Zeus (Esquilo, *Prometeo Encadenado*, vv. 669-682),

Enloquecido por una deidad femenina, el hijo de Sémele adquirió la capacidad de volver loco a otros, que principalmente son mujeres.¹⁵⁸ La hostilidad de Hera no se agota en el enloquecimiento ya que había intentado atacar a Sémele durante la gestación (Apolodoro, *Biblioteca*, III, IV, 4-5).¹⁵⁹ SLATER (1971: 285) explica la relación entre ambos dioses a partir del mecanismo de identificación con el agresor. SEGAL (1999: 84 y 92) sostiene que el esquema narrativo de la infancia de Baco puede ponerse en relación con el evento principal de la tragedia, el desmembramiento de Penteo. El dios hace que el rey sufra el traumatismo del nacimiento a la inversa porque, al provocar la agresión de Ágave contra su hijo, reproduce el avance de Hera contra él mismo, con la diferencia de que Penteo no tiene un padre poderoso que acuda en su ayuda. La tragedia se convierte, según este autor, en un despliegue de repeticiones compulsivas del traumatismo infantil que consiste en el ataque de la madre hostil al hijo. Dioniso, que primero es una víctima y luego poderoso, se venga en Penteo que siendo poderoso, luego pierde su poder.

Por último, interesa señalar que sobre el origen del desmembramiento del héroe trágico en manos de su madre no hay opiniones concluyentes, al igual que sobre el crimen de los hijos de Heracles.¹⁶⁰ DODDS (1960 [1944]: xxxiv) sostiene que la participación de Ágave como asesina es una innovación trágica, pero no puede determinar si corresponde a Esquilo o a Eurípides. WEBSTER (1967: 268-2699), basándose en fuente iconográficas, se inclina por el segundo, y MOREAU (1985: 120) se lo adjudica al primero. Para MARCH (1989: 50-51) que la homicida sea la hija de Cadmo, junto con el fenómeno de la locura y la aparición en escena de Penteo

¹⁵⁶ Se menciona al hijo de Sémele tres veces en *Iliada*, dos de ellas corresponden a la narración del mito de Licurgo (6.132 y 135), cuyo marco es el encuentro en el campo de batalla entre Diomedes y Glauco; la otra cita corresponde al canto 14.325. Nótese que Zeus castiga a Licurgo y no Baco. Para SEAFORD (2006: 27) la marginación del dios en el poema épico responde a una cuestión ideológica.

¹⁵⁷ Eurípides dedicó dos tragedias a Ino (AÉLION, 1986: 106). En los primeros versos de *Cíclope* (1-10) se hace referencia a la locura de Dioniso enviada por Hera.

¹⁵⁸ Cf. SEAFORD (1993: 135) que destaca la contraposición entre Hera, como protectora de la familia, y Dioniso, su destructor.

¹⁵⁹ Baco alude al ultraje a Sémele en el prólogo (vv. 6-9) y Penteo hace referencia al episodio cuando reproduce las palabras del extranjero (vv. 242-245).

¹⁶⁰ Se documenta el *sparagmós* de Penteo en la pintura vascular a partir del 520 a. C. (CARPENTER, 1997: 104).

travestido, constituyen innovaciones de Eurípides. La autora destaca que la presentación de personajes que son asesinados por familiares, quienes deberían quererlos y cuidarlos, se trata del tipo de novedades dramáticas que el trágico suele preferir, de hecho en *Medea* es la madre quien asesina a los hijos.¹⁶¹ El dato la lleva a suponer que el éxito de la obra lo condujo al trágico a repetir el cambio en un contexto diferente.

II.4. Zoología dionisiaca

En la cultura griega clásica, se asociaba a Dioniso y a sus seguidores con diversos animales, tanto domésticos como salvajes, dimensión reflejada por Eurípides en *Bacantes*.¹⁶² Como he realizado en el caso de *Heracles*, sistematizaré las referencias al perro, y sumaré las de las serpientes, que como he indicado anteriormente, mantienen en el imaginario griego una relación con la concepción de la locura y la mujer.¹⁶³

Del mismo modo que Dioniso, las serpientes tenían un carácter ambiguo en la Antigüedad.¹⁶⁴ Se las consideraba sanadoras, eran el signo de Asclepio, y, al mismo tiempo, resultaban temibles.¹⁶⁵ SLATER (1971: 364-365) afirma que no solo se las asociaba con la *manía* por la confusión de límites que implicaban ambas, sino porque simbolizaban el odio maternal y se consideraba que la locura era una enfermedad inducida por la madre. Los griegos las designaban con dos términos, ὄφις y δράκων. El segundo de los vocablos admite ser traducido por “dragón”, cuyo carácter monstruoso es de sumo interés para la presente tesis dada la relación que mantiene dicho monstruo con Ares, ancestro de Penteo, y su importancia en la fundación de la ciudad de Tebas.¹⁶⁶

En la *párodos*, el coro celebra los ritos en honor a Baco y evoca su nacimiento:

¹⁶¹ En *Hipólito*, Teseo manda a matar a su hijo por equivocación.

¹⁶² Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2014a: 20-21) que diferencia tres procedimientos de animalización en *Bacantes*: la adjudicación de comportamientos, el efecto por contacto y la identificación directa.

¹⁶³ A diferencia del mundo clásico, en el psicoanálisis se vincula la serpiente con el varón, dicho animal constituye el símbolo del órgano sexual masculino (FREUD, 2001 [1900]: V 6). Por otra parte, FELTON (2013: 113) destaca que en la literatura griega y romana el ofidio no representa necesariamente el mal, como sí lo hace para el cristianismo, cuyo concepto se remonta a la caracterización del animal en el jardín del Edén.

¹⁶⁴ CHEVALIER & GHEERBRANT (1993 [1969]: 934) destacan el hecho de que la serpiente es matriz y, al mismo tiempo, falo, desde fuentes prehistóricas.

¹⁶⁵ Cf. DARAKI (2005: 68) quien sostiene que la serpiente encarna los dos aspectos del mundo subterráneo, tierra nutricia y mortuoria, y FELTON (2013: 114) que explica que el asesinato de una serpiente representa el avance de la cultura sobre la naturaleza, como en el caso de Cadmo para fundar la ciudad de Tebas.

¹⁶⁶ Ver vv. 1024-1028.

ἔτεκεν δ' , ἀνίκα Μοῖραι
τέλεσαν, ταυρόκερων θεὸν
στεφάνωσέν τε δρακόντων
στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θηροτρόφον μαι-
νάδες ἀμφιβάλλονται πλοκάμοις.
vv. 99-103.

Dio a luz, cuando las Moiras llevaron a término la gestación, al dios de cuernos de toro y (lo) coronó con coronas de serpientes, por lo que, desde entonces, las ménades ponen alrededor de sus bucles esta presa devoradora de fieras.

En estos versos se relata la costumbre de manipular serpientes en los rituales dionisiacos, uso mencionado por Demóstenes al recordar las prácticas de la madre de Esquines (*Sobre la corona*, 260), y por Plutarco, cuando se refiere a las de Olimpia, la madre de Alejandro Magno (*Vida de Alejandro*, II, 6.7) (ROUX, 1970-1972: II 280-281).¹⁶⁷ CARPENTER (1997: 110-111) señala que en las escenas dionisiacas de la pintura vascular de mediados del siglo V a. C. en adelante es inusual la presencia de dichos ofidios que pasan a constituir, en cambio, atributos de las Erinias. No hay otra fuente literaria que mencione la manipulación de serpientes como parte del ritual menádico.

El ofidio constituye una de las formas que puede adoptar el dios, así lo manifiestan las mujeres del coro cuando lo exhortan para que se revele: φάνηθι ταῦρος ἢ πολύκρανος ἰδεῖν / δράκων ἢ πυριφλέγων / ὄρᾶσθαι λέων, ¡*Muéstrate (como) toro o (para) mirarte (como) serpiente de muchas cabezas o (para) ser visto (como) león ardiente!* (vv. 1017-1019). En primer lugar, se debe señalar que el pasaje forma parte del cuarto estásimo, con lo cual la exhortación a Baco bajo una apariencia monstruosa, no solamente por la animalización sino por la superposición de atributos de diferentes bestias, se realiza una vez que el dios actuó sobre su víctima. A diferencia de *Lýssa* cuyo accionar se configura como no humano -a partir de los recursos presentados en los apartados anteriores-, en el caso de Dioniso, Eurípides parece tener otros objetivos, vinculados principalmente a resaltar la capacidad discursiva del extranjero relacionada con la forma humana adquirida para participar de la escena. Quien es llamado “monstruo” por las bacantes, en la antístrofa del segundo estásimo, es Penteo (v. 542), como se verá a continuación.

Respecto de la imagen de “la serpiente de muchas cabezas”, SEAFORD (2010: 230) señala que evoca a dos monstruos, que no casualmente son femeninos, la Hidra y

¹⁶⁷ Así lo atestigua la ménade con piel de leopardo y cinta en el pelo de serpiente del interior de un *kýlix* ático de fondo blanco pintado por Brigos, siglo V a. C, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich, n° 2645.

la Quimera. A su vez la serpiente vincula a Baco y a sus seguidoras con Medusa, figura caracterizada por su cabellera de serpientes, relación explicitada en la obra ya que, al igual que la mirada de Gorgo en *Ilíada* (11.36-37), la locura de Dioniso tiene como efecto el miedo que aterroriza al ejército armado (vv. 303-305). No hay que olvidar la referencia directa a las Gorgonas en la tragedia, cuando Ágave le adjudica a su propio hijo una madre monstruosa (v. 991).

Por otra parte, en la Antigüedad la sierpe simbolizaba el mundo de los muertos y los dioses de los Infiernos.¹⁶⁸ Su manipulación en las celebraciones menálicas se complementa con la carga simbólica que expresa este animal. Bajo la forma de serpiente, Dioniso se convierte en una divinidad infernal, de hecho es frecuente su aparición en la decoración de sarcófagos.

En el tercer episodio, el mensajero describe la conducta de las bacantes en el Citerón del siguiente modo: νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὅσαισιν ἀμμάτων / σύνδεσμ' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δοράς / ὄφρασι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν, *se ajustaron las pieles de corzo, aquellas a las que se les habían aflojado los lazos de los vestidos, y se ciñeron sus pieles moteadas con serpientes que les lamían el mentón* (vv. 696-698). Para convertirse en ménades, las tebanas cambian su indumentaria urbana por pieles que ajustan con serpientes vivas. SEGAL (1997a: 121) señala que los lazos de los vestidos que en la ciudad impiden la desnudez, en el monte son serpientes vivas que marcan el pasaje de la civilización a lo salvaje y, también, la indistinción entre lo animado y lo inanimado, confusión de los límites propia de Baco. Unos versos más abajo se enfatiza el vínculo de dichos reptiles con las mujeres: σταγόνα δ' ἐκ παρηίδων / γλώσση δράκοντες ἐξεφαίδρουνον χροός, *con la lengua las serpientes limpiaban de su piel las gotas que caían de las mejillas* (vv. 767-768). En ambos casos el efecto de animalización expresa la llamativa familiaridad que existe entre las fieras y las seguidoras de Dioniso (ROUX, 1970-1972: II 465).

RODRÍGUEZ CIDRE (2011: 116 y 124) destaca la valencia ofídica de los personajes masculinos en el drama. El padre de Penteo es uno de los *spartoí*, hombres sembrados del diente del dragón asesinado por su abuelo, y Cadmo será convertido en serpiente junto con su mujer según la profecía final de la tragedia (vv. 1330-1332).¹⁶⁹

¹⁶⁸ Se han encontrado recipientes utilizados para el culto de los muertos con estos reptiles (BURKERT, 2007 [1977]: 44).

¹⁶⁹ En el v. 1358, Cadmo emplea *δράκαινα* para referirse a su esposa, vocablo que se dice de las Erinias en *Euménides* (v. 148) y en *Ifigenia entre los Tauros* (v. 286). ROUX (1970-1972: II 621) señala que en

Así Eurípides se vale en forma recurrente de lo teratológico para describir al joven rey por las referencias a su padre, cuyo carácter monstruoso expone en la tragedia el coro (vv. 537-544). Para la autora, la insistencia en la identificación con la rama paterna -a partir de explicitar el lazo (vv. 212-214, 228-232, 263-265, 507, 1030, 1118-1120, 1154-1155 y 1274-1276), realizar paralelismos (vv. 537-541) y fusionar a Penteo con Equión (vv. 993-996 y 1013-1016)- tiene un efecto irónico en tanto el joven pretende presentarse como un héroe de la civilización en oposición al salvaje Dioniso (RODRÍGUEZ CIDRE, 2011: 115 y 118).

La relación entre Dioniso y el perro no es directa, sino que se establece a través del lenguaje de cacería, en particular a partir de dos imágenes que son el devorar carne cruda y la carrera. Cuenta el mensajero, en el quinto episodio, que Ágave había invocado a Dioniso al llegar al palacio:

χωρεῖ δὲ θήρα δυσπότημῳ γαυρουμένη
 τειχέων ἔσω τῶνδ', ἀνακαλοῦσα Βάκχιον
 τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας,
 τὸν καλλίνικον, ᾧ δάκρυα νικηφορεῖ.
 vv. 1144-1147.

Avanza hacia estas murallas, estando orgullosa de sí misma por la desdichada fiera, invocando a Baco, compañero de cacería, cómplice de la caza, gloriosamente triunfante, con el que gana nada más que lágrimas.

Pero, si bien Baco es presentado aquí como un cazador y Penteo su presa, en el tercer episodio había sido el rey quien llevaba adelante la cacería (el extranjero dice escuchar el crujido de las botas de cazador del hijo de Ágave, v. 638) y, en el segundo episodio, el servidor real dice que trae a la “presa cazada” (vv. 434-435). A su vez, la imagen de la caza animaliza a las mujeres: el joven rey se había propuesto cazarlas con redes de hierro como si se tratara de fieras salvajes (vv. 226-232).¹⁷⁰

En otro orden, la referencia al célebre mito de Acteón destaca la relación entre la locura y el can en *Bacantes*. Al aconsejar a Penteo, Cadmo recuerda como terminó sus días otro de sus nietos y anticipa el desenlace de la tragedia:

ὄρᾳς τὸν Ἀκταίωνος ἄθλιον μόρον,

una tragedia perdida de Eurípides (fr. 930 N), probablemente de nombre *Cadmo*, un personaje se transformaba en serpiente en el escenario.

¹⁷⁰ Para un estudio sobre el lenguaje de cacería en *Bacantes*, cf. GARCÍA GUAL (1981: 149-176), SEGAL (1997a: 27-54), THUMIGER (2007: 128-138) y RODRÍGUEZ CIDRE (2012a), *inter alios multos*.

ὄν ὠμόσιτοι σκύλακες ἄς ἐθρέψατο
διεσπάσαντο, κρείσσον' ἐν κυναγίαις
Ἄρτεμιδος εἶναι κομπάσαντ' ἐν ὀργάσιν.
ὁ μὴ πάθης σύ·
vv. 337-341.

Ves el infeliz destino de Acteón, al que despedazaron las perras devoradoras de carne cruda que él crió, por haberse jactado de ser mejor en las cacerías que Ártemis, en las planicies. ¡Qué no te pase a ti!

En el pasaje se registra el término σκύλαξ, que significa “cachorro”, en lugar de κύων, para destacar el vínculo de crianza de estas perras con Acteón. La versión del mito presenta innovaciones respecto del relato tradicional que tienen por fin aproximar el destino del rey al de su primo, que al contemplar a Ártemis bañándose, provocó la ira de la diosa y fue devorado por sus propios perros (Apolodoro, *Biblioteca* III, IV, 4).¹⁷¹ En primer lugar, Eurípides concibe la falta de Acteón como un desafío a la divinidad, con lo cual se trataría de una lucha contra un dios, al igual que la disputa entre Penteo y Dioniso. La otra innovación significativa tiene que ver con el género del animal, ANDRADE (2003: 82-83) advierte que en el mito tradicional se habla de perros mientras que en la tragedia son perras las que destruyen a Acteón (ὄν ὠμόσιτοι σκύλακες ἄς ἐθρέψατο / διεσπάσαντο, vv. 338-339). Si bien el término σκύλαξ puede ser tanto femenino como masculino, se efectúa una distinción de género por la vía sintáctica, a través de la concordancia de los atributos referidos al sustantivo: el pronombre relativo femenino ἄς (v. 338) indica que se trata de hembras.¹⁷²

Se cita nuevamente el mito del hijo de Autónoe, hermana de Sémele, cuando Cadmo le informa a Ágave que ha matado a su hijo en el mismo lugar en el cual las perras dieron muerte a otro de sus nietos (οὐπερ πρὶν Ἀκτέωνα διέλαχον κύνες, v. 1291). El atributo dado a las perras, ὠμόσιτοι (v. 338), remite directamente a la *omophagía*, punto culminante de la celebración dionisiaca, de acuerdo con una inscripción del 276 a. C. encontrada en Mileto en la que se habla de la regulación del culto (BURKERT, 2007 [1977]: 387). Dicha práctica, también referida por el coro en la *párodos* al celebrar el ritual de Dioniso (ὠμοφάγον χάρις, v. 139), consistía en el descuartizamiento (*sparagmós*) y la ingesta de carne cruda. Se devoraba el animal

¹⁷¹ AÉLION (1986: 105) comenta el mito de Acteón y Autónoe.

¹⁷² Al contar su versión de la muerte de Acteón en *Himno V*, Calímaco también habla de perras (ἀλλ' αὐταὶ τὸν πρὶν ἄνακτα κύνες / τουτάκι δειπνησεῦντι, vv. 114-115).

cuando el cuerpo aún estaba caliente y sangrando, con el objetivo de incorporar los poderes del dios presentado a través de la bestia (DODDS, 1960 [1944]: xvii-xviii). Al respecto, DETIENNE (1982 [1977]: 119 y 161) destaca que a diferencia del ritual sacrificial “político”, que sigue las normativas de la polis, en la *omophagía* la bestialidad y la humanidad se confunden: despedazar el cuerpo de un animal que no es doméstico sino salvaje, capturarlo y comerlo crudo rompe las barreras entre los dioses, los animales y los hombres que el sacrificio supo levantar. Estudiosos como ROHDE (1925 [1894]: 285) y ΟΤΤΟ (1997 [1933]: 85) han considerado que se trata de un aspecto fundamental del rito, porque Baco tiene como epítetos culturales ὠμάδιος, “desmembrador de humanos”, y ὠμηστής, “comedor de carne cruda”. No obstante, en la actualidad autores como HUGHES (1991: 89) y SEAFORD (2010: 37) sostienen que no hay evidencia suficiente para afirmar que en el culto dionisiaco se sacrificaran humanos ni que se desmembraran o se comieran animales crudos, confinando tales prácticas a una cuestión mítica.¹⁷³ Siguiendo la segunda línea, GONZÁLEZ MERINO (2010: 159) señala que ὠμηστής tenía un sentido figurado, derivado del sentido literal antes señalado, que es “salvaje” o “cruel”, del cual ya había noticias en *Ilíada* (24.207).¹⁷⁴

En el estásimo cuarto hay otra referencia canina cuando el coro invoca a la divinidad que personifica la locura:

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

¡Vayan, veloces perras de Lýssa, vayan hacia el monte, adonde las hijas de Cadmo celebran el tíaso, aguijonéenlas contra el rabioso espía de las ménades, (vestido) con ropa que imita la de las mujeres!

En el canto que precede a la narración del mensajero sobre la “cacería” de Penteo, las bacantes identifican como causantes del ataque a las seguidoras de la

¹⁷³ Para DODDS (1960 [1944]: xxii) no hay pruebas que apoyen la existencia en Atenas de prácticas rituales oficiales similares a las descritas por Eurípides en *Bacantes*. BREMMER (1984: 275) considera que se trata de un típico caso en el que el mito exagera el ritual y GONZÁLEZ MERINO (2010: 219-220) sostiene que en Atenas el menadismo estaba ausente y, además, señala que las fiestas dionisiacas eran fundamentalmente masculinas.

¹⁷⁴ GONZÁLEZ MERINO (2010: 272-273) analiza los pasajes de Eurípides que se han utilizado para justificar la existencia de la *omophagía*. En dichos versos se hace referencia a la vida órfica, lo que implicaría una incoherencia porque para esta comunidad comer carne constituía una transgresión.

daímon. DODDS (1960 [1944]: 199) señala que, al igual que Hécate, en el imaginario griego se representaba a *Lýssa* como una cazadora acompañada de una jauría de sabuesos infernales. La función por la cual son convocadas es para “aguijonear” a las tebanas, una acción que al estar asociada a los perros adquiere un tono de ferocidad por la idea de ataque implicada, matiz acentuado por el uso del adjetivo *θοός* (*θοαί*, v. 977) que constituye el epíteto de Ares y guerreros. Hacia el final del pasaje el coro, al referir a Penteo y su atuendo de mujer, lo califican de *λυσσώδης*, vocablo que otorga un carácter animal a su locura y establece cierta continuidad del fenómeno, si bien en el capítulo IV destacaré las diferencias en la manifestación del fenómeno en madre e hijo. Opté por traducir el adjetivo *λυσσώδης* como “rabioso”, y no “enloquecido”, si bien la segunda acepción indicada es la más frecuente en las traducciones, porque considero que refleja de un modo más acertado la expresión griega. Por su parte CALVO, GARCÍA GUAL & DE CUENCA (2008: 390) prefieren “rabioso” y ANDRADE (2003:60), “enloquecido”.

Unos versos después, se cuenta cómo Ágave echa espuma por la boca: *ἦ δ' ἀφρὸν ἐξεῖσα καὶ διαστροφούς / κόραξ ἐλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἅ χρῆ φρονεῖν, / ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν, pero ella, lanzando espuma y girando las pupilas torcidas de los ojos, no pensando lo que hay que pensar, estaba poseída por Baco, y él (Penteo) no la persuadía* (vv. 1122-1124). Como en *Heracles*, para describir al infanticida, Eurípides toma elementos del cuadro clínico que presenta un perro en el momento de un ataque de rabia. La relación entre la mujer y el can atraviesa la tragedia y no se limita a la sintomatología. La madre del rey llama a sus compañeras “perras corredoras” (*ὦ δρομάδες ἐμαὶ κύνες*, v. 731) y destaca el vínculo con dicho animal en el éxodo. Ágave, llevando en su tirso la cabeza de Penteo, comenta cómo cazó un león con ayuda de sus hermanas: *ὁ Βάκχιος κυναγέτας / σοφὸς σοφῶς ἀνέπηλ' ἐπὶ θῆρα / τόνδε μαινάδας, Baco, hábil cazador, excitó hábilmente a las ménades contra esta bestia* (vv. 1189-1191). La alusión al animal es indirecta dado que el dios excita, como si se tratase de perras de caza, a las mujeres para que atrapen a Penteo y lo descuarticen.

En *Bacantes*, como en *Heracles*, el trágico se vale de la animalización para manifestar la alteridad de la locura, pero con la particularidad de mostrar la

permeabilidad de las categorías y la posibilidad de traspasar los límites, rasgos propios de Dioniso. Se intercambian roles a través de las imágenes del perro y las serpientes, formas que incluso Baco puede tomar en su epifanía, y, a su vez, lo que es más novedoso, se sugiere la capacidad de manipulación que tiene el dios sobre sus víctimas, mostrando una nueva forma de interacción.

II.5. Síntesis parcial

Según se ha expuesto, la locura implica un grado de violencia que se refleja en la representación de *Lýssa* y Dioniso y, a partir de dicho carácter destructivo, se relaciona con lo femenino. A su vez, se ha establecido el tipo de vínculo que se establece con la experiencia de la muerte, ya que en ambas tragedias se comete un filicidio. La *manía* trágica, encarnada por una *daímon* y un dios que tiene atributos femeninos, se vincula con lo tanático en su vertiente de poder de destrucción.

En *Heracles* la divinidad se presenta bajo una forma femenina con rasgos animales y provoca efectos no humanos en su víctima. La presentación se complejiza en *Bacantes*, ya que Dioniso, siendo hijo de un dios y una mortal, toma la forma humana para castigar a quienes no lo honran. Además, enloquece a *Ágave* para que cometa un crimen intrafamiliar desde una posición particular, Baco es pariente de sus víctimas y también ha estado loco, dato obtenido de su biografía mítica.

Por otra parte, analicé la animalización de los personajes ya que la locura encuentra su lenguaje en las referencias zoológicas y se constituye como una de las formas de expresión del lazo entre la víctima y el victimario. La elección del perro y la serpiente responde a la relación que tienen dichos animales con la representación de la mujer en el pensamiento griego. Como un perro rabioso -el animal que al enfermar es capaz de destruir el hogar que habita- *Heracles* y *Ágave* echan espuma y actúan de forma violenta cuando atacan a sus propios hijos. A *Penteo*, por otra parte, se lo identifica con las serpientes, animal asociado a Dioniso, y será manipulado por el dios en el *agón* de persuasión, como los ofidios lo son en los ritos báquicos, pero en el ejemplo trágico a través de la palabra.

En las tragedias estudiadas la *manía* parece ser un fenómeno repentino, transitorio y causado por factores externos. No pertenece al individuo porque se trata de una fuerza exterior proveniente de los dioses. Su causa es la cólera divina y la consecuencia un crimen que separa a los infanticidas del resto de los mortales. Sin embargo, en *Heracles*, el mensajero no nombra ni a *Lýssa* ni a *Iris* y establece una

continuidad en el accionar del héroe al describirlo utilizando las mismas armas con las que había liberado a los pueblos helenos de monstruos, de modo que provoca en el espectador un efecto de ambigüedad respecto de la responsabilidad del héroe sobre los acontecimientos. En cuanto a *Bacantes*, es importante reparar en que Dioniso, bajo la forma humana del extranjero, dialoga en cuatro ocasiones con Penteo, antes de que este último caiga bajo las garras asesinas de su madre, con lo cual, como ya se ha dicho, la palabra tiene una función fundamental en su enloquecimiento.

Capítulo III. La escena del crimen

En *Heracles*, cuenta un mensajero que, después de matar a Lico, el héroe inicia un ritual para purificar el palacio pero lo interrumpe para matar a flechazos a su mujer e hijos, comenzando lo que el coro denomina una bacanal. Asimismo, en *Bacantes*, otro mensajero narra que, mientras las tebanas con Ágave a la cabeza habían comenzado un rito en honor a Dioniso en el Citerón, reciben la orden de atacar a Penteo que, travestido de mujer, se había dirigido al monte para espiarlas.¹⁷⁵ En este capítulo se analizará la configuración de la escena del crimen intrafamiliar a partir de tres nociones: el sacrificio, la bacanal y el imaginario bélico.¹⁷⁶ En primer lugar, el escenario ritual en el cual el Anfitrión asesina a su familia da lugar a una serie de muertes “sacrificiales”, cuestión retomada por Eurípides en *Bacantes*, en tanto las cadmeas desmiembran al joven rey como si se tratara de un animal, porque temen que difunda los coros secretos.¹⁷⁷ De hecho, FOLEY (1985, 151-152) señala respecto de las tragedias que son objeto de la presente investigación que la resolución trágica se alcanza por medio del ritual y los héroes se constituyen a través del sacrificio.¹⁷⁸ El análisis no se recortará al lenguaje y acciones del sacrificio sino que se ampliará a otros rituales por la referencia extendida a la dimensión cultural, recurso típicamente trágico para la configuración de un asesinato. Se estudiarán tanto la perversión como el seguimiento de las normas rituales con el objetivo de aportar datos sobre la representación de la locura ya que manifiestan el cuestionamiento y la aceptación del orden social, aspecto también característico del género.¹⁷⁹ En segundo lugar, se examinará la presencia de vocabulario

¹⁷⁵ La *skéné* representa un palacio real en *Bacantes* y una residencia privada en *Heracles* (LLOYD, 2012: 348).

¹⁷⁶ Aristóteles en *Poética* (1453b) informa que la violencia entre parientes conforma uno de los elementos esenciales de la tragedia. Ver DAMET (2012a) que estudia los conflictos familiares en la Atenas clásica basándose en tres tipos de fuentes: el drama trágico y cómico, la filosofía platónica y aristotélica, y la oratoria del siglo IV a. C. Para SLATER (1971: 292) en los mitos sobre filicidios vinculados a Dioniso se pueden discernir mecanismos subyacentes a la actual psicosis postparto.

¹⁷⁷ FOLEY (1985: 21) señala que la acción de las siguientes tragedias de Eurípides también se basa en muertes sacrificiales: *Alceste*, *Electra*, *Fenicias*, *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Medea* y la fragmentaria *Erecteo*. Cf. TOPPER (2015) que destaca la presencia de la metáfora del sacrificio pervertido en la pintura vascular.

¹⁷⁸ REHM (1994: 6) indica que la descripción de la muerte en términos sacrificiales es un recurso típico del género trágico; HENRICH (2000: 177 y 182) vincula el uso de la metáfora sacrificial en las tragedias, cuyo origen remonta a la épica homérica, con la prohibición del derramamiento de sangre en escena y además señala su utilidad para representar violencia doméstica por la impotencia y la inminencia de la fatalidad que articula.

¹⁷⁹ SEAFORD (1995: 332) explica que la relación entre locura y rito tiene su origen en la épica ya que en los poemas homéricos los casos de *manía* ubicados fuera de la batalla están relacionados con la negación o la perversión de normas rituales. Por otra parte, ZEITLIN (1992b: 144-150) sostiene que la ciudad de Tebas, como una anti-Atenas, se convierte en el espacio preferencial para la locura al representar la polis

dionisiaco y su relación con la experiencia de la muerte, dado que Dioniso mantiene una íntima relación con la locura por ser su causa y, a su vez, se lo consideraba una divinidad infernal. Por último, se estudiará el empleo de terminología bélica ya que Heracles mata a los miembros de su familia del mismo modo en que antes había matado a monstruos y las tebanas abandonan las tareas domésticas produciendo un trastrocamiento de aptitudes que las convierte en guerreras, que serán incluso superiores a los hombres al enfrentarlos. Al estudio filológico de las tragedias se incorpora el análisis de fuentes iconográficas que permiten contextualizar históricamente la producción de Eurípides.¹⁸⁰

III.1. La perversión del sacrificio purificador en *Heracles*

En la tercera escena del cuarto episodio, el mensajero informa al coro lo acontecido en el palacio (vv. 922-1015). Tras matar a Lico, Heracles se encontraba junto con su familia realizando un ritual:

ἱερὰ μὲν ἦν πάροιθεν ἐσχάρας Διὸς
καθάρσι' οἴκων, γῆς ἄνακτ' ἐπεὶ κτανῶν
<ἐξέβαλε> τῶνδε δωμάτων Ἡρακλέης·
χορὸς δὲ καλλίμορφος εἰστήκει τέκνων
πατὴρ τε Μεγάρα τ', ἐν κύκλῳ δ' ἤδη κανοῦν
εἴλικτο βωμοῦ, φθέγμα δ' ὄσιον εἶχομεν.
μέλλων δὲ δαλὸν χειρὶ δεξιᾷ φέρειν,
ἐς χέρονιβ' ὡς βάψειεν, Ἀλκμήνης τόκος
ἔστη σιωπῆ.
vv. 922-930.

*Ya estaban las ofrendas purificadoras de la casa delante del altar de Zeus, después de que, tras matar al señor de esta tierra, Heracles <lo arrojó> de la casa. También estaban el hermoso coro de sus hijos y su padre y Mégara, la cesta ya había dado la vuelta alrededor del altar y manteníamos un silencio sagrado. Cuando estaba a punto de tomar con su mano derecha el tizón para sumergirlo en el agua lustral, el hijo de Alcmena se quedó de pie en silencio.*¹⁸¹

escindida por la *hybris* de los protagonistas y la *stasis* subsiguiente. En la misma línea de análisis se ubican VERNANT & VIDAL-NACQUET (2002 [1972]: 169-172).

¹⁸⁰ Para RODRÍGUEZ CIDRE (2013: 185) la perversión ritual en las tragedias de Eurípides constituye una forma de exploración de los límites del control humano sobre los acontecimientos. En el estudio citado, la autora analiza los lamentos fúnebres de Ágave en *Bacantes* y Medea en la tragedia homónima. Cf. DUKELSKY & MARTINO (2002) para un análisis de las imágenes teatrales en las pinturas de los vasos griegos.

¹⁸¹ El término φθέγμα, como εὐφημία, remite al silencio necesario, previo a una súplica a un dios. Se ha decidido traducir esta “voz” como “silencio” pues se trata de la “voz del silencio”. La abstención del habla constituía un aspecto fundamental del sacrificio en tanto creaba una protección contra cualquier interferencia que pudiera alterar la eficacia de la oración dirigida a la divinidad.

El héroe había comenzado un sacrificio que formaba parte de un ritual de purificación en el altar de Zeus *Herkeíos*, el protector de las propiedades de las cabezas de familia (BURKERT, 2007 [1977]: 177).¹⁸² Dicho altar doméstico era considerado semejante al de Hestia, diosa del hogar, y su función principal era mantener el peligro lejos de la casa (REHM, 2000: 369). Cabe recordar que en el prólogo, Anfitrión había comentado que se había refugiado junto a Mégara y los niños en otro altar, el de Zeus *Sotér* (erigido por Heracles para celebrar su triunfo sobre los minias, vv. 47-49). SHELTON (1979: 103) destaca la ironía de ubicar a la familia de Heracles en el altar de Zeus salvador buscando protección.¹⁸³

El ritual consistía en llevar una cesta que contenía granos de cebada y un cuchillo alrededor del altar. Después los participantes mantenían silencio y una vara encendida era sumergida en el agua, con la cual se rociaban las víctimas que morían una vez esparcidos los granos de cebada. El sacrificio permitía eliminar la mancha adquirida en el derramamiento de sangre humana y así reincorporar al asesino a la comunidad (FOLEY, 1985: 29 y 156). Al respecto, BURKERT (2007 [1977]: 79) señala que el sacrificio y consumo de un animal doméstico para un dios es la esencia del “acto sagrado” en la cultura griega y constituía una experiencia cultural compartida por el público ateniense.¹⁸⁴ No solo establecía y reforzaba las diferencias y relaciones entre los planos humano y divino, sino que también establecía lazos entre los individuos que compartían la comida.¹⁸⁵ En la tragedia estudiada, el objetivo era purificar a Heracles y al palacio porque en su interior el hijo de Alcmena había asesinado a Lico, tal como informa Anfitrión a su hijo en el éxodo (vv. 1144-1145).

En estos versos se advierte la atmósfera de tranquilidad propia de un rito purificador, que contrasta con los siguientes que corresponden al episodio de locura (BOND, 1981: 308). El hecho de que Heracles esté realizando un sacrificio para purificarse del asesinato del usurpador del trono hace más violenta la *manía* que

¹⁸² A diferencia de BOND (1981: 308) y FOLEY (1985: 153), para PARKER (1996 [1983]: 114) no se trata de un rito purificador sino un sacrificio normal.

¹⁸³ SUTTON (1975: 359-360), apoyándose en la pintura vascular, sostiene que es muy probable que en la tragedia perdida de Esquilo, *Edonos*, Licurgo fuera enloquecido mientras preparaba un ritual.

¹⁸⁴ ZEITLIN (1965) analiza el sacrificio pervertido en *Orestía* de Esquilo, estudio que ha sido fundamental para el desarrollo de la presente investigación.

¹⁸⁵ GIRARD (2005 [1972]: 46-75 y 127-149), cuyos análisis se retoman a lo largo del capítulo, entiende que el sacrificio está en el origen de todas las sociedades y entre sus diversas fuentes, recupera las tragedias escénicas asesinatos rituales y su punto más alto es la demostración del cadáver; TOPPER (2015: 159) sostiene que por la importancia que ocupó dicho ritual en la cultura griega, la manipulación de las imágenes sacrificiales constituye un modo exitoso para manifestar el retroceso o la progresión de la civilización.

irrumpe de forma irónica: el héroe lleva a cabo lo que Lico no había logrado hacer en el espacio destinado para la purificación del crimen (BARLOW, 1996: 166). La ironía se enfatiza por el hecho de que el mismo actor ejecutaba el papel de Lico y el de Heracles (REHM, 2000: 367). Ahora bien, la necesidad del ritual no implica que el Anfitriónida sea culpable porque el asesinato estaba justificado, Heracles al volver del Hades tiene derecho a recuperar su lugar (HALLERAN, 1988: 50). PARKER (1996 [1983]: 114 y 366-369), seguido por PAPADOPOULOU (2005: 18), explica que este tipo de homicidios no requerían purificación, su absolución era automática. Además aclara que en Atenas no existía la categoría de homicidio justificado sino que había situaciones en las cuales los asesinos no recibían sanción y destaca que en las leyes no se dice nada sobre su estatus ritual. Al no tratarse de un requisito legal, la purificación en casos como el de Lico constituía una decisión personal. MACDOWELL (1999 [1963]: 129) acota que es posible que se llevara a cabo la purificación aun cuando no era obligatorio por ley, si bien considera que las fuentes conservadas no son conclusivas.

El mensajero continúa con la presentación del estado de Heracles y describe el inicio de sus síntomas (vv. 930-934). Luego cuenta que el Anfitriónida, al dirigirse a su padre, le había anunciado que iba a matar a Euristeo:

ἔλεξε δ' ἄμα γέλωτι παραπεπληγμένω·
 Πάτερ, τί θύω πρὶν κτανεῖν Εὐρυσθέα
 καθάρσιον πῦρ, καὶ πόνους διπλοῦς ἔχω;
 ἔργον μιᾶς μοι χειρὸς εὖ θέσθαι τάδε.
 ὅταν δ' ἐνέγκω δεῦρο κρατ' Εὐρυσθέως,
 ἐπὶ τοῖσι νῦν θανοῦσιν ἀγνιῶ χέρως.
 ἐκχεῖτε πηγᾶς, ῥίπτειτ' ἐκ χειρῶν κανᾶ.
 vv. 935-941.

Dijo con una risa perturbada: “Padre, ¿por qué enciendo el fuego expiatorio antes de matar a Euristeo y tengo doble trabajo? (Si puedo) arreglar esto con la acción de una sola mano mía. Cuando traiga acá la cabeza de Euristeo también purificaré mis manos por aquellos que recién han sido matados. Viertan el agua, suelten la cesta de sus manos.”

El héroe anuncia un nuevo asesinato, que también requerirá la purificación, destacando la importancia que tenía para los griegos dicha práctica. Ordena interrumpir el proceso, quedando trunco el rito pero sirviendo de marco para las muertes que vendrán. Aclara que él va a cometer los actos con sus propias manos, de modo que se declara responsable de su perdición. Heracles reconoce todavía a su padre, sabe dónde se encuentra y lo que está haciendo, por lo tanto se trata de un estadio temprano de la

locura. PAPADOPOULOU (2005: 19) advierte que para referirse a los actos rituales utiliza *πόνος*, el término propio de los “trabajos” del Anfitrión. Al poner el ritual en esta serie, Eurípides ubica los asesinatos junto con los doce trabajos. WILLINK (1988: 86-87) señala que *πόνος* es un vocablo vinculado a los sufrimientos de la humanidad. Para FILÓCOMO (2014b) la elección del término permite poner en juego su doble significación: trabajo y sufrimiento.

Tras narrar la interrupción del sacrificio por parte de Heracles, el mensajero cuenta de qué modo el héroe asesina a su familia en el altar de Zeus.¹⁸⁶ Al primero de sus hijos le dispara en el hígado después de perseguirlo (vv. 977-980) y al segundo no puede tirarle una flecha porque se había acercado demasiado. En un gesto tradicional de súplica (*φθάνει δ' ὁ τλήμων γόνασι προσπεσὼν πατρός / καὶ πρὸς γένειον χεῖρα καὶ δέρον βαλὼν*, y *el desventurado se arrojó [a los pies] tras caer sobre las rodillas de su padre, y habiendo echado la mano hacia su barba y cuello*, vv. 986-987), el niño intenta explicarle que es su hijo pero también resulta asesinado (vv. 988-994). Así Heracles falta a una de las reglas básicas de los griegos que es el respeto por el suplicante. Unos versos antes también había incumplido la norma al apartar a su padre, cuando este se encontraba suplicando (vv. 967-969). BURNETT (1971: 160) advierte que, desde el comienzo de la tragedia, se viola la normativa del ritual de súplica en tanto Mégara, junto con Anfitrión y los niños, había abandonado el santuario en el cual se había refugiado como suplicante y se había entregado a su perseguidor.

Finalmente el protagonista se dirige al último de sus hijos: *δεύτερον δὲ παῖδ' ἔλών, / χωρεῖ τρίτον θῦμ' ὡς ἐπισφάξων δυοῖν*, y *tras haber matado a su segundo hijo, avanzaba hacia la tercera víctima para degollarla encima de los otros dos* (vv. 994-995).¹⁸⁷ Eurípides retrata el derramamiento de sangre como un sacrificio por la presencia de *ἐπισφάξω*, compuesto de *σφάξω* que significa “degollar a la víctima del sacrificio”, y *θῦμα*, “víctima sacrificial”. BOND (1981: 318) entiende que el empleo de terminología sacrificial en este caso constituye una blasfemia intencional por parte del mensajero. En cambio, para DE JONG (1991: 169-170) indica una manifestación de la locura de Heracles, y no una blasfemia del mensajero, porque el

¹⁸⁶ KRAUS (1999: 140-141) destaca la aliteración entre *τέκνον*, “niño” o “hijo”, y *κτείνω*, “matar”, junto con su derivado *ἀποκτείνω*. Los términos se registran juntos en el mismo verso varias veces en *Heracles* (vv. 496, 865, 975-976, 1174, 1237 y 1289).

¹⁸⁷ FOLEY (1985: 154) señala que se describen la locura de Heracles y la matanza de los niños como una competencia atlética (v. 1229).

héroe consideraría que el asesinato del hijo de Euristeo estaba justificado. Por su parte, PAPADOPOULOU (2005: 24- 29) sostiene que la descripción de un asesinato con este tipo de términos conduce al público a hacer foco en la actitud del personaje y sus ambigüedades. El fracaso del ritual es conflictivo para la audiencia ya que los doce trabajos le habían otorgado a Heracles una naturaleza purificadora, aspecto recuperado en la tragedia en tanto el héroe recibe tres veces el título de εὐεργέτης, “benefactor”, de Grecia (vv. 877, 1252 y 1309). Al respecto, BURKERT (2007 [1977]: 286) destaca que el hijo de Alcmena constituía una figura espiritual sumamente influyente por su accionar en favor del bien de la humanidad. De hecho, era muy común invocarlo como protector de los hogares áticos (REHM, 2000: 374). STAFFORD (2012: 176) señala que Eurípides retoma la cuestión ya que en la tragedia adjudica el adjetivo καλλίνικος en ocho oportunidades al Anfitriónida, a su accionar o a los cantos en su honor (vv. 49, 180, 570, 582, 681, 789, 961 y 1046). El término formaba parte de una fórmula que se escribía en las puertas de las casas: “Heracles *Kallínikos* vive aquí, ningún mal puede entrar”. Asimismo para PROVENZA (2013:74) la evocación de la gloria de Heracles tiene un valor apotropaico, que se materializa en el segundo estásimo (vv. 636-700) por la exaltación del equilibrio conferido por los dones de las Musas. Por otra parte, también hay que tomar en cuenta que para los griegos la caza, el sacrificio y la guerra eran simbólicamente intercambiables, por lo que una figura como la del hijo de Alcmena podía ser señor de la caza y los sacrificios, y al mismo tiempo, un guerrero (BURKERT, 1983 [1972]: 46).

El héroe rompe las normas de la súplica y perpetra sacrificios humanos, de ese modo el lugar de culto y unión familiar se convierte en un espacio de destrucción en el cual se confunden el bien y el mal.¹⁸⁸ GIRARD (2005 [1972]: 47-49) atribuye el fracaso del ritual purificadorio a la impureza que porta el Anfitriónida por tratarse de un guerrero que regresa al hogar.¹⁸⁹ La violencia es tan extrema que, en lugar de ser contenida por el rito, cuya tarea consistía justamente en eliminar la polución y reincorporar a la persona contaminada, cae sobre él. El mecanismo de sustituciones,

¹⁸⁸ HENRICH (1981: 195-196) sostiene que de ninguna manera el sacrificio humano en la religión griega constituía una práctica institucionalizada durante los periodos arcaico, clásico y helenístico, si bien señala que es discutible su ejercicio en la edad de bronce.

¹⁸⁹ En la actualidad se han tomado las tragedias griegas para trabajar el problema de los veteranos de guerra, una de las experiencias más conocidas es la de “Theater of War” en Estados Unidos (DOERRIES, 2015).

propio del ritual sacrificial, se desarticula y las criaturas que se buscaba proteger se convierten en víctimas. Para el autor antes citado, la causa del extravío de la mente de Heracles es la sangre derramada en los trabajos previos junto con la de Lico, por lo cual la participación de la *daímon* constituye un elemento superfluo para la comprensión de la tragedia. Para tal afirmación, se basa en la palabras de Anfitríon cuando intenta detener a su hijo: οὐ τί πού φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν / οὐς ἄρτι καίνεις; *¿No te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?* (vv. 966-967). En relación con la cuestión de la contaminación señalada por GIRARD, PARKER (1996 [1983]: 129) sostiene que en dichos versos el héroe manifiesta el peligro de polución que implica para sí mismo cometer un asesinato incluso cuando está justificado. Por su parte, SEAFORD (1995: 378) destaca la amenaza de ensuciar el río Ismeno con la sangre de los tebanos que traicionaron a la familia real, proferida por Heracles en el segundo episodio (vv. 565-574). La conducta implica un acto de polución y responde a la ubicación del héroe más allá de los límites humanos. Recordemos que Heracles había regresado a Tebas tras haber descendido al Hades y ser iniciado en los misterios eleusinos (vv. 606-608 y 613).¹⁹⁰

La terminología sacrificial, a su vez, se registra antes del enloquecimiento del Anfitrionida. En el segundo episodio, ante la muerte inminente, Mégara dice a sus hijos:

εἶέν· τίς ἱερεὺς, τίς σφαγεὺς τῶν δυσπότημων;
 [ἢ τῆς ταλαίνης τῆς ἐμῆς ψυχῆς φονεὺς;]
 ἔτοιμ' ἄγειν τὰ θύματ' εἰς Ἄιδου τάδε.
 ὦ τέκν', ἀγόμεθα ζεῦγος οὐ καλὸν νεκρῶν,
 ὁμοῦ γέροντες καὶ νέοι καὶ μητέρες.
 vv. 451-455.

Y bien. ¿Quién es el sacerdote? ¿Quién es el verdugo de los desdichados? [¿Quién es el asesino de mi desgraciada vida?] Estas víctimas (están) preparadas para ser conducidas al Hades. ¡Hijos! Somos conducidos, una yunta nada hermosa de cadáveres, juntos viejos y jóvenes y madres.

En el pasaje citado la esposa de Heracles no solo se refiere a sus hijos como víctimas sacrificiales, sino que en el verso siguiente los identifica con cadáveres y los animaliza por el uso de ζεῦγος, “yunta”. Dado que la sociedad ateniense condenaba los sacrificios humanos, para BARLOW (1996: 145) la aplicación de términos propios de

¹⁹⁰ SEAFORD (1995: 380-381) destaca el uso de terminología vinculada a los misterios en los vv. 562-565 y 839.

sacrificios de animales (σφαγεύς y θῦμα) junto con la idea de un sacerdote oficiando la masacre provocaba una sensación de amargura en el público. Respecto del vocablo ἱερεύς, según BOND (1981: 180), al aplicarse a un homicidio implica una blasfemia y enfatiza la desmesura de Lico, que de ese modo atrae la ira divina. También para PAPADOPOULOU (2005: 28) la relación del intento de asesinato con una anomalía ritual incrementa la crueldad del usurpador del trono. Asimismo, advierte que la aplicación de θῦμα funciona como un presagio porque el término se utilizaba para referirse a los animales muertos después del sacrificio.

Unos versos antes, señala SOURVINOU-INWOOD (2003: 362), el ritual fúnebre presenta anomalías ya que los niños llevan el atavío de los muertos aún estando vivos (vv. 442-447). Además de alterar las normas rituales, se contaminan ritos.¹⁹¹ Como cuando Mégara habla del futuro de su descendencia:

καὶ ταῦτα φροῦδα· μεταβαλοῦσα δ' ἡ τύχη
νύμφας μὲν ὑμῖν Κῆρας ἀντέδωκ' ἔχειν,
ἐμοὶ δὲ δάκρυα λουτρὰ δυστήνω φέρειν.
πατὴρ δὲ πατρός ἐστιᾶ γάμους ὄδε,
Ἄιδην νομίζων πενθερόν, κῆδος πικρόν.
vv. 480-484.

Pero todo (ha) desaparecido. En su lugar, la fortuna les dio a las Kêres para que tengan como novias, y a mí, desdichado, lágrimas para que lleve como abluciones. Aquí el padre de su padre prepara el banquete de bodas, teniendo a Hades como suegro, amargo parentesco.

La contaminación entre el ritual matrimonial y el funerario domina el pasaje que prepara la llegada del héroe.¹⁹² Para comenzar, las novias de los hijos de Heracles serán las *Kêres*, divinidades vinculadas por Hesíodo al mundo de los muertos por descuartizar los cadáveres y beber su sangre en el campo de batalla (*Escudo*, vv. 248-257). Luego, el baño nupcial se convertirá en un mar de lágrimas. La confusión es habilitada por las propias normas ya que en la Atenas clásica los novios no eran los únicos que tenían un baño ritual; también los cuerpos de los muertos recibían un lavado en el rito fúnebre. DEMAND (1994: 14) explica que los dos rituales adoptan lenguajes similares porque ambos involucran separación y pérdida. Por último, Mégara dice que el banquete de

¹⁹¹ Cf. SEAFORD (1995: 378-381) que analiza subversiones al ritual de iniciación; HENRICHES (1996: 53-54) que estudia la perversión de las pautas de la danza coral.

¹⁹² Eurípides apela a dicho procedimiento en la estrofa del coro con la que comienza el cuarto estásimo de *Medea* (vv. 976-1001). En *Hécuba* explota el recurso a partir de la imagen del lecho (por ejemplo, vv. 475-483); RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 98-112) analiza el tema.

bodas lo va a preparar Anfitrión con Hades. BOND (1981: 190) advierte aquí una nueva alteración de la norma: el banquete será ofrecido por el abuelo en lugar del padre.

En resumidas cuentas, se utiliza tanto la subversión de normas rituales como la contaminación entre ritos para destacar la locura de Heracles: el episodio dramático lo requiere porque es narrado y no representado en escena. La evocación de procedimientos que no son ejecutados según los patrones normales y esperables -sino que presentan anomalías- otorga al suceso trágico un efecto de desorden moral y social.¹⁹³ Al respecto, REHM (1994: 7) señala que el recurso poético tiene un aspecto emocional que consiste en apuntar a los recuerdos de la audiencia sobre los rituales que marcan su propia vida y la de su familia. Por su parte, CSAPO (1997: 279) explica que la perversión ritual genera mayor angustia y miedo en los espectadores que las metáforas empleadas para transmitir los atroces crímenes míticos -como, por ejemplo, cuando el coro compara al hijo de Alcmena con las Danaides y Procne (vv. 1016-1024)-, porque la desviación del orden establecido excita de ansiedades sociales y psicológicas, que se encuentran en el origen de tales prácticas. Así para RABINOWITZ (2008: 74) representar un ritual pervertido acrecienta la experiencia emocional del auditorio. De igual manera que -siguiendo a FREUD (2001 [1907]: IX 103)- se angustia un neurótico obsesivo al no poder realizar su ceremonial individual. La analogía es posible porque la fuente de los rituales obsesivos es la misma que origina las prácticas religiosas.

Ahora bien, la conducta de Heracles en la escena del filicidio no sorprende porque el héroe sigue pautas habituales de conducta: usa el arco y la flecha tanto para matar monstruos como para asesinar a sus hijos. Esto ha llevado a una parte de la crítica a sostener que Heracles está loco desde que aparece en el escenario, como VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1895: I 128-129) con su teoría de la megalomanía desarrollada en el capítulo siguiente. El héroe realiza acciones violentas antes y durante el episodio de locura de modo que se puede establecer una continuidad entre los

¹⁹³ EASTERLING (1988: 87-90) elabora un estado de la cuestión sobre el uso de lenguaje ritual en la tragedia y destaca tres puntos en común entre el rito y el género trágico: se trata de experiencias liminares que confirman los lazos entre el presente y el pasado, el individuo y la sociedad, y los hombres y los dioses; tratan sobre el desplazamiento y la simulación en tanto se ejecutan en ambos casos acciones simbólicas, y, por último, la experiencia temporal es similar ya que se establece la misma relación con el público cuando se representa una tragedia o se realiza una ceremonia. BURKERT (1996 [1979]: 63) ratifica la relación al sostener que los elementos característicos del ritual son las acciones estereotipadas, la repetición y la exageración para producir un efecto “teatral”, y la función comunicativa. PARKER (1996 [1983]: 371) convalida la conexión al decir que la purificación es un “drama ritual”.

asesinatos cometidos mientras está sano y cuando enloquece. Desde su entrada en escena, en el segundo episodio, expresa violencia contra Lico:

ἐγὼ δέ, νῦν γὰρ τῆς ἐμῆς ἔργον χερρός,
πρῶτον μὲν εἶμι καὶ κατασκάψω δόμους
καινῶν τυράννων, κρᾶτα δ' ἀνόσιον τεμῶν
ῥίψω κυνῶν ἔλκημα·
vv. 565-568.

Yo, pues es el momento para la acción de mi mano, primero iré y destruiré la casa del nuevo tirano, y luego, tras degollar al impío, arrojaré su cabeza a los perros para que la despedacen.

La expresión ἔργον χερρός (v. 565) se emplea dos veces más en la tragedia, primero lo hace Heracles en el momento en el que le dice a su padre que va a matar a Euristeo (v. 938) y luego, Anfitrión cuando le contesta quién ha asesinado a su esposa (v. 1139). BOND (1981: 312) explica que el objetivo de la repetición es destacar que la destrucción del héroe ha sido obra de su propia mano. Pero, si bien los actos de violencia son una característica de la conducta del Anfitriónida, Eurípides establece un corte al enmarcar la escena de locura con un ritual. El corte se caracteriza por su perversidad, dado que Heracles asesina a su familia, quebrando el orden humano y divino, en el momento en el cual lleva adelante un acto cuyo objetivo era mantener los límites entre los planos. FOLEY (1985: 154-155) advierte que las otras dos formas rituales con las cuales se representa el crimen también son pervertidas: el *agón*, que manifiesta la ruptura en la relación entre el héroe y la comunidad, y la canción y la danza dionisiacas, que implican una interrupción de la relación entre el corifeo y el hijo de Alcmena, sin la cual la celebración coral no puede proceder.¹⁹⁴

El sacrificio purificador, un acto de integración que permitiría al héroe volver a ser un miembro de la comunidad, se convierte en la oportunidad de la diosa Hera para llevarlo hacia una mayor polución. Desde una visión estructuralista, el rito constituye el instrumento para mantener ordenados los planos divino, animal y humano. Su perversión, señala SEGAL (1986: 35), es una figura recurrente utilizada en la tragedia griega para indicar la destrucción de las mediaciones entre los dioses y las bestias que afirman las formas de vida civilizada.¹⁹⁵ REHM (1994: 9) explica que los rituales en las

¹⁹⁴ GAMBON (2012: 421) señala que el imaginario de la locura en el género trágico se articuló en torno a la metáfora del *agón*.

¹⁹⁵ SEAFORD (1995: xii) explica que los rituales creaban solidaridad entre los miembros de la comunidad, reforzaban la imagen de pertenencia al grupo y delimitaban quienes tenían derecho a sus beneficios.

tragedias, en lugar de operar como criterio de orden, intervienen como parámetro de desorden, provocando la caída de los códigos establecidos. Por lo cual, el fracaso del sacrificio en *Heracles*, que implica la transgresión de los límites que separan los tres planos, funciona perfectamente como marco para la locura, un episodio de extrema violencia que rompe el orden humano. Ahora bien, la figura del Anfítrionida en sí misma representa un desorden de los planos ya que no solo tiene conductas bestiales (por ejemplo: ταῦρος ὧς ἐς ἐμβολήν, / δεινά μυκᾶται δὲ, *como un toro para el ataque y muge terriblemente*, vv. 869-870; δεινὰ δ' Εὐρυσθεῖ βρέμων, *y rugiendo terriblemente contra Euristeo*, v. 962) sino que además posee un estatuto particular por ser hijo de Zeus y una mortal, Alcmena. PAPADOPOULOU (2005: 48) destaca que también Cadmo superará los límites entre dios-hombre-animal ya que será convertido en serpiente y luego será transportado junto con Harmonía a la Tierra de los Bienaventurados, según la profecía final de Dioniso (*Bacantes*, vv. 1330-1339).

En *Heracles*, Anfítrion se refiere en forma directa al particular estatuto de su hijo, al recordar el episodio en el cual luchó junto con los dioses contra los gigantes como un dios más (vv. 177-180 y 1190-1192). Pero, a su vez, hay referencias a sentimientos propios de los humanos como el amor que tiene por sus hijos (vv. 633-636), la *aidós* en la decisión de construir el altar de Zeus *Sotér* para celebrar su triunfo sobre los minias (vv. 48-50), y en su intento de honrar a los dioses al volver del Hades (vv. 608-609).¹⁹⁶ La condición entre lo humano y lo divino, entre lo salvaje y lo civilizador, es justamente lo que le permite violar las normas. La ambigüedad de la naturaleza de Heracles ha sido abordada por diversos autores, como PAPADOPOULOU (2005: 45-47) para quien este estatus particular lo ubica en una posición tan inestable que puede ser amenazada por la transgresión propia de la locura. PAPADIMITROPOULOS (2008: 136) sostiene que el héroe encarna el conflicto entre lo humano y lo divino en tanto la violenta ruptura de las dos esferas que coexisten en él se debe a un arrebató de bestialidad, parte de su herencia divina. Por último, SANZ MORALES & LIBRÁN MORELO (2008: 66) señalan que la irrupción de lo humano es paulatina en tanto la intervención divina lo precipita en el mundo de los hombres y en el final acepta su lugar como mortal, sin embargo destacan que, en la primera parte de la obra (vv. 1-814) se presenta el aspecto divino de Heracles, que como un Zeus salvador mata a Lico (vv. 521-522), y, en la segunda (vv. 815- 1428), el lado humano del héroe, que declara ser hijo

¹⁹⁶ FOLEY (1985: 190) destaca el efecto dramático de dilatar la entrada del Heracles “doméstico” que contrasta con el primer estásimo del coro que celebra la gloria pasada del héroe.

únicamente de Anfitrión (v. 1265). Me interesa señalar que la figura encargada de restablecer el orden es Teseo, que no es cualquier hombre sino el modelo de ciudadano ateniense, cuestión analizada en el siguiente apartado.

En un estudio sobre la modificación de las reglas tradicionales del *thrênos* en Eurípides, BATTEZZATO (1995: 137-181) indaga el modo en el cual se representa este ritual en *Heracles* y advierte la continua postposición del lamento del coro de ancianos. Además, cabe señalar que los que quieren llevar adelante el planto son hombres, lo cual constituye una ruptura de las reglas del género trenético puesto que, según la tradición, las mujeres eran las encargadas de este tipo de cantos.

En primer lugar, cuando el coro solicita iniciar el lamento por Mégara y los niños (ὄτοτοτοῖ, στέναξον, ¡Ay, ay, ay, gime!, v. 875) es interrumpido por Anfitrión desde adentro de la casa con sus gritos (ἰὼ μοι μέλεος, ¡Ay de mí, desgraciado!, v. 886). Siguen los siguientes versos:

Χο. κατάρχεται χόρευματ' ἄτερ τυπάνων
οὐ βρομίῳ κεχαρισμένα θύρῳ
Ἄμ. ἰὼ δόμοι.
Χο. πρὸς αἶματ', οὐχὶ τᾶς Διονυσιάδος
βοτρυῶν ἐπὶ χεύμασι λοιβᾶς.
<Ἄμ.> φυγῆ, τέκν', ἐξορμᾶτε. <Χο.> δάιον τόδε
δάιον μέλος ἐπαυλεῖται.
κυναγετεῖ τέκνων διωγμόν· οὐποτ' ἄκραντα δόμοισι
Λύσσα βακχεύσει.
vv. 889-897.

Coro: *Comienza una danza sin tambores que no agrada al tirso de Bromio.*

Anfitrión: *¡Ay, mi hogar!*

Coro: *Hacia la sangre, no hacia las libaciones de Dioniso de jugo de uvas.*

<Anfitrión:> *Hijos, ¡dense a la fuga!* <Coro:> *Destructora, una melodía destructora es tocada con la flauta. (Él) caza la persecución de los hijos. No en vano para la casa, Lýssa celebrará una bacanal.*

El pasaje ha llamado la atención de SEGAL (1994: 14) por la contaminación ritual del *kommós* con imaginaria báquica.¹⁹⁷ La corrupción se duplica, ya que no solo se trata de un grupo de hombres enunciando un *thrênos*, sino que aparecen elementos de

¹⁹⁷ El *kommós* es el canto de lamentación en el que uno a más actores alternan con el coro (Aristóteles, *Poética*, 1452b).

un ritual vinculado principalmente a las mujeres.¹⁹⁸ Por otra parte, cabe destacar la imagen de la caza para describir la persecución de los niños.

Los ancianos intentan contestar las exclamaciones de Anfitríon para iniciar el lamento pero son interrumpidos por el mensajero con el relato de los hechos (vv. 922-1015). Si bien este invita al coro a realizarlo (στενάζεθ', ὡς στενακτά, *giman porque [hay] motivo para gemir*, v. 914), su propio relato lo retrasa.¹⁹⁹ Después del discurso del mensajero, el grupo de tebanos realiza un nuevo intento: αἰᾶ, τίνα στεναγμὸν / ἢ γόον ἢ φθιτῶν ᾠδάν, ἢ τίν' Ἄι- / δα χορὸν ἀχήσω; ¡Ay, ay! ¿Qué gemido o lamento o canto de muertos o qué danza de Hades haré sonar? (vv. 1025-1027). Anfitríon lo obstruye y pide silencio por temor de que su hijo despierte: οὐκ ἀτρεμαῖα θρηῖνον αἰ- / ἄξετ', ᾧ γέροντες; ¿No llorarán el lamento en voz baja, ancianos? (vv. 1053-1054). El padre de Heracles ruega a los ancianos realizar un *thrênos* que sea silencioso, lo cual constituye una contradicción al género trenético puesto que los gritos caracterizan la expresión de este tipo de rituales (BATTEZZATO, 1995: 151). Finalmente, el planteo es llevado más allá de los límites de la obra: Heracles ruega primero a su padre que lo realice dado que la ley se lo prohíbe (vv. 1360-1365) y luego se lo pide al pueblo de Tebas (vv. 1389-1392).

SOURVINOU-INWOOD (2003: 373) compara a Anfitríon con Hécuba, la encargada del rito fúnebre de Astianacte en *Troyanas*, e indica que el ceremonial futuro completará los rituales funerarios pervertidos marcando el restablecimiento de la normalidad. Por su parte, BATTEZZATO (1995: 152) interpreta la imposibilidad de ejecutar el lamento por parte del héroe como una manifestación de su falta de integración a la comunidad. En cuanto a la imposibilidad del coro de ejecutarlo, señala que se trata de un símbolo de impotencia puesto que es uno de los pocos coros trágicos que se propone intervenir ante la injusticia (vv. 252-274). El autor parece no tomar en cuenta el diálogo final entre Teseo y Heracles en el que el ateniense ofrece a su amigo ir a Atenas para purificar sus manos de la polución causada por haber asesinado a su familia: ἐκεῖ χέρας σὰς ἀγνίσας μιάσματος / δόμους τε δώσω χρημάτων τ' ἐμῶν μέρος, *allí, después de que yo purifique tus manos de la mancha, te daré casas y parte de mis bienes*, vv. 1324-1325. Además le promete honores:

¹⁹⁸ En el apartado siguiente se presentan comentarios a la traducción de dichos versos.

¹⁹⁹ BOND (1981: 307) señala que este personaje funciona como un ἔξαρχος para el coro.

πανταχοῦ δέ μοι χθονὸς
τεμένη δέδασται· ταῦτ' ἐπωνομασμένα
σέθεν τὸ λοιπὸν ἐκ βροτῶν κεκλήσεται
ζῶντος· θανόντα δ', εὖτ' ἂν εἰς Ἄιδου μόλης,
θυσίαισι λαῖνοισί τ' ἐξογκώμασιν
τίμιον ἀνάξει πᾶσ' Ἀθηναίων πόλις.
vv. 1328-1333.

Y en todas partes de este país se han repartido tierras para mí. A estas se les dará tu nombre y mientras vivas serán así llamadas por los mortales. Una vez muerto, cuando vayas al Hades, toda la ciudad de los atenienses realizará en tu honor sacrificios y monumentos de piedra.

La obra cierra con la promesa de la realización de sacrificios, la elevación de monumentos y la purificación del asesino.²⁰⁰ De esta manera, Teseo se propone ordenar los planos humano y divino, desorganizados por la locura, al ofrecer la reintegración de Heracles a la comunidad ateniense a través de la instauración de un ritual.²⁰¹ Eurípides podría estar aludiendo a un espacio real ya que los monumentos de los que se habla pueden identificarse con las esculturas del Hefestión, templo ubicado en el ágora ateniense (HALL, 1997: 102). Nueve de los doce trabajos, recordados por el coro en el primer estásimo (vv. 348-450), junto con su apoteosis eran visibles en las metopas de la fachada oriental del templo. En las primeras cuatro metopas de cada uno de los lados norte y sur, en el extremo este del edificio, se representaban las siete primeras hazañas de Teseo y su pelea con el Minotauro. La similitud en la composición y la yuxtaposición espacial invitaban a los ciudadanos, sostiene STAFFORD (2012: 169), a comparar a los héroes y, al mismo tiempo, recordar la amistad entre ambos, una versión del mito propia del siglo V a. C. Este dato se vincula con el empleo para fines políticos que recibió la figura de Heracles tanto en Grecia como en Roma. Diversos líderes lo adoptaron como ancestro y se lo consideraba fundador y patrón de ciudades e instituciones culturales como las Olimpíadas. De este modo su representación se adaptó al marco democrático ateniense, si bien se lo suele asociar con valores aristocráticos arcaicos.²⁰² Para REHM (2000: 374) las construcciones de piedra, mencionadas por Teseo en su discurso, remiten a las tumbas micénicas utilizadas para los cultos a los

²⁰⁰ BURKERT (2007 [1977]: 88) señala que en Tebas se realizaba un ritual en honor a los hijos de Heracles que habían sido asesinados y quemados por su padre (Píndaro, *I. IV*, vv. 67-74).

²⁰¹ Para FOLEY (1985: 239) la intervención de Teseo implica una incorporación del mundo mítico en la polis.

²⁰² MIKALSON (1986: 98) destaca que en *Traquinias*, a diferencia de *Heracles*, se retrata al Anfitriónida como un héroe panhelénico.

héroes.²⁰³ Este culto de tipo cívico en Atenas era constituido por rituales funerarios y se utilizaba para promover la cohesión social ya que, a diferencia de un funeral común, se extendía la participación a un conjunto más grande que el grupo de parentesco y tenían una forma menos intensa de lamento (SEAFORD, 1995: 111).²⁰⁴ Si bien para referirse a los sacrificios en honor de Heracles se utiliza el sustantivo θυσία, señalado por SEAFORD (1995: 114) como vocabulario propio de los sacrificios a los dioses y no para los héroes, el objetivo del poeta trágico resulta claro: promocionar la consolidación de las relaciones entre ciudadanos, ya sea que se celebre al hijo de Alcmena como dios o héroe.²⁰⁵

En *Reciprocity and Ritual*, SEAFORD (1995: 344-344) sostiene que en el género trágico a la anomalía de los rituales del hogar (el funeral, la boda y el sacrificio) sigue la destrucción de la familia real y la fundación de un nuevo rito que beneficiará a la polis. El modelo propuesto se verifica en *Heracles* dado que los tres rituales que expresan la solidaridad familiar se pervierten y la obra cierra con la propuesta de fundar un culto en honor del Anfitriónida,²⁰⁶ la proposición forma parte de un complejo entramado persuasivo que permite la recuperación del protagonista y distingue a esta tragedia de otras que trabajan la temática de la locura. Así sucede en *Áyax*, tragedia en la que el protagonista no recibe consuelo de su mujer Tecmesa (vv. 485-524 y 585-595) y, *Bacantes*, donde Cadmo ante la desesperación de Ágave no le presenta ningún tipo de opción y se justifica aduciendo que es un anciano (vv. 1352-1367). La promesa de Teseo se impone como una demostración de los valores compartidos de la comunidad ateniense, de modo tal que se manipula el sustrato afectivo para representar la subversión del código normativo y, a su vez, reafirmarlo. Al respecto, TZANETOU (1998: 162-167) acota que el culto resultaba más efectivo que las instituciones legales para incluir extranjeros y que la habilidad de Atenas para hacerlo se atribuye a su estabilidad económica.

²⁰³ Para FOLEY (1985: 166), SEAFORD (1995: 134) y TZANETOU (1998: 147-148) se trata de un culto heroico.

²⁰⁴ FOLEY (1985, 166) sostiene que es llamativo que la propuesta de Teseo no cuente con el apoyo divino ya que los cultos heroicos eran primero acordados por los dioses y luego impuestos en la comunidad.

²⁰⁵ Según Heródoto (II, 44, 5) al hijo de Alcmena se le ofrecían sacrificios como inmortal y se le tributaban honores como héroe. Pausanias (II 10.1) cuenta que había dos templos en Sición en los cuales se lo veneraba como dios y héroe.

²⁰⁶ A diferencia de Cadmo en *Bacantes* (vv. 1302-1307), Anfitrión no se lamenta por el fin de la casa real.

III.2. La bacanal de Hades

En el espacio delimitado para la escena de locura en *Heracles* es notable la presencia de elementos que remiten al ritual báquico. Que tal estado sea descrito con terminología dionisiaca no es una particularidad exclusiva de la obra sino una característica del género trágico que se explica porque en la mitología griega la causa de la locura, requisito de los asesinatos intrafamiliares ya sea como condición o consecuencia, suele ser Dioniso.²⁰⁷ Matar a un niño bajo la influencia del frenesí báquico, señala DAMET (2012a: 101), constituye el *tópos* de una serie de tragedias. La *manía* dionisiaca golpea a Ágave en *Bacantes*, a Licurgo en la tetralogía perdida que Esquilo le dedica, indirectamente a Atamante e Ino en las tragedias fragmentarias de Esquilo y Sófocles, ambas llamadas *Atamante*, y tal vez a Filomela y Procne en *Tereo* de Sófocles, drama del que se conservan algunos fragmentos. Para SCHLESIER (1993: 100-101) la caracterización de personajes trágicos que se encuentran en un estado emocional incontrolable como ménades o bacantes no responde a un uso metafórico sino a la conexión exclusiva de la locura con Baco y aclara que el modelo menádico es un rasgo específico de la tragedia que demuestra que se trata de un género típicamente dionisiaco.

SEAFORD (1995: 353-355) explica que los dramas cuyo tema es el culto del hijo de Sémele y su resistencia actúan influenciando la trama de aquellas obras no dionisiacas.²⁰⁸ La hipótesis se basa, en primer lugar, en que el género trágico tiene como origen el culto dionisiaco y el mito de Baco es uno de sus primeros temas. La segunda consideración tiene que ver con el modelo propuesto por el autor desarrollado en el apartado anterior, que consiste en la presencia de un patrón trágico caracterizado por la destrucción de la familia real, marcada por la violencia recíproca y la perversión de rituales asociados al hogar, seguida de la instauración de un ritual en beneficio de la polis que conduce a la cohesión comunal. Dicho patrón se caracteriza por encontrarse en su estado más puro en el mito de Dioniso y atraer su presencia, ya sea metafórica o real, aun en las tragedias cuyo tema no es dionisiaco. *Heracles* constituye un ejemplo claro de este fenómeno ya que para construir la escena de locura Eurípides se había basado en la tetralogía dedicada a Licurgo de Esquilo, en la cual Dioniso, con la ayuda de *Lýssa*, castigaba al rey de Tracia haciendo que matara a su propio hijo. SANZ MORALES &

²⁰⁷ Eurípides emplea el recurso señalado en *Orestes* (vv. 316-320, 337-338 y 835-838).

²⁰⁸ También SOURVINOU-INWOOD (2003: 153) ubica el mito de Dioniso como central para las tramas trágicas.

LIBRÁN MORELO (2008: 74) acotan que el hecho de que Eurípides haya tomado el personaje de *Lýssa* de tres tragedias de Esquilo con tema dionisiaco da lugar a la abundancia de léxico vinculado a Baco y a la identificación de Heracles con héroes trágicos como Penteo y Licurgo, castigados por no respetar a la divinidad, que se contraponen con la arbitrariedad divina y la exculpación final que caracterizan a esta tragedia.

Por otra parte, PAPADOPOULOU (2005: 49) señala que los elementos dionisiacos no hacen referencia únicamente al episodio de locura en *Heracles*. Antes de los asesinatos, en el segundo estásimo, el coro emocionado por la llegada de Heracles entona un canto en el cual evoca a Dioniso junto con las Musas, y bailes y canciones alegres en un ambiente pacífico (vv. 673-686) que se oponen a las danzas que menciona el coro una vez que la *daímon* enloquece al héroe (vv. 889-897). La abundancia de imágenes dionisiacas refuerza la ambigüedad de Heracles en tanto Dioniso representa la transgresión y la potencialidad para el bien y la crueldad.

Lýssa dice que tocará la flauta y hará bailar a su víctima como en una bacanal (τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ, *pronto yo más aún te haré bailar y tocaré la terrible flauta*, v. 871). Anfitrión llama a su propio hijo “bacante de Hades” (εἰ μηκέθ' Ἄιδου βᾶκχος εἶ, φράσαιμεν ἄν, *si ya no eres un bacante de Hades, te lo daremos a conocer*, v. 1119).²⁰⁹ Asimismo, se configura a las Erinias, invocadas por el coro, como bacantes al llamarlas λυσσᾶδες ὠμοβρῶτες (v. 887), “devoradoras de carne cruda”, como las seguidoras de Dioniso en *Bacantes* (v. 139). Dichas figuras son tradicionalmente vinculadas al ritual dionisiaco (Esquilo, *Euménides*, v. 550; Eurípides, *Hécuba*, vv. 685-687 y especialmente v. 1076; *Orestes*, vv. 339, 411 y 835).²¹⁰

Como se ha visto en el capítulo I, Eurípides utiliza en *Heracles* el verbo βακχεύω, que designa una acción que concierne al dios Baco, para describir la intervención de la *daímon* (οὐ ποτ' ἄκραντα δόμοισι / Λύσσα βακχεύσει, *no en vano para la casa Lýssa celebrará una bacanal*, vv. 896-897) y para referirse a la conducta de Heracles (οὐ τί που φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν / οὐς ἄρτι

²⁰⁹ En *Hécuba* de Eurípides, Poliméstro llama así a la reina troyana y al colectivo de mujeres.

²¹⁰ Cf. DE SANTIS (2005b). ZEITLIN (1996: 172-216) analiza los elementos dionisiacos en *Hécuba*. En el arte griego las Erinias se representan como ménades cazadoras, como en la cratera de figuras rojas atribuida a Tarporley (Erinia persiguiendo a Orestes. Crátera de figuras rojas, 400-300 a. C. Tarporley. Museo Ashmolean, Oxford, n° 430021). SEAFORD (1995: 348) estudia la asociación entre estos monstruos femeninos y las ménades en el género trágico.

κάνεις; *¿No te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?* vv. 966-967; <ἦ> τάχα φόνον ἕτερον ἐπὶ φόνῳ βαλῶν / ἀν' αὖ βακχεύσει Καδμείων πόλιν, <ο> *pronto tras arrojar un crimen sobre otro crimen, además inspirará delirio a la ciudad de los Cadmeos*, vv. 1085-1086; οὐ γάρ τι βακχεύσας γε μέμνημαι φρένας, *pues no recuerdo haber tenido la mente inspirada con furor báquico*, v. 1122; ἦ γὰρ συνήραξ' οἶκον †ἦ βάκχευσ' ἐμόν†; *¿Acaso destruí mi casa †o estaba celebrando una bacanal†?* v. 1142).

A su vez, los efectos de *Lýssa* -es decir, la sintomatología de Heracles- vinculan al héroe con Dioniso porque, por un lado, el movimiento de la cabeza (καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπτο, *ya agita la cabeza en el inicio de su carrera*, v. 867) constituye un rasgo típico de las bacanales (DODDS, 2008 [1951]: 254-255);²¹¹ y, por otro, el hijo de Alcmena muge como un toro (ἀμπνοᾶς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὧς ἔς ἐμβολήν, / δεινά μυκᾶται δὲ, *no puede controlar la respiración, como un toro para el ataque y muge terriblemente*, vv. 869-870) que era un animal asociado a Baco (CHEVALLIER & GHEERBRANT, 1993: 420).²¹² Al respecto, BOND (1981: 294) señala que era natural para un loco mugir; así lo hace el mismo personaje en *Ranas* de Aristófanes (v. 562) y *Áyax* en la obra homónima de Sófocles (vv. 321-322). La metáfora bovina también une a Heracles con Ío, mítica progenitora del Anfitriónida que había sido transformada en vaca por Zeus y enloquecida por Hera (Esquilo, *Prometeo Encadenado*, vv. 589-592 y 640, y Apolodoro, *Biblioteca*, II, I, 3).²¹³ PROVENZA (2010: 48-61) señala que el mugido, al implicar la falta del habla, es la culminación de la progresiva pérdida de las características humanas del héroe. Además, indica la concatenación de la imagen con la destrucción del hogar (θύελλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη, *una tempestad sacude la casa, se derrumba el techo*, v. 905) ya que tradicionalmente los mugidos del toro se asociaban con los terremotos, causados por Poseidón, cuyo epíteto era “ταύρειος” (Hesíodo, *Escudo*, v. 104). Asimismo en la imagen se hace referencia a los sacrificios de la diosa βοῶπις, “de ojos de buey” -Hera,

²¹¹ Por ejemplo, Eurípides, *Bacantes* (vv. 150, 241 y 930), y Aristófanes, *Lisítrata* (v. 1312).

²¹² En *Ba.*: vv. 100, 618, 920-922, 1017 y 1159. PROVENZA (2010: 50-51) presenta una lista de las citas sobre Dioniso “tauomorfo” en otras fuentes.

²¹³ En un estudio sobre la figura de Ío en *Prometeo Encadenado*, CRESPO (2012: 210) explica que, a diferencia de su descendiente, Esquilo ubica a la joven, en su carácter híbrido de bestia y mujer, como un objeto pasivo.

a la cual se asignaban vacas, bueyes y toros, con lo cual el héroe es una víctima sacrificial que ella misma se prepara.

Hera, diosa del matrimonio, ejerce su protección y su poder para destruir en el territorio que le es propio, la familia. Para explicar por qué la intervención toma la forma dionisiaca es necesario acudir al episodio de locura de Dioniso quien, al igual que Heracles, es víctima de su venganza.²¹⁴ En este caso no solo lo enloquece sino que conduce a su madre a la muerte y vuelve loca a su nodriza, Ino, que se tira al mar con su propio hijo y luego se convertirá en la diosa Leucotea. GUIDORIZZI (2010: 39-40) denomina la locura de Dioniso “iniciática” porque el dios sale de su propio episodio de locura con la capacidad de enloquecer a otro, como lo hace con Licurgo quien mata a su hijo.²¹⁵

El coro vaticina que *Lýssa* hará que su víctima mueva violentamente el cuerpo al son de la flauta, como en una bacanal: μέλεος Ἑλλάς, ἃ τὸν εὐεργέταν / ἀποβαλεῖς ὀλεῖς μανιάσιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐν αὐλοῖς, *desgraciada Hélade, que te quedarás sin tu benefactor, lo perderás cuando baile con enloquecidas furias al son de las flautas* (vv. 877-879). La flauta constituía el instrumento por excelencia de los rituales báquicos y acompañaba los sacrificios (BURKERT, 1966: 114).²¹⁶ No se trata de un dato menor, dado que, como se ha comentado, los niños son convertidos en víctimas sacrificiales. Aristóteles en *Política* (VIII, 1342b) señala que la práctica de la flauta no contribuye a perfeccionar la inteligencia de aquel que la ejecuta porque, al impedir que utilice la palabra, se opone a su necesidad de instruirse. La música producida tiene un carácter orgiástico y no ético porque no actúa sobre el modo de la instrucción sino sobre el de la purificación (VERNANT, 1986: 77-78). Píndaro (*Pítica* XII, vv. 19-21) cuenta que Atenea inventó la flauta para simular los sonidos de las Gorgonas y sus serpientes, monstruos y animales que, se ha señalado, Eurípides asocia con *Lýssa*.²¹⁷

²¹⁴ Cf. BURKERT (2007 [1977]: 302).

²¹⁵ Apolodoro (III, V, 1) cuenta que Dioniso, enloquecido por Hera, erró por Egipto y Siria. Luego de ser acogido por Proteo, rey de Egipto, llegó a Frigia, donde fue purificado por Rea y aprendió los ritos de iniciación. Continuó hacia Tracia para dirigirse contra los indos, pero fue expulsado por Licurgo, rey de los edonios, y se refugió en el mar junto a Tetis. Según Esquilo en la tetralogía perdida sobre Licurgo, el rey, enloquecido por este dios, mató a su hijo Drías creyendo cortar una vid. En *Ilíada* (6.130-140) el castigo divino es llevado a cabo por Zeus, quien le quita la vista a Licurgo.

²¹⁶ CIANI (1974: 90-91) señala que el tema de la danza (vv. 871, 878-879 y 891) recuerda el himno mágico de las Erinias en *Euménides* de Esquilo (vv. 329 y 332-333).

²¹⁷ ROCCONI (1999) y PROVENZA (2013) analizan la dimensión sonora en *Heracles*.

Unos versos antes, emocionados ante la llegada de Heracles, los ancianos habían entonado un canto de añoranza a la juventud, del que se destaca el siguiente pasaje:

παιᾶνα μὲν Δηλιάδες
<ναῶν> ὕμνουσ' ἀμφὶ πύλας
τὸν Λατοῦς εὐπαιδα γόνον,
εἰλίσσουσαι καλλίχοροι·
παιᾶνας δ' ἐπὶ σοῖς μελάθροισι
κύκνος ὡς γέρων ἀοιδὸς
πολιᾶν ἐκ γενύων
κελαδήσω· τὸ γὰρ εὖ
τοῖς ὕμνοισιν ὑπάρχει.
vv. 687-695.

Las doncellas de Delos cantan el peán en torno a las puertas <del templo> (en honor) del noble hijo de Leto, mientras bailan hermosos coros. También cantaré peanes en las salas (del palacio), (yo), cual cisne, un anciano aedo, de mandíbulas encanecidas. Pues hay buen (material) para los himnos.

El sentido del pasaje es claro: Heracles es tan digno de peanes como lo es Apolo, no solo por la referencia explícita al hijo de Leto, sino por la imagen del cisne, el pájaro consagrado al hermano de Ártemis en Delos (BOND, 1981: 243-246). El canto sigue con la alabanza del nacimiento divino del héroe y sus hazañas para hacer del mundo un lugar seguro para la humanidad (vv. 696-700). PROVENZA (2013: 72-73) destaca que las alusiones a los peanes para Apolo, y la danza y la canción en honor a Heracles *Kallínikos*, contrastan con la danza de *Lýssa* que traerá la ruina a la familia real tebana.

Tras la aparición de Iris y la *daímon* en el palacio, el coro en sus lamentos insiste en la participación de la flauta:

Χο. κατάρχεται χόρευματ' ἄτερ τυπάνων
οὐ βρομίῳ κεχαρισμένα θύρῳ
Ἄμ. ἰὼ δόμοι.
Χο. πρὸς αἶματ', οὐχὶ τᾶς Διονυσιάδος
βοτρυῶν ἐπὶ χεύμασι λειβᾶς.
<Ἄμ.> φυγῆ, τέκν', ἐξορῶματε. <Χο.> δάιον τόδε
δάιον μέλος ἐπαυλεῖται.
κυναγετεῖ τέκνων διωγμόν· οὐποτ' ἄκραντα δόμοισι
Λύσσα βακχεύσει.
vv. 889-897.

Coro: *Comienza una danza sin tambores que no agrada al tirso de Bromio.*

Anfitrión: *¡Ay, mi hogar!*

Coro: *Hacia la sangre, no hacia las libaciones de Dioniso de jugo de uvas.*

<Anfitrión:> *Hijos, ¡dense a la fuga!* <Coro:> *Destructora, una melodía destructora es tocada con la flauta. (Él) caza la persecución de los hijos. No en vano para la casa, Lýssa celebrará una bacanal.*

He traducido μέλος como “melodía” y no “canto” para destacar la exclusión de la voz humana, se produce una música que excluye el canto humano puesto que quien toca la flauta no es capaz de cantar. PADEL (2005 [1995]: 215-216) sostiene que la música “no musical” de la flauta, en tanto niega su propia naturaleza por ser contraria de la idea de música, es apta para la locura que niega la humanidad del ser humano.²¹⁸

La bacanal en *Heracles* tiene la particularidad de relacionarse con Hades, el dios de la muerte (εἰ μηκέθ' Ἄιδου βάκχος εἶ, φράσασιμεν ἄν, v. 1119).²¹⁹ El héroe es transportado por la energía letal de *Lýssa* que penetra en su corazón y en lugar de una libación, ejecuta un sacrificio humano. Como se comentó, al tratarse de una divinidad femenina, se vincula con la muerte como poder de destrucción que aniquila al hombre.²²⁰

III.3. La guerra contra los hijos

En el apartado anterior he señalado que se representa a Heracles como un “bacante de Hades”, procedimiento que permite a Eurípides articular el exceso de violencia que implica la locura. No es el único recurso del cual se vale el trágico para describir la escena del filicidio, ya que también se registran en la tragedia otras dos herramientas, que son el uso del arco y la terminología bélica.

El uso del arco

Desde el comienzo de la obra, se señala al arco como un elemento fundamental en la biografía mítica del héroe. En el primer episodio, Eurípides escenifica un *agón* entre Lico y Anfitrión en el cual atacan y defienden, en forma respectiva, a Heracles (vv. 140-251). Existen dos tipos de interpretaciones, que se oponen entre sí, respecto del diálogo. Por un lado, se encuentran los críticos que desestiman el *agón* por su forma y extensión dado que la respuesta de Anfitrión es más extensa que el discurso de Lico, por ejemplo, VERRALL (1905) y BOND (1981) que siguen a VON WILAMOWITZ-

²¹⁸ También se asocia la flauta con la locura en el caso de Ío en *Prometeo Encadenado* (vv. 574-575).

²¹⁹ Para PAPADOPOULOU (2005: 51) la combinación con Hades alude al aspecto pacífico de Baco, dios de los misterios eleusinos, alusión corroborada con la referencia, en la primera parte de la obra, a la iniciación de Heracles en los misterios (v. 613).

²²⁰ RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 217) señala la relación entre bacanal y muerte en *Hécuba* de Eurípides (vv. 1076-1079).

MOELLENDORFF (1889); por otro lado, existen críticos como STROHM (1957) y HAMILTON (1985) que afirman la complejidad y el balance del mismo. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1889: ii) sostiene que el trágico sacrifica “drama por retórica” y que el debate sobre la arquería constituye un cuerpo extraño a la obra, que se explica por la referencia a la utilización que hace Demóstenes de tropas ligeras en la batalla de Esfacteria del 425 a. C. y la falta de ellas en la batalla de Delio del 424 a. C. En contraposición, STROHM (1957: 25) señala que el *agón* incluye no solo a Lico y a Anfitríon sino también a Mégara, quedando así equilibrada la longitud de los discursos. HAMILTON (1985: 20) encuentra un balance entre los discursos al sostener que los temas y las imágenes que componen este apartado son retomados a lo largo de la obra. Por último, para SCHAMUN (2003: 146) el debate de Anfitríon supera al de Lico por extensión y cuestiones como la organización de contenidos, pruebas de refutación y convicción de los argumentos. A partir de la aplicación de preceptos de la retórica clásica al debate, la autora sostiene que el movimiento general de la obra responde a la reversión de los argumentos del *agón*.

Lico en su primer discurso (vv. 140-169) justifica su determinación de matar a Mégara y a sus hijos diciendo que por prudencia no quiere dejar vivos a los posibles vengadores. Aclara que la defensa de los niños no puede basarse en la *areté* del héroe porque se trataba de un cobarde:

ὁ δ' ἔσχε δόξαν οὐδὲν ὦν εὐψυχίας
 θηρῶν ἐν αἰχμῇ, τᾶλλα δ' οὐδὲν ἄλκιμος,
 ὃς οὐποτ' ἀσπίδ' ἔσχε πρὸς λαϊᾶ χειρὶ
 οὐδ' ἦλθε λόγχης ἐγγύς ἀλλὰ τόξ' ἔχων,
 κάκιστον ὄπλον, τῇ φυγῇ πρόχειρος ἦν.
 vv. 157-161.

Él adquirió reputación de valiente, no siendo nadie, en lucha con bestias, pero en nada fue valeroso, el que nunca tuvo escudo con su mano izquierda ni se acercó a una punta de lanza, pero cargando su arco, el arma más cobarde, estaba listo para la huida.

El razonamiento del usurpador del trono se basa en un argumento conocido de la época sobre los beneficios de emplear el arco para la guerra. Heracles no era valiente porque usaba el arco que le permitía estar distante y poder escapar, en lugar del hoplita que utilizaba la lanza y el escudo, armas que conllevan la confrontación. Para PROVENZA (2013: 78) el coro apoya la posición de Lico al convertir a Heracles en un cazador cuando comenta los asesinatos: κυναγετεῖ τέκνων διωγμόν, (él) *caza la persecución de los hijos* (v. 896). GEORGE (1994: 155) entiende que se destaca dicha

cuestión en el final de la obra al mostrar a Atenea, la benefactora de Heracles, como un hoplita portando la lanza (v. 1003) y Teseo se presenta acompañado de soldados atenienses (vv. 1163-1164), no sin compañía, como lo había hecho Heracles en el comienzo. Sin embargo, FOLEY (1985: 173), al vincular la descripción del éxodo sobre el héroe y la del hoplita realizada por Lico al comienzo, advierte que la figura de Heracles, sometido a la *tykhé* (v. 1357) y capaz de mantenerse firme ante el arma de un hombre (vv. 1349-1351), remite al soldado que permanece en su puesto (vv. 162-164) y depende de la comunidad para sobrevivir (vv. 190-191).

Lico continúa señalando que en la lucha en la falange se pone a prueba el coraje del hombre porque implica la cercanía con el oponente: ἀνδρὸς δ' ἔλεγχος οὐχὶ τόξ' εὐψυχίας / ἀλλ' ὅς μένων βλέπει τε κἀντιδέσκεται / δορὸς ταχεῖαν ἄλοκα τάξιν ἐμβεβώς, *la prueba de la valentía de un hombre no es el arco, sino el que permaneciendo firme ve y también mira cara a cara, rápida herida de lanza, mientras se mantiene en su puesto* (vv. 162-164). En el periodo micénico, destaca REBORDA MORILLO (1995: 27-29), el arco se utilizaba para la caza y también en el campo de batalla; su uso decayó debido a la imposición de una nueva táctica bélica. En el periodo arcaico y clásico era considerado propio de bárbaro o cobarde porque su empleo transgredía la ética bélica civilizada, que implicaba el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, la fuerza y la coordinación con los compañeros. Para el arquero era imprescindible la distancia para disparar, se apreciaba su astucia y su actuación individual. El estatuto de los arqueros cambió en el periodo clásico debido a la eficacia demostrada por los persas durante las guerras médicas (que se extendieron del 499 a. C. al 449 a. C.). Y dado que el territorio griego es idóneo para tropas con armamento ligero por ser montañoso, se introdujo en el siglo V a. C. la infantería ligera, pero con una particularidad: los miembros reclutados eran pobres o extranjeros. Con lo cual, en *Heracles*, a la oposición hoplita-arquero se suma la oposición griego-bárbaro.²²¹ El debate presentado en la obra

²²¹ REBORDA MORILLO (1992: 308-316) señala que en diversos vasos de cerámicas de figuras negras del 625-525 a. C. en los que se muestran tropas ligeras es representado el arquero junto con el hoplita con la particularidad de estar en un segundo plano y con vestimenta escita, de modo tal que se resalta y engrandece la figura del hoplita como griego y ciudadano. La representación de los arqueros cambia con el paso de la cerámica de las figuras negras a las rojas (hacia el 530/ 520 a. C.): el arquero pasa a llevar elementos típicamente hoplitas y se abandona el interés de identificarlo como no-griego. Este cambio en la representación se vincula al hundimiento del sistema hoplítico acelerado por la guerra del Peloponeso (431 a. C. al 404 a. C.).

constituye, entonces, el reflejo de los cuestionamientos de la época producto del cambio que implicó la integración de los arqueros en los ejércitos.²²²

Para defender a su hijo de la acusación de cobardía, Anfitríon explica los beneficios que tiene el arco respecto de la lanza:

ὄσοι δὲ τόξοις χεῖρ' ἔχουσιν εὖστοχον,
ἐν μὲν τὸ λῶστον, μυρίους οἰστοὺς ἀφείς
ἄλλοις τὸ σῶμα ῥύεται μὴ κατθανεῖν,
ἐκὰς δ' ἀφροσῶς πολεμίους ἀμύνεται
τυφλοῖς ὀρώντας οὐτάσας τοξεύμασιν
τὸ σῶμά τ' οὐ δίδωσι τοῖς ἐναντίοις,
ἐν εὐφυλάκτῳ δ' ἐστί.
vv. 195-201.

En cambio, los que llevan el arco con mano certera, tienen la ventaja más suprema: tras lanzar innumerables flechas a otros, protege de morir el cuerpo y al estar lejos, se defiende de los enemigos hiriendo con flechas ciegas a quienes las ven. No ofrece su cuerpo a los oponentes, sino que se mantiene bien seguro.

El anciano construye su argumentación a partir de las ventajas tácticas del arco, que son las de contar con innumerables flechas y no arriesgar la propia vida porque, al atacar a distancia, no se expone el cuerpo. Sin embargo, concluye que la arquería es más segura, por lo tanto menos heroica, y de ese modo le da la razón a Lico.²²³ Es decir, si bien el usurpador del trono es un personaje despreciable para el público, su argumento no es invalidado por Anfitríon, quien emplea como pruebas el aislamiento y la autosuficiencia que tienen una connotación negativa para los atenienses que valoraban las acciones colectivas (PAPADOPOULOU, 2005: 140-142). De hecho, para HOLMES (2010: 265-266) la arquería convierte a Heracles en un sujeto autárquico ya que, mientras usa sus armas, resulta ser invulnerable. PADILLA (1992: 3) advierte que aun cuando el arco habilita el desprecio por implicar un sujeto aislado que no necesita conformar una falange, lo vincula con Apolo y su hermana, Ártemis. El elogio a la arquería de Anfitríon establece una relación con lo divino, implícita en Heracles en tanto es el hijo de Zeus.

El Anfitrionida ataca como lo hace su hermano, el hijo de Leto, en *Ilíada* (1.43 y ss.): lanza flechas desde un lugar alejado, con ellas atraviesa de forma rápida y sin previo aviso a sus víctimas causándoles una muerte inmediata. Hay que tomar en cuenta

²²² VILARIÑO RODRÍGUEZ (2010: 269-272) investiga sobre la trayectoria del arco en la historia griega.

²²³ LENDON (2011: 72) realiza un estudio de la historia militar en Grecia y Roma desde Homero hasta Juliano, y atiende a los influjos ejercidos por el pasado histórico y cultural.

que en el contexto mitológico el arco y las flechas tenían un significado simbólico diferente al considerado para el mundo terrenal (REBORDA MORILLO, 1995: 58-59).²²⁴

Ahora bien, si Lico defiende los valores de la comunidad, Anfitrión, modelo de virtudes, los rechaza. También Heracles los desestima, advierte GEORGE (1994: 150-155), al anunciar que usará el arco para matar a todos aquellos que lo traicionaron (vv. 565-573). De esta manera la *hybris* que supone el rechazo a la comunidad junto con el deseo de matar a sus conciudadanos se vuelve contra su familia. Como resultado del debate, surge una representación ambigua de la figura del arquero que tiene implicancias para la cuestión de la *areté* de Heracles, sobre la que volveré en el último capítulo en relación con el tema del suicidio. Al respecto, para BOND (1981: 109) el diálogo permite cuestionar dos opiniones tradicionales: que Heracles era valiente y que la valentía es mantenerse de pie frente al enemigo. MICHELINI (1987: 244) entiende que el debate forma parte del retrato del hijo de Alcmena como un héroe moderno y revisionista vinculado a una concepción nueva y sofista. DUNN (1996: 120-121 y 124) argumenta que el trágico propone una nueva noción de *areté* más humanizada que reemplaza los antiguos valores heroicos en tanto las armas colocan al Anfitriónida en el papel de cobarde y marginado. Por su parte, BARLOW (1996: 171-175) explica que el arco y la flecha son el símbolo de la fuerza física del héroe que tiene dos facetas: una violenta positiva y otra destructiva, por lo que son su salvación y su destrucción al mismo tiempo. En la segunda escena del éxodo, Anfitrión le cuenta a Teseo que Heracles enloquecido mató a sus hijos con las flechas sumergidas en la sangre de la Hidra (μαινομένῳ πιτύλῳ πλαγχθεῖς / ἑκατογκεφάλου βαφαῖς ὕδρα, vv. 1187-1188). Al nombrar la sangre venenosa se pone el énfasis en el carácter letal que tienen las armas, exponiendo la doble naturaleza de las mismas. La valoración ambigua del uso del arco y la flecha constituye un tema usual en la literatura griega. Por ejemplo, en *Ilíada*, Diomedes lo utiliza como insulto para calificar a Paris (11.380) mientras que Eneas al referirse a Pándaro aprecia la arquería como una *areté* heroica (5.171-173); en *Áyax* de Sófocles (vv. 1120-1123), Teucro defiende orgullosamente el uso del arco como un arte efectivo ante Menelao, quien en cambio utiliza el término arquero casi como una ofensa. Por mi parte, señalo que el arco relaciona a Heracles con los persas, pueblo tradicionalmente asociado con lo femenino por lo que se feminiza al héroe a través de este procedimiento de manera indirecta, cuestión desarrollada en el capítulo V.

²²⁴ En *Odisea* se identifica a Odiseo con el arco, en especial por el reto a los pretendientes de Penélope.

Desde el comienzo de la tragedia se repara en la utilización del arco por parte de Heracles, si bien en la tradición griega no solo era representado como arquero.²²⁵ Por ejemplo, en *Prometeo Encadenado*, Prometeo identifica al Anfitrionida como el descendiente de Ío “célebre por el arco” (τόξοισι κλεινός, v. 871), sin necesidad de decir su nombre. El coro de ancianos recalca la asociación en el estásimo dedicado a los doce trabajos al nombrar como única arma el arco (vv. 348-450). Para BOND (1981: 165) los trabajos respaldan la defensa del uso del arco y las flechas realizada por Anfitrión. Asimismo, el propio Anfitrionida, antes de ser enloquecido, dice que las armas para matar a sus enemigos serán las flechas: τοὺς δὲ πτερωτοῖς διαφορῶν τοξεύμασιν / νεκρῶν ἅπαντ’ Ἴσμηνὸν ἐμπλήσω φόνου, *mientras que a otros despedazaré con mis aladas flechas llenaré de sangre de cadáveres todo el Ismeno* (vv. 571-572). Cuenta Homero en *Odisea* 11.606-608 que el *eídolon* de Heracles manipula el arco y que lo había utilizado para atacar a Hera y Hades, hechos referidos en *Ilíada* 5.392-397. Atacar a un dios es una transgresión del orden del cosmos así como el filicidio es una transgresión del orden humano.²²⁶ Por lo tanto el arco, que funciona como arma “civilizadora” por permitir completar los doce trabajos, expresa su ambivalencia cuando se lo utiliza en otros contextos.

En la obra hay referencias al protagonista manejando otras armas pero se trata de menciones marginales, ya que aluden a episodios previos a los sucesos de la tragedia (Anfitrión menciona la lanza en los vv. 48-50 al hablar de la victoria sobre los minias y remite al escudo en los vv. 1190-1194 cuando se refiere a la guerra de los dioses contra los Gigantes) o a un uso excepcional del garrote en los vv. 992-993 por la cercanía de la víctima.²²⁷ El mensajero, en su narración de los acontecimientos, señala que el héroe prepara su arco contra sus hijos pensando que va a matar a los de Euristeo (vv. 969-971), le dispara al primero contra el hígado (vv. 978-979) y se dispone a matar al segundo que se había refugiado en la base del altar (vv. 984-985), pero como el pequeño estaba demasiado cerca, arrojado en gesto de súplica (vv. 986-987), Heracles dejó caer el garrote sobre su cabeza (vv. 992-993) y finalmente derriba a Mégara y al tercer hijo con una sola flecha (v. 1000).

²²⁵ WYLES (2013) estudia el vestuario de Heracles en esta tragedia y en otras representaciones.

²²⁶ El coro alude a la cuestión del orden del cosmos en el segundo estásimo, ver en especial el v. 676 por el uso del término ἀμουσία, “falta de armonía”.

²²⁷ Para PAPAPOULOU (2005: 137-139) la referencia no es marginal.

Por su parte, en el final de la tragedia, el hijo de Alcmena se refiere al arco. En el v. 1098 dice: *πτερωτά τ' ἔγχη τόξα δ' ἔσπαρται πέδω, están esparcidas por el suelo mis aladas flechas y mi arco*. El término utilizado es ἔγχος que puede ser traducido como “lanza”, así lo hace CALVO MARTÍNEZ (1985: 121). De esta manera se hablaría excepcionalmente de otro tipo de arma vinculada al accionar de Heracles. Otra traducción puede ser “flechas”, acepción de LIDDELL & SCOTT (1996 [1843]: 476). Considero más acertada la segunda posibilidad porque el término aparece en plural y, al lado de τόξον, conformando una unidad de ataque. Por último, en los vv. 1376-1385, Heracles se pregunta primero si debe conservar su arco porque le recuerda el asesinato de su familia y luego decide conservarlo con el argumento de que es fundamental para continuar su vida.

Se incorpora al estudio de la función del arco el análisis de fuentes iconográficas porque permite comprender la caracterización del héroe en un contexto más amplio. Heracles era una figura habitual en las esculturas que decoraban los templos y otros edificios públicos de Grecia Antigua. En primer lugar, interesa analizar la crátera de Orvieto atribuida al Pintor de los Nióbides (460 a. C.) en la que se representa a Heracles rodeado de héroes y portando todos sus atributos (figura 5).²²⁸

²²⁸ Heracles rodeado de héroes y la matanza de los Nióbides. Crátera de Orvieto, figuras rojas, 460 a. C. Pintor de los Nióbides. Museo del Louvre, París, G 341. Beazley Archive n° 206954.



Figura 5. Heracles rodeado de héroes. Pintor de los Nióbides.

Sobre el otro lado de la cratera se ve a Apolo y Ártemis dando muerte a los hijos de Níobe (figura 6):



Figura 6. La matanza de los Nióbides. Pintor de los Nióbides.

El arco, que identifica tanto a los hijos de Leto como a su medio hermano Heracles, es diferente. Los hermanos mellizos llevan un arco con forma rectangular y,

en cambio, el Anfitrionida porta uno cuya forma es triangular. Hay otra diferencia, Ártemis y Apolo están en posición de ataque (ella está extrayendo una flecha del carcaj y él está por tirar, sacando la flecha desde el pecho) y Heracles es el único personaje en la escena que no está realizando ninguna actividad. Si bien no está en posición de descanso, llama la atención su extatismo que lo distingue de las otras figuras que están en movimiento. Homero relata la matanza de los Nióbides en *Ilíada* 24.600-613. Apolo y Ártemis mataron a la descendencia de Níobe porque esta última se había declarado superior a Leto a causa de su extensa prole. Ártemis disparó contra las mujeres y Apolo contra los hombres. En *Heracles*, el héroe utiliza el arco en el interior de su hogar, un arma que infunde terror y permite afrontar una gran cantidad de enemigos. Ahora bien, en el caso de los hijos de Níobe la matanza tiene como objetivo el restablecimiento del orden y la recuperación del estatus de la diosa, a diferencia del filicidio cometido por Heracles que va en contra de la ley humana y pone en cuestión su condición heroica.

COHEN (1994) aporta datos respecto del tipo de arco manipulado por el hijo de Alcmena en una investigación cuyo objetivo es estudiar el cambio de la representación del héroe que se produjo en el templo de Olimpia, perteneciente al mismo periodo que la cratera de Orvieto antes analizada. La autora rastrea iconografía en función de la apreciación que los griegos tenían de las armas. En las primeras representaciones, el Anfitrionida lleva un arco griego simple, pero durante el siglo VI a. C. se lo representa de forma regular con un arco de procedencia escita compuesto de doble curva (COHEN, 1994: 700), como se observa en la copa del Pintor de Phrynos (figura 7).²²⁹

²²⁹ Introducción de Heracles al Olimpo. Copa ática, figuras negras, 540 a. C. Pintor de Phrynos. British Museum, Londres, B 424. Beazley Archive n° 301068.



Figura 7. Introducción de Heracles al Olimpo. Pintor de Phrynos.

En esta imagen el héroe tiene todos sus atributos: la piel del león de Nemea, el mazo y el arco con las flechas en un carcaj más bien delgado de estilo griego.

Heródoto en *Historia* (IV, 8-10) relata una leyenda sobre los escitas, que tenían fama en la antigua Grecia de ser expertos arqueros, y vincula el origen del pueblo a nuestro héroe.²³⁰ Después de cumplir el décimo trabajo que consistió en robar el ganado de Gerión, Heracles se detuvo en el norte del Mar Negro y fue forzado por una criatura mitad mujer-mitad serpiente a tener relaciones sexuales, fruto de las cuales nacieron tres hijos. El hijo de Alcmena le dio su arco a esta criatura con el fin de que probara a su descendencia una vez que creciera. El más joven de los tres, de nombre Escita, logró superar una prueba, que consistía en tender el arco del mismo modo en que el Anfitrionida lo había hecho, y así se convirtió en el primer rey del pueblo al que dio su nombre.

Basándose en diversas imágenes en las cuales los arqueros llevan atuendos extranjeros, COHEN (1994:702-703) remarca que para la mentalidad griega el tiro con arco era una habilidad asociada a los bárbaros, con lo cual el énfasis en representar a Heracles usando el arco a finales del periodo arcaico acentuaría su carácter exótico, como se observa en la hidria atribuida al Pintor de Lydos (figura 8).²³¹

²³⁰ CARPENTER (1997: 26) destaca que en tres copas de simposio Heracles lleva ropa escita. El empleo es irónico ya que los escitas constituían una fuerza policial oficial de esclavos públicos en Atenas.

²³¹ Heracles y Gerión. Hidria ática, figuras negras, 565 a. C. Pintor de Lydos. Museo Nacional de Villa Giulia, Roma, 79766. Beazley Archive n° 310160.

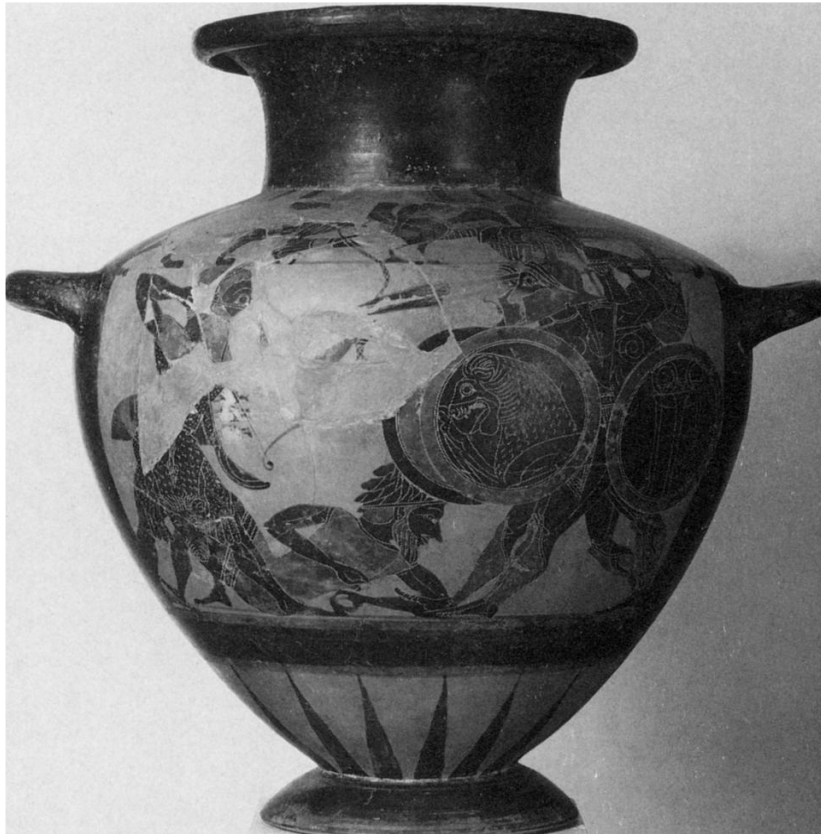


Figura 8. Heracles y Gerión. Pintor de Lydos.

A la izquierda puede observarse que el Anfitriónida manipula un arco escita, ubicado para lanzar la flecha a la altura de la oreja en lugar del pecho, y tiene un carcaj oriental, más amplio que el típicamente griego. Ahora bien, en el templo de Zeus en Olimpia, casi siempre aparece el héroe con el garrote. Esto se debería a que después del 490-480 a. C. los arqueros representados en el arte con ropas orientales eran persas, es decir, ya no se trataba de los escitas -aliados de los griegos- sino de guerreros luchando en contra de los hoplitas. Por lo cual, al quedar ligada la arquería a los persas, Heracles, el héroe heleno por excelencia, no podía continuar siendo representado con el arco y las flechas (COHEN, 1994: 714-715). En la siguiente copa se representa a un arquero (figura 9).²³²

²³² Arquero. Copa ática, figuras rojas, 525-475 a. C. Museo Nazionale de Villa Giulia, Roma, n°18587. Beazley Archive n° 200241.



Figura 9. Arquero.

Si bien se trata de una copa de un periodo previo al 490-480 a. C., permite visualizar las diferencias en la representación. La figura humana, identificable como un persa por su vestimenta, está sacando la flecha desde la oreja y no desde el pecho, como lo hacía Apolo en la imagen anterior.

La terminología bélica

Por último, me ocuparé del uso de vocabulario relativo a la guerra en *Heracles*. Primero, en su explicación de lo que hará junto a *Lýssa*, Iris define la locura como una guerra: ἐνὸς δ' ἐπ' ἀνδρὸς δῶματα στρατεύομεν, *declaramos la guerra contra la casa de un solo hombre* (v. 825). WOHLBERG (1968: 149-150) destaca el uso por parte de Iris, al transmitirle a *Lýssa* la orden de Hera, del sustantivo δῶμα, “casa”, que se repite en la contestación de la *daímon* (v. 850).²³³ En griego el término tiene un sentido literal de casa física y además un significado metafórico vinculado a la familia, “hogar”. El coro se refiere al colapso del edificio en el v. 905 (θύελλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη) por lo cual no se pueden tomar solo en sentido metafórico las palabras de Iris.

Unos versos después, la *daímon* evoca a las *Kêres*, divinidades que, como se ha visto, se vinculan al combate: Κῆρας ἀνακαλῶ τὰς Ταρτάρου / τάχος

²³³ En el v. 860 *Lýssa* emplea el sustantivo δόμος, “casa” u “hogar”.

ἐπιρροΐβδειν ὄμαρτεῖν θ' ὡς κυνηγέτη κύνας, *invoco a las Kêres del Tártaro para que acompañen en seguida con furia ruidosa como los perros al cazador* (vv. 870-860). Como se ha dicho, en *Ilíada* (18.535-539) esta divinidad, que aparece como única, cumple un papel importante en el campo de batalla.

Hacia el final de la obra, Anfitrión, al revelar a su hijo el crimen que cometió en la primera escena del éxodo, utiliza el término πόλεμος, “guerra”:

Αμ. ἀπόλεμον, ὦ παῖ, πόλεμον ἔσπευσας τέκνοις.
Ηρ. τί πόλεμον εἶπας; τούσδε τίς διώλεσεν;
Αμ. σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὅς αἴτιος.
vv. 1133-1135.

Anfitrión: *Hijo, declaraste a tus hijos una guerra que no es una guerra.*
Heracles: *¿A qué guerra te refieres? ¿Quién los destruyó?*
Anfitrión: *Tú y tu arco y quien de los dioses es responsable.*

El anciano afirma que el accionar de Heracles y sus resultados tienen un carácter bélico a pesar de no tratarse de una guerra propiamente dicha porque fue contra unos niños. A su vez, menciona las armas como responsables de los asesinatos de modo tal que se enfatiza el papel que ejercen en la vida del héroe.

La imagen del combate reaparece en boca de Teseo cuando expresa su asombro al ver los cadáveres en el piso: οὐ γὰρ δορός γε παῖδες ἴστανται πέλας, / ἄλλ' ἄλλο πού τι καινὸν εὐρίσκω κακόν, *pues los niños no suelen estar cerca de la lanza, descubro seguramente otra cosa, un nuevo mal* (vv. 1176-1177). La tendencia continúa al decir: Ἡρας ὄδ' ἀγών, *este es el combate de Hera* (v. 1189), afirmación de la que se hace eco el coro en uno de sus últimos comentarios (vv. 1311-1312). El enfrentamiento entre la mujer de Zeus y la familia de Heracles es evidentemente desigual. Señala BARLOW (1996: 175) que Hera ha convertido la vida del Anfitrionida en un combate: la pelea con Lico es un καλλίνικος ἀγών (v. 789), Heracles se refiere a los asesinatos como una batalla (Θησεῦ, δέδορκας τόνδ' ἀγών' ἐμῶν τέκνων; *Teseo, ¿has visto este combate contra mis hijos?*, v. 1229) y adjudica a los doce trabajos el carácter de una guerra:

μόχθους οὐς ἔτλην τί δεῖ λέγειν;
ποιούς ποτ' ἢ λέοντας ἢ τρισωμάτων
Τυφῶνας ἢ Γίγαντας ἢ τετρασκελῆ
κενταυροπληθῆ πόλεμον οὐκ ἐξήνυσα;
vv. 1270-1273.

*¿Qué necesidad hay de contar los trabajos que sufrí? ¿Contra qué leones o Tifones de tres cuerpos o Gigantes o multitud de Centauros de cuatro patas no llevé a cabo una guerra?*²³⁴

Por último, el Anfitrionida para referirse a su situación utiliza una metáfora militar: ταῖς συμφοραῖς γὰρ ὅστις οὐχ ὑφίσταται / οὐδ' ἄνδρὸς ἂν δύναιθ' ὑποστῆναι βέλος, *pues quien no resiste las desgracias no podría resistir el arma de un hombre* (vv. 1349-1350).

A mi criterio, el objetivo de Eurípides al usar terminología bélica es otorgar el matiz de enfrentamiento y violencia que implica toda guerra a una escena que acontece en el interior de un palacio, un espacio doméstico.²³⁵ A su vez, dicho vocabulario permite reforzar la idea de que el crimen es el resultado del carácter violento del héroe. Heracles es un guerrero que combate contra sus hijos al mismo tiempo que se lo representa como un seguidor de Baco, con lo cual la terminología bélica y la dionisiaca se articulan en la presentación de la locura trágica.²³⁶ No hay que olvidar que los términos vinculados a los verbos μαίνομαι y μαργάω y el sustantivo λύσσα, fundamentales en la construcción del fenómeno de la locura en las tragedias estudiadas, tienen acepciones vinculadas al contexto bélico. La conjugación de la guerra y la bacanal es un recurso que reaparece en *Bacantes*, tragedia en la que se presenta a las ménades como un ejército. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre Heracles y Ágave. La locura induce al Anfitrionida a actuar de la manera en la que se conduce estando cuerdo, es decir, el modo en el que asesina a su familia no representa un tipo excepcional de matanza, a diferencia de la madre de Penteo que, como se verá a continuación, abandona sus tareas habituales para entregarse al ritual báquico y en ese trance asesina a su hijo.

III.4. El *sparagmós* del rey en *Bacantes*

En el quinto episodio, el mensajero cuenta de qué modo, siendo conducido por el extranjero, se dirigió junto a Penteo al monte Citerón (vv. 1043-1047), donde no rigen

²³⁴ Dado que el verbo ἐξήνυσσα funciona como *apò koinoû* y tiene un significado diferente según el objeto directo con el que está relacionado, duplico la idea verbal con dos sentidos.

²³⁵ En *Hércules loco* Séneca utiliza de un modo más cabal el vocabulario de la guerra para describir el fenómeno de la locura. Cf. PERCZYK (2012) donde realizo un estudio comparativo de ambas tragedias.

²³⁶ Se trata de un recurso que utiliza Esquilo en la descripción que hace el mensajero de Hipomedonte en *Siete contra Tebas* (vv. 498-499).

las normas de la polis. El objetivo del viaje era espiar a las “falsas ménades”, que se encontraban coronando de hiedra el tirso y entonando el canto báquico (vv. 1054-1057). El marco del crimen intrafamiliar es nuevamente ritual, pero a diferencia de *Heracles*, en donde el sacrificio se realiza en un altar ubicado en el interior del palacio y su ejecución está a cargo de un hombre, en este caso nos encontramos con una práctica religiosa llevada adelante por mujeres en un espacio ubicado fuera de la ciudad.²³⁷ No es un dato menor que se trate de un rito impuesto por Dioniso como un castigo porque en Tebas no se aceptaba su origen divino. Se trata del menadismo, práctica de la cual se ha dudado su historicidad, que consistía en un grupo de mujeres que abandonaba sus casas en el invierno por unos días para dirigirse al monte para honrar a Baco.²³⁸ Con una periodicidad bienal, la delimitación geográfica incluía Beocia, Delfos, ciudades jonias de Asia Menor y áreas del Peloponeso (DODDS, 1940: 155).

Para ver mejor, el rey solicita al extranjero que lo suba a un pino y este, una vez que lo sienta sobre las ramas, desaparece (vv. 1059-1074). Para DODDS (1960 [1944]: 209) la colocación sobre un árbol constituye un elemento tradicional; sin embargo, KALKE (1985: 422) sostiene que Eurípides utilizó una versión poco común del mito porque no hay iconografía que muestre a Penteo sobre un pino.

Luego, se escucha una voz que dice: Ὡ νεάνιδες, / ἄγω τὸν ὑμᾶς κἀμὲ τὰμά τ' ὄργια / γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν, ¡Jovencitas! Traigo al que se puso a reír de ustedes, de mí y de mis misterios. ¡Ea, vénguese de él! (vv. 1079-1081). Se trata del dios que informa a sus nuevas seguidoras la llegada del joven. Se utiliza el verbo ἄγω, que indica la acción de conducir a los animales al sacrificio (ROUX, 1970-1972: II 575). Debe destacarse el registro del mismo término en boca del hijo de Sémele al hablar del viaje de Penteo al monte (τὸν νεανίαν ἄγω / τόνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν, *conduzco a este joven hacia una gran lucha*, vv. 974-975).

En el final de la tragedia, Cadmo se refiere a su nieto como θῦμα (v. 1246), sustantivo que designa a las víctimas sacrificiales, especialmente los animales. DE JONG

²³⁷ Para SEAFORD (2010: 35-44) en *Bacantes* se superponen los tres tipos de prácticas religiosas en honor a Dioniso (el menadismo, los festivales públicos y los misterios). SCULLION (2002: 125) considera arbitraria la lectura en clave ritual de la tragedia.

²³⁸ KRAEMER (1979: 70) sostiene que los hombres podían participar de actividades menores del ritual y se apoya para tal afirmación en el primer episodio de *Bacantes*, en el cual Cadmo y Tiresias llevan la ropa típica y el tirso, proponen ir a bailar y tienen la intención de ir hacia el monte pero no mencionan la experiencia de posesión ni remiten a sacrificios. Sobre la discusión acerca de la historicidad de las ménades, cf. CARPENTER (1986: 80).

(1991: 36) señala que la expresión *πομπὸς θεωρίας* (v. 1047) indica una procesión ritual que confirma la función de Penteo como víctima sacrificial. En la tragedia el vocabulario sacrificial se combina con el cinegético, dato que no sorprende ya que Dioniso era dios del monte y por eso mismo se lo vinculaba a la caza (VIDAL-NAQUET, 1986: 7). De hecho, se lo solía representar como un joven cazador en la cerámica (KERÉNYI, 1996 [1976]: 88-89). DILLER (1983: 369) considera que la imagen de la cacería permite representar el cambio de perseguidor a perseguido que sufre Penteo, quien pasa de querer atrapar a Dioniso y a sus seguidoras a convertirse en la presa de su madre y sus tías. Por su parte, SEAFORD (1995: 289) destaca la contradicción que implica dicha conjunción: la violencia de la caza es lo opuesto de la calma necesaria para la matanza en el ritual. Las ménades rodean un animal salvaje como si fuese una víctima sacrificial y le tiran dardos (vv. 1106-1108). Asimismo, el asesinato implica una confusión entre prácticas ya que la caza requiere un animal salvaje, mientras el sacrificio, uno doméstico (SEAFORD, 2010: 244).

Penteco confirma su representación como una víctima sacrificial cuando, en el *agón* de persuasión, pide ayuda para acomodar su atuendo de bacante: *ἰδοῦ, σὺ κόσμει· σοὶ γὰρ ἀνακείμεσθα δῆ, ¡Mira, arrégalo tú! Pues ahora dependo de ti* (v. 934). El verbo *ἀνάκειμαι* tiene como primera acepción “ser colocado en un templo como ofrenda votiva”, por lo cual DODDS (1960 [1944]: 194) sostiene que hay una ironía inconsciente, por parte del autor, en la selección del término en tanto se sugiere al público que el rey “se dedicaba” a una divinidad. Respecto de la expresión, MARCHAL-LOUËT (2010: 218) sostiene que de ese modo el cuerpo de Penteco se convierte en una ofrenda para el dios; RODRIGUEZ CIDRE (2015) considera que el rey consiente, de forma involuntaria, el sacrificio.

SEIDENSTICKER (1979: 181) identifica el patrón de un sacrificio animal en el asesinato del rey: se adorna a la víctima con dedicación (v. 934), sigue una procesión y una súplica (vv. 1078-1081), hay silencio y concentración (v. 1083), se acerca a la víctima para desollarla (vv. 1096-1106), el grito de una mujer acompaña la matanza (v. 1133) y finalmente el cuerpo destrozado será ofrecido en un banquete comunal (vv. 1184 y 1242-1247). El sacrificio del joven implica una perversión ritual ya que, como se ha dicho, los griegos no sacrificaban humanos sino animales.²³⁹ A la confusión de

²³⁹ En los vv. 224 y 473, el hijo de Ágave hace referencia a la inclusión de sacrificios en las ceremonias en honor a Dioniso.

Penteo con un animal, se suma la presentación de Baco como dios, hombre y animal, dato que anula las distinciones que el rito sacrificial se propone determinar.²⁴⁰ Al respecto, SEAFORD (1995: 288-289) advierte que Dioniso mantiene una relación especial con el rito sacrificial porque es capaz de asumir la forma del cabrito, el toro y el carnero, los tres animales que los griegos solían sacrificar.

Como en *Heracles* (v. 927), un silencio precede al crimen: σίγησε δ' αἰθήρ, σῆγα δ' ὕλιμος νάπη / φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἄν ἤκουσας βοήν, *el cielo calló, el valle del bosque mantenía en silencio a sus hojas, y de las fieras no escucharías ni un grito* (vv. 1084-1085). Sin embargo, a diferencia de la tragedia del Anfítrionida, donde el héroe lleva adelante el sacrificio y la familia se ubica a su alrededor, en *Bacantes* el sujeto de la acción parece extenderse a la naturaleza.

Las mujeres comienzan a girar sus pupilas de un lado a otro (v. 1087) y manifiestan una energía sobrehumana: [...] ἤξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἤσσονες / [ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δραμήμασι], *se lanzaron, no menos veloces que palomas, [a correr con sus pies en una carrera vehemente]* (vv. 1090-1091). Nuevamente Eurípides se vale de la animalización para anudar la violencia a la escena: la paloma en la poesía griega era el símbolo de la velocidad (ROUX, 1970-1972: II 577).²⁴¹ ROUX (1970-1972: II 577) advierte que se trata de un estado asombroso de ingravidez en el cual las mujeres son capaces de atravesar rápidamente barrancos y precipicios: διὰ δὲ χειμάρρου νάπης / ἀγμῶν τ' ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς, *a través del valle atravesado por torrentes y de las alturas escarpadas saltaban enloquecidas por los influjos del dios* (vv. 1093-1094).

Tras divisar a Penteo sentado en el pino, se sucede un momento marcado por el horror, similar al de los boyeros y los pastores en el tercer episodio. Las tebanas comienzan a arrojar piedras y tirsos pero como no lograban alcanzar su objetivo, Ágave las anima diciendo:

Φέρε, περιστᾶσαι κύκλω
πτόρθου λάβεσθε, μαινάδες, τὸν ἀμβάτην
θῆρ' ὡς ἔλωμεν μηδ' ἀπαγγείλη θεοῦ
χοροὺς κρυφαίους.

²⁴⁰ Para DARAKI (1980: 152-158) hay una inversión de la sintaxis del ritual sacrificial tradicional en el sacrificio dionisiaco.

²⁴¹ RODRÍGUEZ CIDRE (2014a: 27-29) analiza la dimensión ritual en relación con el proceso de animalización en *Bacantes*.

vv. 1106-1109.

¡Vamos! ¡Tras colocarse en círculo, agárrense del arbolito, ménades, para que cacemos a la fiera trepadora y no difunda los coros secretos del dios!

Confunde a su hijo con un león y propone a sus compañeras atraparlo porque teme que difunda los rituales.²⁴² DE JONG (1991: 580) explica la aparente contradicción de las palabras de Ágave, un felino que puede hablar, diciendo que padece una diplopía, síntoma característico del furor dionisiaco que también sufre su hijo (vv. 918-921).²⁴³

Una vez que logran bajar al rey del árbol, Ágave inicia la matanza. El mensajero se refiere a ella como “sacerdotisa” (ἱερέα, v. 1114), atribución que implica una perversión ritual en tanto el rol sacerdotal en los sacrificios en la Atenas clásica era cumplido por hombres (SEAFORD, 2010: 238). A su vez, recuerda el uso de ἱερεὺς en *Heracles*: aplicado a un homicidio implica una blasfemia y así se enfatiza la desmesura que atrae la ira divina.

Ante la desesperación de ser atacado por su propia madre, el joven se acerca para acariciarle la mejilla (παρηίδος ψάύων, vv. 1117-1118), en un gesto típico de súplica (DODDS, 1960 [1944]: 217). Se saca el tocado, pensando que Ágave no lo reconoce por su disfraz de mujer, pero ella igualmente lo mata (vv. 1141-1142). Para O’ BRIEN-MOORE (1924: 143) y FOLEY (1985: 210) Penteo manifiesta en estos versos haber recuperado la sanidad (vv. 1113-1119); en cambio para SEGAL (1986: 301) la recuperación es breve e ineficaz. Desde mi punto de vista, el ruego no implica un restablecimiento, para alcanzar tal estado -manifestado por el Anfitriónida en el final de *Heracles*- hace falta un proceso que permita la reconstrucción del lazo social.

La similitud entre *Heracles* y *Bacantes* se extiende a la sintomatología ya que, tras escuchar a su hijo suplicando, Ágave echa espuma por la boca y gira sus pupilas (vv. 1122-1123) como el hijo de Alcmena (*Heracles*, v. 990), y, al igual que los hijos del Anfitriónida (*Heracles*, vv. 442-447), Penteo lleva el atavío de los muertos estando vivo. SEAFORD (2010: 222) destaca el adjetivo ποδήρης (v. 833), que connota la ropa de los cadáveres, para calificar el peplo que le coloca el extranjero al joven.

²⁴² En *Metamorfosis* III (v. 713) de Ovidio, las mujeres confunden a Penteo con un jabalí, en lugar de con un león, como acontece en *Bacantes* y *Dionisiacas* (46.176) de Nono de Panópolis. Para O’ BRIEN-MOORE (1924: 137) la elección de Eurípides responde al valor poético del felino. El dios toma la forma de un león en *Himno homérico I* (v. 44).

²⁴³ ROUX (1970-1972: I 16-17) señala que la escena de Penteo trepado sobre un árbol siendo bombardeado por las ménades tiene como antecedente las ceremonias tradicionales destinadas a la celebración del año nuevo, en las cuales un joven disfrazado de mujer, que simbolizaba el año viejo, se ofrecía como víctima expiatoria.

A continuación, Ágave y la tropa de ménades comienzan el ataque:

ἔφερε δ' ἡ μὲν ὠλένην,
ἦ δ' ἵχνος αὐταῖς ἀρβύλαις, γυμνοῦντο δὲ
πλευραὶ σπαραγμοῖς, πᾶσα δ' ἡματωμένη
χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως.
κεῖται δὲ χωρὶς σῶμα, τὸ μὲν ὑπὸ στύφλοις
πέτραις, τὸ δ' ὕλης ἐν βαθυξύλω φόβη,
οὐ ῥάδιον ζήτημα· κρᾶτα δ' ἄθλιον,
ὄπερ λαβοῦσα τυγχάνει μήτηρ χεροῖν,
πήξασ' ἐπ' ἄκρον θύρσον ὡς ὄρεστέρου
φέρει λέοντος διὰ Κιθαιρῶνος μέσου,
λιποῦσ' ἀδελφὰς ἐν χοροῖσι μαινάδων.
vv. 1133-1143.

Una se llevaba el brazo, la otra un pie con las botas de caza mismas. Las costillas se desnudaban con los desgarramientos, y cada una, ensangrentada de la mano, lanzaba, como si fuera una pelota, la carne de Penteo. El cuerpo yace disperso, una parte bajo las rocas escarpadas, y otra entre el abundante follaje del bosque, no (es) fácil de encontrar. Y la infeliz cabeza, la que la madre tomó precisamente con las manos, tras dejar a sus hermanas en los coros de las ménades, la lleva clavada sobre el agudo tirso como la de un león montañoso por el medio del Citerón.

En el pasaje se describe cómo las “falsas” ménades desmiembran al rey. ROUX (1970-1972: II 594) señala que el *sparagmós* formaba parte del ritual menádico en tanto constituía la prueba que la nueva bacante debía realizar para poder participar del tíaso. Por otra parte, el grado de violencia alcanzado por las mujeres no sorprende; se encontraban en un espacio, el monte Citerón, que está ubicado por fuera de la regulación masculina de la polis.²⁴⁴ RODRIGUEZ CIDRE (2016: 218-219) destaca que en la escena del *sparagmós* no se hace ninguna mención al disfraz de bacante del rey. El único elemento señalado sobre la vestimenta de Penteo son sus botas de caza (v. 1134). El objetivo de Eurípides, para dicha autora, es aludir a la imagen del cazador-cazado.

FOLEY (1980: 109 y 116-118) interpreta la muerte de Penteo como “una obra de teatro dentro del teatro” en tanto el lenguaje y la acción de la escena remiten al patrón ritual de los certámenes teatrales, compuesto por la *pompé* (la procesión previa al festival teatral), el *agón* (el certamen poético que se celebraba en dicha ocasión) y el

²⁴⁴ La crítica ha relacionado el desmembramiento de Penteo con el mito órfico de Dioniso, cuya primera fuente es el fragmento 643 de Calímaco. DETIENNE (1982 [1977]: 137) advierte la diferencia entre los mitos: el dios de la teogonía órfica, Dioniso Zagreo, tras ser arrastrado sin haber sido violentado sino más bien engañado, es devorado cocido (no crudo) por los titanes, como se hacía con las víctimas durante los sacrificios. Nono de Panópolis en *Dionisiaca* (43.49-51) retoma la imagen del *sparagmós* de Penteo como un juego de pelota.

kómos (la celebración en honor al poeta vencedor).²⁴⁵ Dioniso se ofrece como conductor para las contiendas que le esperan a Penteo (τοιγάρ σ' ἀγῶνες ἀναμένουσιν οὐς ἐχρῆν. / ἔπου δέ· πομπὸς δ' εἴμ' ἐγὼ σωτήριος, vv. 964-965), el mensajero dice que el extranjero fue el guía en la procesión ritual (ξένος θ' ὅς ἡμῖν πομπὸς ἦν θεωρίας, v. 1047), el dios dice que conducirá al joven rey hacía una gran lucha (τὸν νεανίαν ἄγω / τόνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν, vv. 974-975), el coro se refiere al asesinato de Penteo como un combate (καλὸς ἀγών, † ἐν αἵματι στάζουσιν / περιβαλεῖν τέκνου†, vv. 1163-1164), el corifeo presenta a Ágave como parte de un cortejo (δέχεσθε κῶμον εὐίου θεοῦ, v. 1167) y la obra finaliza con una nueva procesión (ἄγετ', ὦ πομποί, με κασιγνήτας, v. 1381).²⁴⁶ La interpretación de la autora va más allá y dice que Penteo se dirige al monte para espiar a las ménades como si se tratara de un espectador del ritual. El término *θεατής*, registrado en el v. 829, significa “espectador de teatro”. Sin embargo, el rey en lugar de observar se convierte en parte del espectáculo porque, al no tener sentido de la ironía o de la metáfora, no puede incorporar ni el mito (no reconoce la divinidad de Dioniso) ni el ritual en su honor (no acepta que las mujeres practiquen el menadismo) y quien deviene espectador del proto-festival es el dios (FOLEY, 1985: 212 y 243).²⁴⁷

Por otra parte, para SEGAL (1978: 185) el dios representa una amenaza en el plano público y en el plano privado, al orden cívico encarnado en la figura de Cadmo y en su nieto, y al pasaje a la adultez del joven. Penteo aspira a una posición masculina adulta, por lo que rechaza los elementos femeninos tanto en sí mismo como en el exterior. El *sparagmós* constituye la desintegración de su identidad y de la estructura de la polis en tanto el hijo de Equión, como rey, encarna el orden cívico de Tebas. El castigo tiene dos etapas: primero, la degradación de la figura pública a partir del travestismo que implica un desgarramiento interior; segundo, la desintegración del individuo con el descuartizamiento corporal. En cuanto a la desintegración de la figura del rey, el autor señala su relación con la imagen de la caída del palacio (vv. 595, 602-603 y 633). La casa real se convierte en símbolo del estado emocional de Penteo puesto

²⁴⁵ NAGY (2013: 573) entiende el desmembramiento como el *agón* del héroe trágico.

²⁴⁶ Para HAMILTON (1974: 143) Baco conduce a su víctima a un certamen atlético del que saldrá victorioso (vv. 975, 1146, 1161, 1163 y 1167).

²⁴⁷ Cf. BARRETT (1998: 339) que destaca el paralelo entre Penteo y el público sugerido por Dioniso en el *agón* de persuasión (vv. 811 y 829); NÁPOLI (2005: 13) quien señala que el espacio teatral se convierte en el de la representación cultural.

que una vez que Dioniso se encuentra dentro del edificio las defensas del joven comienzan a derrumbarse (SEGAL, 1997a: 90-93).

Respecto del temblor del palacio, SEAFORD (2010: 196) advierte que se lo describe en términos que sugieren el frenesí dionisiaco (ἄ, / τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι- / νάξεται πεσήμασιν, ¡Oh, oh, rápidamente las salas de Penteo se sacudirán con caídas! vv. 586-588; Βρόμιος <ὄδ'> ἄλα- / λάζεται στέγας ἔσω, Bromio, <este>, elevará su grito de guerra en el interior de la casa, vv. 592-593) en tanto, como señala el coro, los seguidores de Dioniso sacudían sus cabezas (τρυφερόν <τε> πλόκαμον εἰς αἰθέρα ῥίπτων, tirando al aire su delicado mechón, v. 150) junto con el tirso (ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων, sacudiendo en alto el tirso, v. 80). El autor destaca la analogía de la escena con el colapso de la casa y la locura impuesta al Anfitrionida en *Heracles* (vv. 825, 850, 864, 873, 888, 891, 897, 909 y 1006-1008). En ambas tragedias se registra el verbo σείω (*Bacantes*, <σειε> πέδον χθονὸς Ἔννοσι πότνια, <sacude> el suelo, Sismo, señora de la tierra, v. 585 y *Heracles*, θύελλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη, una tempestad sacude la casa, se derrumba el techo, v. 905).

En los primeros versos del éxodo, Ágave sugiere realizar un banquete para comer la presa cazada por ella (vv. 1184 y 1242).²⁴⁸ El festín implica la *omophagía*, la ingesta de carne cruda, con el agravante de que no solo se trata de un humano sino del hijo de la “sacerdotisa”.²⁴⁹ Tal conducta viola los códigos alimentarios griegos e implica la animalización de Penteo, un proceso que sufre el personaje a lo largo de toda la obra.

La perversión ritual se extiende al éxodo ya que Cadmo es condenado a un estado de sacrilegio. Por un oráculo al anciano sabe que profanará tumbas y derribará altares de la Hélade, acontecimientos narrados por Dioniso unos versos antes (vv. 1330-1343):

ὦ τέκνον, ὡς ἐς δεινὸν ἦλθομεν κακὸν
<πάντες>, σύ θ' ἢ τάλαινα σύγγονοί τε σαί
ἐγὼ θ' ὁ τλήμων· βαρβάρους ἀφίξομαι

²⁴⁸ SEAFORD (2010: 244) señala que en Grecia los sacrificios y las cacerías eran seguidos de banquetes comunales.

²⁴⁹ GONZÁLEZ MERINO (2010: 159) sostiene que el banquete propuesto hubiese sido un caso de canibalismo doméstico y no de *omophagía* en un sentido estricto.

γέρων μέτοικος, ἔτι δέ μοι τὸ θέσφατον
 ἐς Ἑλλάδ' ἀγαγεῖν μιγάδα βάρβαρον στρατόν.
 καὶ τὴν Ἄρεως παῖδ' Ἀρμονίαν, δάμαρτ' ἐμήν,
 δράκων δρακαίνης <σχῆμ' > ἔχουσιν ἀγρίας
 ἄξω 'πὶ βωμοὺς καὶ τάφους Ἑλληνικούς,
 ἠγούμενος λόγχαισιν· οὐδὲ παύσομαι
 κακῶν ὁ τλήμων, οὐδὲ τὸν καταβήτην
 Ἀχέροντα πλεύσας ἤσυχος γενήσομαι.
 vv. 1352-1362.

¡Hija, a qué terrible mal llegamos <todos>! Tú, la desgraciada, y tus hermanas, y yo, desventurado. Llegaré ante los bárbaros como un meteco viejo. Y (existe) sobre mí el oráculo de que conduciré, mezclado (yo entre los bárbaros), el ejército bárbaro hacia la Hélade. Y Harmonía, la hija de Ares, mi esposa, con la <forma> de una serpiente hembra salvaje, y yo, una serpiente, la voy a conducir, comandando a los lanceros, contra los altares y tumbas helénicas. Y no voy descansar de mis males, desventurado, ni me voy a quedar tranquilo, tras navegar el Aqueronte, que lleva hacia abajo.

La corrupción se mantiene en los versos del *Christus Patiens* en los que la mujer se lamenta de un asesinato que ella misma cometió (vv. 1312-1313 y 1466-1472). Pero, lo que resulta más notorio, señala SEGAL (1994: 13-14), es que en lugar de la entonación de un lamento, sugerida por el coro en el quinto estásimo al felicitar a las tebanas,²⁵⁰ se ubica una escena de exaltación ménadica entre las bacantes y la madre de Penteo (vv. 1168-1201).²⁵¹ El trágico emplea el mismo recurso en *Heracles*, cuando los ancianos del coro y Anfitríon se lamentan por la muerte de Mégara y los niños (vv. 889-897). SEGAL (1994: 15) explica que la corrupción de rituales responde a que el descontrol del éxtasis dionisiaco es intercambiable con la intensidad del lamento femenino por la amenaza que implicaban para la ciudadanía ateniense. Según SEAFORD (2006: 85-86) la contaminación ritual responde a la importancia para la génesis del género trágico que tuvieron los misterios dionisiacos, en donde las ménades lamentaban la muerte del dios.²⁵² Si bien se escenifica a continuación un discurso funerario, equivalente a un *epitáphios lógos* (vv. 1300-1326), el enunciador es Cadmo, una figura que perdió la fuerza y la autoridad del liderazgo cívico. SEGAL (1978: 144 y 1997a: 77-84) sostiene que la inversión de rituales funerarios junto con la violenta muerte del rey, la referencia a la metamorfosis y el exilio del fundador de Tebas, son indicadores del colapso de la ciudad.

²⁵⁰ βάρχαι Καδμείαι, / τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε/ ἐς γόον, ἐς δάκρυα, *bacantes cadmeas, hicieron que el reconocido himno de triunfo termine en lamento, en lágrimas* (vv. 1160-1162).

²⁵¹ RODRÍGUEZ CIDRE (2013: 169) señala que la estructura antifonal del diálogo se emplea en el final de *Troyanas* cuando Hécula y el coro se lamentan por la muerte de la polis.

²⁵² En otro estudio, SEAFORD (1995: 322-323) desarrolla la cuestión del *thrênos* de las seguidoras de Dioniso.

El final de *Bacantes* tiene dos *lacunae* (post 1300 y 1329), un problema textual que obviamente repercute en su exégesis.²⁵³ Para DODDS (1960 [1944]: 234-235) en la profecía final se anunciaba el exilio de los tebanos y de Ágave, junto con sus hermanas, pero no la instauración del culto en honor a Dioniso. También SEGAL (1997a: 69) remarca la falta de referencia al futuro culto en el final de la tragedia y señala que su tono doloroso depende de la ausencia de un coro afín a los valores ciudadanos. Como ya se ha dicho, para este autor la muerte de Penteo manifiesta la rendición simbólica de la polis que se muestra incapaz de integrar el éxtasis religioso al orden cívico (SEGAL, 1986: 34). En una línea de análisis similar, HAMILTON (1974) destaca que en el éxodo Ágave no manifiesta intenciones de rendir culto a Dioniso, Cadmo no parece muy conmovido por la idea de volverse inmortal y tampoco se habla de adónde se dirigirán las bacantes o qué sucederá con la ciudad de Tebas.

En cambio, SEAFORD (1981: 252 y 1995: 301 y 402) afirma que en la parte perdida del epílogo se hablaba de la institución de los misterios dionisiacos, prefigurados por la experiencia de tipo iniciática de Penteo en la escena de travestimiento (vv. 912-976). Tal como se ha señalado en el primer apartado, para este autor la instauración de un nuevo ritual, junto con el fin de la casa real, constituía un beneficio para la polis.²⁵⁴ El autor se basa en la auto-denominación de Dioniso como πομπὸς σωτήριος (v. 965) para afirmar que el asesinato traerá salvación a la ciudad (SEAFORD, 1995: 312). Asimismo para GIRARD (2005 [1972]: 139) el rey es un chivo expiatorio, en tanto su muerte resuelve la crisis sacrificial al eliminar la violencia del ámbito humano para devolverla al espacio divino. La asimilación de Penteo a un chivo expiatorio, según SEAFORD (2010: 226), se materializa en el discurso de Dioniso: *sólo tú sufrirás por esta ciudad, el único* (μόνος σὺ πόλεως τῆσδ' ὑπερκάμνεις, μόνος, v. 963). Según DODDS (1960 [1944]: 196) dicho personaje cargaba los pecados del pueblo y se lo asesina tras burlarse de él y apedrearlo (vv. 1096-1098).

Entonces, si bien Dioniso parece actuar en contra de los ideales cívicos por llevar a las mujeres a un estado de salvajismo, el sacrificio “anti-sacrificial” de Penteo habilita la transición a otra forma de gobierno. El conflicto político adviene entre la

²⁵³ LEJNIEKS (1967: 338) sostiene que, además de *lacunae*, hay interpolaciones en el final de la tragedia, vinculadas a datos históricos. Solo la referencia a la metamorfosis formaba parte del discurso original, la predicción del regreso de Cadmo al frente de un ejército bárbaro y la destrucción de muchas ciudades constituyen una interpolación tardía. Para DODDS (1960 [1944]: 235) el exilio de Cadmo y Harmonía refleja el derrocamiento de la monarquía micénica.

²⁵⁴ Cf. SEAFORD (2000) y FRIEDRICH (2001), para un debate sobre el tema.

comunidad, representada por Dioniso, y la casa real, personificada en Penteo.²⁵⁵ La oposición se aclara al tomar en cuenta la relación establecida por el autor entre la conducta del rey, que no acepta el origen divino de Baco y rechaza su culto, y la del *basileús* ateniense, que en las Antesterias consiente el matrimonio sagrado entre Dioniso y su propia mujer, la *basilínna* (SEAFORD, 1995: 266). A diferencia de SEGAL, para SEAFORD (2010: 48) el hijo de Equión no representa al estado.²⁵⁶

Sin embargo, aunque SEGAL acierta en el tono doloroso del final y la falta de referencia a la institución de un nuevo culto, esto no implica la rendición simbólica de la polis. *Bacantes* fue concebida para ser representada en el marco político de un festival cuyo objetivo era honrar a Baco, una producción literaria que exige la manifestación de los valores ciudadanos atenienses.²⁵⁷ La muerte de un individuo, que se revela incapaz de integrar el éxtasis religioso, debe entenderse como la necesidad de la desaparición de un sector y no como la imposibilidad de que el conjunto de ciudadanos integre las implicancias de Dioniso y su culto.²⁵⁸ No es un dato menor que el rey muera solo (entre los vv. 961-964 se utiliza tres veces el adjetivo *μόνος*) en un espacio ubicado por fuera de la ciudad de Tebas. Por lo tanto, en este punto, sigo a SEAFORD y su hipótesis de que la muerte sacrificial de Penteo es el fin de la familia real que permite la transición a una nueva forma de gobierno, con todo lo que eso comporta para la polis.²⁵⁹

III.5. Dioniso y Hades

El asesinato de Penteo (vv. 1041-1152) acontece con la misma lógica con la que Ágave y sus hermanas habían despedazado animales. En el tercer episodio, el mensajero le describe a Penteo la conducta de las mujeres en el Citerón (vv. 677-774). Agrupadas en tíasos, ellas duermen (vv. 680-685) hasta que la hija de Cadmo las levanta con un grito ritual (*ὠλόλυξεν*, v. 689):

²⁵⁵ FRIEDRICH (1999:139) rechaza la propuesta de SEAFORD y sostiene la hipótesis del exilio de DODDS. Para GOFF (2004: 350) tampoco hay indicadores textuales de la institución del culto dionisiaco.

²⁵⁶ Para HAMILTON (1974: 145) se establece la identificación del rey con Tebas (vv. 360-362, 503 y 666) a partir de una serie de paralelismos; FOLEY (1985: 212) sostiene que Penteo representa la polis. Cf. WILES (1999: 172).

²⁵⁷ ROSENMEYER (1983: 377) considera que el éxtasis dionisiaco no constituye una perversión de la vida social. Cf. GREGORY (2000) para un estudio sobre la contribución política de las tragedias de Eurípides.

²⁵⁸ WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 171) sostiene que en *Bacantes* se presenta la llegada de Dioniso como un problema político.

²⁵⁹ En la misma línea, TOPPER (2015) sostiene que la metáfora del sacrificio pervertido en las imágenes sobre la locura de Licurgo tiene como objetivo el establecimiento de Dioniso en Tracia.

καὶ πρῶτα μὲν καθεῖσαν εἰς ὤμους κόμας
νεβρίδας τ' ἀνεστείλανθ' ὅσαισιν ἀμμάτων
σύνδεσμι' ἐλέλυτο, καὶ καταστίκτους δορὰς
ὄφρῃσι κατεζώσαντο λιχμῶσιν γένυν.
αἶ δ' ἀγκάλαισι δορκάδ' ἦ σκύμνους λύκων
ἀγρίουσιν ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γάλα,
ὅσαισιν νεοτόκοις μαστὸς ἦν σπαργῶν ἔτι
βρέφη λιπούσαις·
vv. 695-702.

Tras dejar caer primero los cabellos sobre los hombros, aquellas a las que se les habían soltado los lazos de los vestidos, se ajustaron las pieles de corzo y se ciñeron sus pieles moteadas con serpientes que les lamían la mejilla. Estas, teniendo con sus brazos una corza o cachorros salvajes de lobos, les ofrecían leche blanca las que parieron hace poco, tras abandonar a sus bebés recién nacidos, el pecho estaba lleno a reventar en ese instante.

Las cadmeas se encuentran en perfecta comunión con la naturaleza, tanto es así que la fecundidad animal se complementará con la vegetal y se crearán fuentes de vino, leche y miel (vv. 704-713). El mantenimiento de la función doméstica de amamantar en un espacio ubicado por fuera de lo civilizado, a diferencia de figuras como las Amazonas que se mutilaban los pechos, expresa el carácter liminar de la experiencia dionisiaca. Para REHM (2002: 210-212) tal dato manifiesta un *continuum* en la conducta de las mujeres, por lo cual se diferencia de los autores que sostienen el planteo dicotómico, típico de los estudios estructuralistas, en el que se oponen monte y ciudad, salvaje y civilizado, mujer y hombre, etc.

Luego, agitando los tirsos, las tebanas dan inicio a la celebración báquica (vv. 723-727) y sigue un momento marcado por el horror en el que con sus propias manos son capaces de desmembrar animales (vv. 734-747).²⁶⁰ Al divisar a los boyeros y pastores que se habían ocultado entre la maleza (vv. 721-723), las cadmeas atacan y despedazan a las terneras, novillos y toros llevados a pastar. La sangre de los animales que prolifera recuerda el gusto de Dioniso por el cabrito mencionado en el canto de la *párodos* (vv. 135-140). Luego se dirigen a saquear los poblados vecinos, arrebatando niños y herramientas (vv. 751-758) para finalmente retirarse en el monte (vv. 765-766).

El placer y el horror confluyen en la celebración báquica de la misma manera que la vida y la muerte constituyen aspectos de Dioniso.²⁶¹ Heráclito de Éfeso percibe la

²⁶⁰ VERNANT (2002 [1972]: 247) destaca el cambio de μανία a λύσσα en el pasaje.

²⁶¹ SEAFORD (2006: 76) sostiene que la asociación entre Dioniso y la muerte deriva de su culto místico, un intento del hombre por controlar la experiencia de morir.

realidad en términos de una identidad de contrarios.²⁶² Sobre la base de dicha teoría, el filósofo asocia a Baco con el dios de la muerte, relación también atestiguada por la plástica: *ὡυτὸς δὲ Αἰδης καὶ Διόνυσος, ὅτω μαίνονται καὶ ληναῖζουσι, Hades y Dioniso, por quien se enloquecen y celebran rituales báquicos, son lo mismo (fr. B15).*²⁶³ El primero representa la muerte y el segundo, la vida exuberante.²⁶⁴ Ahora bien, para comprender la vinculación de los opuestos es pertinente citar el fragmento B88 del filósofo: *ταυτό τ' ἔνι ζῶν καὶ τεθνηκὸς καὶ τὸ ἐγρηγορὸς καὶ τὸ καθεῦδον καὶ νέον καὶ γηραιόν· τάδε γὰρ μεταπεσόντα ἐκεῖνά ἐστι κἀκεῖνα πάλιν μεταπεσόντα ταῦτα, lo mismo es vivo y muerto, despierto y dormido, joven y viejo; pues éstas se cambian en aquellas y aquellas a su vez en estas.*²⁶⁵ Los contrarios se suceden conformando una unidad, son aspectos diferentes de la misma cosa. En el quinto episodio el mensajero cuenta al coro cómo fue asesinado Penteo (vv. 1041-1152): a la escena de las mujeres coronando de hiedras el tirso y cantando (vv. 1054-1057), sigue la exhortación de Dioniso para que atrapen al rey y lo despedacen (vv. 1079-1081).²⁶⁶ Así en los relatos de los mensajeros hay dos momentos que actúan en paralelo por su oposición: a la tranquilidad sigue la euforia del descuartizamiento.

Por otra parte, el tirso estrecha la relación entre los dioses:

ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον,
ἀναβοάσωμεν ξυμφορὰν
τὰν τοῦ δράκοντος Πενθέος ἐκγενέτα,
ὄς τὰν θηλυγενῆ στολὰν
νάρθηκά τε, †πιστὸν Αἶδα†
ἔλαβεν εὐθυρσον,
ταῦρον προρηγητῆρα συμφορᾶς ἔχων.
βάκχαι Καδμεῖαι,
τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε
ἐς στόνον, ἐς δάκρυα.
καλὸς ἀγὼν †ἐν αἵματι στάζουσαν
χέρρα περιβαλεῖν τέκνου†.
vv. 1153-1164.²⁶⁷

²⁶² JEANMARIE (1951: 54), con quien acuerda DARAKI (2005: 72), afirma el carácter ctónico de Baco a partir del estudio de las Antesterias atenienses: se propiciaba la fertilidad de la tierra a través de las ofrendas a los muertos.

²⁶³ El texto griego de los fragmentos de Heráclito corresponde a la edición DIELS & KRANZ (1960: I).

²⁶⁴ Para SEAFORD (1995: 321) la relación entre los dioses precede a Heráclito.

²⁶⁵ SEAFORD (1995: 395) señala que la identidad de la vida y la muerte es común al filósofo presocrático y al discurso místico.

²⁶⁶ BREVIATTI ÁLVAREZ (2011) destaca que las tebanas comparten con las seguidoras asiáticas de Dioniso la ejecución de danzas en el monte y poseen los mismos elementos culturales.

²⁶⁷ SEAFORD (2010: 128) no considera dudoso el pasaje.

¡Celebremos con coros a Baco! ¡Gritemos la desgracia de Penteo, el descendiente del dragón, el que tomó la querida ropa afeminada y la férula de hermoso mango †fiel de Hades† con el toro, guía de la desgracia! Bacantes cadmeas, hicieron que el reconocido himno de triunfo termine en gemidos, en lágrimas. Hermoso combate †poner la mano chorreante en la sangre del hijo†.

SEAFORD (2010: 240-241) explica que el uso en caso genitivo del nombre Hades (v. 1157) implica que el sustantivo con el cual se combina tiene una conexión independiente con la muerte. De hecho, puede asimilarse el tirso con el bastón que utiliza Hades para conducir a los muertos (Píndaro, *Olímpica IX*, vv. 33-35) y así el símbolo dionisiaco se convierte en el pasaporte a los Infiernos.

El culto de Dioniso se caracterizaba por estar dirigido a las mujeres que en la Grecia antigua eran figuras marginadas de la vida política. Al estar orientado a aquellos individuos excluidos de la organización institucional, cierto sector de la crítica ha considerado que se trataba de una experiencia religiosa contraria al culto oficial (VERNANT, 2002 [1972]: 318-319). Por ejemplo, DETIENNE (1982 [1977]: 35) estima que el dionisismo es un “movimiento de protesta”. Desde esta perspectiva, ZEITLIN (1982: 137) sostiene que las prácticas que se les adjudican a las ménades (el canibalismo, la ingesta de carne cruda y la promiscuidad sexual) contradicen las tres instituciones principales que definen a la cultura griega: el sacrificio, que regula las relaciones entre hombres, dioses y animales y determina las normas alimentarias; la agricultura, que prescribe la correcta relación entre el mundo divino y el humano con respeto a la naturaleza; el matrimonio, que controla la vinculación entre hombres y mujeres. Así lo expone Platón en *Leyes* al relatar la institución de los rituales báquicos:

[...] ó θεός οὗτος ὑπὸ τῆς μητροῦς Ἥρας διαφορήθη τῆς ψυχῆς τὴν γνώμην, διὸ τὰς τε βακχείας καὶ πᾶσαν τὴν μανικὴν ἐμβάλλει χορείαν τιμωρούμενος.
II, 672b.²⁶⁸

Este dios fue despojado de la razón de su alma por su madrastra Hera, por lo que introduce las bacantes y todas las danzas frenéticas, vengándose.

La bacanal forma parte de la venganza de Dioniso contra Hera, diosa representante del orden de la polis.

²⁶⁸ El texto griego del pasaje de *Leyes* corresponde a la edición de BURNET (1907).

En cambio, SLATER (1971: 283-284) entiende que la función psicológica central del culto dionisiaco fue proporcionar una solución al tormento ocasionado por el antagonismo sexual, al eliminar la diferenciación impuesta por los roles sexuales culturalmente definidos. Asimismo BREMMER (1984: 285) sostiene que dicha práctica religiosa refuerza el orden social existente en tanto se trata de actividades que tienen una duración de tiempo determinada, tras la cual las participantes volvían a sus funciones. Por otro lado, estaban restringidas a mujeres de clase alta, así los tíasos en *Bacantes* son liderados por las princesas de la ciudad de Tebas. Por su parte, SEAFORD (1995: 257-258 y 301), con quien acuerdo, destaca que el culto dionisiaco constituye un modo para alcanzar la unidad en la ciudad porque, además de confirmar la estructura cívica al expresar su suspensión temporaria, provee un paradigma cultural para la trascendencia de los hogares.²⁶⁹ En *Bacantes*, con el objetivo de destruir la familia real, Dioniso saca a las mujeres de sus casas y las lleva al Citerón agrupadas en tíasos. Las comitivas extáticas al liberar a las mujeres cumplían una función política fundamental que consistía en limitar la autonomía de los hogares y así beneficiar la solidaridad en la comunidad (SEAFORD, 1995: 310-311). De esta manera se explica la presencia de dichas prácticas en festivales abiertos a toda la comunidad como las Leneas y las Antesterias, y permite comprender la representación del dios como la encarnación del orden cívico y su participación en la trama trágica. A través de la tragedia el público ateniense, y también nosotros, veía en escena cómo las contradicciones propias del dios, expresadas en los rituales en su honor, conducían a la unidad política: la unión de la naturaleza con el centro urbano, la transformación de la identidad en los misterios, la violencia intrafamiliar, la confusión entre hombre y animal en el sacrificio, la víctima sacrificial que salva la ciudad, la perversión del ritual de casamiento, la destrucción de la familia real y los conflictos de género (SEAFORD, 1995: 329).²⁷⁰

III.6. Dioniso y Ares

Βρόμιος ἔχει τὸν χῶρον, οὐδ' ἀμνημονῶ,
 ἔξ οὔτε Βάκχαις ἐστρατήγησεν θεός
 λαγῶ δίκην Πενθεῖ καταρράψας μόρον·

*Bromio ocupa el lugar- no me olvido- desde
 donde el dios comandó a las bacantes, tras suturar*

²⁶⁹ GOLDHILL (1987) estudia la relación entre las grandes Dionisias y los ideales de la polis.

²⁷⁰ Para HARRIS (2001: 158) la función social de las tragedias consistía en mostrar al público las consecuencias de la rivalidad entre personas de la misma sangre.

En el discurso inicial de la tragedia, Baco anuncia que castigará a la familia real por haberlo excluido de las libaciones y las plegarias (vv. 45-46). Al contar que apartó a las mujeres de sus labores para llevarlas al monte con el objetivo de que allí celebren una bacanal, dice: ἦν δὲ Θηβαίων πόλις / ὀργῇ σὺν ὅπλοις ἐξ ὄρους βάκχας ἄγειν / ζητῆ, ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν, *y si acaso la ciudad de los tebanos intenta, por ira, traer con las armas a las bacantes desde el monte, me uniré comandando a las ménades* (vv. 50-52). El dios amenaza con liderar a sus seguidoras, como si se tratase de un ejército, en contra de la ciudad. Si bien la predicción no se cumplirá en la tragedia, la metáfora militar permite destacar el poder del hijo de Sémele y sugerir la inversión de roles al atribuir a las mujeres las acciones militares, una prerrogativa masculina. En la cultura griega, la guerra “es cosa de hombres” y a la mujer corresponde la procreación de soldados (IRIARTE, 2002: 117).

Según el relato del mensajero del tercer episodio las tebanas se convirtieron en enemigas de la polis e irrumpen para saquear en las inmediaciones del Citerón (vv. 751-758).²⁷¹ Tanto es así que se retrata a Ágave, primero, como un general en el momento que les habla a las tebanas como si fuesen una tropa (ἀλλ’ ἔπεσθέ μοι, / ἔπεσθε θύρσοις διὰ χειρῶν ὀπλισμέναι, *pero síganme, sígan [me] armadas con los tirsos entre las manos*, vv. 732-733) y, luego, como una sitiadora de Tebas, al utilizar en el final de la tragedia ella misma el lenguaje propio del ataque a una ciudad en las instrucciones de cómo colgar la cabeza del león (vv. 1212-1213) (SEGAL, 1997a: 208).

Respecto del particular modo de ataque de las cadmeas, se destaca lo siguiente: ἡμεῖς μὲν οὖν φεύγοντες ἐξηλύξαμεν / βακχῶν σπαραγμόν, αἶ δὲ νεμομέναις χλόην / μόσχοις ἐπῆλθον χειρὸς ἀσιδήρου μέτα, *entonces nosotros huimos de las bacantes, evitando el desmembramiento, pero ellas atacaron con la mano libre de hierro a las novillas, que se alimentaban de hierbas* (vv. 734-736). Las mujeres ejecutan sus acciones con las manos (vv. 738 y 745). Llama la atención la falta de herramientas para la ejecución del ataque, cuestión que se vuelve a destacar en la narración sobre los intentos por bajar a Penteo del árbol:

²⁷¹ BREVIATTI ÁLVAREZ (2011) destaca la recurrencia del sustantivo ὄχλος para referirse a las cadmeas (vv. 117, 1058 y 1130), se trata de un término utilizado en el género trágico para designar los ejércitos.

ὡς δ' εἶδον ἐλάτη δεσπότην ἐφήμενον,
 πρῶτον μὲν αὐτοῦ χερμάδας κραταιβόλους
 ἔρριπτον, ἀντίπυργον ἐπιβᾶσαι πέτρων,
 ὄζοισί τ' ἐλατίνοισιν ἠκοντίζετο.
 ἄλλαι δὲ θύρσους ἴεσαν δι' αἰθέρος
 Πενθέως, στόχον δύστηνον, ἀλλ' οὐκ ἦνυτον.
 κρεῖσσον γὰρ ὕψος τῆς προθυμίας ἔχων
 καθῆσθ' ὁ τλήμων, ἀπορία λελημμένος.
 τέλος δὲ δρυῖνους συγκεραυνοῦσαι κλάδοις
 ῥίζας ἀνεσπάρασσον ἀσιδήροις μοχλοῖς.
 vv. 1095-1104.

Quando vieron a nuestro señor sentado en el abeto, primero tras subir a una roca como una torre, le tiraban piedras arrojadas con violencia y él era herido con ramas de abeto. Otras disparaban los tirsos a través del cielo contra Penteo, desdichado blanco, pero no lo lograban. Pues, manteniéndose lejos de (su) ardor, el desventurado estaba sentado a una altura demasiado alta, tomado por una situación sin salida. Finalmente, arrancaban raíces con palancas libres de hierro, mientras golpeaban como con un rayo con las ramas los robles.

Las mujeres se suben a una peña ubicada frente al árbol que resulta ser como “una torre enfrente a la muralla de una ciudad atacada”, según ROUX (1970-1972: II 577-578). La metáfora militar, que comienza con ἀντίπυργος, continúa con el verbo ἀκοντίζω, que significa “lanzar una jabalina” (SEAFORD, 2010: 237).²⁷² El uso de elementos del mundo natural (piedras y herramientas que no tienen hierro) las constituye como una fuerza hostil al espacio civilizado. Además el mensajero compara la acción llevada adelante por el extranjero de bajar el árbol con doblar un arco (v. 1066).

De un modo similar Ágave cuenta en el éxodo que cazaron al león.²⁷³

ᾧ καλλίπυργον ἄστῃ Θηβαίας χθονὸς
 ναίοντες, ἔλθεθ' ὡς ἴδητε τήνδ' ἄγραν
 Κάδμου θυγατέρες θηρὸς ἦν ἠγρεύσαμεν,
 οὐκ ἀγκυλητοῖς Θεσσαλῶν στοχάσμασιν,
 οὐ δικτύοισιν, ἀλλὰ λευκοπήχεσι
 χειρῶν ἀκμαῖσι.
 vv. 1202-1207.

¡Habitantes de la ciudad con hermosas torres de la tierra tebana, vengan a ver la presa de la fiera que las hijas de Cadmo cazamos, sin las jabalinas de correas de cuero de los tesalios, ni redes, sino con las puntas de las manos de los blancos brazos!

²⁷² HAMILTON (1974: 144) advierte que en el v. 1096 (χερμάδας κραταιβόλους) no se emplea por cuestiones métricas el término épico χερμάδιον y se lo reemplaza por χερμάς.

²⁷³ Cf. vv. 1172-1173.

Para SEGAL (1997a: 61-62) y SEAFORD (2010: 243) la falta de herramientas construidas por el hombre ubica el asesinato de Penteo en el reino de la naturaleza en oposición al espacio de la polis. En cuanto a la forma de ataque, el mensajero dice en el tercer episodio que, además de sus manos, las ménades cuentan con un particular instrumento:

τοῖς μὲν γὰρ οὐχ ἤμασσε λογχωτὸν βέλος,
οὐ χαλκός, οὐ σίδηρος <-x-u->,
v. 757^a
κεῖναι δὲ θύρσους ἔξανιεῖσαι χερῶν
ἐτραυμάτιζον κάπενώτιζον φυγῇ
γυναῖκες ἄνδρας, οὐκ ἄνευ θεῶν τινος.
vv. 761-764.

En cuanto a ellos, la lanza puntiaguda no producía sangre, ni el hierro ni el bronce <-x-u->, mientras ellas, lanzando tirsos con las manos, los herían, y les hacían dar la espalda en la huida, las mujeres a los hombres, no sin ayuda de alguno de los dioses.

En el relato sobre la conducta de las tebanas en el Citerón se distingue una marcada oposición con el accionar de los hombres y una inversión de los roles tradicionales: ellos, con las armas hoplitas, deben huir ante ellas, que se muestran superiores en el enfrentamiento.²⁷⁴ Nótese que en el v. 764 el sustantivo γυνή está en nominativo y en cambio ἀνήρ en acusativo, ubicando a las mujeres en un rol activo y a los hombres en uno pasivo.²⁷⁵

El tirso es uno de los elementos típicos de los rituales en honor a Dioniso, se fabricaba con una caña de hinojo en cuyo extremo se insertaban hojas de hiedra (DODDS, 1960 [1944]: 66).²⁷⁶ En *Bacantes* no solo se lo utiliza como un arma -recibe como aposición en el prólogo “dardo de hiedra” (θύρσον τε δοὺς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος, v. 25)- sino que también puede producir milagros (vv. 704-711). El coro sugiere la doble valencia del tirso en la *párodos*: ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς / ὀσιοῦσθ',

²⁷⁴ La imagen de las ménades empuñando el tirso como si fuera un arma recuerda las representaciones de comienzo del siglo V a. C. en las que las ninfas usan tales instrumentos para defenderse de los sátiros, un tema recurrente de la iconografía griega (CARPENTER, 1997: 116). Ver también los vv. 1099-1110 (ἄλλαι δὲ θύρσους ἔσαν δι' αἰθέρος / Πενθέως, στόχον δύστηνον, ἀλλ' οὐκ ἤνυτον, *otras disparaban los tirsos a través del cielo contra Penteo, desdichado blanco, pero no lo lograban*).

²⁷⁵ Cf. vv. 1233-1235, analizados en el capítulo VI, en los que Ágave se atribuye a ella y sus compañeras *aristeía* que indica la excelencia o la destreza propia del guerrero.

²⁷⁶ CARPENTER (1997: 12) advierte que no se representa el tirso en los vasos de figuras negras sino que aparece recién en la pintura vascular de figuras rojas; en cuanto a la literatura, su aparición es aun posterior.

¡Consagra las violentas varas! (vv. 113-114).²⁷⁷ Para DODDS (1960 [1944]: 82) la conjunción de ὕβριστής y ὀσιώω en el pasaje expresa la dualidad propia del ritual dionisiaco, que se constituye como un acto de violencia controlada en el cual las fuerzas naturales se supeditan a un propósito religioso. Por otra parte, el psicoanalista GREEN (1982 [1969]: 246) considera que, una vez convertidas en ménades, las tebanas manifiestan un carácter fálico conferido por el uso del tirso, que se manifiesta en la fuerza física masculina que adquieren tanto para atacar animales como para desmembrar a Penteo.

La sugestión de un conflicto armado recorre el *agón* del tercer episodio entre Penteo y Dioniso, insinuado en el intercambio verbal anterior, cuando el rey ordena cercar la ciudadela (v. 654). Baco comienza el diálogo del siguiente modo: κακῶς δὲ πρὸς σέθεν πάσχων ὅμως / οὐ φημι χρῆναί σ' ὄπλ' ἐπαίρεσθαι θεῶ, / ἀλλ' ἡσυχάζειν, *aun sufriendo males por tu causa, te digo que no debes levantarte en armas en contra de un dios, sino descansar de la guerra* (vv. 788-790). Además de la sugerencia de no alzarse en armas, interesa subrayar el empleo del verbo ἡσυχάζω en el v. 790, que significa “estar en reposo” (en las traducciones consultadas suele traducirse como “descansar”) pero que puede ser traducido como “descansar de la guerra” en un contexto bélico, como en este caso.

Luego Penteo amenaza con provocar una matanza de mujeres (θύσω, φόνον γε θῆλυν, ὥσπερ ἄξιαί, πολὺν ταράξας ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς, *voy a ofrecer sacrificios, una masacre de mujeres en efecto, como se merecen, agitando mucho en los repliegues del Citerón*, vv. 796-797). La acción implica el sacrificio de víctimas humanas, lo cual supone la perversión de un ritual. Para ROUX (1970-1972: II 491) se trata de un arrebatado verbal característico del personaje. Dioniso responde oponiendo los tirsos a los escudos (φεύξεσθε πάντες· καὶ τόδ' αἰσχρόν, ἀσπίδας / θύρσοισι βακχῶν ἐκτρέπειν χαλκηλάτους, *huirán todos. Y esto (será) vergonzoso, que los escudos de bronce forjado den la vuelta ante los tirsos de las bacantes*, vv. 798-799), y unos versos después dice no necesitar armas para traer a las mujeres (ἐγὼ γυναῖκας

²⁷⁷ DODDS (1960 [1944], 82) aclara que se utilizan como sinónimos νάρθηξ y θύρσος, si bien estrictamente el primero es una parte del segundo. En la tragedia se registra el uso de κλάδος (v. 308) que significa “rama”.

δεῦρ' ὄπλων ἄξω δίχα, v. 804). Ante ello el rey solicita que le traigan armamento (ἐκφέρετέ μοι δεῦρ' ὄπλα, σὺ δὲ παῦσαι λέγων, v. 809).²⁷⁸ Recordemos que la primera reacción de Penteo, ante la narración del mensajero, había sido la de convocar a su ejército con un discurso un tanto rimbombante (vv. 778-785), y el extranjero había contestado que no le convenía alzarse en armas contra un dios (vv. 790-791).

Una vez que convenció el rey de vestirse de mujer, Dioniso le pregunta si quiere comenzar el recorrido hacia el monte (ἄγωμεν οὖν σε κἀπιχειρήσεις ὁδῶ; *Entonces, ¿emprenderás el camino, en caso de que te conduzcamos?* v. 819); la expresión es típica de las campañas militares, ἐπιχειρήσειν ὁδῶ (MARCH, 1989: 43). Hacia el final del *agón*, Baco interpela al hijo de Equión acerca de su propósito de ir al Citerón de la siguiente manera: ἀλλ' αἶμα θήσεις συμβαλὼν βάκχαις μάχην, *¿Pero vas a derramar sangre participando en la lucha contra las bacantes?* (v. 837). No es un dato menor que justamente antes de este diálogo, Penteo había hecho alarde de su capacidad militar (vv. 778-786). Para SEGAL (1997a: 168) en el *agón* se expresa el intercambio de roles entre los personajes, el afeminado extranjero pasa a controlar la situación y el rey se vuelve vulnerable. Interpreto la incorporación del lenguaje militar en el discurso de Dioniso como parte de su estrategia persuasiva: para destruir a alguien nada mejor que invadirlo con sus propias palabras.

En el siguiente diálogo entre el hijo de Sémele y Penteo, el dios se refiere a las cadmeas como un pelotón y pide al rey que se muestre ante los espectadores del siguiente modo: μητρὸς τε τῆς σῆς καὶ λόχου κατάσκοπος, *espía de tu madre y su tropa* (v. 916). Se llama al rey κατάσκοπος, un término militar, registrado en los vv. 956 y 981. Unos versos antes, Penteo para hablar del objetivo de su visita al Citerón usa un sustantivo de la misma familia de palabras, κατασκοπή (v. 839), “espionaje”. HAMILTON (1974: 144) entiende que el nieto de Cadmo se comporta como un espía en una campaña y MARCH (1989: 36) advierte que la idea de emboscada había sido sugerida en el discurso del mensajero, que funciona como presagio de lo que ocurrirá, especialmente en los vv. 722-723 por el uso del verbo ἐλλοχίζω, “emboscarse”. En este caso el papel de espía se vincula a la condición femenina ya que en el verso anterior, el dios había llamado al hijo de Ágave γυναικὸς μαινάδος βάκχης (*mujer*

²⁷⁸ En el diálogo se utiliza el término ὄπλον cuatro veces (vv. 789, 804, 809 y 845). Aparece también en vv. 51, 303 y 759.

delirante, bacante, v. 915) (MARCH, 1989: 54). De esta manera, Eurípides conjuga el imaginario bélico y el dionisiaco para describir al héroe como en la representación de Heracles en la obra homónima.

Tras escuchar a Penteo decir que ve dos soles y dos Tebas, el extranjero dice: ὁ θεὸς ὀμαρτεῖ, πρόσθεν ὧν οὐκ εὐμενής, / ἔνσπονδος ἡμῖν· νῦν δ' ὀρᾶς ἅ χροῖ σ' ὀρᾶν, *el dios nos acompaña, antes no estaba bien dispuesto, (ya es) nuestro aliado. Ahora ves las cosas que hay que ver* (vv. 923-924). SEGAL (1997a: 288-289 y 300) subraya el empleo de ἔνσπονδος, término vinculado a las ideas de tregua y de libación (σπονδή). La cuestión de la alianza reaparece en el éxodo, cuando Cadmo, para referirse a su incapacidad de ayudar a su hija, afirma ser un “aliado débil” (μικρὸς ἐπίκουρος, v. 1367).

Por otra parte, Dioniso utiliza en dos oportunidades el término ἀγών para aludir de un modo enigmático al futuro encuentro de madre e hijo. En primer lugar, lo hace ante el pedido explícito del hijo de Ágave de ser llevado al Citerón. Llama la atención que en la petición Penteo afirme su valentía estando disfrazado de mujer (κόμιζε διὰ μέσης με Θηβαίας χθονός· / μόνος γὰρ αὐτῶν εἰμ' ἀνὴρ τολμῶν τόδε, *llévame por medio de la tierra tebana. Pues soy el único hombre de ellos que se atreve a esto*, vv. 961-962). Ante ello el dios responde con un anuncio: μόνος σὺ πόλεως τῆσδ' ὑπερκάμνεις, μόνος· / τοιγάρ σ' ἀγῶνες ἀναμένουσιν οὐς ἐχρῆν, *sólo tú, sufrirás por esta ciudad, el único. Pues bien, te esperan las luchas que eran necesarias* (vv. 963-964). En segundo lugar, cuando hacia el final del episodio al vaticinar el destino fatal del rey, dice:

δεινὸς σὺ δεινὸς καπὶ δεῖν' ἔρχη πάθη,
ὥστ' οὐρανῶ στηρίζον εὐρήσεις κλέος.
ἔκτειν', Ἀγούη, χεῖρας αἶθ' ὀμόσποροι
Κάδμου θυγατέρες· τὸν νεανίαν ἄγω
τόνδ' εἰς ἀγῶνα μέγαν, ὃ νικήσων δ' ἐγὼ
καὶ Βρόμιος ἔσται. τᾶλλα δ' αὐτὸ σημανεῖ.
vv. 971-976.

Terrible (eres) tú y, terrible, vas hacia sufrimientos terribles, así vas a encontrar una fama que llegará al cielo. Tiende, Ágave, las manos y también tus hermanas, las hijas de Cadmo. Conduzco a este joven hacia una gran lucha, Bromio y yo seremos los vencedores. El evento en sí mostrará el resto.

El dios parece dirigirse en los primeros versos del pasaje a Penteo; sin embargo, por el carácter meta-literario de las palabras, el destinatario es el público. Al tramar la acción en el escenario, se ubica como vencedor de un enfrentamiento que no es entre dos pares, sino entre hombres y dioses. De forma llamativa duplica su presencia en el discurso, al decir que él y Bromio serán los vencedores (vv. 975-976). Por otra parte, NAGY (2013: 581) destaca el empleo de δεινός (dos veces en el v. 971), que significa “terrible” y es un epíteto que suele acompañar a los monstruos en el registro trágico,²⁷⁹ y κλέος (v. 972), término típico de los poemas épicos para indicar la gloria alcanzada por el guerrero en la batalla, que será lo que conseguirá el rey al ser desmembrado por enfrentarse a un dios. Considero que, así como lo hizo en *Heracles*, Eurípides cuestiona el modelo heroico pero con mayor sutileza en este caso. La inversión es tal que la madre de Penteo se adjudica la fama, cuando en el diálogo lírico con el coro del éxodo, se jacta de la presa que cazó: πρῶτον ἐμὸν τὸ γέρας· / μάκαιρ’ Ἀγὰυη κληζόμεθ’ ἐν θιάσοις, *primero el honor (fue) mío. En el tíaso me llaman la bienaventurada Ágave* (vv. 1179-1180). Nótese que el verbo κληίζω, “celebrar en una canción” o “llamar” (v. 1180), pertenece a la familia de palabras de κλέος.

El asesinato de Penteo se relata con lenguaje marcial, las ménades atacan cuando se lo ordena la “comandante”.²⁸⁰ Tras describir el estado de enajenación de Ágave (vv. 1122-1123), el mensajero narra cómo ella y sus compañeras atacan al rey para desmembrarlo:

ἦν δὲ πᾶσ’ ὁμοῦ βοή,
ὁ μὲν στενάζων ὅσον ἐτύγχαν’ ἐμπνέων,
αἶ δ’ ὠλόλυζον. ἔφερε δ’ ἡ μὲν ὠλένην,
ἡ δ’ ἶχνος αὐταῖς ἀρβύλαις, γυμνοῦντο δὲ
πλευραὶ σπαραγμοῖς, πᾶσα δ’ ἡματωμένη
χεῖρας διεσφαίριζε σάρκα Πενθέως.
vv. 1131-1136.

Y era todo un grito a la vez. Él, por un lado, gimiendo tanto cuanto respiraba, ellas, por otro, elevaban gritos de guerra. Una se llevaba el brazo, la otra un pie con las botas de caza mismas. Las costillas se desnudaban con los desgarramientos, y cada una, ensangrentada en cuanto a las manos, lanzaba, como si fuera una pelota, la carne de Penteo.

²⁷⁹ Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 246-247) que analiza el uso del adjetivo en *Troyanas* de Eurípides.

²⁸⁰ Para SEGAL (2000, 282-284 y 287-288) Cadmo en el éxodo lamenta a su nieto como un héroe épico muerto en la batalla.

DODDS (1960 [1944]: 46), ROUX (1970-1972, I 195) y SEAFORD (2010, 238-239) prefieren ἠλάλαζον -del verbo ἀλαλάζω que significa “elevar el grito de guerra” y es un verbo que tiene una dimensión ritual- en lugar de ὠλόλυζον, proveniente de ὀλολύζω, un término asociado a Dioniso -propuesto por DIGGLE (1989, III 339).²⁸¹ La elección de la variante textual confirma la asunción de un rol masculino por parte de las ménades dado que el verbo no se aplica para describir el accionar femenino en otros textos dramáticos. El término se utiliza en *Heracles* justamente en la narración del mensajero sobre la escena de locura del héroe (ὁ δ' ἠλάλαξε, *él elevó un grito de guerra*, v. 981). En el tercer episodio, al destruir el palacio con el terremoto, Dioniso había lanzado un grito belicoso (Βρόμιος <ὄδ'> ἀλα- / λάζεται στέγας ἔσω, vv. 592-593).²⁸² BREVIATTI ÁLVAREZ (2011) acota que la sonoridad de las cadmeas las asemeja a seres demoníacos femeninos, como las Harpías y las Gorgonas. Por mi parte, quiero señalar que la referencia a los gritos rituales en la descripción de la conducta de las mujeres incluye una dimensión sonora que permite una mayor participación del espectador en una escena narrada y no representada en escena. De un modo similar al filicidio en *Heracles* (vv. 889-890), el crimen de Penteo ejecutado por las tebanas no se acompaña con tambores.²⁸³ El *aulós* (vv. 128 y 380) y los *týmpana* (vv. 59 y 156) son ejecutados durante el *evohé* y las danzas de las bacantes lidias (vv. 68 y 129).

El relato del mensajero finaliza con la invocación de Ágave a Baco como *compañero de cacería, cómplice de la caza, gloriosamente triunfante* (τὸν ξυγκύναγον, τὸν ξυνεργάτην ἄγρας, τὸν καλλίνικον, vv. 1146-1147). A continuación, el coro entona el “canto de la victoria” del que interesa el siguiente pasaje:

βάκχαι Καδμεΐαι,
τὸν καλλίνικον κλεινὸν ἐξεπράξατε
ἐς στόνον, ἐς δάκρυα.
καλὸς ἀγὼν † ἐν αἵματι στάζουσιν
χέρᾳ περιβαλεῖν τέκνου†.
vv. 1160-1164.

²⁸¹ Para otros usos de ὀλολύζω en *Bacantes*, ver vv. 24 (en cuyo caso se utiliza una forma compuesta, ἀνωλόλυξα) y 689.

²⁸² Cf. CONNOR (1988: 21) y KRENTZ (2002) quienes estudian la “ritualización” de la guerra en Grecia.

²⁸³ En *Cíclope* (vv. 64-65 y 204-205) la falta de *týmpana* indica la ausencia de Dioniso.

Bacantes cadmeas, hicieron que el reconocido himno de triunfo termine en gemidos, en lágrimas. Hermoso combate †poner la mano chorreante en la sangre del hijo†.

Al apropiarse del lenguaje militar, no apropiado para un tíaso báquico, las bacantes adjudican al asesinato la violencia propia del campo de batalla. La cerámica confirma la relación, que puede ser entendida como de continuidad u oposición, entre la guerra y la bacanal. En una copa conservada en el Museo del Louvre (figura 10), de un lado se representa la muerte de Penteo en manos de cuatro ménades:²⁸⁴



Figura 10. La muerte de Penteo. Nikosthenes.

Del otro lado de la copa se pueden ver dos grupos de guerreros (figura 11):



Figura 11. Lucha entre guerreros. Nikosthenes.

²⁸⁴ La muerte de Penteo. Copa ática, figuras rojas, 525-475 a.C. Nikosthenes. Museo del Louvre, París, G69, Beazley Archive n° 201114.

MARCH (1989: 35-36), con quien acuerda TAPLIN (2007: 157), explica que en los testimonios iconográficos anteriores a *Bacantes* las ménades destrozaban en un enfrentamiento bélico al rey que siempre aparecía armado y vestido de hombre. KEFALIDOU (2009: 93 y 97) sostiene lo contrario e indica que la falta de armas en las representaciones sobre el *sparagmós* de Penteo manifiesta que la acción no es premeditada.

En la siguiente imagen de una copa de tema dionisiaco (figura 12), conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston, se observa a dos mujeres cargando una cabeza.²⁸⁵



Figura 12. La muerte de Penteo. Pintor Chequer.

La joven de la derecha, con su cabeza inclinada hacia abajo en una típica pose ménadica, lleva una rama de vid y la de la izquierda, identificada como Ágave, porta en una mano la cabeza y en la otra una espada, confirmando el marco bélico supuesto para el asesinato. Basándose en imágenes similares, MARCH (1989: 38-39) considera que la presencia de lenguaje marcial en la primera parte de la obra (que llega hasta el v. 810) constituye una estrategia dramática cuyo objetivo es generar un fuerte impacto en el público que esperaba la versión tradicional del mito traspuesta por la cerámica. Desde esta perspectiva, el enloquecimiento de Penteo y su viaje al Citerón disfrazado de mujer

²⁸⁵ La muerte de Penteo. Copa, figuras rojas, 400 a.C. Pintor Chequer. Museo de Bellas Artes, Boston, 107 (03.824).

constituyen una innovación de Eurípides. Si bien en el análisis propuesto en el presente capítulo se interpreta la simbología marcial como parte de una retórica para representar la violencia intrafamiliar, es importante tomar en cuenta la perspectiva de la autora por el énfasis en la novedad que constituyen el travestimiento y el enloquecimiento de Penteo, junto con la muerte a manos de su madre, aspectos estudiados en el capítulo V.

Tras comparar a Dioniso con Deméter, a partir del grano y el vino (vv. 274-285), Tiresias lo vincula con Ares, la personificación de la fuerza bruta y los horrores de las batallas:

μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδε· τὸ γὰρ βακχεύσιμον
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει·
ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολὺς,
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηνότες ποιεῖ.
Ἄρεώς τε μοῖραν μεταλαβῶν ἔχει τινά·
στρατὸν γὰρ ἐν ὅπλοις ὄντα κἀπὶ τάξεσιν
φόβος διεπτόησε πρὶν λόγχης θιγεῖν·
μανία δὲ καὶ τοῦτ' ἐστὶ Διονύσου πάρα.
vv. 298-305.

Y este dios (es) adivino, ya que lo báquico y lo loco tienen mucho poder adivinatorio. Pues cuando el dios entra poderoso en el cuerpo, hace que los enloquecidos digan el futuro. También participa en alguna medida de Ares, pues el miedo golpea con pánico al ejército que está en armas y en fila, antes de empuñar la lanza. Y esto también es locura que viene de Dioniso.

En este pasaje, la adivinación, la locura y la furia guerrera constituyen estados psicológicos atribuidos a Baco, que no se pueden explicar ni tampoco controlar. Para WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 51) se relaciona a Dioniso con Febo y Ares con el objetivo de introducir a la primera divinidad en el panteón helénico. MARCH (1989: 39) destaca la atribución del terror en la batalla al hijo de Sémele porque los griegos solían adjudicárselo a Pan como el término “pánico” lo testifica.²⁸⁶

La introducción del miedo en las tropas armadas recuerda la participación de Medusa en *Ilíada* (8.348-349): Ἐκτωρ δ' ἀμφιπεριστρώφα καλλίτριχας ἵππους / Γοργουῆς ὄμματ' ἔχων ἠδὲ βροτολοιγοῦ Ἄρηος, *Héctor hacía girar sus caballos de hermosas crines, con los ojos de Gorgo y de Ares, pérdida de los hombres*. La figura mitológica de Gorgo confirma el vínculo entre la guerra y la locura ya que, como

²⁸⁶ Se nombra de nuevo al hijo de Hera en el éxodo como salvador de Cadmo (v. 1338). Cf. ZEITLIN (2011: 542) que vincula la estadía de Dioniso en Tebas con su accionar en las áreas de influencia de Ares y Afrodita, protectores y destructores de la familia y la polis.

elemento indispensable del armamento del guerrero en *Ilíada*, se convierte luego en parte del imaginario trágico de la locura.²⁸⁷

ROUX (1970-1972, II 353) sostiene que en la religión griega Dioniso no es asociado ni con la guerra ni con Ares. Sin embargo, a Baco se lo ve a la izquierda en la siguiente imagen sobre la lucha con los Gigantes (figura 13).²⁸⁸

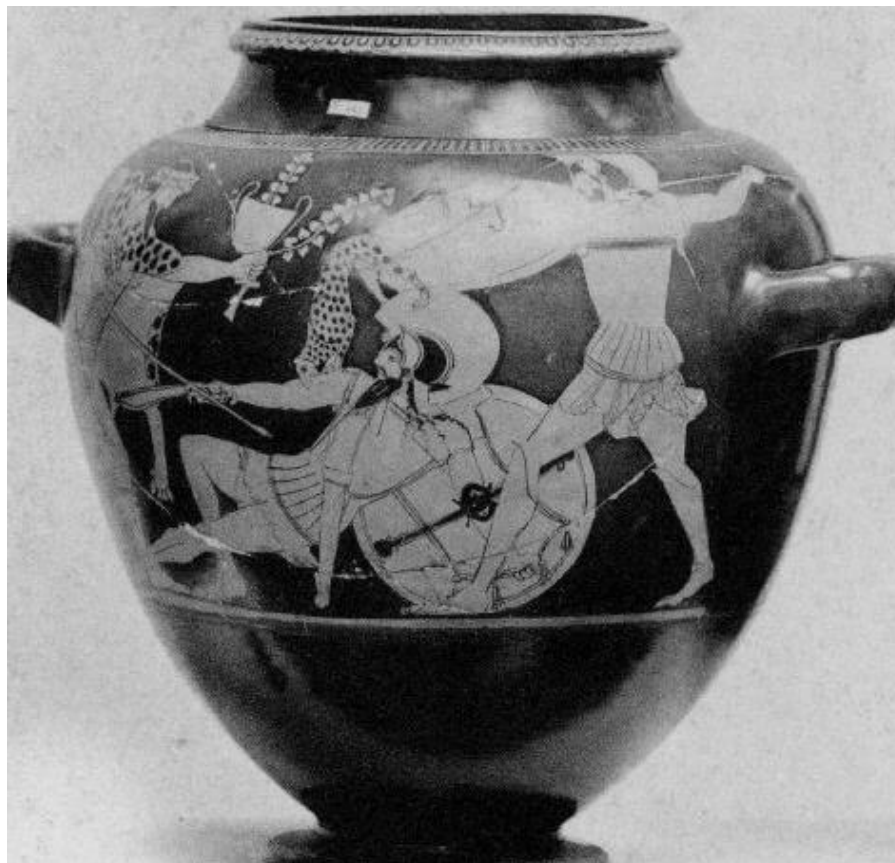


Figura 13. Gigantomaquia. Pintor Tyszkiewicz.

Dioniso lleva la típica piel de leopardo sobre sus hombros y una corona de hiedras, porta en la mano izquierda un *kantháros* con dos ramas de hiedra y en la derecha, una lanza para atacar. Los dos gigantes están vestidos, irónicamente, de hoplitas y así se enfatiza el aspecto salvaje y no civilizado del hijo de Sémele.

Ares aparece en el catálogo de las divinidades inventariadas en el tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada* (L VI, 360, 1) que según la tradición eran capaces de producir la locura: Ἦν δὲ ἀφροὺν ἐκ τοῦ στόματος / ἀφίη καὶ τοῖσι

²⁸⁷ Cf. GAMBON (2016b: 126-127) que destaca la relación de Medusa con la guerra en *Ilíada* y con la muerte en *Odisea*.

²⁸⁸ Gigantomaquia. *Stamnos*, figuras rojas, 500-400 a. C. Pintor Tyszkiewicz, British Museum, Londres, E 443. Beazley Archive nº 203003.

ποσὶ λακτίζῃ, Ἄρης τὴν αἰτίην ἔχει, *si lanza espuma por la boca y da coces con sus pies, Ares tiene la culpa* (L VI, 362, 1, 90-91). Los síntomas que provoca recuerdan, en alguna medida, los de Ágave (ἀφρόν ἐξειῖσα καὶ διαστρόφους / κόρας ἐλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἅ χρὴ φρονεῖν, *lanzando espuma y girando las pupilas torcidas de los ojos, no pensando lo que hay que pensar*, vv. 1122-1123).

LONNOY (1985, 65) advierte que en diversas tragedias se registra una interferencia entre las deidades.²⁸⁹ Por ejemplo, en el tercer estásimo de *Fenicias* de Eurípides (vv. 784-800), el cortejo del hijo de Hera se compone de un κῶμος de argivos (v. 791) y un θίασος de tebanos (v. 796). En *Agamenón*, Esquilo hace hablar a Casandra sobre Clitemnestra del siguiente modo: †θύουσιν Ἄιδου μητέρ'† ἄσπονδόν τ' Ἄρη / φίλοις πνέουσιν; ὡς δ' ἐπωλολύξατο / ἢ παντότολμος, ὥσπερ ἐν μάχῃς τροπῇ, [¿He de llamarla] †enfurecida madre de Hades† *que respira un Ares implacable contra los parientes? ¡Pero así gritó su triunfo, la atrevida, como si volviera de la batalla!* (vv. 1235-1237).²⁹⁰ Los trágicos, explica LONNOY (1985: 67), utilizan el mismo vocabulario para describir tanto el delirio báquico como la exaltación guerrera (ἔνθεος, “inspirado” o “poseído”; κατέχω, “tener” o “poseer”; derivados de πνεῦμα, “respiración” o “divina inspiración”, y οἶστρος).

En *Bacantes*, Eurípides otorga el poder del dios de la guerra, que es básicamente destructivo, a una potencia productiva como Baco, de manera que la figura andrógina de cabellos largos y piel blanca descrita por Penteo en el segundo episodio (vv. 453-459) no es tan pacífica como parece.²⁹¹

III.7. Síntesis parcial

En el presente capítulo se ha estudiado de qué modo Eurípides escenifica un crimen acontecido en el interior de la familia e inscripto en el espacio tebanos como lugar imaginario del desorden. Las referencias al sacrificio, a las ceremonias en honor a Baco y a la guerra implican al público en la acción dramática de un modo sumamente

²⁸⁹ Apolodoro (*Biblioteca*, I, VI, 2) presenta a Baco como un guerrero forzado en el episodio de los Gigantes, y Macrobio (*Comentario al sueño de Escipión* 1. 19.2) cuenta que al hijo de Semele se lo veneraba con lanza en lugar de tirso en Lacedemonia. Cf. LISSARRAGUE (1987) para un estudio de las representaciones artísticas del dios en la Gigantomaquia.

²⁹⁰ El texto griego del pasaje de *Agamenón* corresponde a la edición de PAGE (1972).

²⁹¹ En su estudio sobre *Ranas* de Aristófanes, LADA-RICHARDS (1999: 26) sostiene que Dioniso tiene una naturaleza guerrera. Cf. HAMILTON (1974: 143) quien considera que en *Bacantes* las imagerías cinegética y atlética eclipsan la militar.

efectivo y se instituyen como una retórica de la violencia intrafamiliar, en la que las Erinias, diosas de la venganza que habían sido fundamentales en los dramas de Esquilo, son suplantadas por las seguidoras de Dioniso representadas por Eurípides como guerreras cuando sacrifican al rey en *Bacantes*.²⁹²

El análisis de SEAFORD ha sido fundamental para comprender las implicancias dramáticas de los rituales familiares bajo una forma pervertida en las dos tragedias, pero sobre todo ofreció herramientas para resolver el “enigma” de *Bacantes* al explicar la función fundamental que cumplen para la polis el dios Dioniso y su culto.

Por otra parte, el estudio comparativo de las tragedias permitió dilucidar estrategias dramáticas del trágico para una representación de la locura que se aparta de la concepción tradicional. A su vez, posibilitó advertir el cuestionamiento de la figura del guerrero y las relaciones establecidas en el imaginario griego entre Heracles y Dioniso. El hijo de Alcmena es el encargado de llevar adelante la acción ritual; siendo un guerrero se convierte en una bacante capaz de asesinar a su mujer e hijos, como si fueran animales para sacrificar; en *Bacantes*, el rey, quien representa el poder militar, se convierte en la víctima sacrificial y, disfrazado de ménade, lo desmiembra su propia madre. En el caso del Anfitriónida, la figura adquiere connotaciones ambiguas pero no por eso se lo destituye de su condición heroica: al ser capaz de asesinar a su familia, el coro lo recuerda como el liberador de Grecia e ingresa a Atenas junto a Teseo. En cambio, Penteo no puede asimilar el dionisismo; obligado a travestirse por un familiar (no hay que olvidar que ambos son nietos de Cadmo), se dirige a su propia muerte y queda por fuera del orden cívico.

²⁹² Si bien no hay que olvidar que en *Orestes* Eurípides les otorga a dichas divinidades un papel central.

Capítulo IV. El origen la locura

En *Poética*, Aristóteles explica que las tramas de las tragedias tratan sobre grandes hazañas que, a diferencia de la épica, se representan en escena. Sin embargo, son relativamente pocos los acontecimientos que ocurren en el escenario. Algunos hechos son referidos en el prólogo, otros son comentados por el coro y luego son informados por los mensajeros, sin que el espectador pueda verlos de forma directa en el escenario.²⁹³ Así Eurípides, siguiendo las reglas clásicas del decoro, en las tragedias estudiadas en esta investigación no representa ante el público los filicidios perpetrados por individuos que se encuentran en un estado de alteración, sino que diversos personajes se encargan de contarlos.²⁹⁴

Autores como JEANMARIE (1951: 108-109), CIANI (1974: 90-91) y PADEL (1983: 12-14) sostienen que la locura en el género trágico es el producto de la posesión divina.²⁹⁵ Al contrario, SMITH (1965: 404) argumenta que el concepto de posesión no pertenece al siglo V. a. C. sino que se trata de un fenómeno propio de la Antigüedad tardía y la Edad Media. En una línea interpretativa similar, GIL (2004 [1969]: 266-267) explica que los griegos de la época clásica tenían una concepción mecanicista de los trastornos psíquicos, lo cual implica que la locura era concebida como una fuerza sobrenatural externa que empujaba al hombre, alejada de la idea de la posesión, limitada en cambio a una esfera concreta de manifestaciones psicopáticas como los estados extáticos producidos por el culto de Hécate, los Coribantes, las Ninfas y Pan. Ambas propuestas ubican en el origen la participación divina, sin embargo, una lectura rigurosa de las tragedias cuestiona dicha hipótesis.

En *Heracles*, el mensajero y *Lýssa* describen el episodio de *manía* del héroe de modos diferentes. La *daímon* anticipa de qué modo enloquecerá al héroe para que mate a su familia, y el mensajero relata en forma detallada cómo Heracles asesinó a sus hijos, sin hablar de causas divinas. En *Bacantes*, la cuestión es un poco más compleja ya que, no solo hay más de un loco en escena, sino que, tanto la víctima del asesinato como la

²⁹³ Eurípides en los discursos de los prólogos de *Heracles* y *Bacantes* no ubica como agentes de los asesinatos a quienes serán efectivamente los encargados de cometerlos. Anfitrón se refiere a la muerte de los niños pero indica que será a manos de Lico (vv. 31-43) y así también lo hace Mégara (vv. 69-72); Dioniso no predice la muerte de Penteo a manos de su madre, sino que habla de la posibilidad de castigarlo (vv. 37-54).

²⁹⁴ SEGAL (1986: 296) señala que la presentación de los estados psicológicos en las narraciones permite otorgar un carácter onírico a los sucesos y representar, de un modo más acabado, su aspecto reprimido y amenazante.

²⁹⁵ En su lectura desde una perspectiva narratológica de la locura de Ágave en *Bacantes*, LAMARI (2016: 245) sigue a PADEL con su hipótesis de la motivación externa.

asesina enloquecen y difiere la forma en la que se representa el episodio de *manía* de cada uno de los personajes. Por un lado, la locura de Ágave comienza antes del inicio de la obra y se la muestra enloquecida en el escenario al inicio del éxodo. En cuanto a la sintomatología, que resulta ser similar a la de Heracles, es descripta por el mensajero quien evidencia la participación del dios en el asunto. Por otro lado, en el caso de Penteo, Dioniso lo enloquece ante el público en el “*agón* de persuasión”, y se exhiben las consecuencias del proceso en el cuarto episodio que son fundamentalmente la diplopía y el travestimiento.

Para indagar acerca de la causalidad de la locura y la responsabilidad que tiene el hombre sobre sus acciones, en tanto humano y no como varón, incorporo en este capítulo el análisis narratológico al trabajo filológico. Los relatos de la *daímon* y el mensajero presentan dos perspectivas diferentes del episodio de locura de Heracles, que responden a las preguntas planteadas por el protagonista en el monólogo del éxodo, quien primero piensa en suicidarse por haber matado a su mujer e hijos, pero luego resuelve continuar con su vida y conservar las armas con las cuales cometió el homicidio, decisión que supone la asunción de la responsabilidad. En *Bacantes*, la multiplicación se replica a nivel narrativo ya que, además de dos relatos de mensajero en los que se brindan datos sobre la conducta de las mujeres en el monte, el dios cuenta a sus seguidoras el episodio del establo en el que se exhibe al protagonista de la tragedia descompensado. Ágave, tras volver en sí gracias a la intervención de su padre, se autoproclama exiliada, cuestión aludida varias veces en el diálogo donde no se reconoce como agente de sus propios actos.²⁹⁶

IV.1. ¿Quién es el responsable de los asesinatos en *Heracles*?

En *Heracles* no se representa ante los espectadores el estado del héroe durante el episodio de locura sino que se accede al mismo a través de dos relatos que funcionan de un modo complementario. Al respecto, CIANI (1974: 89) sostiene que las descripciones no se superponen sino que conforman momentos sucesivos, los primeros momentos del ataque y la explosión de la crisis. HOLMES (2008: 233 y 2010: 245) entiende que, si bien se presentan diferentes perspectivas de la locura y su causa, hay una convergencia en los síntomas. Ahora bien, la presentación de dos discursos que brindan información sobre

²⁹⁶ BARLOW (1986 [1971]: 77) destaca que Eurípides otorga a los discursos de los mensajeros una importancia mayor que la dada por Esquilo y Sófocles, cuestión que se advierte en la longitud de los relatos y también por el hecho de que suele haber más de un reporte sobre los mismos acontecimientos. Estimo que dicha elección dramática permite profundizar y dar mayor importancia al punto de vista de este personaje sobre los hechos.

los sucesos ha llevado a los críticos a separar la causa de los efectos de la locura. Recordemos que durante años los estudios de la tragedia han girado alrededor de la unidad de la obra o la falta de ella y, luego, sobre la bipartición (vv. 1-814 y 815-1428) o tripartición (vv. 1-814, 815-1088 y 1089-1428). En cuanto a la unidad, posición que se defiende en la presente investigación, KAMERBEEK (1966) prueba que la locura del protagonista se vincula con los sucesos de la primera parte de la tragedia. Para NÁPOLI (2014) el prólogo (estructurado a partir de dos extensas *rhéseis* de Anfitrión y Mégara, seguidas de un diálogo yámbico entre dichos personajes) unifica la obra.

En cuanto al origen de la *manía*, una parte de la crítica considera que la participación divina es un elemento superfluo y sustituye la explicación sobrenatural por una de tipo psicológica. El primero en racionalizar el mito fue VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF (1895: I 128-129), seguido por autores como GIRARD (2005 [1972]: 47-49) y DEVEREUX (1970a: 37). El filólogo considera que la locura tiene una motivación interna en tanto que la mente del héroe se ha desequilibrado por los años de matanzas y, al regresar a Tebas, su sed de sangre ha llegado a un punto extremo; se apoya para tal afirmación en los vv. 966-967 puestos en boca de Anfitrión: οὐ τί που φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν / οὐς ἄρτι καίνεις; ¿No te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?²⁹⁷ VERRALL (1905: 168-169) lleva al extremo la interpretación racionalista al decir que Iris y *Lýssa* no son personajes “reales” sino un sueño del coro en tanto no se hace referencia a su aparición en los versos siguientes y además no son percibidos por Heracles quien, a su vez, niega la existencia de los dioses en el final de la tragedia (vv. 1341-1346).²⁹⁸ Al respecto, HOLMES (2010) acota que en los vv. 816-817 (ἄρ' ἐς τὸν αὐτὸν πίτυλον ἤκομεν φόβου, / γέροντες, οἷον φάσμι ὑπὲρ δόμων ὄρῳ;) los ancianos exhiben una suerte de locura al padecer un ataque de terror y tener visiones. GREENWOOD (1953: 59-91) discute a VERRALL porque considera que los vv. 1341-1346 no forman parte de la obra sino que son una opinión de Eurípides. Explica que no se trataría de una duda acerca de la existencia de los dioses sino una afirmación de que tales seres y acciones son ficción.²⁹⁹ Así O'BRIEN-MOORE (1924:

²⁹⁷ LESKY (1989 [1963]: 410) señala que luego VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF repudió dicha interpretación (*D. Lit. Zeit.*, 1926: 853).

²⁹⁸ Para WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 181) la *daímon* simboliza la locura del héroe y Atenea, el poder de la amistad.

²⁹⁹ Sobre los vv. 1341-1346, CHALK (1962: 15) entiende que se trata simplemente de una alusión a una discusión de la época. HALLERAN (1986: 172) sostiene que deben ser leídos como parte del desenlace irónico de la tragedia. Para MIKALSON (1986: 97) Eurípides convierte al personaje de Heracles en un

129) entiende que el personaje de *Lýssa* se utiliza únicamente para producir un efecto dramático y no tiene relación con las alucinaciones y la conducta del episodio de locura que serían una cuestión estrictamente psicológica. En la misma línea interpretativa, BLAIKLOCK (1945: 55) considera que la locura no es el resultado de la intervención divina en tanto la figura de la *daímon* se crea con el objetivo de contar lo que sucede en el interior del palacio. Para WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 181) la locura es producto del carácter y de la forma de vida de Heracles, lo que ocasiona una “inconsistencia formal”. Según SILK (1985: 16) la alusión del coro a Lino, el hijo de Apolo que había sido asesinado por Heracles (v. 348), conforma una referencia para que el auditorio vea la locura como un fenómeno propio del héroe. Por último, para HARTIGAN (1987: 131) la *daímon* es simplemente la representación externa de la locura del héroe que es interna.

Los autores antes citados parecen no tomar en cuenta la relación causal establecida en la obra entre *Lýssa* y Heracles a partir de la sintomatología del protagonista que tiene las características de la *daímon* que lo invade. La hija de Noche encarna la locura producida por la rabia y el Anfitrión arroja espuma como un perro rabioso (vv. 931-934), vínculo que resultaría aún más evidente si se toma en cuenta la hipótesis de AÉLION (1983: II 204) de que la máscara de *Lýssa* era una cabeza de perro. Además, el coro dice que la *daímon* celebra una bacanal (vv. 896-897) y Anfitrión llama a su hijo “bacante de Hades” (v. 1119).

Por otra parte, autores como RUCK (1976: 70), PADEL (2005 [1995]: 44-45) y THUMIGER (2007: 95-97) consideran que la locura, al estar personificada, es una fuerza externa que no forma parte de la personalidad de Heracles. En particular, para PADEL (2005 [1995]: 74-76) la concepción de la locura como un estado temporario, agudo y visible, con una causa divina, es una característica del género trágico y señala que se trata de un registro totalmente distinto del actual, que supone una locura latente y duradera, y se aboca al estudio de la personalidad. Antes del episodio del filicidio, Heracles era un hombre virtuoso (vv. 696-700) y, al retirarse la *daímon*, vuelve a estar cuerdo. De hecho, la propia *Lýssa* (vv. 843-853) intenta convencer a Iris de no enloquecerlo y destaca sus virtudes como amigo de la humanidad. La locura del héroe es únicamente un castigo de la diosa (v. 1311 y ss.) porque este había dado muerte a sus hijos (vv. 831-832). Por su parte, STINTON (1975: 249) sostiene que el hijo de Alcmena es víctima de la *áte*, un estado de ceguera enviado por los dioses, y no hizo nada para

precursor de Platón al mostrar su rechazo de elementos de las representaciones mitológicas de las deidades y la defensa de conceptos filosóficos.

merecer el castigo, en tanto su delirio y la confusión que lo lleva a asesinar a su familia son producto de la intervención divina directa, estableciendo un típico caso de *hamartía*, un error de juicio. Así para AÉLION (1983: II 239) la locura tiene una causa sobrenatural dado que Hera la desea, *Lýssa* la causa y Atenea la detiene. La ausencia de alusiones a la locura como una enfermedad ratifica esta hipótesis. Para FOLEY (1985: 161) Hera es la responsable de la locura y Heracles, constituye un modelo de padre, piedad y justicia. Siguiendo a AÉLION, SCHAMUN (1997: 103-105) sostiene que si Eurípides se hubiera propuesto privilegiar la causalidad psicológica habría apelado a la proliferación del término *nósos* y suprimido la presencia de Iris y *Lýssa*, pero se registra en lugar el vocablo *táragma* y sus derivados (vv. 533, 605, 836, 907 y 1091). Si bien el trágico no lo emplea solo para referirse a la locura, le permite a SCHAMUN sostener la hipótesis de la motivación divina porque da cuenta de una causa exterior (la *daímon* en los vv. 836 y 1091, Lico en el v. 533, Heracles en el v. 605 y Atenea en el v. 907). GREGORY (2000: 133) acota que debido a la fuerza física de Heracles, similar a la de Áyax, la locura constituye la única forma que tienen los dioses de atacarlo. Sin embargo, la presentación de sintomatología propia de la enfermedad sagrada y el uso de arco, aspectos que se han trabajado en los capítulos I y III en forma respectiva, establecen una continuidad en la conducta de Heracles, de modo tal que también resulta cuestionable esta segunda línea interpretativa.

En el cuarto episodio la *daímon* e Iris explican que van a infundir la locura en Heracles por orden de Hera (vv. 822-874), diálogo que funciona como un segundo prólogo. La intervención de las divinidades en la mitad de la obra, y no en el prólogo o al final, genera un impacto en los espectadores porque no es lo usual en el género trágico. Sigue un diálogo lírico entre Anfitrión y el coro en el que se lamentan por la futura muerte de los niños y la ruina de la casa (vv. 875-908) y luego, en la tercera escena, el mensajero informa al coro sobre los hechos acontecidos (vv. 910-1015). *Lýssa* responde a la orden de la mensajera de Hera con un discurso:

Ἥλιον μαρτυρόμεσθα δρῶσ' ἃ δρᾶν οὐ βούλομαι.
 εἰ δὲ δὴ μ' Ἥρα θ' ὑπουργεῖν σοί τ' ἀναγκαίως ἔχει,
 v. 859
 εἰμί γ' οὔτε πόντος οὔτω κύμασιν στένων λάβρος
 v. 861
 οὔτε γῆς σεισμός κεραυνοῦ τ' οἰστρός ὠδῖνας πνέων
 οἷ' ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρονον εἰς Ἡρακλέους·

καὶ καταρρήξω μέλαθρα καὶ δόμους ἐπεμβάλῳ,
τέκν' ἀποκτείνασα πρῶτον· ὁ δὲ κανῶν οὐκ εἴσεται
παῖδας οὐς ἔτικτ' ἐναίρων, πρὶν ἂν ἐμὰς λύσσας ἀφῆ.
vv. 858-866.

Invocamos como testigo a Helios de que hago lo que no quiero hacer. Pero si verdaderamente es necesario que yo les sirva a Hera y a ti, iré. Ni el mar con sus olas gime así de violento ni un terremoto ni el aguijón del rayo resoplan tan dolientes, como yo correré firme hacia el pecho de Heracles. Desgarraré los techos y destruiré el palacio, tras matar primero a sus hijos. El asesino no sabrá que está matando a los niños que engendró, antes de librarse de mi ataque de locura.

La *daímon* acata la orden de Iris y anticipa su intervención, por tratarse de una divinidad tiene acceso a los pensamientos del protagonista y puede moverse por los espacios libremente. Dice que provocará el derrumbe del edificio (hecho también referido por el coro en los vv. 919-921) y luego narra cómo Heracles va a matar a sus hijos pero no hace referencia a la llegada de Teseo que impedirá el suicidio, escena que constituye el desenlace de la tragedia.

A continuación la *daímon* ofrece más información sobre el estado del héroe:

ἦν ἰδού· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο
καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωπούς κόρας,
ἀμπνοὰς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὧς ἐς ἐμβολήν,
δεινὰ μυκᾶται δὲ. Κῆρας ἀνακαλῶ τὰς Ταρτάρου
τάχος ἐπιρροίβδεν ὀμαρτεῖν θ' ὧς κυνηγέτη κύνας.
v. 860.

τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ.
στεῖχ' ἐς Οὐλύμπον πεδαίρουσ', Ἴρι, γενναῖον πόδα·
ἐς δόμους δ' ἡμεῖς ἄφαντοι δυσόμεσθ' Ἡρακλέους.
vv. 867-874.

¡Mira allí! Ya agita la cabeza en el inicio de su carrera y gira en silencio las pupilas torcidas y feroces. No puede controlar la respiración, como un toro para el ataque y muge terriblemente. Invoco a las Kêres del Tártaro para que (lo) acompañen en seguida con furia ruidosa como los perros al cazador. Pronto yo te haré danzar más aún y tocaré la terrible flauta. Marcha al Olimpo Iris, levantando, tu noble pie. Nos sumergiremos sin ser vistas en el palacio de Heracles.

BARLOW (1996: 162) señala que *Lýssa* brinda su perspectiva personal sobre lo que sucederá, salvo en los vv. 867-870 en los que el punto de vista cambia a Heracles porque se describe su estado. En el v. 865 dice que ella misma va a matar a los niños, con lo cual Heracles sería una víctima del capricho de Hera y quedaría eximido de responsabilidad. Al respecto, SANZ MORALES & LIBRÁN MORELO (2008: 63) sostienen la falta de motivación moral visible de la acción divina y olvidan que en el mismo verso

Lýssa llama “asesino” al Anfitriónida, con lo cual ella no se presenta como la única responsable del crimen. Propongo pensar que el efecto buscado por Eurípides al hacer que la *daímon* emplee la primera persona del plural en la frase del comienzo del pasaje (μαρτυρόμεσθα, v. 858) y en la del final (ἡμεῖς ἄφαντοι δυσόμεσθ’, v. 873) es compartir la responsabilidad de los acontecimientos. PAPADIMITROPOULOS (2008: 134) entiende que la repetición de participios de dos verbos que significan “matar” sugiere una fusión entre la *daímon* y el héroe, que manifiesta que la locura es un aspecto propio de Heracles. Tampoco conforma un dato menor que siempre que se menciona el asesinato de los niños se utiliza un participio o indicador masculino (FRANZINO, 1995: 62).³⁰⁰

La narración de *Lýssa*, por otra parte, es predictiva entre los vv. 858-866 y 871-874, debido al uso de verbos en futuro, pero resulta interrumpida por un relato del estado físico del héroe con verbos en tiempo presente (vv. 867-870). El uso de este tiempo, como se ha dicho, otorga una mayor participación del espectador en la acción trágica. Asimismo, al tratarse de una narración proléptica con un narrador divino, su función se asemeja a la que LOWE (2004: 271) adjudica a las narraciones en los prólogos. Respecto de la descripción de la sintomatología del héroe, BOND (1981: 292) señala que no es una visión profética sino una exposición de lo que está pasando fuera del escenario que se corresponde en forma parcial con la narración del mensajero presentada a continuación.

El coro exige al mensajero que le cuente cómo murieron los niños (vv. 917-921) y este narra los hechos de la siguiente manera:

μέλλων δὲ δαλὸν χειρὶ δεξιᾷ φέρειν,
 ἔς χέρνιβ’ ὡς βάψειεν, Ἀλκμήνης τόκος
 ἔστη σιωπῆ. καὶ χρονίζοντος πατρὸς
 παῖδες προσέσχον ὄμμ’ ὅ δ’ οὐκέθ’ αὐτὸς ἦν,
 ἀλλ’ ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
 ῥίζας τ’ ἐν ὄσσοις αἱματῶπας ἐκβαλὼν
 ἀφρόν κατέσταζ’ εὐτρίχου γενειάδος.
 vv. 928-934.

Cuando estaba a punto de llevar con su mano derecha el tizón para sumergirlo en el agua lustral, el hijo de Alcmena se quedó en silencio. Como su padre tardara, los niños le dirigieron las miradas. Él ya no era el mismo, alterado en el movimiento de sus ojos y tras haber brotado en ellos las raíces ensangrentadas, derramaba espuma sobre su espesa barba.

³⁰⁰ Ver vv. 829, 839, 886, 898, 915, 917-918 y 1014.

REHM (2002: 390) advierte que constituye un rasgo típico del género trágico que el mensajero hable al coro cuando informa escenas de violencia o muerte acontecidas en el espacio extraescénico. En el pasaje citado, el narrador destaca la alteración de los ojos al igual que *Lýssa*, pero, mientras la *daímon* pone de relieve cambios en la respiración y utiliza la imagen del toro, él remarca la producción de espuma que asemeja el héroe a un perro rabioso.³⁰¹ Por otra parte, el conjunto de síntomas remite de un modo directo al cuadro sintomatológico del tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada* (L VI, 372, 7, 2-5) en el cual se propone una causa natural para la enfermedad (L VI, 352, 1, 1-8). Para describir el movimiento de los ojos, el mensajero emplea el verbo φθειρω (v. 932), un término médico que en su forma pasiva significa “ser trastornado” o “desordenado”.

A continuación sigue la reproducción de las palabras de Heracles (vv. 936-946) y la descripción de las alucinaciones que lo llevan a confundir a sus hijos con los de Euristeo (vv. 947-976). El reporte de los hechos es más largo y detallado que el de *Lýssa*. Incluye el progreso de la locura como el mensajero lo observó desde los primeros síntomas físicos hasta el trastorno mental completo con la realización de los asesinatos (vv. 977-1000), junto con el sueño inducido por Atenea (vv. 1001-1006). En *Heracles* (vv. 922-1015), como en *Bacantes* (vv. 616-637), los eventos acaecidos en el interior de un edificio se acompañan con odas corales, y luego los narra un testigo. Ni los ancianos de Tebas ni las seguidoras de Dioniso pueden ver exactamente qué sucede.

En conclusión, el mensajero presenta como responsable del crimen al héroe porque brinda información sobre el estado mental y físico pero no dice que la causa de la locura es divina, dato que no implica una negación del plano divino ya que se hace referencia a la participación de Atenea en el asunto.³⁰² En el discurso del ἄγγελος se registran catorce verbos en presente, recurso que provoca una mayor participación del público por la cercanía con los acontecimientos. La intervención de la diosa, cuyo objetivo es detener al héroe para que no mate también a Anfitrión, se describe del siguiente modo:

³⁰¹ BARLOW (1982: 118) señala la diferencia estilística entre el coro lírico del primer estásimo (vv. 348-450), que tiene una narrativa descriptiva y ornamental cercana al ditrambo de Baquilides, y el relato del mensajero, que presenta acciones realizadas con violencia y no es romántico o sentimental. Si bien hay una diferencia que apunta a comparar la carrera mítica como héroe y su destrucción por la locura, al mismo tiempo los dos discursos están unidos por la afirmación de Heracles de que el filicidio es su último *pónos* (v. 1279), “trabajo”.

³⁰² Cf. HOLMES (2010: 242) quien destaca la falta de participación divina en la segunda parte de la obra.

κάνθενδε πρὸς γέροντος ἵππεύει φόνον·
ἀλλ' ἦλθεν εἰκῶν, ὡς ὄραν ἐφαίνετο
Παλλὰς, κραδαίνουσ' ἔγχος †ἐπὶ λόφῳ κέαρ†,
κάριψε πέτρον στέρνον εἰς Ἡρακλέους,
ὅς νιν φόνου μαργῶντος ἔσχε, κείς ὕπνον
καθῆκε·
vv. 1001-1006.

Y luego galopa hacia el anciano para matarlo. Pero llegó un fantasma, que parecía a la vista Palas, blandiendo la lanza †sobre la cresta del casco el corazón†, lanzó una piedra contra el pecho de Heracles, que lo detuvo mientras estaba ávido de asesinato, y lo hizo caer en un sueño.

La diosa se aparece y detiene al héroe sin emitir palabra, con una participación silenciosa. Por otra parte, importa destacar que el mensajero da credibilidad a su relato al presentarse como testigo ocular del crimen (v. 1002). Ahora bien, no solo presencia los acontecimientos, sino que se ubica como personaje de la historia en dos ocasiones. En primer lugar, al comienzo de la narración en la descripción del ritual truncado (ἐν κύκλῳ δ' ἤδη κανοῦν / εἴλικτο βωμοῦ, φθέγμα δ' ὅσιον εἶχομεν, y *la cesta ya había dado la vuelta alrededor del altar y manteníamos un silencio sagrado*, vv. 926-927) y al finalizar, cuando explica que ataron a Heracles a una columna: ἡμεῖς δ' ἐλευθεροῦντες ἐκ δρασμῶν πόδα / σὺν τῷ γέροντι δεσμὰ σειραίων βρόχων / ἀνήπτομεν πρὸς κίον', *nosotros, liberando nuestros pies de la huida, con la ayuda del anciano, lo amarrábamos con lazos de nudos trenzados a una columna* (vv. 1010-1009-1011). Al ser un esclavo del palacio, el mensajero está involucrado afectivamente con la familia real: οὐκ ἄν τις εἴποι μᾶλλον ἢ πεπόνθαμεν, *uno no podría decir más de lo que hemos sufrido* (v. 916).

La estima se atestigua en la conclusión del relato, constituida por un enunciado de tipo interpretativo sobre lo acontecido: εὔδει δ' ὁ τλήμων ὕπνον οὐκ εὐδαίμονα / παῖδας φονεύσας καὶ δάμαρτ'. ἐγὼ μὲν οὔν / οὐκ οἶδα θνητῶν ὅστις ἀθλιώτερος, *duerme el desventurado un sueño no feliz, tras haber matado a sus niños y a su mujer. Yo, por mi parte, no sé quién de los mortales es más infeliz* (vv. 1013-1015). El esclavo se compadece de los muertos y también del asesino, lo denomina τλήμων (v. 1013), comentario que puede haber generado un fuerte impacto en los espectadores. Se utiliza la primera persona del singular que, según BARLOW (1996: 165-168), contrasta con la ausencia del punto de vista personal que caracteriza todo el

discurso ya que el mensajero es un testigo que no está involucrado con la familia real y su narración resulta convincente porque es neutral e independiente. Para la autora, Eurípides crea a través de la figura del mensajero, al cual se lo denomina siempre con el sustantivo genérico ἄγγελος, la ilusión de que puede ofrecer información no distorsionada al espectador (BARLOW, 1986 [1971]: 61-62). Se trata de un *outsider* en tanto no es de la misma familia que los personajes involucrados en la trama, ni pertenece a la misma clase social. Siguiendo a BARLOW, BARRETT (2002: 56) sostiene que el mensajero, apropiándose de la autoridad del narrador épico, cuyos discursos se caracterizan por la transparencia y veracidad, borra las huellas de su propia existencia. El personaje reclama el estatuto de un narrador extradiegético cuando, al contar los comienzos del episodio de locura (vv. 930-934), parece seguir el punto de vista de los hijos y el de los sirvientes, en lugar del suyo propio, ante la conducta extraña de Heracles (vv. 950-952) (BARRETT, 2002: 89). En contraposición, DE JONG (1991: 74) señala que el enunciado antes citado es una manifestación de la focalización del personaje, un recurso utilizado por Eurípides con cierta regularidad en su producción, que sirve para localizar la figura del ἄγγελος como un individuo más en la trama de la tragedia.³⁰³ En el v. 973 el mensajero califica a Mégara de τάλαια, “desgraciada”, en el v. 978, se refiere al movimiento del héroe como δεινός, “terrible”, y en el v. 1013, califica al Anfitironida como τλήμων, “desventurado”, adjetivos que marcan su focalización. Entonces, si bien hay una tendencia por parte del trágico a evitar la participación de este tipo de personajes en la historia considero, siguiendo a DE JONG, que esto no implica que se constituya un narrador objetivo, sino que el mensajero tiene un papel fundamental en la construcción de la interacción dialógica de las perspectivas y evaluaciones de la tragedia, que el enunciado interpretativo antes citado corrobora. Estimo que la construcción de un narrador subjetivo conduce al público a comparar los relatos y no tomar la información ofrecida por uno de los personajes como la verdad absoluta.³⁰⁴

Resta analizar la perspectiva del coro de ancianos tebanos sobre el asunto. En el diálogo lírico que entonan con Anfitrión, ubicado en el cuarto episodio, se identifica a *Lýssa* como causante de la pérdida de Heracles:

³⁰³ ALLEN-HORNBLLOWER (2016: 1) considera que los mensajeros en el género trágico brindan en sus relatos una perspectiva subjetiva de lo que sucede fuera del escenario.

³⁰⁴ Para LLOYD (2012: 353) Eurípides se mueve, de forma sutil, entre los tipos de narrativa propuestos por DE JONG y BARRETT.

ὄτοτοτοῖ, στέναξον· ἀποκείρεται
σὸν ἄνθος πόλεος, ὁ Διὸς ἔκγονος,
μέλεος Ἑλλάς, ἃ τὸν εὐεργέταν
ἀποβαλεῖς, ὀλεῖς μανιάσιν λύσσαις
χορευθέντ' ἐναύλοισ.

βέβακεν ἐν δίφροισιν ἃ πολύστονος,
ἄρμασι δ' ἐνδίδωσι
κέντρον ὡς ἐπὶ λώβα
Νυκτὸς Γοργῶν ἑκατογκεφάλοις
ὄφρων ἰαχήμασι, Λύσσα μαρμαρωπός.
ταχὺ τὸν εὐτυχή μετέβαλεν δαίμων,
ταχὺ δὲ πρὸς πατρὸς τέκν' ἐκπνεύσεται.
vv. 875-885.

¡Ay, ay, ay, gime! Es cortada la flor de la ciudad, el hijo de Zeus, desgraciada Hélade, que te quedarás sin tu benefactor, lo perderás cuando baile con enloquecidas furias al son de las flautas. La de muchos gemidos está de pie en los carros y mete el aguijón a los caballos como hacia la ruina, la Gorgona (hija) de Noche con silbidos de serpientes con cien cabezas, Lýssa, con los ojos brillantes. Pronto la divinidad cambió la (vida) del afortunado, y pronto los hijos van a expirar a manos del padre.

Si bien dominan el pasaje la descripción de la *daímon* como un monstruo y el señalamiento de la pérdida que implica para el pueblo griego el ataque a Heracles, llama la atención que los ancianos digan que los niños morirán en manos de su padre. La ambigüedad sobre la responsabilidad del crimen también se manifiesta cuando, unos versos después, el coro pide al mensajero que cuente cómo el Anfitrionida asesinó a su familia:

πῶς παισὶ στενακτὰν ἄταν ἄταν
πατέρος ἀμφαίνεις;
λέγε τίνα τρόπον ἔστυ θεόθεν ἐπὶ μέλα-
θρα κακὰ τάδε < > τλήμονάς
τε παίδων τύχας;
vv. 917-921.

¿Das a conocer cómo (es) la perdición, la perdición del padre causante de la pena a los niños? Cuenta de qué modo caían sobre el palacio estos males de los dioses < > y los desventurados destinos de los niños?

En este caso primero se identifica a Heracles como ejecutor del crimen pero en el verso siguiente se destaca el origen divino del acontecimiento. En el lamento del cuarto estásimo, tras comparar el crimen de Heracles con los de Procne y las Danaides, los ancianos dicen: σὺ δὲ τέκνα τρίγον', ᾧ / δάιε, τεκόμενος / λυσσάδι

συγκατειργάσω μοίρα, *mas tú habiendo engendrado tres hijos, destructor, por tu destino furioso te uniste para matarlos* (vv. 1022-1024). De modo que, si bien los ancianos ubican en el origen de la enfermedad un poder divino, destacan una participación activa por parte del héroe en los asesinatos. DAMET (2012a: 113-144) sostiene que el filicidio en *Heracles* constituye un crimen femenino y que al aparecer un padre asesinando a sus hijos durante un episodio de *manía* dionisiaca, la responsabilidad es indirecta por no haber voluntad homicida. Sin embargo, considero que como resultado de las diversas narraciones sobre los acontecimientos, en los que se presentan diferentes perspectivas y evaluaciones, la exposición sobre la responsabilidad del crimen no puede reducirse a lo divino sino que resulta ambigua y es por ello que habilita un espacio de reflexión sobre la responsabilidad del hombre.

IV.2. El héroe se declara culpable

“El hombre se hace reconocer por su semejante por los actos cuya responsabilidad asume.”
LACAN (1985: I)

El final de *Heracles* se compone de tres escenas (vv. 1088-1428). Primero se presenta un monólogo del protagonista, quien, una vez que se levanta del sueño inducido por Atenea, ignora lo que pasó (vv. 1088-1110). La segunda escena es un diálogo entre padre e hijo, en el cual Anfitrión le revela a Heracles el crimen que cometió y este decide suicidarse (vv. 1111-1162). Finalmente, la última escena comienza con la entrada de Teseo, quien primero se dirige al anciano para informarse sobre lo acontecido (vv. 1163-1213) y luego entabla un *agón* con el hijo de Alcmena (vv. 1214-1428).

En la primera escena, Heracles describe el episodio de locura como un desorden de los órganos internos:

ἔα·
ἔμπνους μὲν εἶμι καὶ δέδορχ' ἄπερ με δεῖ,
αἰθέρα τε καὶ γῆν τόξα θ' Ἥλιου τάδε.
ὡς <δ'> ἐν κλύδωνι καὶ φρενῶν ταράγματι
πέπτωκα δεινῶ καὶ πνοᾶς θερμᾶς πνέω
μετάρσι', οὐ βέβαια, πνευμόνων ἄπο.
vv. 1088-1093.

¡Ah! Estoy vivo y veo lo que hay que ver, el cielo y la tierra y este arco del sol. <Pero> he caído como en un mar agitado y un terrible torbellino de la mente, y respiro una respiración caliente de los pulmones que se eleva, no regular.

El héroe habla de un estado de confusión, puede describir cómo se sintió y cómo se siente pero no es capaz de recordar los hechos y por lo tanto no puede narrarlos, razón por la cual luego se dirigirá hacia su padre (vv. 1111-1112). A continuación se pregunta por qué razón está atado:

ἰδού, τί δεσμοῖς ναῦς ὅπως ὠρμισμένος
νεανίαν θώρακα καὶ βραχίονα
πρὸς ἡμιθραύστῳ λαΐνῳ τυκίσματι
ἦμαι, νεκροῖσι γείτονας θάκους ἔχων;
πτερωτά τ' ἔγχη τόξα δ' ἔσπαρται πέδῳ,
ἅ πρὶν παρασπίζοντ' ἔμοις βραχίουσιν
ἔσφζε πλευρὰς ἐξ ἔμοῦ τ' ἐσώζετο.
vv. 1094-1100.

¡Mira! ¿Por qué con mi vigoroso pecho y mi brazo amarrado como una nave con sogas me encuentro junto a una piedra trabajada medio rota, sentado junto a unos cadáveres? Mi lanza alada y el arco y las flechas están esparcidos por el piso, que antes luchaban junto con mis brazos y protegían mi costado y eran protegidos por mí.

Tras referirse a sus armas, el Anfitriónida remite al último de sus trabajos:

οὐ̄ που κατῆλθον αὐ̄θις εἰς Ἄϊδου πάλιν,
Εὐρυσθέως διάυλον ἐξ Ἄϊδου μολῶν;
ἀλλ' οὐ̄τε Σισύφειον εἰσορῶ πέτρον
Πλούτωνά τ' οὐδὲ σκῆπτρα Δήμητρος κόρης.
ἔκ τοι πέπληγμα· ποῦ ποτ' ὦν ἀμηχανῶ;
ὦή, τίς ἐγγὺς ἦ πρόσω φίλων ἐμῶν,
δύσγνοιαν ὅστις τὴν ἐμὴν ἰάσεται;
σαφῶς γὰρ οὐδὲν οἶδα τῶν εἰωθότων.
vv. 1101-1108.

¿No habré bajado de nuevo al Hades, tras haber vuelto del Hades en el viaje de regreso por Euristeo? Pero no veo ni la piedra de Sísifo ni a Plutón ni los cetros de la hija de Deméter. En verdad estoy asombrado ¿Dónde estoy en mi impotencia? ¡Eh! ¿Quién de mis amigos está cerca o lejos para curarme de la ignorancia? Pues claramente no reconozco las cosas habituales.

El discurso está lleno de preguntas que expresan su confusión: demanda saber la razón por la cual está al lado de una piedra rodeado de cadáveres, luego se refiere a sus armas esparcidas en el piso, duda si se encuentra en el Hades y finalmente se pregunta quién de sus amigos podrá ayudarlo. La interrogación final es proleptica al anticipar la ayuda que recibirá de su amigo Teseo.

Las preguntas de Heracles se resuelven en el complemento de las dos narraciones antes presentadas, la primera proleptica, el relato de *Lýssa*, y la segunda retrospectiva, el discurso del mensajero. Los relatos son incompletos porque, por un lado, *Lýssa* explica cómo enloquecerá a Heracles pero no cuenta que después llegará Teseo para evitar el suicidio y, por otro lado, el mensajero narra el episodio de locura sin referir a la presencia de *Lýssa* e Iris y el cuadro sintomatológico presentado coincide con el de la enfermedad descrita en el tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada*, a la que se le atribuye una causa natural. Para DE JONG (1991: 129) el discurso del mensajero cumple una función transicional porque establece el pasaje de la primera parte de la obra, en la cual Heracles es un héroe casi divino, a la segunda parte, en la cual se vuelve vulnerable y mortal. Por mi parte, quiero destacar que los mismos sucesos son narrados por dos personajes con diferentes perspectivas y desde una instancia temporal distinta respecto de los eventos, haciendo que el espectador vea a Heracles primero como una víctima del capricho divino y luego como un asesino furioso. Por un lado, se objeta la noción épica de enfermedad -vinculada al concepto de mancha- ya que se presenta a Teseo declarando que no teme la contaminación que implica el contacto con una persona que asesinó a sus hijos (vv. 1218-1221). Por otro lado, creo que Eurípides cuestiona la noción trágica de la locura como castigo por una falta, que aparece en otras tragedias como en *Bacantes*,³⁰⁵ ya que se presenta una única referencia cuando Iris le exige a *Lýssa* que enloquezca a Heracles: ἐπεὶ δὲ μόχθους διεπέρασ' Εὐρυσθέως, / Ἥρα προσάψαι καινὸν αἶμα' αὐτῷ θέλει / παῖδας κατακτείναντι, συνθέλω δ' ἐγώ, *puesto que superó los trabajos de Euristeo, Hera quiere atacarlo con sangre parental porque mató a sus hijos, y yo quiero lo mismo* (vv. 830-832). GRIFFITHS (2002: 647-648) parece no tomar en cuenta el pasaje al sostener que el marco dramático de la obra se centra en el castigo de Heracles, como consecuencia del rapto de Cerbero. Explica que el filicidio ocurre una vez que el héroe regresa de los Infiernos, y la caracterización del guardián de las puertas del Hades como un perro con tres cuerpos (v. 24) guarda relación con el número de los hijos de Heracles, que en esta obra son tres y constituye una innovación de Eurípides en tanto la cantidad de hijos es diferente en otras fuentes.

³⁰⁵ Las tragedias conservadas cuyo tema es el castigo divino, además de la mencionada, son: *Agamenón*, *Persas* y *Prometeo Encadenado* de Esquilo; *Áyax* y *Edipo Rey* de Sófocles; *Hipólito* y *Troyanas* de Eurípides. Un dios castiga acciones humanas en *Andrómaca* de Eurípides.

La mensajera continúa su discurso aludiendo a lo que debe hacer la *daímon* (vv. 833-837) y retoma la cuestión del odio de Hera:

φόνιον ἐξίει κάλων,
ὡς ἂν πορεύσας δι' Ἀχερούσιον πόρον
τὸν καλλίπαιδα στέφανον αὐθέντη φόνῳ
γνῶ μὲν τὸν Ἑρας οἶός ἐστ' αὐτῷ χόλος,
μάθη δὲ τὸν ἐμόν· ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ,
τὰ θνητὰ δ' ἔσται μεγάλα, μὴ δόντος δίκην.
vv. 837-842.

Suelta al asesinato de sus cuerdas, para que, tras haber conducido a través del río Aqueronte la corona de hermosos niños con el crimen asesino, él reconozca de qué clase es la cólera de Hera contra él y también aprenda la mía. O bien los dioses serán nada y las cosas mortales serán grandes, si él no paga el castigo.

Iris da a entender que el héroe cometió una falta, pero no queda clara la referencia porque no indica a qué crimen se refiere y así la idea de castigo resulta diluida. Se registra el empleo de αὐθέντης (v. 839), vocablo que indica un crimen cometido dentro del grupo familiar que con el tiempo se utilizó como término relacional, pero que en este caso, según BOND (1981: 284), se emplea con su valor pleno.³⁰⁶ Diversos críticos han sostenido que Heracles es castigado por su *hýbris*; sin embargo, BOND (1981: 285) señala que no hay prácticamente evidencia en el texto para sostener esta teoría. FOLEY (1985: 157), basándose en el v. 841 (μάθη δὲ τὸν ἐμόν· ἢ θεοὶ μὲν οὐδαμοῦ), sostiene que el héroe sobrepasó los límites que separan lo humano de lo divino; SILK (1985: 17) entiende que la figura de Heracles, por su naturaleza anómala, constituye una amenaza para el orden cósmico. Por su parte, CIANI (1974: 93) entiende que se invierte el enfoque tradicional porque la desgracia no es consecuencia de la *hýbris* humana sino que un acto gratuito de los dioses contra el hombre. En mi opinión, el objetivo de Eurípides no es debatir sobre las causas del castigo sino reflexionar sobre la concepción de la enfermedad y la responsabilidad en los hechos que tiene el hombre.³⁰⁷ Esta forma particular de poner en cuestión las ideas tradicionales le permite construir una escena de recuperación innovadora en la cual se

³⁰⁶ El término se vuelve a registrar en el v. 1359, esta vez en boca de Heracles. Para un análisis de αὐθέντης (v. 839) en otras tragedias de Eurípides, cf. BELFIORE (2000: 81-100) y RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 64-65).

³⁰⁷ Para un estudio sobre el problema de la responsabilidad en el género trágico desde la perspectiva de la voluntad, cf. DODDS (2008 [1951]: 39-70) y VERNANT & VIDAL-NAQUET (2002 [1972]: 23-77).

propone la cura por la palabra, un tipo de tratamiento desarrollado por los sofistas, del que no hay rastros en los tratados médicos de la época.

El problema de la responsabilidad individual, en relación con la voluntariedad de las acciones humanas, es uno de los temas fundamentales del género trágico y ha sido objeto de numerosos estudios filosóficos. Uno de los más famosos ejemplos de la Antigüedad es *Encomio de Helena* de Gorgias.³⁰⁸ Para abordar la cuestión en *Heracles* analizaré la escena en la que Anfitrión le cuenta a su hijo lo que pasó y, luego, la que comienza con la llegada de Teseo, cuyo objetivo es evitar el suicidio de Heracles. El trágico sorprende al público porque este último acontecimiento no había sido narrado por *Lýssa* en su relato proléptico y, además, resulta novedoso respecto del mito tradicional.

Una vez recuperado, el Anfitrionida pregunta a su padre si han sido atacados por los dioses (ἀλλ' ἤ τι κεῖθεν πολέμιον πεπόνθαμεν; *¿Pero acaso desde allí alguna hostilidad hemos sufrido?*, v. 1128). Luego reformula la pregunta y le consulta si él mismo tuvo algún tipo de participación (ἤ γὰρ συνήραξ' οἶκον †ἢ βάκχευσ' ἐμόν†; *¿Acaso destruí mi casa †o estaba celebrando una bacanal†?*, v. 1142). Anfitrión responde que no debe preocuparse por los dioses sino por su propia vida (τὴν θεὸν ἔασα· τὰ σὰ περιστέλλου κακὰ, *habiendo dejado tranquila a la diosa atiende tus males*, v. 1129; οὐκ οἶδα πλὴν ἔν· πάντα δυστυχεῖ τὰ σά, *no sé más que una cosa: todo lo tuyo se vuelve desdichado*, v. 1143). Así, en primer lugar, el anciano ubica como responsables de los hechos a su hijo y a los dioses: σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὃς αἴτιος, *tú y tu arco y quien de los dioses es responsable* (v. 1135). Es importante destacar el empleo de αἴτιος para calificar el sustantivo θεός, ya que dicho adjetivo se utilizaba en el siglo V a. C. para indicar al culpable de una acción realizada de forma voluntaria (PEPE, 2011: 44). El término, que no se registra en *Bacantes*, se emplea nuevamente en el v. 1310 y en el contexto del pasaje aparece la figura de Hera. Pero, luego, Anfitrión se focaliza en las consecuencias, señalando que los asesinatos son obra del héroe (μῑᾱς ἅπαντα χειρὸς ἔργα σῆς τάδε, *todos estos son trabajos de una sola mano tuya*, v. 1139). De este modo, a partir de la información brindada por su padre Heracles se reconoce como el asesino de sus hijos: τί δῆτα

³⁰⁸ Véase *Ética a Nicómaco*, tratado sobre la ética en el que Aristóteles se refiere específicamente a las acciones cometidas por epilépticos o locos (1149a).

φείδομαι ἕψυχῆς ἐμῆς / τῶν Φιλτάτων μοι γενόμενος παίδων φονεύς; *¿Por qué perdono mi vida habiendo sido el asesino de mis queridos hijos?* (vv. 1146-1147).

Tras el diálogo con su padre, en un momento de mucha tensión dramática, el Anfitriónida se pregunta qué debe hacer: οἴμοι, τί δράσω; ποῖ κακῶν ἐρημίαν / εὖρω, πτερωτὸς ἢ κατὰ χθονὸς μολών; *¿Ay de mí! ¿Qué haré? ¿Dónde hallaré la liberación de mis males, yendo alado o debajo de la tierra?* (vv. 1157-1158). La fórmula οἴμοι, τί δράσω; (v. 1157) expresa un planteo por parte del protagonista sobre su responsabilidad.³⁰⁹

Sigue un diálogo entre Teseo y Anfitrión, en el que el anciano afirma que su hijo ha matado a los niños: ἔτεκε μὲν <νιν> οὐμὸς ἱνὶς τάλας, / τεκόμενος δ' ἔκανε, φόνιον αἶμα τλάς, *los engendró <mi> desgraciado hijo, y tras haberlos engendrado los mató, habiendo soportado la sangre del asesinato* (vv. 1183-1184), pero en el verso anterior sostiene que los dioses están involucrados (ἐπάθομεν πάθεα μέλεα πρὸς θεῶν, *sufrimos miserables sufrimientos a causa de los dioses*, v. 1180). Por su parte, Teseo sostiene que es obra de la esposa de Zeus (Ἥρας ὄδ' ἄγων, *este es el combate de Hera*, v. 1189) e induce a Heracles a creer que la diosa es la responsable de los acontecimientos, con lo cual hay una vacilación entre culpabilizarlo a él o a la divinidad. Incluso el Anfitriónida, en el *agón* con Teseo, dice respecto de los dioses: οἶ δ' οὐδὲν ὠφελοῦσί μ', ἀλλ' Ἥρα κρατεῖ, *pero ellos en nada me ayudan, sino que Hera tiene el poder* (v. 1253). El juego es intencional ya que la doble motivación de los hechos es una forma de concebir el modo de acción del sujeto agente propia no solo del género trágico sino también de la épica, que consiste en que los dioses coaccionan al hombre para que lleve a cabo una acción, una necesidad superior que se le impone y de la que se apropia. De esta manera el hombre es responsable de sus actos independientemente de sus intenciones (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002 [1972]: 48-49).³¹⁰ Por su parte, SANZ MORALES & LIBRÁN MORELO (2008: 69-72) advierten que si bien hay huellas de una presentación tradicional de la culpabilidad humana en la tragedia, que consiste en la colaboración entre la voluntad divina y la acción humana,

³⁰⁹ LANZA (1988: 18) remarca la presencia de dicha fórmula en diversas tragedias.

³¹⁰ Para WILLIAMS (1981: 20-39) la riqueza del género trágico está en plantear un juicio de las acciones más allá de la intención del sujeto. Pueden consultarse los estudios clásicos de DODDS (2008 [1951]: 39-70) quien entiende que las tragedias son el reflejo del pasaje de la cultura de la vergüenza a la de la culpa, y SNELL (1953: 31) que las ubica como el punto de inflexión entre Homero y las ideas posteriores sobre el individuo.

Eurípides rompe con la teodicea tradicional y la renuncia al suicidio es la culminación del proceso.³¹¹ Cabe señalar que el cuestionamiento incluye los agentes divinos. La asunción de la responsabilidad es lo que le permite a Heracles seguir viviendo:

τί δῆτά με ζῆν δεῖ; τί κέρδος ἔξομεν
βίον γ' ἀχρεῖον ἀνόσιον κεκτημένοι;
χορευέτω δὴ Ζηνὸς ἢ κλεινὴ δάμαρ
†κρόουσ' Ὀλυμπίου Ζηνὸς ἀρβύλη πόδα†.
ἔπραξε γὰρ βούλησιν ἦν ἐβούλετο,
ἄνδρ' Ἑλλάδος τὸν πρῶτον αὐτοῖσιν βάθροισ
ἄνω κάτω στρέψασα.
vv. 1301-1307.

¿Por qué entonces es necesario que yo viva? ¿Qué provecho en cualquier caso tendremos obteniendo una vida inútil e impía? Que baile ya la famosa esposa de Zeus †golpeando el pie con su zapato de Zeus Olímpico†. Pues ella logró el propósito que se proponía, trastornar al primer hombre de la Hélade desde lo más profundo de sus cimientos.

Al ubicarse como una víctima de la diosa el Anfitriónida retoma la idea del suicidio (ver vv. 1392-1393) pero, sin embargo, no se mata. Para AÉLION (1986: 94) el personaje acepta los límites de la condición humana por la fuerza moral que posee. A mi criterio la afirmación de la participación de Hera es parte del entramado persuasivo estructurado por Teseo que tiene como objetivo que Heracles siga viviendo. Lo que logra el ateniense es que su amigo elabore el hecho de haber perdido a su familia y haber sido el homicida:

ὦ λυγραὶ φιλημάτων
τέρψεις, λυγραὶ δὲ τῶνδ' ὄπλων κοινωνίαι.
ἀμηχανῶ γὰρ πότερ' ἔχω τάδ' ἢ μεθῶ,
ἂ πλευρὰ τὰμὰ προσπίτνοντ' ἐρεῖ τάδε·
Ἥμῖν τέκν' εἶλες καὶ δάμαρθ'· ἡμᾶς ἔχεις
παιδοκτόνους σούς. εἴτ' ἐγὼ τάδ' ὠλέναις
οἴσω; τί φάσκων; ἀλλὰ γυμνωθεὶς ὄπλων,
ξὺν οἷς τὰ κάλλιστ' ἐξέπραξ' ἐν Ἑλλάδι
ἐχθροῖς ἐμαυτὸν ὑποβαλὼν αἰσχροῶς θάνω;
οὐ λειπτέον τάδ', ἀθλίως δὲ σφιστέον.
vv. 1376-1385.

¡Funestas alegrías de sus besos y funesta compañía de estas armas! Pues dudo si conservarlas o tirarlas, mientras caigan sobre mis costillas me preguntarán: con nosotras mataste a tus hijos y mujer, a nosotras nos llevas, las asesinas de tus hijos.

³¹¹ MASTRONARDE (2010: 280) destaca el efecto limitado de la ayuda ofrecida por Zeus a su hijo (vv. 827-829).

¿Yo las llevaré, entonces, en mis brazos? ¿Qué puedo decir? Pero habiendo sido despojado de las armas, con las que llevé a cabo lo más honroso en la Hélade, tras someterme a mis enemigos, ¿moriré de forma deshonrosa? No puedo dejarlas, infelizmente debo guardarlas.

Al personalizar las armas, Heracles muestra que son una parte integral de su existencia en tanto lo conectan con el asesinato de su familia y, al mismo tiempo, con su pasado heroico. La negativa a rechazarlas indica que el héroe logró asumir la responsabilidad. Es el modo que encuentra de apropiarse de los hechos que lo definen aun cuando no fueron deseados por él. DUNN (1996: 123) sostiene que Heracles se queda con las armas con el único propósito de poder defenderse, afirmación que supone una definición negativa del héroe. En cambio, para FOLEY (1985: 150 y 169), si bien la conservación de las armas le permitirá defenderse a sí mismo, también traerá beneficios para Atenas y, al crear un héroe valioso para la polis ateniense, Eurípides rescata la figura de Heracles del anacronismo. Por su parte, HARTIGAN (1987: 128) entiende que en la tragedia no se presenta al Anfitrionida como un dios porque las divinidades cuando matan no tienen ningún problema, él en cambio siente la tristeza que solo un hombre puede sentir y toma la responsabilidad de los hechos: el no estar cuerdo en el momento que cometió los asesinatos no lo hace menos culpable. A lo cual, acoto que en su último discurso, en la parte dirigida a Anfitrión, el héroe afirma haber matado a su familia pero aclara que lo hizo de forma involuntaria (διώλεσ' ἄκων, v. 1364). Al mostrar un héroe que se convierte en hombre, en lugar de un hombre que se convierte en dios, el trágico cambia el sentido del mito de Heracles.

IV.3. ¿Es la locura un castigo en *Bacantes*?

Como se ha comentado, en *Bacantes* hay varias escenas de locura y, asimismo, varios tipos de *manía*. Incluso se teoriza sobre dicha cuestión en escena: Tiresias, en el primer episodio (vv. 298-305), al hablar sobre el carácter divino de Dioniso, expone los diversos tipos de locura, entre los que ubica la *manía* adivinatoria y la guerrera.³¹² En este apartado, me dedicaré, en primer lugar, a la locura de Penteo, descrita por Dioniso en la narración que hace sobre la escena del establo (vv. 616-641) y puesta en el escenario bajo la forma de un *agón* (vv. 787-846), ambos ubicados en el tercer episodio. Recordemos que Tiresias acusa a Penteo de estar loco antes del encuentro con Dioniso

³¹² GAMBON (2016c: 166) destaca el hecho de que las diversas formas en las que se presenta la *manía* en *Bacantes* se la define como una experiencia alucinatoria.

(vv. 326-327). En el episodio cuarto se muestra al rey enloquecido en el escenario, cuestión analizada con detenimiento en el capítulo V. En segundo lugar, estudiaré la locura dionisiaca de Ágave, de la que nos informa Dioniso en el prólogo (vv. 23-34), ya que ella participa del grupo de tebanas que se encuentra en el Citerón, y el segundo mensajero (vv. 1043-1152), pero que también se exhibe en escena ya que la mujer entra en el éxodo manifestando claros signos de perturbación. El coro, al divisarla dirigiéndose hacia el palacio de forma precipitada, destaca su mirada extraviada (ἐν διαστρόφοις / ὄσσοις, vv. 1165-1166). De modo que en el escenario se representa a Penteo pasando de la sanidad a la locura y a su madre, al contrario, pasando de la locura a la sanidad.

En cuanto a la causalidad de la enfermedad, la crítica se divide como en *Heracles*. Para VON WILAMOVITZ-MÖELLENDORF, el dios entra en el rey (citado por DILLER [1983: 361], VON WILAMOVITZ-MÖELLENDORF, *Griechische Tragoedien* [1906: IV 143]). El filólogo alemán, sumamente influyente en la crítica del siglo XX, condujo a DODDS (1960 [1944]: 172) a proponer un modelo psicológico: Dioniso se aprovecha del punto más débil de su víctima para atacarlo, como se ha visto plantea en el caso del Anfitrionida. Sin embargo, luego el editor de la tragedia otorga un poder sobrenatural al peplo ofrecido por Dioniso al sostener que el cambio de personalidad se produce en el momento en el cual el rey se lo coloca (DODDS, 1960 [1944]: 181). También siguiendo a VON WILAMOVITZ-MÖELLENDORFF, WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 54-55) plantea que, si bien Penteo se resiste al culto de Baco, tiene mucho en común con quien ataca ya que tampoco es cauto y mucho menos racional, además de que la ambición de fama y poder del rey de Tebas es comparable con la fuerza de la locura báquica. Considera oportuno abandonar el cuestionamiento sobre la causa de la locura y propone enfocarse en el valor poético y simbólico de los eventos (WINNINGTON-INGRAM, 1997 [1948]: 180). DILLER (1983: 361) advierte el peligro de encontrar la motivación del cambio de Penteo, que pasa de enemigo a seguidor de Dioniso, fuera de la obra misma, si bien rescata la idea de que el dios lo vence desde adentro. La cuestión no es la anormalidad del nieto de Cadmo sino el problema de lo universal vinculado a lo religioso. En una línea similar de análisis, ROSENMEYER (1983: 370-371 y 387), como se ha visto, califica de anacrónico atribuirle a Eurípides un estudio sobre la anormalidad ya que no se trata de un científico que observa la enfermedad sino de un poeta. El cambio de personalidad

de Penteo tiene como función dramática anticipar su muerte en escena. Asimismo interpreta la tragedia como una precursora de los diálogos platónicos en tanto lo fundamental son las ideas propuestas en el texto, cuyo tema principal es “¿qué es un hombre?” que está a su vez ligado a la pregunta “¿qué es el conocimiento?”. Continuando la idea de la internalización de la locura, THUMIGER (2007: 86) señala que Eurípides se vale de la anáfora (repetición de términos) y la anadiplosis (utilización extendida de verbos y adjetivos en lugar de sustantivos) para generar dicho efecto.

Por otra parte, la interpretación racionalista de NORWOOD (1908: 83-84), seguida por VERRALL (1910: 56-57), elimina los elementos sobrenaturales de la obra y postula que el personaje de Dioniso es, en realidad, un seguidor del dios y los milagros constituyen alucinaciones del coro. Para O'BRIEN-MOORE (1924: 136) Baco causa de forma directa la *manía* de madre e hijo, como lo hace Zeus en los poemas homéricos o Atenea en *Áyax*. Dicho autor señala la adecuación de la alucinación de Penteo a la atmósfera religiosa de la tragedia, en tanto ver a Dioniso con cuernos se acomoda a la representación tradicional de Baco y la diplopía, signo inequívoco de embriaguez, responde a que está borracho, pero no de vino, sino de la voluntad del dios. De hecho, su conducta en el escenario, en especial el desarreglo del peinado (vv. 930-931), es propia de un sujeto en estado de ebriedad (O'BRIEN-MOORE, 1924: 140- 142). En la misma línea, según PADEL (2005 [1995]: 75 y 290) Dioniso castiga a Penteo, por haberlo insultado, a través de la locura de Ágave. CIANI (1974: 100) distingue dos tipos de locura en la tragedia: la gran locura dionisiaca de las ménades, producto de la posesión divina dentro de la que se inscribe el caso de Ágave, y la locura humana de Penteo, que consiste en la *hýbris* de la negación de la divinidad. A su vez, suma la del rey de Tebas provocada por Dioniso y la de Cadmo-Tiresias, calificada de fingida. No acuerdo con dicha diferenciación, porque entiendo que en el caso de Penteo, la locura humana y aquella provocada por el dios, conforman etapas de la misma enfermedad (en el apartado cuarto del capítulo siguiente se brindan mayores precisiones). Por su parte, WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 142) destaca una semejanza entre la locura de madre e hijo; en cambio, SIMON (1984: 139) diferencia un proceso de interacción personal en el caso de Penteo y uno de absorción dentro de un grupo, respecto de Ágave. SEAFORD (2010: 35) explica los cambios en la conducta del hijo de Equión a partir de la similitud con la experiencia de las iniciaciones místicas, interpretación retomada en el capítulo V por la explicación ofrecida sobre el travestimiento de Penteo.

Tras destruir el palacio, el dios pronuncia un relato en respuesta a la pregunta del corifeo sobre cómo fue encarcelado.³¹³ Tiene la forma de un discurso de mensajero pero con la particularidad de referirse a lo que él mismo provocó.³¹⁴ Comienza con el intento de Penteo por atar al extranjero: ταῦτα καὶ καθύβρις' αὐτόν, ὅτι με δεσμεύειν δοκῶν / οὐτ' ἔθιγεν οὐθ' ἠψαθ' ἡμῶν, ἐλπίσιν δ' ἐβόσκετο, *también en estas cosas lo ultrajé, porque cuando pensó encadenarme ni (nos) tocó ni nos sujetó, sino que se alimentaba con esperanzas* (vv. 616-617). Quiero señalar, en primer lugar, el empleo del pronombre de primera persona plural para referirse a él mismo, ἡμῶν (v. 617), ya que la narración juega con el sujeto de la acción y su desdoblamiento, vinculado al carácter epifánico de la escena que influye en la percepción que tendrá el espectador sobre la causa de la *manía*.³¹⁵ Continúa con la visión del toro y la reacción del rey ante ese descubrimiento (examinada con detenimiento en el cuarto apartado del capítulo V por conformar un “episodio psicótico”):

πρὸς φάτναις δὲ ταῦρον εὐρών, οὗ καθεῖοξ' ἡμᾶς ἄγων,
 τῷδε περὶ βρόχους ἔβαλλε γόνασι καὶ χηλαῖς ποδῶν,
 θυμὸν ἐκπνέων, ἰδρῶτα σώματος στάζων ἄπο,
 χεῖλεσιν διδούς ὀδόντας· πλησίον δ' ἐγὼ παρῶν
 ἤσυχος θάσσω ἔλευσσον.
 vv. 618-622.

Habiendo encontrado un toro en el establo, donde nos encerró conduciéndonos, a este le tiraba redes sobre las rodillas y pezuñas de los pies, jadeando de furia, chorreando sudores del cuerpo, tras morderse los labios. Pero yo, estando sentado cerca, miraba tranquilo.

³¹³ Respecto de si la escena del milagro se concretaba en el escenario, la crítica se ha dividido. Para SIMON (1984: 137) hay una búsqueda deliberada de ambigüedad por parte de Eurípides; según WILES (1999: 172) se cuestiona la estabilidad de la convención dramática en una obra de teatro que tiene como protagonista al dios de la ilusión.

³¹⁴ La presencia de dos mensajeros relatando caracteriza el último periodo de producción de Eurípides, cf. *IT* vv. 260-339 y 1327-1419, *Or.* vv. 866-956 y 1474-1503, *Ph.* vv. 1090-1199 y 1356-1424. En *Bacantes* además de los dos relatos de mensajero y el discurso narrativo de Baco, hay un servidor que cuenta de forma breve cómo atraparon al extranjero y el escape de las mujeres (vv. 434-450). HAMILTON (1974:146) señala que los elementos que aparecen cuando el coro y Dioniso relatan los acontecimientos de la escena de los milagros del palacio -el relámpago, el fuego y el trueno (vv. 594-595, 597-601)- son asociados por el dios con su propio nacimiento en el prólogo (vv. 1-9). FISHER (1992: 187-188) interpreta los eventos de la escena de los milagros como dramatizaciones míticas o rituales y considera que para la audiencia además de ser acontecimientos dramáticos son representaciones de la naturaleza del dios.

³¹⁵ HAMILTON (1974: 148) advierte que la epifanía de Dioniso es doble, así como su nacimiento referido por Tiresias en el primer episodio (vv. 286-297), y destaca que el paralelismo verbal (vv. 623/629, 625/631, 627/635) se refuerza en la métrica. Para SEGAL (1997a: 218-223) la escena del milagro del palacio tiene una dimensión meta-teatral. Por otra parte, en los primeros versos del episodio cuarto, el extranjero se refiere a sí mismo en tercera persona: ὁ θεὸς ὁμαρτεῖ, πρόσθεν ὧν οὐκ εὐμενής, *el dios nos acompaña, antes no estaba bien dispuesto* (v. 923).

Después de señalar la aparición del animal en el establo, Dioniso emplea un pronombre personal de primera persona del plural para referirse a él mismo (ἡμᾶς, v. 618), y de inmediato usa el pronombre ὄδε (v. 619) para el toro, estableciendo una distancia respecto de la bestia, una de sus formas típicas. Sigue la descripción de la conducta y los síntomas de Penteo que, en alguna medida, podrían compararse con los comentarios de la *daímon* en *Heracles*, pero en ese caso el discurso había sido predictivo (vv. 858-874) y, tras pronunciarlo, la hija de Noche desaparecía de escena; en cambio, en *Bacantes*, el dios continúa en el escenario, incluso aparece en el final, y habla en pasado del ataque del rey. El pasaje cierra con la ubicación del dios como testigo ocular (vv. 621-622), donde se destaca su serenidad en contraposición a la excitación del hijo de Equión. LEBEAU (2007: 126) señala que la oposición de actitudes de los personajes, que constituirá el cierre del discurso de Dioniso (vv. 640-641), se reflejaba en las máscaras de los personajes: la fisionomía colérica de Penteo contrastaba con la del dios sonriente.

A continuación, menciona la llegada de Baco, como si se tratase de una entidad diferente del narrador, que ocasiona el temblor del palacio y el incendio de la tumba de Sémele (vv. 622-624),³¹⁶ y la respuesta del rey que, ante semejante acontecimiento, corre de un lado a otro, da órdenes a sus esclavos para que lo ayuden (vv. 625-626) y se dirige armado al interior del palacio (vv. 627-628). Resulta notoria la similitud con *Heracles*, tragedia en la que la *daímon* promete derrumbar el palacio (v. 854), situación que el coro comenta unos versos después (vv. 904-905).³¹⁷ Luego, el extranjero cuenta cómo el dios irrumpe haciendo aparecer un fantasma: κᾶθ' ὁ Βρομίος, ὡς ἔμοιγε φαίνεται, δόξαν λέγω, / φάσμ' ἐποίησεν κατ' αὐλήν, y *entonces Bromio, así a mí me parece -digo mi opinión- hizo un fantasma en el patio* (vv. 629-630). En lugar de un fantasma para SEAFORD (2010: 202) se trata de una luz que remite al imaginario de los misterios. GOLDHILL (1992: 278) sostiene que el extranjero coloca una distancia entre él mismo y su accionar que oscurece el entendimiento sobre qué sucede en el interior del palacio y provoca incertidumbre a través del vocabulario de la visión y las distorsiones de la representación. Unos versos después, con la fórmula ὡς δέ μοι δοκεῖ

³¹⁶ El temblor del palacio del tercer episodio tiene un relato predictivo y otro *a posteriori* (vv. 585-606 y 623-624). El coro comenta sin hacer referencia a la conducta de Penteo, objeto de la narración del dios (vv. 616-637).

³¹⁷ SEAFORD (2010: 201) destaca el paralelo entre los vv. 630-631 de *Bacantes* y el v. 1002 de *Heracles* (ἀλλ' ἦλθεν εἰκῶν, ὡς ὄρᾶν ἐφαίνετο): una imagen divina (εἰκῶν) aparece junto con una locura báquica y el colapso del edificio.

(*pero me parece*, v. 638), Dioniso cuestiona su propio parecer, como si fuese posible objetar lo que dice un dios. THUMIGER (2007: 116) explica que mediante tal enunciado el extranjero se presenta como un testigo mortal, afirmando su participación bajo la forma humana que había sido propuesta en el prólogo de la tragedia. Por su parte, DE JONG (1991: 14) denomina a este tipo de expresiones “restricciones de entendimiento”. Recordemos que el coro está al tanto de que se trata de una divinidad, a diferencia de Penteo que cree que el extranjero es un seguidor del dios. Baco reanuda el relato con el intento del rey por atacarlo y el desmoronamiento del palacio (vv. 629-635). La narración de los acontecimientos, el discurso se extiende unos versos más, concluye con la siguiente sentencia: *πρὸς θεὸν γὰρ ὢν ἀνὴρ / ἐς μάχην ἐλθεῖν ἐτόλμησ’*, *pues siendo un hombre se atrevió a luchar contra un dios* (vv. 635-636).³¹⁸ Dioniso explica que Penteo pasó esta serie de experiencias por haber enfrentado a un θεός y deja en claro que en el origen se encuentra una divinidad que es él mismo. Con lo cual, en principio, podría decirse que Eurípides sigue los lineamientos de la concepción tradicional de la locura que ubica el castigo como la respuesta a la ofensa a un dios.

Por otra parte, interesa destacar que, para indicar la acción de luchar contra un dios, el trágico elige la fórmula *ἐς μάχην ἐλθεῖν*.³¹⁹ En griego hay un verbo específico para indicar tal acción que es *θεομαχέω*, utilizado en la tragedia para caracterizar la conducta de Penteo en dos casos: en el prólogo por parte de Dioniso (*ὄς θεομαχεῖ τὰ κατ’ ἐμὲ*, *que lucha contra mí, un dios*, v. 45) y en el éxodo, por su madre (*θεομαχεῖν μόνον / οἷός τ’ ἐκεῖνος*, *él sólo [es] capaz de luchar contra un dios*, vv. 1255-1256). DILLER (1983: 361) señala que el verbo *θεομαχέω*, utilizado tardíamente por Eurípides (se registra su empleo en *Bacantes* y en *Ifigenia en Áulide*, v. 1408), adquirió con el tiempo un sentido abstracto que es “luchar de forma desesperada contra lo inevitable”.³²⁰ Se registra dicho verbo cuando Tiresias quiere diferenciar su accionar del comportamiento del rey (*κοὺ θεομαχήσω σῶν λόγων πεισθεὶς ὕπο*, *no voy a luchar contra un dios habiendo sido persuadido por tus palabras*, v. 325). Asimismo PADEL (2005 [1995]: 303) destaca que la *theomakhía*, “lucha contra un dios”, está presente en la imagen de la destrucción de cosas sagradas (vv. 347-351). De esta manera

³¹⁸ En el v. 636 se utiliza el verbo *τολμάω* (registrado en el v. 962) que, como *τόλμα*, tiene connotaciones negativas y positivas.

³¹⁹ La fórmula en el v. 789 es la siguiente: *ὅπλ’ ἐπαίρεσθαι θεῶν*.

³²⁰ KAMERBEEK (1948) se dedica al concepto de *theomakhos* en el género trágico.

se asemeja al hijo de Equión con los titanes, que constituyen el primer modelo mitológico de *theomakhía*. No hay que olvidar que el coro compara de un modo directo, en el segundo estásimo (vv. 537-555), a Penteo con un gigante peleando contra un dios (φόνιον δ' ὥστε γίγαντ' ἀντίπαλον θεοῖς, v. 544) y lo llama “hijo de la tierra” (γηγενῆ, v. 996); de esta manera el público recibe de diversos personajes una estimación negativa de la conducta del joven rey.

Tras indicar su salida del palacio, Dioniso advierte la llegada de Penteo y se pregunta qué pensará de lo acontecido (τί ποτ' ἄρ' ἐκ τούτων ἐρεῖ; v. 639). Sigue un diálogo entre los personajes (vv. 642-659), interrumpido por el arribo de un mensajero quien, ante la insistencia de su amo (vv. 663 y 672-676), informa los sucesos acaecidos en el monte (vv. 677-774). Finalmente llega el *agón* entre los primos también denominado la “escena de tentación” (vv. 787-846), en el que Dioniso convence a Penteo de ir disfrazado de mujer a espiar a las mujeres. Según DODDS (1960 [1944]: 172) constituye la escena crucial de la obra y tiene como resultado que el extranjero deje de ser un enemigo y se convierta no solo en un sabio consejero sino también en el “primero de los amigos” para Penteo (v. 939). El diálogo entre los oponentes comienza de la siguiente manera:

πείθη μὲν οὐδέν, τῶν ἐμῶν λόγων κλύων,
Πενθεῦ· κακῶς δὲ πρὸς σέθεν πάσχων ὄμως
οὐ φημι χρῆναί σ' ὄπλ' ἐπαίρεσθαι θεῶ,
ἀλλ' ἡσυχάζειν· Βρόμιος οὐκ ἀνέξεται
κινεῦντα βάκχας <σ'> εὐίων ὄρων ἄπο.
vv. 787-791.

De ningún modo te dejas persuadir, Penteo, escuchando mis palabras. Aun sufriendo males por tu causa, te digo que no debes levantarte en armas en contra de un dios, sino descansar de la guerra. Bromio no soportará que <tú> saques a las bacantes de las montañas del evohé.

Si bien alude a la condición de θεόμαχος de Penteo, el extranjero menciona el poder persuasivo de la palabra, provocando un corrimiento de la lectura arcaica del mito y ubicando la tragedia en el siglo V. a. C. Esta referencia ha llevado a autores como VERNANT (2002 [1972]: 244) a comparar la actitud de Dioniso con el poder del lenguaje

celebrado por Gorgias en *Encomio de Helena*.³²¹ Nótese que varios personajes de la tragedia hablan en el escenario empleando sofismas, conocida estrategia de los sofistas: Cadmo y Tiresias en el primer episodio (vv. 170-214), y Penteo junto con Dioniso en su encuentro inicial (vv. 451-518).

Sigue una serie de intentos del dios por hacer entrar en razón al joven, quien responde como si lo estuviesen atacando y entiende que el objetivo de su oponente es engañarlo (vv. 792-809). SEAFORD (2010: 35) interpreta la hostilidad de Penteo como parte de una iniciación misteriosa. Dioniso aclara que quiere ayudarlo (ποιῶν τι, σῶσαί σ' εἰ θέλω τέχναις ἐμαῖς; *¿De qué clase [de engaño]? Si te quiero salvar con mis artes*, v. 806) pero Penteo se niega a aprender y sigue obstinado en preparar un ataque armado: ἐκφέρτε μοι δεῦρ' ὄπλα, σὺ δὲ παῦσαι λέγων, *tráiganme aquí las armas, y tú deja de hablar* (v. 809). Se establece una clara oposición entre la capacidad discursiva de Baco y la obstinada respuesta belicista del rey, remarcada cuando, una vez convencido de llevar el atuendo de ménade, dice: ἢ γὰρ ὄπλ' ἔχων πορεύσομαι / ἢ τοῖσι σοῖσι πείσομαι βουλευμασιν, *iré con armas o me dejaré persuadir por tus consejos*, (vv. 845-846).

El v. 810 es el punto de inflexión en el discurso de Dioniso por marcar el cambio de estrategia respecto del ataque armado propuesto en el prólogo, provocando un giro en el desarrollo de la acción que resulta inesperado para el público ya que no forma parte del mito tradicional. El cambio se manifiesta en el aspecto formal, se pasa de discursos de dos líneas cada uno a la esticomitia:

Δι. ᾄ.

βούλη σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν;

Πε. μάλιστα, μυρίον γε δούς χρυσοῦ σταθμόν.

Δι. τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν;

Πε. λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ' ἄν ἐξωνωμένας.

Δι. ὅμως δ' ἴδοις ἄν ἠδέως ἄ σοι πικρά;

Πε. σάφ' ἴσθι, σιγῇ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος.

vv. 810-816.

Dioniso: *¡Ah! ¿Quieres verlas sentadas (todas) juntas en los montes?*

Penteo: *Mucho, aunque tuviese que dar una innumerable cantidad de oro.*

Dioniso: *¿Y por qué has caído en una gran pasión por esto?*

Penteo: *Tristemente las vería borrachas.*

³²¹ El extranjero contesta a la amenaza del rey, de ser castigado por sus sofismas (δικήν σε δοῦναι δεῖ σοφισμάτων κακῶν, v. 489), que aquel que debería ser castigado es él por su impiedad e ignorancia para con el dios (σὲ δ' ἀμαθίας γε κάσεβοῦντ' ἐς τὸν θεόν, v. 490).

Dioniso: *A pesar de eso, ¿verías de forma agradable las cosas que para ti (son) amargas?*

Penteo: *Bien lo sabes, sentado bajo los abetos en silencio.*

El dios sabe de qué modo enloquecer a alguien porque, de hecho, él mismo es *mainómenos*, según se ha visto en su biografía mítica. Con la supuesta finalidad de espiar a las mujeres, Dioniso sugiere a Penteo travestirse:

Δι. στειλαί νυν ἀμφὶ χρωτὶ βυσσίνους πέπλους.

Πε. τί δὴ τόδ' ; ἐς γυναϊκας ἐξ ἀνδρὸς τελῶ;

Δι. μή σε κτάνωσιν, ἦν ἀνὴρ ὀφθῆς ἐκεῖ.

Πε. εὖ γ' εἶπας αὖ τόδ' · ὥς τις εἶ πάλαι σοφός.

vv. 821-824.

Dioniso: *Ponte sobre la piel los peplos de lino.*

Penteo: *¿Y por qué esto? ¿Me transformaré de hombre en mujer?*

Dioniso: *No sea que te maten, si eres visto (como) hombre allí.*

Penteo: *De nuevo dijiste bien esto. ¿Qué sabio eres hace tiempo!*

El extranjero le da una razón a su víctima de por qué le conviene cambiar su ropa: para que las mujeres lo confundan con alguna de ellas. Además de proponerle que se ponga un peplo, lo invita a llevar una peluca, una mitra y los dos atributos característicos de las ménades, el tirso y la piel de corzo (vv. 821, 831 y 835).

El episodio cierra con un discurso de Dioniso dirigido a sus seguidoras:

γυναϊκες, ἀνὴρ ἐς βόλον καθίσταται,

v. 848

ἥξει δὲ βάκχας, οὗ θανῶν δώσει δίκην.

v. 847.

Διόνυσε, νῦν σὸν ἔργον· οὐ γὰρ εἶ πρόσω·

τεισώμεθ' αὐτόν. πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν,

v. 850.

ἐνεῖς ἐλαφρὰν λύσσαν· ὥς φρονῶν μὲν εὖ

οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδύναι στολήν,

ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται.

χρηζῶ δέ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν

γυναϊκόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως

ἐκ τῶν ἀπειλῶν τῶν πρὶν αἴσι δεινὸς ἦν.

ἀλλ' εἶμι κόσμον ὄνπερ εἰς Ἴδου λαβῶν

ἄπεισι μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγείς,

Πενθεῖ προσάψων·

vv. 847-859.

Mujeres, el hombre cae en la red, llegará junto a las bacantes, donde muriendo será castigado. ¡Dioniso, ahora el trabajo (es) tuyo! Ya no estás lejos. Nos vengaremos por esto. Primero sácalo de los cabales, habiéndole infundido una ligera locura. Porque pensando correctamente no estará dispuesto a ponerse ropa de mujer, pero

empujándolo fuera del pensar, se la pondrá. Quiero exponerlo a la risa de los tebanos, conduciéndolo a través de la ciudad con hábito de mujer, después de las amenazas de antes en las que era terrible. Voy a sujetar a Penteo el ornamento, precisamente, con el que partirá al Hades, habiendo sido asesinado por las dos manos de la madre.

Como si se tratase de un segundo prólogo, Baco anuncia su intención de enloquecer al rey de Tebas, afectando su mente y la capacidad de juicio. En primer lugar, llama la atención que lo haga dirigiéndose a sí mismo en segunda persona, porque el dios es él mismo y el coro lo sabe, y además emplea un verbo en modo imperativo (ἔκστησον, v. 850). A su vez, se refiere al cambio de ropas con verbos en aoristo subjuntivo (θελήσῃ, v. 852), modo que expresa el deseo del sujeto de que un hecho acontezca, y en futuro de indicativo (ἐνδύσεται, v. 853), tiempo que apunta a una acción que aún no ha sucedido, cuando ya convenció al rey de disfrazarse de mujer y está seguro de que ocurrirá. En el cuarto estásimo, canto de tono predictivo, las bacantes aplican el adjetivo λυσσώδη (v. 981) a Penteo, lo cual manifiesta que para cuando llegue al monte la locura ya habrá entrado en él. La segunda parte del pasaje citado es predictiva, a partir del v. 854, donde anuncia que Penteo será asesinado por su madre. El discurso de Dioniso podría equipararse con el de *Lýssa*, pero en la descripción de lo que le sucederá a su víctima no incluye indicaciones sobre el estado físico y mental. Tampoco se hace referencia a la sintomatología del hijo de Ágave en el discurso del dios que cierra el episodio cuarto (vv. 971-976), comentado en el capítulo anterior, ni al manifestar su plan en el prólogo (vv. 23-42). Así Eurípides genera mayor expectativa y construye una locura que no se basa en los síntomas físicos, a diferencia del cuadro sintomatológico de la *manía* según el modelo tradicional.

Por otra parte, en los primeros versos del pasaje, Dioniso indica que el hijo de Equión morirá a manos de las ménades (vv. 847-848). WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 23) destaca la utilización en el v. 847, οὗ θανάων δώσει δίκην, de la expresión judicial para indicar sanción o castigo (δίκην δίδόναι),³²² Iris emplea la alocución en *Heracles* (μὴ δόντος δίκην, v. 842). Antes de anunciar que se propone enloquecer al rey, Baco dice: τεισώμεθ' αὐτόν (v. 850). El valor de la expresión se comprende si se toma en cuenta que el verbo τίνω en su forma activa significa “pagar un precio”.

³²² La interpretación del tema del castigo en *Bacantes* es sumamente compleja por incluir la cuestión de la sabiduría, entre tantas otras. Véase, por ejemplo, el estribillo en el que el coro defiende la venganza sobre el enemigo como una forma de *sophía* (vv. 877-881) y la conclusión del segundo discurso de mensajero (vv. 1150-1152).

ANDRADE (2000: 80) repara en el valor judicial del verbo ὀφλισκάνω (v. 854) que indica que Penteo ya fue condenado a hacer el ridículo. Con lo cual, para el dios, el rey es responsable de su propia muerte y la locura constituye el medio para conducirlo hacia ella. La reiteración del adjetivo πρόθυμος, “deseoso”, en boca de Dioniso (vv. 829 y 913), constituye otra forma de marcar la responsabilidad de Penteo, junto con la repetición del pronombre de segunda persona en el v. 955 (σύ y σε).

El encargado de narrar cómo las mujeres asesinaron a Penteo (vv. 1043-1152) es un esclavo de la casa real (función destacada por él mismo en los vv. 1026-1028 y al referirse a Penteo como δεσπότης en los vv. 1046 y 1095). BUXTON (1991: 44) y DE JONG (1992: 576) concuerdan en que el relato transmite una mezcla de respeto y compromiso afectivo por la relación que tiene el personaje con la familia de Cadmo. Para la interpretación del papel del mensajero debe tomarse en cuenta que el mismo actor interpretaba a Ágave, Penteo y el segundo mensajero (PERRIS, 2011: 48). El discurso no puede ser neutral, así lo atestigua el llanto del esclavo por las desgracias que sufren sus amos (vv. 1027-1028) y la pregunta realizada a las bacantes sobre si se alegran por los sucesos acontecidos (vv. 1032-1033).³²³ Sin embargo, como sucede con la crítica de *Heracles*, hay opiniones encontradas respecto de la imparcialidad del relato. A diferencia de BUXTON, para LACROIX (1976: 231) el reporte es objetivo. Por su parte, BARRETT (2002: 103) considera que los mensajeros en las tragedias de Eurípides ocupan un lugar en el escenario muy diferente del de los otros personajes dramáticos y especifica que, en el caso de *Bacantes*, son “espectadores del drama”.

Ante el pedido de las bacantes de que cuente cómo murió el rey (vv. 1041-1042), el mensajero dice que llegó al Citerón siguiendo a su amo (δεσπότη γὰρ εἰπόμεν, v. 1046) y que el extranjero fue el guía para ir a ver el espectáculo (ξένος θ' ὃς ἡμῖν πομπὸς ἦν θεωρίας, v. 1047).³²⁴ Respecto de la primera aclaración, DE JONG (1992: 576) sostiene que tiene como objetivo explicar la presencia del mensajero en la expedición. En cambio, según ROUX (1970-1972: II 564) constituye una excusa que le permite desligarse de responsabilidad en el asunto. Sin

³²³ Es notable la semejanza en la involucración de los personajes entre los relatos del primero y el segundo mensajero.

³²⁴ A diferencia de otras tragedias, en *Bacantes* el relato del segundo mensajero se enlaza con el final del episodio cuarto, que había terminado con la indicación de la partida de Penteo y Dioniso al Citerón (DE JONG, 1992: 576).

embargo, dicho personaje se ubica como testigo de los hechos (explicitado en el v. 1063 por el uso de ὄρω) y también como participante de la historia narrada, que se refleja en el uso de la primera persona en los verbos y en los pronombres de los primeros versos de la narración (ἐξέβημεν, v. 1044; εἰσεβάλλομεν, v. 1045; ἡμῖν, v. 1047; ἴζομεν, v. 1048; ὄρωμεν, v. 1050; ἔσταμεν, v. 1059). El relato tiene restricciones porque el narrador es humano y por lo tanto no sabe qué piensan los otros personajes, ni puede estar presente en varios espacios al mismo tiempo, como sí sucede cuando el narrador es una divinidad. En segundo lugar, el mensajero dice que fueron conducidos por el ξένος (v. 1047). A partir del v. 1089, tras escuchar por segunda vez la exhortación, remite a él como un dios (vv. 1094, 1124 y 1128), con lo cual reporta los eventos como fueron interpretados en ese instante, sin aplicar el conocimiento que adquirirá a *posteriori*. De esa manera, el trágico provoca que el público participe de la acción dramática con la misma ignorancia que el mensajero en el momento de los acontecimientos (DE JONG, 1992: 577). Luego se describe el espacio físico y el espectáculo de las mujeres en armonía con la naturaleza (vv. 1048-1057), con la particularidad de marcar que la observación la realizan los tres personajes (v. 1050). El mensajero califica a Penteo de τλήμων, “desventurado” (v. 1058), adjetivación que marca una focalización del narrador y anticipa lo que sucederá. DE JONG (1992: 580) señala que se expresa la focalización del mensajero en la forma en que se refiere a Ágave y Penteo en los siguientes versos: στόχον δύστηνον, v. 1100 (“desdichado blanco”); τλήμων, vv. 1102 y 1117; δυσδαίμων, v. 1126, (“infeliz”); θήρα δυσπότημω, v. 1144 (“desdichada fiera”). En cambio, para BARLOW (1986 [1971]: 62) los adjetivos son tan comunes que no distraen al espectador.

Se cita, a continuación, de forma directa el pedido del rey de ser subido a un pino con el objetivo de ver mejor (vv. 1059-1062) y se cuenta de qué modo el extranjero lo sienta sobre las ramas (vv. 1064-1074), altura desde la que fue visible para las ménades (v. 1074). El mensajero siempre se mantiene invisible para las tebanas. El relato sigue con la desaparición del guía (vv. 1076-1077) y la aparición de una voz que se escucha desde el cielo: ὦ νεάνιδες, / ἄγω τὸν ὑμᾶς καὶ τὰ μὰ τ' ὄργια / γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθέ νιν, *¡Jovencitas! Traigo al que se río de ustedes, de mí y de mis misterios. ¡Ea, vénguese de él!* (vv. 1079-1081). Antes de la cita directa, el mensajero conjetura de dónde proviene la voz por el sentido de lo que se

dice (especialmente debido a la referencia a ὄργια en el v. 1080): ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι / Διόνυσος, *pero alguien decía desde el cielo, puede sospechase Dioniso* (vv. 1078-1079). Con esta frase, al expresar una suposición, explicita su condición de testigo y la imparcialidad de su relato al expresar una suposición. A continuación, se describen las consecuencias de la exhortación divina en el grupo de tebanas:

αἶ δ' ὡσὶν ἠχὴν οὐ σαφῶς δεδεγμένα
 ἔστησαν ὀρθαὶ καὶ διήνεγκαν κόρας.
 ὁ δ' αὖθις ἐπεκέλευσεν· ὡς δ' ἐγνώρισαν
 σαφῆ κελευσμὸν Βακχίου Κάδμου κόραι
 ἦξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἥσσονες
 [ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δραμήμασι,
 μήτηρ Ἀγαύη σύγγονοί θ' ὁμόσποροι]
 πᾶσαι τε βᾶκχαι, διὰ δὲ χειμάρρου νάπτης
 ἄγμων τ' ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς.
 vv. 1086-1094.

Y ellas, que no percibieron claramente con los oídos el ruido, se pusieron en pie rectas y giraron las pupilas de los ojos. Él de nuevo las exhortó y cuando las hijas de Cadmo descubrieron la clara orden de Baco, se pusieron en marcha no inferiores en velocidad a una paloma [corriendo con carreras vehementes de los pies, su madre Ágave, las hermanas de sangre] y todas las bacantes. Saltaban a través del valle hinchado por la lluvia y la nieve derretida de las peñas, enloquecidas por los soplos del dios.

El mensajero señala que las mujeres rotan sus ojos, síntoma compartido con el Anfitriónida (*Heracles*, v. 991), y las compara con palomas, de esa manera destaca el alejamiento de los patrones humanos de comportamiento.³²⁵ La indicación de la participación divina en el asunto es clara por las conductas que provoca, así el hálito y la palabra del dios tienen un valor fundamental en la acción trágica. La diferencia con la participación de la *daímon* y de Atenea en *Heracles* es notable. *Lýssa* no establece un contacto verbal directo con su víctima y el mensajero cuenta que la diosa detiene al héroe, para que no asesine a su padre Anfitrión, sin emitir ningún tipo de sonido (vv. 1001-1006). Llama la atención la ubicación de una voz como causa de las conductas violentas porque es muy común en la actualidad encontrar pacientes psicóticos que padecen alucinaciones auditivas en el instante previo a cometer un acto impulsivo. También se ubica una voz en la escena del desmembramiento de los animales, en ese caso la de Ágave, como desencadenante del accionar de las tebanas (vv. 731-733). La psiquiatría clínica francesa denomina “pasaje al acto” a las acciones de naturaleza

³²⁵ El primer mensajero compara a las mujeres con aves (vv. 748-750).

violenta o criminal. LACAN (2014 [2004]: X 89) se apropió de la expresión “pasaje al acto” para indicar una acción que se caracteriza por la disolución del lazo social en la que el sujeto se convierte en puro objeto y sale por completo de la dimensión simbólica. LACAN (2002 [1966]: II 773) concibe la voz como uno de los objetos de deseo, junto con la mirada, las heces y los senos. Los objetos citados corresponden a las pulsiones: oral, contención/retención, escópica e invocante. Se trata de una reelaboración de la noción de objeto parcial desarrollada por FREUD. Creo que en esta dirección se puede comprender desde parámetros actuales el asesinato de Penteo y los alcances que tiene el acto para su madre, la ejecutora principal del crimen.

Cuenta el mensajero que las mujeres, al divisar al joven sobre el pino, comenzaron el ataque lanzando piedras y tirsos e hiriéndolo con ramas (vv. 1095-1100).³²⁶ Como no lograron alcanzar su objetivo, Ágave propuso sacar el pino de la tierra para tirar al joven al piso (vv. 1106-1109) y todas juntas lo lograron (vv. 1109-1113). Al caer, Penteo se saca la mitra pensando que, de ese modo, su madre podría reconocerlo (vv. 1115-1119) y le dice: οἴκτιρε δ' ὦ μητέρα με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς / ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης, *¡Ten compasión de mí, madre! No mates a tu hijo por mis errores* (vv. 1120-1121). Reconoce demasiado tarde su ἀμαρτία, “falta” o “error”, que consiste en la no aceptación de Dioniso como un dios (vv. 1111-1113).³²⁷ Para ROUX (1970-1972: I 36 y 47) los versos citados marcan la conciencia de su propia culpa: a diferencia de Edipo, en *Edipo Rey* de Sófocles, Penteo es responsable de lo que le sucede porque tuvo libertad de acción. Cabe señalar que en los vv. 1112, 1115 y 1117 se ubican verbos en tiempo presente (también en el v. 1063) que responden al interés del trágico por acentuar el clímax trágico.

Ágave, en lugar de darse cuenta de que se trata de su propio hijo, comienza a padecer una serie de síntomas bien conocidos por el público: ἦ δ' ἀφρονὸν ἐξιῆσα καὶ διαστροφούς / κόρας ἐλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἅ χρὴ φρονεῖν, / ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν, *pero ella, lanzando espuma y girando las pupilas torcidas de los ojos, no pensando lo que hay que pensar, estaba poseída por Baco, y él*

³²⁶ BUXTON (1991: 45) advierte que, en el v. 1095, el esclavo repite la expresión empleada en el v. 1074 para indicar que Penteo ahora puede ser visto por las tebanas (δεσπότην ἐφήμενον), generando una sensación de *déjà vu* en el público.

³²⁷ Se registra el sustantivo ἀμαρτία en el prólogo (v. 29), cuando Dioniso se refiere a la falta atribuida a Semele por sus hermanas. Para PADEL (2005 [1995]: 299) el término remite en este último caso a un delito sexual. Cf. STINTON (1975) y SAÏD (1978) para estudios sobre el concepto de ἀμαρτία en el género trágico.

(Penteo) *no la persuadía* (vv. 1122-1124). La producción de espuma y la rotación de los ojos remite al cuadro sintomatológico del hijo de Alcmena (*Heracles*, vv. 928-934), basado en el de la enfermedad sagrada. A su vez, la mujer presenta alteración en el pensamiento y el mensajero destaca que se encuentra bajo el control de Baco. El verbo κατέχω, que significa “tener” o “poseer”, en su forma pasiva se traduce como “ser poseído” o “ser inspirado”.³²⁸ El segundo dato es fundamental ya que implica que el mensajero está al tanto de la participación del dios, que se destaca de nuevo al hablar de la fuerza de Ágave para atacar:

λαβοῦσα δ' ὠλένης ἀριστερὰν χεῖρα,
 πλευραῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος
 ἀπεσπάραξεν ὤμον, οὐχ ὑπὸ σθένους
 ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χερσῶν.
 vv. 1125-1128.

Tras tomar la mano izquierda del brazo, habiendo puesto el pie en las costillas del infeliz, ella le arrancó el hombro, no por su (propia) fuerza, sino porque el dios daba destreza a sus manos.

Por otro lado, retomando el pasaje anterior, para referirse al intento del rey para que su madre lo reconozca, el mensajero emplea el verbo πείθω (ἔπειθέ, v. 1124), manifestando la importancia de la noción de persuasión para el pensamiento griego que recorre toda la tragedia. Sigue el relato de cómo las hijas de Cadmo desmiembran a Penteo, acción a la que suma la tropa entera de tebanas (vv. 1125-1131). El asesinato del hijo de Equión había sido prefigurado en la descripción de Cadmo sobre la muerte de Acteón (vv. 337-342, también en el v. 1291) y en el relato del primer mensajero sobre el descuartizamiento de los animales (vv. 664-671 y 677-774).³²⁹ De manera que las acciones que llevan adelante las mujeres para matar a Penteo recuerdan a las de las perras criadas por el hijo de Autónoe y al descuartizamiento de las terneras, que ellas mismas ejecutaron. Sobre la similitud entre los discursos de los dos mensajeros, DE JONG (1922: 574) señala la presencia de un número importante de ecos verbales. BUXTON (1991: 40-41) advierte que Dioniso habla sobre la conducta de las tebanas en el

³²⁸ Se registra el empleo κατέχω en otras tres ocasiones en *Bacantes* pero con otros sentidos (vv. 555, 880 y 900). No se registra el empleo del adjetivo ἔνθεος, “inspirado” o “poseído”, en las dos tragedias aquí estudiadas.

³²⁹ Cf. MACLEOD (2006) que analiza el relato del primer mensajero en *Bacantes*. BARRETT (1998: 347-349) advierte sobre este narrador que no puede haber visto todo lo que describe y, además, no emplea la primera persona del singular (salvo en los vv. 680 y 728-729) sino que prefiere expresiones impersonales. El objetivo de Eurípides es construir una figura dotada de cierta incorporeidad, incapaz de participar en las acciones que él mismo reporta (ver especialmente los vv. 728-730) y confinada al papel de testigo.

monte durante el prólogo (vv. 23-42), donde ellas tienen un rol pasivo, y, en cambio, Penteo las ubica como responsables de sus acciones, sin ser testigo ocular en el primer episodio (vv. 215-225). Me interesa señalar que la técnica para representar el crimen es diferente que en *Heracles*, ya que en dicha tragedia se presenta a *Lýssa* y al mensajero, que son personajes con una relación temporal distinta en relación a los hechos, relatando el mismo asesinato. En cambio, en *Bacantes*, se relatan sucesos de extrema ferocidad que, por la similitud en la composición, se acumulan para provocar mayor horror en el espectador.

Las partes del cuerpo quedan esparcidas entre las rocas y el bosque (vv. 1137-1139) pero Ágave toma la cabeza y se dirige a las murallas de la ciudad, mientras invoca a Baco (vv. 1139-1147) y de ese modo participa al dios en el asunto. El mensajero cierra su narración con un juicio moral:

ἐγὼ μὲν οὖν <τῆδ' > ἐκποδῶν τῆ ξυμφορᾷ
 ἄπειμι', Ἀγαύην πρὶν μολεῖν πρὸς δῶματα.
 τὸ σωφρονεῖν δὲ καὶ σέβειν τὰ τῶν θεῶν
 κάλλιστον· οἶμαι δ' αὐτὸ καὶ σοφώτατον
 θνητοῖσιν εἶναι κτῆμα τοῖσι χρωμένοις.
 vv. 1148-1152.

Así que yo me marcho lejos de <esta> desgracia, antes de que Ágave llegue a la casa. Ser sensato y adorar a los dioses es lo mejor. Creo que (eso) mismo es, también, la más sabia adquisición para los mortales que la practican.

ROUX (1970-1972: II 586) advierte que las palabras del esclavo constituyen la respuesta a la pregunta sobre qué es la sabiduría, realizada por el coro en el tercer estásimo (†τί τὸ σοφόν; ἢ τί τὸ κάλλιον†, v. 877). De esta manera, el ἄγγελος coordina su relato con las odas del coro, figura que también presenta su perspectiva sobre la causa de la *manía*.

En los estásimos referidos a la figura de Penteo, las bacantes insisten en recordar al público que el rey de Tebas es hijo de Equión, de quien destacan en varias ocasiones su carácter monstruoso (vv. 537-555, 992-996, 1011-1016 y 1153-1159).³³⁰ En el cuarto estásimo, considerado por DODDS (1960 [1944]: 198) una canción de venganza y por ROUX (1970-1972: II 543) una de justicia, las seguidoras de Dioniso imaginan cómo Penteo será descubierto por su madre:

³³⁰ El coro llama al rey “impiadoso” (v. 263), “criminal” (v. 555) e “injusto” (v. 1042).

ἴτε θοαὶ Λύσσας κύνες, ἴτ' εἰς ὄρος,
 θίασον ἔνθ' ἔχουσι Κάδμου κόραι·
 ἀνοιστρήσατέ νιν
 ἐπὶ τὸν ἐν γυναικομίμῳ στολᾷ
 λυσσώδη κατάσκοπον μαινάδων.
 μάτηρ πρῶτά νιν λευρᾶς ἀπὸ πέτρας
 †ἢ σκόλοπος† ὄψεται
 δοκεύοντα, μαινάσιν δ' ἀπύσει·
 Τίς ὄδ' ὀρειδρόμων μαστῆρ Καδμειᾶν
 ἐς ὄρος ἐς ὄρος ἔμολ' ἔμολεν, ᾧ βάκχαι;
 τίς ἄρα νιν ἔτεκεν;
 οὐ γὰρ ἐξ αἵματος
 γυναικῶν ἔφν, λεαίνας δέ τινας
 ὄδ' ἢ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος.
 vv. 977-991.

¡Vayan, veloces perras de Lýssa, vayan hacia el monte, adonde las hijas de Cadmo celebran el tíaso, agujonéenlas contra el rabioso espía de las ménades, (vestido) con ropa que imita la de las mujeres! Su madre, primera, lo verá jugando al espía desde una roca lisa †o un árbol†, y dirá a las ménades: bacantes, ¿quién (es) este que busca a las cadmeas, que corren en las colinas, y vino al monte, vino al monte? ¿Quién lo dio a luz? Pues este no nació de sangre de mujeres, sino de alguna leona o (proviene) del linaje de las Gorgonas libias.

El pasaje, de carácter predictivo, comienza con una alusión a la participación de las perras de *Lýssa* en la locura dionisiaca de las tebanas. Al afirmar que las seguidoras de la *daímon* serán las encargadas de agujonear a las mujeres para que ataquen a Penteo, se insiste en el origen divino de la enfermedad.³³¹ Hacia el final, las bacantes citan las palabras de la mujer, que antes de desmembrar a su hijo había dicho que se trataba del vástago de una leona o de una Gorgona. De este modo la propia Ágave se atribuye a sí misma un estatuto teratológico. Al insistir en la genealogía monstruosa de Penteo, el coro adjudica un anclaje genético a la enfermedad del rey de Tebas.³³² Dioniso se hace eco de dicha sugerencia al afirmar en el final del segundo episodio: ἐνδυστυχῆσαι τοῦνομ' ἐπιτήδειος εἶ, *por tu nombre eres apto para caer en desgracia* (v. 508). En contraposición, a la hija de Cadmo no se le otorga tal predisposición genética. Hay que tomar en cuenta que la medicina hipocrática, que se desarrolla en Grecia durante el mismo periodo histórico que el género trágico, reflexionaba sobre la propensión natural a la locura. El autor de *Sobre la enfermedad*

³³¹ Cf. ROUX (1970-1972: II 544) para quien los canes invocados son alegóricos, al igual que los de Clitemnestra en *Coéforas* de Esquilo (vv. 924 y 1054).

³³² Para la afirmación propuesta me basé en ROUX (1970-1972: I 29) para quien la ascendencia monstruosa le otorga a Penteo una predisposición a la impiedad que habla de una tendencia hereditaria a la locura, y en una comunicación con la Dra. Gambon.

sagrada sostiene que la enfermedad sagrada tiene un origen hereditario (ἀρχεται δὲ ὡσπερ καὶ τὰλλα νοσήματα κατὰ γένος, y comienza como las otras enfermedades en la familia, L VI, 364, 2, 7). Sorprende que una perspectiva tan novedosa sea puesta en boca del coro, que suele transmitir opiniones tradicionales.³³³ A su vez, cabe recordar que Tiresias, en el primer episodio, parece atribuir una causa química a la locura de Penteo cuando dice: μαίνη γὰρ ὡς ἄλγιστα, κοῦτε φαρμάκοις / ἄκη λάβοις ἂν οὔτ' ἄνευ τούτων νόσου, pues estás loco de la manera más dolorosa y no conseguirás cura de la enfermedad con drogas ni sin estas (vv. 326-327).³³⁴ De manera que el cuestionamiento de la concepción arcaica de la manía propuesto en *Bacantes* es más fuerte que el expuesto en *Heracles*, incluso cuando Eurípides parece seguir el modelo tradicional al elegir al dios de la locura como un personaje de la tragedia.³³⁵ Ya que si bien instala a Dioniso en escena relatando su participación y recordando las injurias sufridas por parte de Penteo, se destaca la responsabilidad del rey en sus acciones, rechazadas por el coro de bacantes, y los síntomas de la enfermedad del hijo de Equión no son físicos.³³⁶

IV.4. Las consecuencias de injuriar a Dioniso

En el final de la tragedia, Cadmo explica a su hija los acontecimientos que ella no es capaz de recordar:

Αγ. τίς ἔκτανέν νιν; πῶς ἐμὰς ἤλθεν χέρας;
Κα. δύστην' ἀλήθει', ὡς ἐν οὐ καιρῷ πάρει.
Αγ. λέγ', ὡς τὸ μέλλον καρδία πήδημ' ἔχει.
Κα. σύ νιν κατέκτας καὶ κασίγνηται σέθεν.
Αγ. ποῦ δ' ὤλετ'; ἢ κατ' οἶκον; ἢ ποίοις τόποις;

³³³ La *párodos* y el primer estásimo son dedicados a la figura de Baco. El tercer estásimo, que sigue al *agón* de persuasión (en el que Dioniso tiene como objetivo disfrazar a Penteo y de ese modo ridiculizarlo), tiene como tema la sabiduría y su tono es evidentemente irónico (vv. 862-912). FOLEY (1985: 208) destaca que el coro de bacantes cumple una doble función, en tanto expresa una sabiduría gnómica (en los estásimos primero y tercero junto con parte del cuarto) y, al mismo tiempo, constituye una voz ajena a la comunidad, que exalta el culto de un dios (en la *párodos*). Para SEGAL (1997a: 242-247) y GOLDHILL (1992: 271-274) el coro de bacantes no expresa los ideales cívicos.

³³⁴ Ver también vv. 214, 268-269, 271, 311, 332, 358-359 y 369.

³³⁵ Cf. PERRIS (2011: 49) para quien *Bacantes*, aun más que *Heracles*, es la tragedia por excelencia sobre la manía divina.

³³⁶ Para GUARDASOLE (2000: 223) el personaje que expresa una posición innovadora es Penteo. Al calificar al extranjero como un *hechicero* (γότης, v. 234), que lleva una nueva enfermedad a las mujeres (ὄς ἐσφέρει νόσον / κατηγήν γυναιξί, vv. 353-354), se acerca a la concepción del médico hipocrático en *Sobre la enfermedad sagrada* cuando habla de los magos y charlatanes que hicieron “sagrada” a una enfermedad (L VI, 354, 1, 12-14), si bien no es precisamente la misma terminología.

Κα. οὐπερ πρὶν Ἀκτέωνα διέλαχον κύνες.
 Αγ. τί δ' ἐς Κιθαιρῶν ἦλθε δυσδαίμων ὄδε;
 Κα. ἐκερτόμει θεὸν σὰς τε βακχείας μολῶν.
 Αγ. ἡμεῖς δ' ἐκεῖσε τίνι τρόπῳ κατήραμεν;
 Κα. ἐμάνητε, πᾶσά τ' ἐξεβακχεύθη πόλις.
 Αγ. Διόνυσος ἡμᾶς ὤλεσ', ἄρτι μανθάνω.
 Κα. ὕβριν <γ'> ὕβρισθεῖς· θεὸν γὰρ οὐχ ἡγεῖσθέ νιν.
 vv. 1286-1297.

Ágave. *¿Quién lo mató? ¿Cómo llegó a mis manos?*
 Cadmo. *¿Desdichada verdad que te presentas en el momento inoportuno!*
 Ágave. *Habla, cómo me palpita el corazón por el futuro.*
 Cadmo. *Tú y tus hermanas lo mataron.*
 Ágave. *¿Dónde llegó a su fin? ¿Acaso frente a la casa? ¿O en cuáles lugares?*
 Cadmo. *Precisamente donde antes unas perras despedazaron a Acteón.*
 Ágave. *¿Por qué este infortunado llegó al Citerón?*
 Cadmo. *Despreciaba al dios, habiendo ido a las bacanales.*
 Ágave. *¿Cómo caímos nosotras en ese lugar?*
 Cadmo. *Enloquecieron y toda la ciudad se llenó de frenesí báquico.*
 Ágave. *Dioniso nos destruyó, ahora lo comprendo.*
 Cadmo. *Sí, habiendo sido atropellado con atropello, pues no lo consideraban un dios.*

Cadmo comienza contando a Ágave que asesinó a Penteo con sus hermanas (v. 1289) y unos versos después explica que llegaron todas juntas al monte como consecuencia de haber sido enloquecidas (v. 1295). El anciano no hace referencia a la participación de Baco en el asunto, si bien habla de un frenesí báquico en la ciudad de Tebas, sino que destaca la falta cometida por Penteo y las mujeres. En cambio, Ágave responsabiliza al dios por la destrucción de su familia (v. 1296), no se apropia de sus propias acciones, que en definitiva la definen como sujeto, y se ubica en el lugar de víctima, posición que podría vincularse a su falta de participación dramática en la primera parte de la tragedia.

En el quinto estésimo el coro confirma que Baco condujo a Penteo a la muerte (vv. 1154-1164) y la hija de Cadmo remite nuevamente a la participación del dios en los vv. 1375-1376. En el v. 1301, como se ha visto, la mujer, para referirse a su estado durante el asesinato de su hijo, emplea el término ἀφροσύνη (Πενθεῖ δὲ τί μέρος ἀφροσύνης προσῆκ' ἐμῆς;). Para DEVEREUX (1970a: 45) y MARCH (1989: 63) la elección de esta palabra, en lugar de μανία que supone la participación de un dios, indica la asunción de la responsabilidad en el crimen por parte de Ágave.

Ahora bien, la mujer no recibe ayuda para realizar un proceso de elaboración de los hechos. Al ingresar en escena en el quinto episodio, ella no describe su estado físico durante el crimen como algo ajeno sino que se la muestra enloquecida y exigiendo el

reconocimiento de su padre por haber cazado un león. De esta manera, al manifestar un comportamiento irracional genera antipatía en el público, a diferencia de Heracles, a quien se lo ve en el escenario una vez que se ha recuperado del episodio de descompensación. DEVEREUX (1970b: 63) explica que al mostrar un comportamiento menos instintivo en el escenario, él produce mayor empatía en el auditorio.

Respecto de la falta, al referirse a Penteo (v. 1293), Cadmo utiliza el término κερτομέω (“burlar”, “despreciar”). En cambio, al aludir a Ágave y sus seguidoras (v. 1297), se emplea una expresión con dos términos de la misma familia de palabras que tienen una fuerte connotación en la lengua griega, ὕβρις (“desmesura”, “exceso”) y ὑβρίζω (“desmandarse” y “atropellar” en su forma pasiva), donde el acusativo interno intensifica el sentido, y el verbo ἠγέομαι, que tiene como una de sus posibles acepciones “creer en un dios”. Como resultado, la conducta de las mujeres parece tener implicancias más graves que la del rey. Sin embargo, unos versos después, antes de comenzar el lamento por Penteo, el esposo de Harmonía dice:

ὑμῖν ἐγένεθ' ὅμοιος, οὐ σέβων θεόν.
τοιγὰρ συνῆψε πάντα ἐς μίαν βλάβην,
ὑμᾶς τε τόνδε θ', ὥστε διολέσαι δόμους
κάμ', ὅστις ἄτεκνος ἀρσένων παίδων γεγῶς
τῆς σῆς τὸδ' ἔρνος, ὧ τάλαινα, νηδύος
αἰσχιστὰ καὶ κάκιστα κατθανόνθ' ὄρω·
vv. 1302-1307.

Se volvió igual a ustedes, porque no honró al dios. Por consiguiente (Dioniso) envolvió a todos en el mismo daño, a ustedes y a este, de modo que destruía a la casa y a mí, puesto que, no teniendo hijos varones, veo a este retoño de tu útero, desgraciada, habiendo muerto de las más vergonzosa y peor manera.

En el pasaje, Cadmo homologa a su nieto con sus hijas y, además, precisa que el castigo por no honrar al dios también lo alcanzó a él, estableciendo una notable diferencia con el discurso de Anfitrión en el final de *Heracles*. El anciano destaca que la muerte del hijo de Equión provocó la destrucción de la familia real dado que no existen otros posibles herederos del trono de Tebas. Es importante señalar que en *Heracles*, si bien con la muerte de los niños y el exilio del héroe también se destruye a la familia real, no hay referencia textual a la cuestión. Por otra parte, Cadmo no se alegra por la instauración del ritual en honor a su nieto Dioniso que resultará de la acción trágica.

En cuanto a la perspectiva del coro, las bacantes proclaman el respeto y el reconocimiento del poder de lo divino. Tras el primer episodio, donde Penteo se

muestra furioso por las noticias del nuevo culto e increpa a los ancianos, las seguidoras de Baco elevan un canto que responde a las calumnias proferidas por el rey, que según SEAFORD (2010: 181) se asemeja a una canción cultural, así como la *párodos* prefigura el éxtasis del tíaso:

Ὅσια πότνα θεῶν,
 Ὅσια δ' ἄ κατὰ γᾶν
 χρυσέαν πτέρυγα φέρον,
 τάδε Πενθέως αἰεῖς;
 αἰεῖς οὐχ ὅσιαν
 ὕβριν ἐς τὸν Βρόμιον, τὸν
 Σεμέλας, τὸν παρὰ καλλι-
 στεφάνοις εὐφροσύνας δαί-
 μονα πρῶτον μακάρων;
 vv. 370-378.

Piedad, señora de los dioses, Piedad que a través de la tierra llevas tus doradas plumas, ¿escuchas estas cosas de Penteo? ¿Escuchas la impía insolencia hacia Bromio, (hijo) de Sémele, la divinidad primera entre los bienaventurados en las festividades bellamente coronadas?

Las bacantes invocan, primero, a Piedad y, luego, califican la conducta de Penteo como un acto de *hýbris* (operación que reiteran en el v. 555), generando un fuerte contraste.³³⁷ A su vez, confrontan la figura del rey de Tebas con la del dios Baco, a quien continúan exhortando en los versos siguientes (vv. 378-431).³³⁸ En la tragedia son varios los personajes acusados de desmesura. Penteo atribuye *hýbris* al extranjero (ταῦτ' οὐχὶ δεινὰ ἀγχόνης ἔστ' ἄξια, / ὕβρεις ὑβρίζειν, ὅστις ἔστιν ὁ ξένος; vv. 246-247), en el comienzo de la tragedia, empleando la misma expresión que Cadmo en el v. 1297, y se la adjudica, también, a las tebanas (vv. 778-779). Por su parte, Dioniso acusa de este “crimen” al hijo de Equión (v. 516), tras su primer encuentro, y a la familia real tebana en el éxodo (vv. 1346-1347).³³⁹ Lo que resulta más llamativo es que el dios se refiere a su propia conducta, cuando le cuenta a sus seguidoras el episodio del establo, con un verbo del campo léxico de *hýbris*, καθυβρίζω, “ultrajar”: ταῦτα καὶ καθύβρισ' αὐτόν, *también en estas cosas lo*

³³⁷ MARCH (1989: 60) advierte que no hay un *kommós* entre Penteo y el coro, en cambio Ágave sí lo tiene. Explica que esto podría deberse a la hostilidad entre el rey y las seguidoras de Dioniso.

³³⁸ El coro alude a la *δυσσέβεια*, “impiedad”, de Penteo en los vv. 370-376 y 613, y Dioniso lo hace en los vv. 476, 489-490 y 502.

³³⁹ En la tragedia se registran dos empleos más: según Dioniso, Hera había cometido un acto de *hýbris* en contra de Sémele (vv. 6-9) y Cadmo, en el lamento de su nieto, dice que Penteo lo defendía de que lo injurien (v. 1311). El término *hýbris* y sus derivados se emplean un total de doce veces, superado por *Áyax*, tragedia en la que se registran catorce.

ultrajé (v. 616).³⁴⁰ De modo que, en alguna medida, podría decirse que la culpabilidad de Penteo se diluye entre tantos personajes culpables.

A propósito del tema, BURNETT (1970: 18-19) destaca que, a diferencia de otras tragedias en las que una divinidad declara tener como determinación escarmentar al protagonista, en *Bacantes*, cuyo tema también es el castigo divino, el objetivo principal de Dioniso es establecer rituales en su honor (vv. 25, 39-42 y 49) y castigar a Tebas constituye una contingencia (vv. 50-52).³⁴¹ De modo que, como en *Heracles*, el tema principal no es el castigo divino, argumento de origen tradicional.³⁴² A su vez, el autor señala que Ágave, la encargada de la ejecución del asesinato, aparece en escena una vez que ya se completó la destrucción, y se muestra a Penteo, la víctima, cometiendo actos de *hýbris* en el escenario, por los que recibe varias advertencias a lo largo de la obra. No solo Cadmo y Tiresias intentan persuadirlo en el primer episodio, también lo hace el servidor al contar los milagros que acompañaron el encarcelamiento del extranjero (vv. 443-450). Incluso el propio dios, bajo la forma de extranjero, trata de persuadirlo en su primer encuentro (vv. 461-518) y con el temblor del palacio, manifestación de su poder divino (vv. 576-641). Además el primer mensajero agrega en su relato las maravillas acontecidas en el Citerón (vv. 664-774).³⁴³ De esta manera, Eurípides sugiere al público que el rey cometió de forma libre y consciente su crimen.³⁴⁴ Por su parte, ROUX (1970-1972: I 16-17) advierte que el joven rey incurre en los siguientes actos sacrílegos: la destrucción de las garitas desde donde se observa el vuelo de los pájaros (vv. 346-351); la condena a prisión del extranjero que es un seguidor de Dioniso (vv. 239-241), junto con la amenaza de cortarle el cabello, que es ἰερός (vv. 493 y 494), y arrebatarle el tirso (v. 495), un instrumento cargado de valor religioso; la decisión de ir a espiar a las ménades mientras celebran las ceremonias secretas en honor a Baco (v. 812).³⁴⁵ La falta

³⁴⁰ A diferencia de la concepción tradicional de *hýbris* como una conducta que trasciende los límites fijados para el hombre y constituye una ofensa a los dioses, FISHER (1992: 1) entiende que se trata de un atentado voluntario al honor de otro hombre o de un grupo social, con lo cual deja de ser una noción religiosa y se convierte en un concepto jurídico-social. Tal vez desde esta perspectiva, sea posible explicar la razón por la cual a tantos personajes de *Bacantes*, entre los que hay dioses y hombres, se los acuse de cometer actos de *hýbris*.

³⁴¹ Debido a sus innovaciones el prólogo ha recibido atención por parte de la crítica. WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 18) explica la ausencia de vocabulario vinculado al castigo y a la venganza por el énfasis de Baco en querer probar su origen divino.

³⁴² Para BREVIATTI ÁLVAREZ (2011) *Bacantes* se diferencia del esquema típico de la trama de castigo divino porque el protagonista, Penteo, tiene la capacidad de elegir.

³⁴³ Véanse los vv. 639, 656-659 y 786-787.

³⁴⁴ CONACHER (1967: 59) enfatiza la importancia de la libertad de elección de Penteo.

³⁴⁵ GREGORY (1985: 29) destaca que el voyeurismo de Penteo es, más que un síntoma de un deseo reprimido, un aspecto fundamental de su *hamartía*.

de respeto a los parientes, extranjeros y los dioses constituye una violación de todas las leyes no escritas griegas, por lo que el castigo deja de ser contingente para volverse una cuestión necesaria.³⁴⁶

La presentación del protagonista del drama como ἄθεος, ἄνομος y ἄδικος (v. 995) convive con el discurso del mensajero y los lamentos de Ágave y Cadmo en el éxodo, cuyo tono doloroso genera una profunda pena en el auditorio. Así la pluralidad de puntos de vista sobre los sucesos y las conjeturas sobre el origen de la enfermedad estimulan en el público la elaboración de su propio criterio acerca de la marcha de los acontecimientos, un recurso manejado de manera eximia y frecuente por Eurípides.

IV.5. Síntesis parcial

En el presente capítulo se estudió el origen de la locura, que condujo a la cuestión del castigo divino. Eurípides toma un tema tradicional de la épica para hablar de las inquietudes de los ciudadanos atenienses. En *Heracles*, el estudio de las dos versiones sobre el episodio de locura del Anfitriónida condujo a interpretar la aparente contradicción respecto de la etiología de la enfermedad como un cuestionamiento sobre la responsabilidad humana de los hechos. *Lýssa* explica de qué modo enloquecerá al héroe para que mate a su familia pero el mensajero narra detalladamente cómo Heracles asesinó a sus hijos sin hablar de causas divinas y para describir los síntomas utiliza términos médicos. Eurípides lleva a escena el planteo sobre los límites entre lo divino y lo humano al tomar un cuadro desarrollado por la medicina hipocrática y a su vez ubicar como causa del trastorno a una divinidad. Así cuestiona no solo la concepción de la enfermedad sino también de qué manera se vincula el hombre con lo divino a partir de la responsabilidad sobre sus propias acciones. En cuanto a *Bacantes*, el análisis de los relatos de los mensajeros y la descripción de la escena del establo por parte de Dioniso permitió establecer las diferencias entre la *manía* de Penteo y la de su madre, y, a su vez, visualizar el cuestionamiento de la concepción tradicional de la locura. A diferencia de *Lýssa* en *Heracles*, quien no establece un diálogo con el héroe y sigue las órdenes de Hera, Baco está presente en todos los episodios de la tragedia, conversa varias veces con el rey y ordena a Ágave que asesine a su hijo; de esta manera se escenifica la relación causal que mantiene el *lógos* con la locura. Sobre la función terapéutica de la palabra hablaré en el último capítulo.

³⁴⁶ Para ROUX (1970-1972: II 504-505) el dios es agente de un castigo que su víctima merece.

Por último, entiendo que puede aportar a la comprensión de la diferencia que hay entre la posición de Heracles y Ágave respecto de los filicidios la versión del filósofo francés ALTHUSSER sobre la declaración de inimputabilidad del crimen de su mujer, cometido por él durante un brote psicótico en 1980. En términos psicoanalíticos, la consecuencia de la declaración de inimputabilidad, resultado del juicio por el asesinato, fue la separación del sujeto respecto de su acto. Es decir, se le impidió al individuo manifestarse en relación al crimen configurando una “destitución de la posición subjetiva”.³⁴⁷ Justamente es lo contrario a lo que sucede con el Anfitironida pero similar a lo manifestado por la hija de Cadmo: el exilio la empuja del lugar de sujeto a la posición de objeto. Como un intento de restitución de la posición como sujeto, el filósofo escribió en 1985 *El porvenir es largo* (ALTHUSSER, 1992), documento autobiográfico publicado póstumamente por su sobrino, en el que declaró preferir ser declarado culpable a ser llamado “loco”, reivindicando la necesidad que tiene el castigo para el asesino.

³⁴⁷ LACAN (2014 [2001]: 291) define en qué consiste la “destitución subjetiva” en relación con la posición del analista en el tratamiento.

Capítulo V. Los efectos de la locura

En el presente capítulo se estudiarán los efectos de la locura haciendo hincapié en la presencia de elementos vinculados al género sexual de los personajes. Si bien algunos datos han sido presentados en los capítulos previos, el objetivo en este caso es sistematizar los cuadros nosológicos de modo tal que se pueda ahondar en el nexo entre la concepción de la locura en la Antigüedad y en la actualidad. En cuanto a *Heracles*, analizaré la feminización sufrida por el Anfitriónida a partir de tres ejes: una divinidad femenina produce la enfermedad; el uso del arco vincula a Heracles con los bárbaros (identificados con lo femenino en la Grecia antigua); por último, el héroe por la vergüenza de haber asesinado a su familia se cubre con un peplo, la vestimenta típica de mujer entre los griegos. Respecto de *Bacantes*, estudiaré las características del dios “afeminado” y sus efectos que son el travestimiento de Penteo y el cambio transformador de roles de las cadmeas. El hijo de Equión acepta llevar un atuendo de bacante y las mujeres usurpan las dos actividades que en la cultura griega eran típicas de los hombres, la caza y la guerra. En ambas tragedias el proceso de feminización se consolida con la animalización, estudiada en el capítulo II, dado que lo femenino en la cultura griega clásica se identifica con lo salvaje, lo natural y también, lo animal.

En segundo lugar relevaré los síntomas de Heracles, Penteo y Ágave y recuperaré las consideraciones sobre los cuadros sintomatológicos realizadas por autores que van desde la Antigüedad a la actualidad para luego relacionar las representaciones trágicas con cuadros clínicos psiquiátricos. Para dicha tarea emplearé el manual de *Clasificación Internacional de Enfermedades y Problemas Relacionados con la Salud* (CIE-10), publicado por la Organización Mundial de la Salud (OMS).³⁴⁸ A continuación, presentaré una lectura desde un enfoque psicoanalítico que partirá desde los escritos de FREUD para alcanzar la conceptualización que hace LACAN sobre la psicosis. Para el abordaje analizaré pasajes de dos historiales freudianos también analizados por LACAN. Por un lado, el estudio del caso Schreber permitirá ahondar en la cuestión de la feminización como un rasgo común de la locura en el siglo V a. C. y el siglo XIX. Por otro lado, el Hombre de los Lobos, paciente de FREUD, cuyo tratamiento permitió notables avances sobre el manejo de la transferencia, permitirá precisar y abrir nuevos interrogantes sobre el accionar de Dioniso en la tragedia.

³⁴⁸ Al lado del nombre de la enfermedad se presentará el código asignado por el manual CIE-10, que asigna a cada condición de salud una categoría y recibe un código (con el siguiente formato: X00.00). Cada categoría incluye un grupo de enfermedades similares y los diagnósticos se establecen a partir de la presencia de determinados síntomas.

Es importante aclarar que los cuadros sintomatológicos son incompletos porque no se trata de historiales clínicos escritos por un profesional de la salud sino de obras de teatro que fueron representadas ante un público en un certamen. Eurípides selecciona aquellos síntomas que provocan un mayor efecto en la audiencia, sin la necesidad de tener que atenerse a la configuración real de las enfermedades.

V.1. La feminización del héroe en *Heracles*

[Respecto de Heracles] “La figura del héroe siempre fuerte, nunca vencido y dotado de una desaforada potencia sexual parece, como muchos motivos de los cuentos, estar determinada por fantasías de satisfacción de deseos. Sin embargo, a esta imagen pertenece también, junto al horrible o al menos ambivalente final, la antítesis: el radiante héroe es al mismo tiempo esclavo, mujer y loco.”
BURKERT (2007 [1977])

En el primer apartado estudiaré el proceso de feminización del Anfitriónida que, enloquecido por *Lýssa*, comete el asesinato de sus hijos comparado por el coro con crímenes perpetrados por mujeres.³⁴⁹ De esta manera la violencia propia del guerrero es llevada al interior del palacio y recae en la familia, como es costumbre en las tramas de las tragedias de Eurípides. Una vez que Heracles recobra la conciencia se cubre con una prenda femenina por la vergüenza y aparece en escena Teseo, quien evita que se suicide. Ahora bien, dado que el contacto con lo femenino no conduce finalmente al héroe al suicidio propongo pensarlo como una preparación para el encuentro con el ateniense que le permite restablecerse y continuar su vida. De modo tal que la feminización tiene dos vertientes: por un lado, lleva a Heracles a cometer un crimen de sangre, y, por otro, le brinda herramientas para afrontar sus consecuencias.

Basando su análisis en el final de la tragedia, FILÓCOMO (2014b) toma como marcas de la feminización de Heracles tres elementos: el sentimiento de vergüenza, el deseo de suicidarse, por tratarse de una solución propiamente femenina, y la exacerbación del dolor, manifestada en su lamento y en la debilidad física. Siguiendo a LORAUX (1989: 33), FILÓCOMO (2014b) entiende la propuesta de suicidio como otra de las marcas de la feminización que el protagonista sufre a lo largo de la obra, dado que en el género trágico se trata de una “muerte de mujer”. Sin embargo, entre las formas propuestas por el héroe -en los vv. 1148-1152 se indican como posibilidades saltar

³⁴⁹ Cf. POMEROY (1999 [1975]: 118-123) quien analiza la adopción de características masculinas por parte de las heroínas trágicas; MADRID (1999: 197-209 y 205) que estudia la atribución de características de individuos de un sexo al otro en el drama ático.

desde una roca, clavarse una espada y quemarse con fuego- no se encuentra el ahorcamiento, que constituye la modalidad señalada por LORAUX como la más femenina de todas, y además Heracles no se termina suicidando efectivamente.

Eurípides se vale de dos recursos para feminizar la enfermedad: la presencia de una *daímon* y el uso del grupo verbal de βακχεύω y el sustantivo λύσσα junto con sus derivados. En cuanto al primer recurso, como señalé en el capítulo II, no es un dato menor que una figura femenina sea la encargada de conducir a Heracles a cometer el filicidio (vv. 863-866). Para PADEL (1983: 12) el fenómeno en sí mismo implica una feminización porque en las tragedias quienes suelen ser poseídas son mujeres debido a la predisposición del género.³⁵⁰ Por su parte, SEISDEDOS (1985: 278) sostiene que la figura trágica de Heracles constituye una excepción en la obra de Eurípides, en tanto las figuras femeninas son más proclives a ser infectadas por un impulso exterior. GOFF (2004: 275 y 279) explica por qué las mujeres son más permeables que los hombres a la influencia divina: su bajo estatus constituye una condición necesaria para la posesión. Al respecto, HOLMES (2008: 249) advierte que durante el periodo clásico se feminizaron las experiencias y los estados vinculados a las enfermedades y al sufrimiento. En particular la medicina hipocrática, explica GAMBON (2016a: 32), le atribuyó al cuerpo femenino una propensión a la locura y las reacciones extremas.³⁵¹ Por otra parte, el término λύσσα de por sí tiene un valor asociado con las mujeres que se analiza más adelante.

Lýssa es instigada por Iris, que a su vez es una enviada de Hera. El motor intelectual del episodio, por lo tanto, es la diosa del matrimonio y su participación ha sido vinculada al género sexual. LORAUX (2004: 306) señala que la relación de Heracles con Hera “no dejará de desarrollarse en el movimiento que dibuja cada uno de ellos contra la parte del otro sexo en su adversario”. La autora contrapone la locura del héroe con su ataque a la esposa de Zeus en *Ilíada* (5.392-394): la diosa desafía la virilidad del Anfitriónida al enviarle una locura criminal propia de las mujeres y Heracles al herir su pecho diestro con una flecha le recuerda a su madrastra que es una guerrera imperfecta. Para SLATER (1971: 364-369) la locura del hijo de Alcmena es el producto de la

³⁵⁰ SLATER (1971: 403) destaca que en la mayoría de los mitos griegos el agente divino que inflige la locura es del sexo opuesto al de su víctima.

³⁵¹ DI BENEDETTO (1986: 4) destaca el proceso de individualización realizado por la medicina hipocrática sobre las formas especiales de locura genérica.

identificación con Hera. El héroe asesina a sus hijos así como la esposa de Zeus lo había querido matar a él en la cuna cuando le mandó las serpientes. A su vez, este autor interpreta la relación de Hera con Heracles en clave de relación de parentesco ambivalente y marca como fundamental el episodio del héroe amamantado por la diosa (Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica* IV, 9, 6) porque es el eslabón psicológico faltante para construir una historia continuada de la madre que resulta ser unas veces destructora y otras, benevolente.

En segundo lugar, la escena de locura es construida a partir de la utilización del verbo βακχεύω que es un término propio del culto a Dioniso, una práctica religiosa realizada principalmente por las mujeres. Eurípides convierte a Heracles en un seguidor de Baco (v. 1119) y de ese modo la figura heroica adquiere un estatuto femenino. Se ha visto que el grupo verbal de βακχεύω en el periodo clásico indica celebrar los misterios de Baco cuando tiene un valor intransitivo e inspirar frenesí dionisiaco al tener uno transitivo. Respecto del último sentido, PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009b: 457-459) acota que la inspiración puede ser provocada por otros dioses o directamente no ser el resultado de una intervención divina. Por ejemplo, en *Antígona* de Sófocles, el verbo se utiliza en un contexto bélico sin salir del plano humano (βακχεύων, v. 136). En el caso de *Heracles* considero que siempre se vincula a la figura de Dioniso porque el uso de este verbo forma parte de una estrategia general de Eurípides que consiste en escenificar la escena de locura como si se tratase de una bacanal.

Se utiliza el verbo βακχεύω en una oportunidad para describir la intervención de la *daímon* (οὐ ποτ' ἄκραντα δόμοισι / Λύσσα βακχεύσει, *no en vano para la casa, Lýssa celebrará una bacanal*, vv. 896-897) y los otros tres casos registrados son para referirse al accionar de Heracles; también se registra ἀναβακχεύω, forma compuesta del verbo. En primer lugar, según la narración del mensajero, Anfitrión utiliza el término al dirigirse a su hijo durante el episodio de locura: οὐ τί που φόνοσ σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν / οὐς ἄρτι καίνεις; *¿No te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?* (vv. 966-967). Los otros ejemplos son de Heracles cuando dialoga con su padre: οὐ γάρ τι βακχεύσας γε μέμνημαι φρένας, *pues no me acuerdo para nada de haber tenido la mente inspirada con furor báquico*, (v. 1122); ἦ γὰρ συνήραξ' οἶκον †ἢ βákχευσ' ἐμόν†; *¿Acaso destruí mi casa †o estaba celebrando una bacanal†?* (v. 1142). Sigo a BOND (1981: 356) y BARLOW

(1996: 173) quienes, para dar sentido a la frase, realizan un cambio y pasan ἐμόν a la primera parte de la pregunta, con dicha propuesta el verbo tiene un sentido intransitivo. Por último, cuando se dirige al coro de ancianos y les pide que se alejen del palacio, Anfitríon dice: <ῆ> τάχα φόνον ἕτερον ἐπὶ φόνῳ βαλὼν / ἀν' αὖ βακχεύσει Καδμείων πόλιν, <ο> *pronto tras arrojar un crimen sobre otro crimen, además inspirará delirio a la ciudad de los Cadmeos* (vv. 1085-1086). Acuerdo con BARLOW (1996: 170) para quien en este verso el verbo ἀναβακχεύω tiene un valor transitivo y no con BOND (1981: 340) que prefiere darle uno intransitivo. PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009b: 459) señala que el verbo no remite al ritual dionisiaco sino que expresa el comportamiento salvaje del guerrero que actúa con frenesí, acumulando asesinatos y llevando la ciudad a la confusión. Sin embargo, desde mi punto de vista Eurípides construye la escena de locura a partir de la imagen de la bacanal, como he señalado, y la imaginería de la guerra se conjuga con la dionisiaca en la figura de Heracles, sin excluirla.

Se ha visto que el sustantivo λύσσα tiene como posibles valores “loba” y “diosa de la locura” que le confieren al estado violento del héroe una impronta femenina que circula en los pasajes de *Heracles*. La *daímon* utiliza el término al explicar en qué consistirá su intervención: ὁ δὲ κανὼν οὐκ εἴσεται / παῖδας οὓς ἔτικτ' ἐναίῳων, πρὶν ἂν ἐμᾶς λύσσας ἀφῆ, y *el asesino no sabrá que está matando a los niños que engendró, antes de que se libre de mi ataque de furia* (vv. 865-866). El coro usa el vocablo al percibir la presencia de *Lýssa* en el palacio para predecir la conducta de Heracles: μέλεος Ἑλλάς, ἃ τὸν εὐεργέταν / ἀποβαλεῖς ὀλεῖς μανιάσιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐναύλοις, *desgraciada Hélade, que te quedarás sin tu benefactor, lo perderás cuando baile con enloquecidas furias al son de las flautas* (vv. 877-879). La hija de Noche hará que Heracles se mueva violentamente al son de la flauta como en una bacanal. En tercer lugar, se registra el derivado nominal λυσσᾶς para calificar a las Erinias en boca del coro: ἰὼ Ζεῦ, τὸ σὸν γένος ἄγονον αὐτίκα / λυσσάδες ὠμοβρῶτες ἄδικοι Ποιναῖ / κακοῖσιν ἐκπετάσουσιν, *¡Ay Zeus! Pronto a tu hijo sin hijos las Vengadoras, furiosas comedoras de carne cruda e injustas, lo llenarán con males* (vv. 886-888). Por último, los ancianos utilizan λυσσᾶς para hablar de la conducta de Heracles: σὺ δὲ τέκνα τρίγον', ᾧ / δάιε, τεκόμενος /

λυσσαῖδι συγκατειργάσω μοίρα, *pero tú que engendraste tres hijos, destructor, con muerte furiosa te sumaste para matarlos* (vv. 1022-1024). Heracles padece una enfermedad provocada por una divinidad femenina que lo conduce a destruir a su familia. SEAFORD (1995: 355-357) señala que en el género trágico la destrucción de la familia es una capacidad adjudicada a los personajes femeninos y asociada al frenesí báquico. De modo que con el asesinato de Mégara y los niños se feminiza el protagonista de la tragedia.

La ambivalencia es una de las características fundamentales del héroe más célebre del mundo griego y explica la fascinación que ejerce a lo largo de los siglos y las formas, a menudo contradictorias, en las cuales ha sido presentado.³⁵² KIRK (1977: 286) elabora una lista de las contradicciones, entre las cuales se encuentran: lo humano y lo bestial, lo serio y lo burlesco, la sanidad y la enfermedad, la salvación y la destrucción, lo humano y lo divino, la libertad y la esclavitud.³⁵³ HOLMES (2008: 252) acota que las cualidades contradictorias del Anfitriónida se basan en su cuerpo, con el que se lo identificaba en especial por la fuerza y el apetito. Por su parte, LADA-RICHARDS (1999: 22-23) señala que el hijo de Alcmena comparte con Dioniso tres características: la alternancia entre la forma humana y la divina, la afinidad con las bestias (señaladas por KIRK como propias de Heracles), y la polaridad entre lo masculino y lo femenino. Respecto de la correlación entre ambos hijos de Zeus, BRELICH (1958: 362-363) entiende que si el Anfitriónida es concebido como un héroe-dios, Baco es un dios-héroe.³⁵⁴ La identidad de Heracles, se constituye en las contradicciones y supera las divisiones típicas de los héroes griegos entre el paradigma de la guerra y el político-religioso para permitir examinar los aspectos contrastantes de la naturaleza humana. KIRK explica primero de qué modo opera la contradicción humano-bestial y pone como ejemplo la relación con los Centauros, figuras que encarnan el contraste entre la naturaleza y la cultura (se trata de una conexión primitiva

³⁵² Heracles aparece en más mitos y se lo representa más que cualquier otro héroe o dios. Durante el periodo arcaico domina la faceta de “matador de monstruos” y su apoteosis. Para SEGAL (1978: 132) la ambigüedad caracteriza a los héroes trágicos en términos generales.

³⁵³ Es conocida la definición que hace Píndaro del Anfitriónida como ἦρωος θεός (*Nemeas III*, v. 22). SILK (1985: 5) destaca que el héroe recibe sacrificios como hombre y como dios; WYLES (2013: 198) sostiene que la ambigüedad ontológica lo convierte en un excelente modelo para pensar las transformaciones y los procesos teatrales.

³⁵⁴ LORAUX (2004: 287) señala que existen numerosos vínculos entre Heracles y Dioniso en los mitos y en los cultos. En las fuentes iconográficas áticas del siglo V a. C. ambas figuras llevaban pieles de felinos (CARPENTER, 1997: 85).

de la que también se hace eco Eurípides en los vv. 365-367).³⁵⁵ Estos seres mitad hombre y mitad caballo mantienen con Heracles una relación esencial, y no un contacto accidental porque aparecen regularmente en su biografía mítica.³⁵⁶ De la misma manera propongo pensar la relación establecida con las mujeres ya que, entre las varias funciones que cumplen en su historia, presiden su destino, así lo hacen Hera, Ónfale y Deyanira.³⁵⁷

A la lista de contradicciones elaborada por KIRK, LORAUX (2004: 300) añade lo viril y lo femenino. Al estudiar los atributos y conductas femeninas que presenta en tanto héroe de la virilidad, advierte que el arquero -la figura con la cual se identifica al Anfitriónida en diversas representaciones y en particular en *Heracles*- es un ser ambiguo en tanto es temido por tratarse de un gran guerrero y, al mismo tiempo, es despreciado, hasta incluso llegar a ser considerado femenino. En *Persas*, Esquilo identifica a los griegos con la espada y a los persas con el arco (vv. 21-28, 81-86 y 146-149), los bárbaros eran asociados con lo femenino por tratarse de “lo otro” y así se establece la ecuación arco-bárbaro-mujer. En el capítulo III he presentado cómo la figura del héroe se asocia al arco desde los primeros versos, aun cuando Heracles no era representado únicamente como un arquero en la tradición griega. El mensajero realiza dos estimaciones del Anfitriónida usando el arco: por un lado, el héroe mueve los ojos como una Gorgona (ὁ δ' ἀγριωπὸν ὄμμα Γοργόνης στρέφων, *él revolviendo su mirada salvaje de Gorgona*, v. 990), y, por otro lado, el atributo del arma es λυγρός cuya traducción es “funesto” o “triste” (ὡς ἐντὸς ἔστη παῖς λυγροῦ τοξεύματος, *como el niño estuvo demasiado cerca de su acto funesto*, v. 991). De manera que se le otorga al protagonista un carácter violento y monstruoso vinculado a lo femenino y a la muerte por la referencia a la Medusa, quien inspiraba terror ya que convertía en piedra a aquellos que la miraban a los ojos. No sorprende que el trágico la asimile con Heracles en el momento que emplea un arma dado que en *Ilíada* (5.741; 8.349 y 11.36), la Gorgona aparece en el campo de batalla. Asimismo en la tragedia *Lýssa* se vincula con Gorgo (vv. 883-884), aspecto que he desarrollado en el capítulo II.

³⁵⁵ BERNARDINI (1978) estudia la relación del hijo de Alcmena con dichas criaturas.

³⁵⁶ BURKERT (2007 [1977]: 282) sostiene que Heracles tiene que ver principalmente con los animales ya que mata a los peligrosos y captura al resto. Además lucha con criaturas fabulosas, como los Centauros y las Amazonas, que se encuentran en los límites de lo humano.

³⁵⁷ JOURDAIN-ANNEQUIN (1996) analiza el vínculo del héroe con una serie de divinidades femeninas.

En el cuarto estásimo (vv. 1016-1087), el coro compara al hijo de Alcmena con las Danaides, el prototipo de esposas homicidas, y con Procne, el modelo de la madre asesina, para mostrar que es aún peor que ellas:

ὁ φόνος ἦν ὄν Ἀργολίς ἔχει πέτρα
τότε μὲν περισαμότατος καὶ ἄπιστος Ἑλλάδι
τῶν Δαναοῦ παίδων·
τάδε δ' ὑπερέβαλεν παρέδραμεν τὰ τότε
κακὰ τάλανι διογενεῖ κόρω.

μονοτέκνον Πρόκνης φόνον ἔχω λέξαι
θυόμενον Μούσαις· σὺ δὲ τέκνα τρίγον', ὦ
δαίε, τεκόμενος
λυσσάδι συγκατειργάσω μοίρα.
αἰαῖ, τίνα στεναγμὸν
ἦ γόον ἢ φθιτῶν ῥῶδάν, ἦ τίν' Ἄι-
δα χορὸν ἀχήσω;
vv. 1016-1027.

El crimen de los hijos de Dánao fue el más famoso e increíble de la Hélade que la roca de Argos posee desde entonces. Pero estos hechos del desgraciado hijo de Zeus sobrepasan y aventajan los males antiguos. Yo puedo hablar del crimen de Procne, que tuvo un solo hijo, sacrificado para las Musas. Pero tú habiendo engendrado tres hijos, destructor, por tu destino furioso te uniste para matarlos. ¡Ay, ay! ¿Qué gemido o lamento o canto de muertos o qué danza de Hades haré sonar?

Las Danaides mataron a sus maridos en la noche de bodas siguiendo las órdenes de su padre (Apolodoro, *Biblioteca*, II, I, 4), por lo cual se trata de un crimen voluntario al igual que el de Procne, quien asesinó a su único hijo para dárselo de comer a su marido porque este había violado y mutilado a su hermana Filomela (Apolodoro, *Biblioteca*, III, XIV, 8).³⁵⁸ Ambos crímenes ejecutados por mujeres se caracterizan por altos niveles de violencia. DALADIER (1979: 241), basándose en la oposición mujeres-bestialidad y hombres-humanidad característica del pensamiento griego, entiende que el crimen cometido por Heracles es femenino porque el asesinato de un hijo es la consecuencia de la dimensión bestial que en el imaginario griego era propia de las mujeres, así como el carácter destructivo-homicida es una condición femenina. En la misma línea, para DAMET (2012a: 93 y 113) la feminización del Anfitriónida se debe a que el infanticidio es concebido por la cultura griega clásica como un crimen

³⁵⁸ Se evoca el crimen de las Danaides en *Prometeo Encadenado* (vv. 860-864), tragedia en la que, ya se ha dicho, Esquilo aborda la cuestión de la locura.

femenino.³⁵⁹ La autora advierte que Aristóteles (*Poética*, 1453b) ignora el filicidio paterno al identificar las situaciones dramáticas, por lo cual en el imaginario de la tragedia un hombre que asesina a sus hijos solo puede ser pensado en términos femeninos.

En el éxodo, para que Teseo no lo vea, Heracles se cubre el rostro con un πέπλος (v. 1198), vocablo que indicaba una prenda drapada confeccionada con lana que las mujeres griegas llevaban con un prendedor (CLELAND, DAVIES & LLEWELLYN-JONES, 2007: 143). El término se registra en drama pero no en otros géneros literarios del siglo V a. C.; si bien cabe señalar su presencia en comedia, en cuyo caso su uso se restringe al peplo de las Panateneas (festival ateniense en el que las mujeres ofrecían una túnica a la estatua de Atenas en el Partenón) o para referirse de forma paródica a su empleo en las tragedias (LEE, 2004: 258). Esto se debe a que no era un vestido que se usara de forma cotidiana durante el periodo clásico, sino que tenía una función simbólica, determinada por su asociación con los valores tradicionales de la mujer como la castidad y la obediencia (LEE, 2003: 118 y 2006: 321). Asimismo, el término designaba los largos vestidos de los persas. En *Persas* de Esquilo se registra el empleo de πέπλος en los vv. 199, 468, 1030 y 1060.³⁶⁰ Entonces, dado que no era común el uso de la prenda en el siglo V a. C., la presencia en *Heracles* tiene una fuerte connotación. Refuerza el vínculo del héroe con el mundo persa, establecido en parte por el uso del arco, y, a su vez, manifiesta que el proceso de feminización no se termina con el episodio de locura sino que continúa hasta el final de la obra. Ahora bien, el peplo, símbolo de la feminización, adquiere un carácter destructivo observable en otras tragedias, como *Agamenón* (vv. 1125-1128), *Traquinias* (vv. 600-613) y *Medea* (vv. 1156-1180), que se focalizan en las connotaciones nupciales, e *Hipólito* (v. 606) y *Bacantes* (vv. 821-838), cuyo caso se analizará en el tercer apartado del capítulo.³⁶¹ Al respecto, LEE (2004: 262) destaca que la prenda pasa de ser un objeto femenino de lujo en la épica, empleado por mujeres y diosas, a convertirse en manos de los trágicos en un dispositivo para investigar las categorías de género al habilitar la inversión del orden social, como se verá a continuación.

³⁵⁹ DAMET (2012b) distingue en el artículo citado dos tipos de infanticidios trágicos: los realizados con cierta racionalidad y una voluntad reivindicativa, y aquellos cumplidos bajo el efecto de la locura.

³⁶⁰ Ver Esquilo, *Supp.*, v. 720.

³⁶¹ Cf. SEGAL (1993: 167) para quien el peplo tiene en el género trágico un poder asesino.

Teseo le pregunta a Anfitrión por qué Heracles se oculta detrás de la vestimenta: τί γὰρ πέπλοισιν ἄθλιον κρύπτει κάρα; ¿Por qué oculta su infeliz cabeza con peplos? (v. 1198). Anfitrión, siguiendo las órdenes de Teseo, le pide a su hijo que se descubra la cabeza (ὦ τέκνον, πάρες ἀπ' ὀμμάτων / πέπλον, ἀπόδικε, ῥέθος ἀελίῳ δεῖξον, *hijo, deja caer de tus ojos el peplo, quítalo, expón tu rostro al sol*, vv. 1203-1204) y finalmente el ateniense le pide a su amigo que descubra el rostro (vv. 1214-1215). A su vez se hace referencia al peplo en la primera parte de la obra. En el segundo episodio Mégara se refiere a las vestiduras de su marido con dicho término, al advertir su ingreso en el escenario (δεῦρ', ὦ τέκν', ἐκκρίμνασθε πατρῶων πέπλων, *vamos, hijos, tomen los vestidos de vuestro padre*, v. 520) y así también lo hace el héroe al proponer a su familia que lo acompañe a su casa (καὶ μέθεσθ' ἐμῶν πέπλων· / οὐ γὰρ περωτὸς οὐδὲ φευξείω φίλους, *y suelten mis peplos, pues no [tengo] alas ni deseo huir de mis seres queridos*, vv. 627-628). Por otra parte, si bien no se registra el vocablo, hay una referencia a la acción de cubrirse por la vergüenza, cuando Heracles habla con su padre en el éxodo: φέρ', ἀμφί κρατὶ περιβάλω σκότον < >. / αἰσχύνομαι γὰρ τοῖς δεδραμένοις κακοῖς, *vamos, echaré una sombra alrededor de mi cabeza < >. Pues me avergüenzo de los males hechos* (vv. 1159-1160). Los editores han introducido la palabra πέπλος porque el v. 1159 se encuentra corrupto (DIGGLE [1989: II 163] y BOND [1981: 360]). BELFIORE (2000: 54) acota que la vergüenza manifestada por Heracles es propia de una novia, aspecto que lo asemeja a la representación de Ío en *Suplicantes* de Esquilo (vv. 578-579). Por su parte, HOLMES (2008: 270) destaca las lágrimas y las lamentaciones como parte del proceso de feminización.

El Anfitriónida usa ropa de mujer en otros episodios de su vida, ratificando que la relación con lo femenino no es accidental sino esencial por su constancia.³⁶² Plutarco cuenta dos episodios en los cuales el héroe usa este tipo de atuendos (*Cuestiones griegas*, 304 C-D). Después del saqueo de Troya, al encontrarse en Cos, el hijo de Alcmena se vistió como una mujer para salvarse del ataque de Antágoras y sus compañeros. En otra visita a los Meropes se casó con Calcíope vestido de mujer, en

³⁶² La representación de Heracles travestido es frecuente durante el periodo helenístico y en Roma (CYRINO, 1998: 215). Cf. BONNET (1996) quien estudia el carácter iniciático del cambio de ropas en la biografía mítica de Heracles.

conmemoración de la estratagema, los sacerdotes llevaban tales ropas durante los sacrificios y los novios de Cos usaban vestidos femeninos al dar la bienvenida a sus novias.³⁶³ Cuenta el mismo autor en otra obra que cuando el héroe sirvió como esclavo a Ónfale intercambiaron roles con ella: el héroe trabajaba en la rueca vestido con un manto lidio mientras la reina blandía el hacha (Plutarco, *Moralia*, 785e).³⁶⁴ CYRINO (1998: 213) subraya el hecho de que el héroe se vea obligado a travestirse por la voluntad de una mujer poderosa.

También Séneca se refiere al famoso episodio de esclavitud en el reino de Lidia:

Ly. Fortem uocemus cuius ex umeris leo
donum puellae factus et clava excidit
fulsitque pictum veste Sidonia latus?
Fortem uocemus cuius horrentes comae
maduere nardo, laude qui notas manus
ad non virilem tympani movit sonum,
mitra ferocem barbara frontem premens?
Am. Non erubescit Bacchus effusus tener
sparsisse crines nec manu molli leuem
vibrare thyrsus, cum parum forti gradu
auro decorum syrma barbaricum trahit:
post multa virtus opera laxari solet.
vv. 464-475.³⁶⁵

Lico: ¿Acaso llamaríamos valeroso a aquel de cuyo hombro un león cayó, convertido en don para una joven, así como la maza, y brilló su costado pintado con el vestido de Sidón? ¿Acaso llamaríamos valeroso a aquel cuyos cabellos erizados se empaparon con nardo y el que movió sus manos famosas por la gloria, hacia el sonido no viril de un tamboril, oprimiendo su frente feroz con la mitra bárbara?

Anfitrión: No enrojece Baco voluptuoso por dejar caer sus cabellos ni al hacer vibrar el tirso ligero con mano afeminada, cuando con paso poco valeroso trae la syrma bárbara decorada con oro. Después de muchos trabajos, el valor suele relajarse.

Se trata de una cita de la versión de Séneca sobre la locura de Hércules. En esta tragedia, Anfitrión, para defender a su hijo, lo identifica con Dioniso y afirma que no constituye un hecho negativo travestirse.

La crítica, en lo que parece ser un intento por cuidar la imagen de “supermacho” de Heracles, sostuvo por varios años que la servidumbre a la reina de Lidia

³⁶³ La extraña costumbre de los sacerdotes de Cos figura en monedas encontradas en la isla. Para un estudio general sobre el culto a Heracles en Grecia, cf. FARNELL (1921: 95-174). En los misterios de Hércules Víctor en Roma, relata Juan Lido (*Sobre los meses*, IV, 46), los iniciados se vestían de mujeres.

³⁶⁴ Ver Ovidio, *Her.*, IX, vv. 53-117., y *Fast.*, II, vv. 305-358. GHERCHANOC (2004: 777-778) destaca la dimensión iniciática del episodio del Anfitriónida y Ónfale.

³⁶⁵ El texto latino de *Hércules loco* corresponde a la edición de PEIPER & RICHTER (1921). La diferencia fundamental entre la versión de Séneca y la de Eurípides radica en la representación del episodio de la locura, el filósofo latino muestra ante el espectador el enloquecimiento del héroe, que en la tragedia ateniense es relatado por el mensajero.

había sido una adición helenística a la saga, basándose en que no hay rastros del travestimiento en el relato sobre el episodio realizado por Licas en *Traquinias* de Sófocles (vv. 248-291). Tampoco Diodoro de Sicilia (IV, 31) y Apolodoro (*Biblioteca*, II, VI, 3) aluden al cambio de ropas. Sin embargo, se sabe que Cratino, el rival de Aristófanes, escribió una comedia llamada *Ónfale* (fr. 177) y se han conservado fragmentos del poeta trágico Ion sobre un drama satírico con el mismo nombre, en los que se representa a Heracles vistiéndose de mujer (CYRINO, 1998: 218-219).³⁶⁶

La iconografía ofrece testimonios de la existencia del detalle del travestismo en el episodio desde el siglo V a. C, como, por ejemplo, la siguiente imagen de una *pelike* ática (figura 14):³⁶⁷

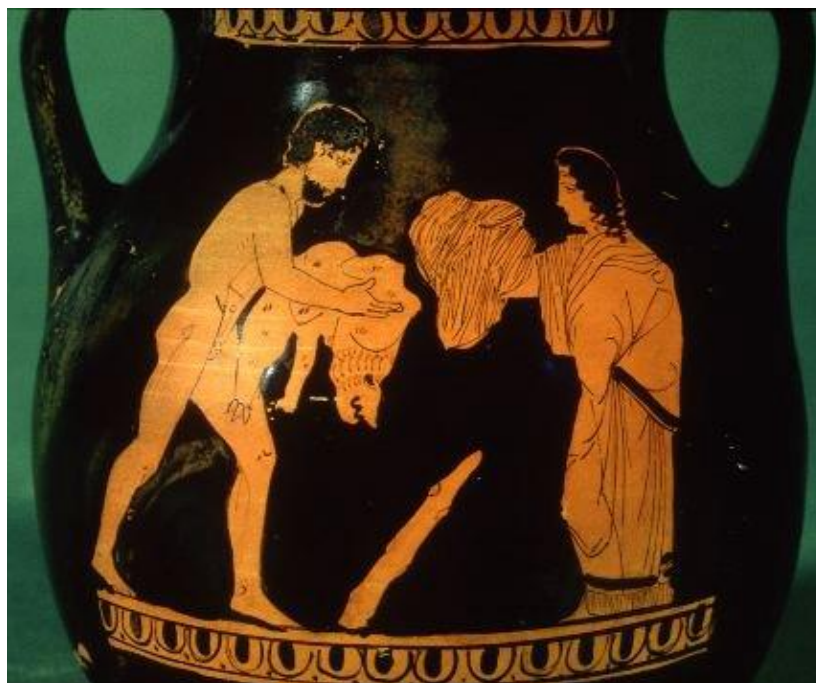


Figura 14. Heracles intercambiando atributos con Ónfale.

Por otra parte, Diodoro de Sicilia (*Biblioteca* IV, XIV, 3) cuenta que cuando varios dioses proveen de equipo a Heracles, Atenea, su protectora, le otorgó un πέπλος. A su vez en *Traquinias* de Sófocles, una túnica empapada con la sangre de Neso lleva a Heracles a la muerte. En la tragedia de Sófocles, Deyanira se refiere a esta vestimenta más a menudo como πέπλος (vv. 602, 613, 674, 758 y 774) que como

³⁶⁶ Véase vv. 69-70 de *Tr.* de Sófocles.

³⁶⁷ Heracles intercambiando atributos con Ónfale. *Pelike* ática, figuras rojas, 440 a. C. British Museum, Londres, E 370, Beazley Archive nº 215017. La escena también ha sido interpretada como el encuentro de Heracles con Deyanira y la túnica envenenada, pero dado que es claro que hay un intercambio de ropas considero acertado vincular la imagen de la *pelike* con el episodio del héroe en Lidia.

χιτών (vv. 580, 612 y 769).³⁶⁸ El atuendo conduce al Anfitrión a sufrir como una mujer (vv. 1070-1075), cuestión estudiada por LORAUX (2004: 85-96) y por WOHL (1998: 6-11), para quien el personaje a través del recurso se convierte en una novia.³⁶⁹

En cuanto a la función que cumple tomar ropas de mujer para un hombre, BRELICH (1958: 240-242) señala que es una de las formas de la androginia, frecuente en el mundo heroico griego, y definida como monstruosa.³⁷⁰ Para este autor, la presencia de rasgos femeninos en un personaje masculino es la forma de expresar una determinación sexual incierta.³⁷¹ En el caso de Heracles el travestirse confirma el carácter monstruoso que adquiere al ser enloquecido por una *daímon*, caracterizada por sus atributos teriomórficos. En la línea de BRELICH sobre lo monstruoso, para MADRID (1999: 204) la virilidad excesiva hace entrar a Heracles en los territorios de la enfermedad y la locura que son ámbitos propiamente femeninos. No obstante, el héroe se recupera de la locura y continúa su vida en Atenas, con lo cual el proceso de feminización no puede ser considerado únicamente como negativo. De hecho, HARTIGAN (1987: 129) sostiene que la locura es una aflicción interna que fortalece al héroe. Así para DELCOURT (1969 [1958]: 24-27) la androginia tiene un valor positivo y beneficioso ya que en el contacto ambos sexos reciben algo de los poderes del otro. Las cuatro figuras míticas que utilizan disfraces de mujer, en algún momento de su biografía mítica (Aquiles, Teseo, Heracles y Dioniso), se relacionan con las Amazonas, mujeres que se comportaban como hombres, con lo cual el uso de prendas femeninas forma parte del proceso de inversión de roles.³⁷² En cuanto a la determinación sexual incierta de la que habla BRELICH, DELCOURT (1969 [1958]: 66) explica que se debe a que la androginia en el pensamiento griego ocupa los dos polos de lo sagrado, el elevado estado de lo divino y, al mismo tiempo, la monstruosidad, cuando se actualiza en un humano.

ZEITLIN (1992a), en “Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama”, sostiene la intrínseca femineidad del género trágico en tanto el teatro

³⁶⁸ El πέπλος se diferenciaba del χιτών por ser una prenda más pesada.

³⁶⁹ LORAUX (2004: 85-86) destaca que Sófocles en *Traquinias* feminiza al héroe a partir del uso de verbos para dolores de parto, fenómeno también estudiado por ZEITLIN (1996: 350-351).

³⁷⁰ La androginia consiste en el carácter dicotómico del género sexual. Se trata de personas que no se ajustan a los estereotipos del rol de género y exhiben conductas tanto masculinas como femeninas.

³⁷¹ Heródoto (I, 105, 4) y el autor del tratado hipocrático *Sobre los aires, las aguas y los lugares* (L II, 14-15) hablan de los Έναρθέες, hombres vinculados al pueblo escita que padecían una enfermedad que los volvía femeninos.

³⁷² Cuenta el coro, en la tragedia *Edipo* de Séneca (vv. 479-483), que Dioniso venció a las Amazonas y las convirtió en ménades.

emplea lo femenino para imaginar un modelo más completo del individuo masculino.³⁷³ Propone que los cuatro elementos indispensables de la experiencia teatral -la representación del cuerpo, el espacio arquitectónico en el escenario, la trama y la *mímesis* teatral- encuentran su referente cultural en el dominio femenino. Esto la lleva a concluir que la tragedia consiste en la institucionalización de una práctica que le permite al varón interpretar el papel de otro y de ese modo construir su propia identidad. Cuestión a la que vuelvo a referir al analizar *Bacantes*, que por tener como personaje a los dios del teatro permite profundizar el concepto. Con el objetivo de interpretar cuál es la función que cumple la feminización de Heracles ubicaré cuestiones vinculadas al primero y al cuarto de estos elementos, la representación escénica del cuerpo y uno de los aspectos de la *mímesis* que es el disfraz, que son los aspectos más importantes, aunque también se encuentran rasgos de los otros dos elementos.³⁷⁴ ZEITLIN plantea que al encontrarse el varón en un estado de debilidad, se vuelve consciente de que tiene un cuerpo y se percibe como una mujer dado que son las mujeres quienes representan la vulnerabilidad y la sumisión. De este modo se presenta a Heracles, sufriendo como una mujer, al cubrirse con una prenda femenina por la vergüenza que le provocan los asesinatos cometidos. A su vez, la autora remarca la relación de la mujer con la muerte y la violencia. Por un lado, cuando el hombre sufre o muere en el espacio teatral la causa suele ser una mujer que parece saber, conscientemente o no, cuán vulnerable es el cuerpo humano. Confirmando la hipótesis, *Lýssa* es la causante de la enfermedad del héroe. Por otro lado, en el imaginario griego la ménade está dotada de la capacidad de ejercer la violencia, especialmente para actuar sobre el cuerpo de un hombre y funciona como un modelo para el varón. Así Eurípides convierte a Heracles en una “bacante de Hades” por ser capaz de asesinar a su familia (v. 1119). En cuanto al disfraz, aspecto de la *mímesis*, es un mecanismo central en la tragedia y la comedia griegas ya que, por convención, los roles femeninos son asumidos por hombres. El uso del peplo puede ser interpretado como una forma de disfraz, un travestismo “atenuado” que permite a la figura masculina experimentar emociones a menudo prohibidas para los hombres, como el miedo y la lástima.

³⁷³ DUBOIS (1990: 44-45) sostiene que en el siglo V a. C. se ve a la mujer como perteneciente a otra especie y en el IV a. C., como inferior al hombre en la escala jerárquica. El cambio es el resultado del fracaso del sistema democrático y la necesidad de organizarse de una forma menos fragmentada.

³⁷⁴ En relación al espacio, ZEITLIN (1992a: 77) señala que la disposición en el escenario marca la tensión entre el afuera vinculado a lo masculino y el adentro relacionado con lo femenino. Heracles manifiesta la tensión al enloquecer en el interior del palacio y provocar el derrumbe del edificio (vv. 864 y 919-921).

Teseo le pregunta a su amigo: οὕτω πόνων σῶν οὐκέτι μνήμην ἔχεις; ¿Acaso ya no tienes memoria de tus trabajos? (v. 1410). A continuación lo acusa de conducirse como una mujer por lamentarse: εἴ σ' ὄψεταί τις θῆλυν ὄντ' οὐκ αἰνέσει, si alguien te ve siendo afeminado, no lo aprobará (v. 1412). Insultar a un hombre llamándolo “mujer” constituía una costumbre griega, así Menelao en *Iliada* (7. 96) denomina a sus compañeros “aqueas” cuando ninguno quiere aceptar el reto de Héctor (ὦ μοι ἀπειλητῆρες Ἀχαιῖδες οὐκέτ' Ἀχαιοί). Ahora bien, el ateniense opone el pasado heroico y viril al lamento, una conducta típicamente femenina, pero en lugar de ser excluyentes, se trata de aspectos que conviven en el héroe. LORAUX (2004: 272 y 289), siguiendo a DELCOURT, se detiene en el registro del intercambio entre los sexos y advierte que en el pensamiento griego el contacto con lo femenino es un proceso positivo del cual las figuras masculinas salen fortalecidas. Distingue dos formas posibles de contacto: Dioniso, que se refugia en la femineidad y se convierte en una figura afeminada, y Zeus, que la absorbe, sin ser afeminado.³⁷⁵ La pregunta es cuál modelo sigue Heracles dado que la experiencia de lo femenino, por un lado, le otorga un carácter destructivo-homicida, y, por otro, la energía viril lo expone a la amenaza de la debilidad y el sufrir como una mujer lo mantiene dentro de los límites humanos y de ese modo incrementa su masculinidad.³⁷⁶ En mi opinión, se trata de un nuevo modelo, o más bien, la conjugación de los dos anteriores: la feminización lo acerca a Dioniso en tanto su conducta se caracteriza por el exceso y la violencia, pero sin adquirir un aspecto afeminado. Así como Zeus se traga a Metis y concibe a Atenea en solitario, el proceso de Heracles es positivo ya que el héroe es capaz de afrontar las consecuencias de los hechos que cometió y convertido en un “otro” se incorpora a la ciudad de Atenas.

³⁷⁵ La consideración del hijo de Sémele como una figura afeminada se discutirá en el apartado 3 de este capítulo.

³⁷⁶ BURKERT (2007 [1977]: 284) señala que en la figura de Heracles el extremo se torna en su opuesto para lograr la confirmación de sí mismo. Véase CANTARELLA (1992: 156-159) quien explora la paradójica figura de Julio César, un súper-hombre que podía darse el lujo de asumir un papel pasivo de vez en cuando. Suetonio (*Aug.* I.2) dice que, mientras estuvo en Macedonia, Julio César mantuvo una relación con Nicomedes, rey de Bitinia.

V.2. El “empuje-a-la-mujer” en *Heracles*

Comenzaré sistematizando el cuadro sintomatológico que no solamente es narrado por *Lýssa* (vv. 860-870) y el mensajero (v. 921-1015), sino que el propio héroe comenta al despertar, pero nunca es representado ante la audiencia.³⁷⁷

La *daímon* presenta su intervención de la siguiente manera:

ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο
καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σίγα γοργωποὺς κόρας,
ἀμπνοὰς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὥς ἐς ἐμβολήν,
δεινὰ μυκᾶται δέ.
vv. 867-870.

¡Mira allí! Ya agita la cabeza en el inicio de su carrera y gira en silencio las pupilas torcidas y feroces. No puede controlar la respiración, como un toro para el ataque y muge terriblemente.

Se trata de la descripción de lo que pasa fuera del escenario. En el capítulo III he señalado que se identifica al Anfitriónida con Dioniso a partir de dos aspectos: el toro, un animal asociado al dios, y el movimiento de la cabeza, un rasgo típico de las bacanales. Respecto del último síntoma, DODDS (2008 [1951]: 254-255) señala que lo presentan en la actualidad sujetos en estados de éxtasis. En cuanto a los ojos, el vocablo empleado para designar su rotación es ἐλίσσω, verbo que deriva de ἔλιξ, “cualquier cosa que tiene una forma de espiral” -término que expresa la idea de velocidad y/o violencia (CHANTRAINE, 1968: 339). Por otra parte, *Lýssa* califica a las pupilas de γοργωπούς, adjetivo derivado del nombre Γοργώ. El mensajero retoma la relación al contar que *Heracles* asesinó a su mujer e hijos revolviendo los ojos como el monstruo (v. 990). BACHVAROVA (2013: 423) explica la participación de la Gorgona en el imaginario de la locura trágica por su vinculación con el *télos* femenino (el matrimonio y la maternidad) y las enfermedades propias de la mujer. GAMBON (2016b: 125) sostiene que los rasgos del monstruo se integraron a la representación de la enfermedad por la visualidad del género, poniendo de relieve la asociación entre la enfermedad, el enfermo y lo monstruoso. Las referencias a Medusa son importantes en las obras de Esquilo, prácticamente inexistentes en Sófocles, y se ubica una marcada presencia en el

³⁷⁷ En *Áyax* no se representa ante el público cómo el héroe enloquecido destruyó las reses del botín, si bien comparece en escena fuera de sí (vv. 91-117). Sófocles ubica la narración de la crisis y la recuperación de *Áyax* en el relato de Tecmesa ante el coro (vv. 214 y ss.).

periodo intermedio-final de las tragedias de Eurípides.³⁷⁸ Dado que la mirada de Gorgo no solo es un signo de la locura del héroe, sino también una característica antes de enloquecer y de sus hijos (el coro dice que los niños tienen los ojos γοργῶπες como su padre, vv. 131-133), es posible considerar que la referencia forma parte del dispositivo general desarrollado por Eurípides para establecer una continuidad entre el estado de locura del héroe y su identidad.

Las pupilas son διαστροφους, se trata de un término técnico de la medicina y típico de las descripciones de la locura en el género trágico.³⁷⁹ El síntoma de los ojos que dan vueltas ya aparece en *Prometeo Encadenado* de Esquilo:

κραδία δὲ φόβῳ φρένα λακτίζει.
τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλίγδην,
ἔξω δὲ δρόμου φέρομαι λύσσης
πνεύματι μάργῳ, γλώσσης ἀκρατῆς
vv. 882-885.³⁸⁰

Y el corazón golpea el diafragma por miedo. Los ojos giran rodando y soy llevada fuera del camino por una ráfaga enloquecida de furia, sin dominio de la lengua.

Si bien se registra en la tragedia de Esquilo un verbo diferente del utilizado por Eurípides en el pasaje antes citado (v. 867, ἐλίσσω), τροχοδινέομαι, el significado de ambos verbos es similar, “rodar” o “girar”.³⁸¹ El adverbio ἐλίγδην, al igual que ἐλίσσω, deriva de ἔλιξ y transmite una impresión de turbulencia (CHANTRAINE, 1968: 339). SAÏD (2013: 380) señala que la idea de la inversión ocular y el movimiento violento del corazón se toman de la descripción homérica de la muerte, hecho que manifiesta la estrecha relación establecida en la Grecia antigua entre locura y *thánatos*.³⁸² En lo que respecta a *Heracles*, la *daímon* agrega dos síntomas más. La respiración desordenada y un sonido inhumano, similar a un grito.

³⁷⁸ FREUD (2001 [1920-1922]: XVIII) establece una relación directa entre Medusa y la sexualidad: el horror a la observación de la cabeza del monstruo se explica por el miedo hacia los genitales femeninos.

³⁷⁹ Esquilo en *Prometeo Encadenado* utiliza διαστροφους como modificador de φρήν (v. 673). Sófocles en *Áyax* aplica el término a φρήν y ὄμμα (v. 447), y en *Traquinias* en los vv. 794-795, διάστροφον/ ὀφθαλμὸν, para referirse a los cambios de Heracles tras ponerse la túnica envenenada. PADEL (2005 [1995]: 121-122) señala que la visión invertida es central en las imágenes trágicas de la locura y en los escritos médicos.

³⁸⁰ El texto griego del pasaje de *Prometeo Encadenado* corresponde a la edición de PAGE (1972).

³⁸¹ Cf. AÉLION (1983: II 235-237), para quien Eurípides en *Heracles* combina los síntomas físicos de Ío de *Prometeo Encadenado* de Esquilo con el comportamiento aberrante de Áyax, en la obra homónima de Sófocles.

³⁸² El síntoma de la rotación de los ojos se ubica por primera vez en *Ilíada* (16.792) cuando Apolo golpea a Patroclo.

El mensajero expone la sintomatología de Heracles del siguiente modo:

μέλλων δὲ δαλὸν χειρὶ δεξιᾷ φέρειν,
ἔς χέρσιβ' ὡς βάψειεν, Ἀλκμήνης τόκος
ἔστη σιωπῆ. καὶ χρονίζοντος πατρὸς
παῖδες προσέσχον ὄμμ'· ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν,
ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
ρίζας τ' ἐν ὄσσοις αἱματῶπας ἐκβαλὼν
ἀφρὸν κατέσταζ' εὐτρίχου γενειάδος.
ἔλεξε δ' ἄμα γέλῳτι παραπεπληγμένῳ·
vv. 928-935.

Cuando estaba a punto de llevar con su mano derecha el tizón para sumergirlo en el agua lustral, el hijo de Alcmena se quedó de pie en silencio. Como su padre se demoró, los niños le dirigieron las miradas. Él ya no era el mismo, sino que trastornado en el movimiento de sus ojos y, tras haber sobresalido en ellos las raíces ensangrentadas, vertía espuma sobre la espesa barba. Y dijo con risa perturbada.

El silencio y el movimiento ocular se corresponden con la descripción de la *daímon* pero aparecen nuevas manifestaciones: la secreción de espuma, las raíces ensangrentadas de los ojos -que vinculan al héroe con las Erinias- y la risa enloquecida. El hijo de Clitemnestra (*Orestes*, vv. 220 y 253) y Ágave (*Bacantes*, vv. 1122-1123 y 1166) presentan los síntomas del movimiento ocular y la secreción de espuma, también manifestados por la hija de Creonte en *Medea* (v. 1173) con la particularidad de tratarse de signos de envenenamiento y no de locura.

CIANI (1974: 89) advierte que el mensajero retoma la idea transmitida por el adjetivo *διαστρόφους*, “torcido” (v. 868), empleado por *Lýssa* con el verbo *στρέφω*, “girar” o “revolver” (v. 990), y el sustantivo *στροφή*, “movimiento” (v. 932). Los ojos inyectados en sangre constituían un atributo propio de la locura en el mundo clásico, ya conforman un síntoma de *manía* para Esquilo en *Agamenón* (vv. 1426-1427). Al respecto, SIMON (1984: 138) señala que las distorsiones visuales se destacaban por sobre las auditivas en el estereotipo griego de la locura. Por su parte, GAMBON (2016b: 134) enfatiza el juego meta-teatral que instala la alucinación en el que se confunden las fronteras entre espectador y espectáculo.

A continuación de la descripción de los síntomas iniciales, que son preminentemente físicos, el mensajero cita las palabras del héroe cuando comienza a delirar:

τίς μοι δίδωσι τόξα; τίς δ' ὄπλον χερός;
πρὸς τὰς Μυκίηναις εἶμι· λάζυσθαι χρεῶν

μοχλοὺς δικέλλας θ', ὥστε Κυκλώπων βάθρα
φοίνικι κανόνι καὶ τύκοις ἤρμοσμένα
στρεπτῶ σιδήρῳ συντριαινῶσαι πάλιν.
αὐτοῦ δὲ βαίνων ἄρματ' οὐκ ἔχων ἔχειν
ἔφασκε, δίφρου δ' εἰσέβαινεν ἄντυγα
κάθεινε, κέντρον δῆθεν ὡς ἔχων, χερί.
διπλοῦς δ' ὀπαδοῖς ἦν γέλως φόβος θ' ὀμοῦ.
καί τις τόδ' εἶπεν, ἄλλος εἰς ἄλλον δρακῶν·
Παίζει πρὸς ἡμᾶς δεσπότης ἢ μαίνεται;
vv. 942-952.

“¿Quién me da el arco? ¿Y quién el arma de mi mano? Voy hacia Micenas, siendo necesario tomar palancas y azadones de modo de romper con una piqueta curvada los cimientos de los Cíclopes unidos con la plomada roja y con martillos.” Decía que tenía un carro no teniéndolo y empezaba a entrar por la baranda y golpeó con la mano como realmente golpeando con un aguijón. Los sirvientes tenían risa y miedo a la vez y mirándose uno a otro, uno dijo esto: “¿El señor juega con nosotros o está loco?”

Heracles padece delirio y alucinaciones visuales. Dice querer ir a Micenas a matar a Euristeo, el hombre que le asignó los trabajos y que él quiere destruir, para lo cual derribará las murallas de la ciudad solo (vv. 943-946) y se sube a un carro imaginario (vv. 947-949). El delirio continúa:

ὁ δ' εἶπ' ἄνω τε καὶ κάτω κατὰ στέγας,
μέσον δ' ἐς ἀνδρῶν' ἐσπεσῶν Νίσου πόλιν
ἦκειν ἔφασκε, δωμάτων τ' ἔσω βεβώς,
κλιθεὶς ἐς οὔδας, ὡς ἔχει, σκευάζεται
θοίνην. διελθὼν δ' ὡς βραχὺν χρόνον μονῆς
Ἴσθμοῦ ναπαίας ἔλεγε προσβαίνειν πλάκας.
κάνταῦθα γυμνὸν σῶμα θεὶς πορπαμάτων,
πρὸς οὐδέν' ἠμιλλᾶτο κάκηρύσσετο
αὐτὸς πρὸς αὐτοῦ καλλίνικος οὐδενός,
ἀκοὴν ὑπειπών. δεινὰ δ' Εὐρουσθεῖ βρέμων
ἦν ἐν Μυκίηναις τῶ λόγῳ.
vv. 953-963.

Él caminaba por la casa arriba y abajo y, tras haber llegado en medio al androceo, decía que había llegado a la ciudad de Niso y entrado en una casa, tras haberse recostado sobre el suelo se prepara una comida tal como está. Tras haber pasado por un corto tiempo de descanso decía que se acercaba a los valles boscosos del Istmo. Allí mismo con el cuerpo desnudo, tras quitarse las prendas, competía contra nadie y se proclamaba el vencedor glorioso de nadie con respecto a él mismo, tras exigir una audiencia. Rugiendo terriblemente contra Euristeo según su palabra estaba en Micenas.

Subido al carro imaginario realiza un viaje dentro de la casa (v. 953), tiene una pelea ficcional (vv. 956-961), confunde a su padre con el de Euristeo (vv. 967-971) y,

finalmente, mata a sus hijos y a su mujer creyendo que son la familia de su enemigo (vv. 977-1000). El orden, que consiste en síntomas físicos seguidos de alucinaciones, coincide con la presentación del caso de Orestes realizada por Esquilo en *Coéforas* (vv. 1024-105 y 1051-1052). DE JONG (1991: 166) destaca que el héroe piensa que tiene una fuerza divina por el uso del verbo συντριαινῶ (v. 946), “destrozar”, actitud señalada por BOND (1981: 310) como un delirio megalómano.

Las alucinaciones visuales ocupan un lugar privilegiado en la configuración trágica de la *manía* por su funcionalidad dramática. En contraste con los tratados médicos, para GAMBON (2016c: 149-150) su presencia es más relevante que el delirio por la reafirmación de la experiencia visual que supone el teatro. Heracles distorsiona y crea una realidad inexistente. Las imágenes de la primera parte no tienen fundamento en la realidad, por lo que se las considera alucinaciones, y en cambio, a partir de que el padre lo toca, se trata de percepciones deformadas de lo real, de modo que constituyen ilusiones (SCHAMUN, 1997: 102 y LE PERSON, 2007). La diferenciación, propia de la psiquiatría clásica, establece que se trata de dos categorías de fenómenos diferentes, así aparece aún hoy en los manuales psiquiátricos actuales.³⁸³

El episodio de locura concluye con el sueño inducido por la epifanía de Atenea (v. 1013). Al despertar Heracles describe un desorden de los órganos internos: ὡς <δ> ἐν κλύδωνι καὶ φρενῶν ταράγματι / πέπτωκα δεινῶ καὶ πνοᾶς θερμᾶς πνέω / μετάρσι, οὐ βέβαια πνευμόνων ἄπο, <pero> he caído como en un mar agitado y un terrible torbellino de la mente, y respiro una respiración caliente de los pulmones que se eleva, no regular (vv. 1091-1093). Se presentan, al mismo tiempo, cambios en el estado físico y mental y reaparece la dificultad para respirar referida antes por la *daímon*.³⁸⁴ Según BOND (1981: 344) el pasaje citado, junto con el v. 277 de *Orestes*, constituye un indicador de que los griegos percibieron que una alteración en la respiración corresponde a una variación en la experiencia psicológica. Por otra parte, SCHAMUN (1997) sostiene que el término τάρραγμα representa la crisis existencial del héroe, que consiste en el intento de reconciliar su origen divino y humano con las demandas conflictivas de su papel como héroe y padre de familia. Por último, Eurípides utiliza una expresión médica para indicar los síntomas, μετάρσιον πνεῦμα (BOND,

³⁸³ MOST (2013: 395-410) estudia el valor dramático de las alucinaciones y las ilusiones en el género trágico.

³⁸⁴ Ver vv. 836 (φρενῶν ταράγμοῦς) y 907 (τάρραγμα ταρτάρειον).

1981: 343). Como se ha visto, el uso de terminología médica constituye una constante en la tragedia.

Un momento después Heracles revela un estado de amnesia cuando se dirige a su padre para preguntarle acerca de lo acontecido porque no es capaz de recordar (οὐ γὰρ τι βακχεύσας γε μέμνημαι φρένας, *pues no me acuerdo para nada de haber tenido la mente inspirada con furor báquico*, v. 1122).³⁸⁵

El cuadro nosológico ha sido completado por la crítica con un suceso previo a lo que suele considerarse el episodio de locura, que es la *rhêsis* del segundo episodio entre Heracles y su mujer en la cual el héroe anuncia cómo se vengará de Lico. Se ha interpretado el exceso de violencia como un síntoma inicial de la enfermedad:

ἐγὼ δέ, νῦν γὰρ τῆς ἐμῆς ἔργον χερρός,
πρῶτον μὲν εἶμι καὶ κατασκάψω δόμους
καινῶν τυράννων, κρᾶτα δ' ἀνόσιον τεμῶν
ῥίψω κυνῶν ἔλκημα· Καδμείων δ' ὄσους
κακοὺς ἐφηῦρον εὔπαθόντας ἐξ ἐμοῦ,
τῷ καλλινίκῳ τῷδ' ὄπλῳ χειρώσομαι,
τοὺς δὲ πτερωτοῖς διαφορῶν τοξεύμασιν
νεκρῶν ἅπαντ' Ἴσμηνὸν ἐμπλήσω φόνου,
Δίρκης τε νᾶμα λευκὸν αἶμαχθήσεται.
vv. 565-573.

Yo, pues es el momento para la acción de mi mano, primero iré y destruiré la casa de los nuevos tiranos, y luego degollando al impío arrojaré la cabeza a los perros para que la despedacen. A cuantos de los Cadmeos encontré traicioneros tras ser bien tratados por mí, los someteré con esta arma triunfante, mientras que despedazando a otros con mis aladas flechas llenaré de sangre de cadáveres todo el Ismeno, y la corriente blanca de Dirce pasará a ser roja de sangre.

El héroe probablemente se refiera al garrote en el v. 570 (BOND, 1981: 208) con lo cual se plantea el uso de dos armas diferentes, las mismas que utilizará para asesinar a sus hijos (vv. 977-1000). Por otra parte la serie de verbos en futuro y los participios vinculados a acciones sangrientas (κατασκάψω, ῥίψω, χειρώσομαι, διαφορῶν, ἐμπλήσω, αἶμαχθήσεται)³⁸⁶ dan cuenta de la brutalidad de la amenaza de Heracles, que resulta ser aprobada por el coro pero evaluada como excesiva por Anfitrión:

Χο. δίκαια τοὺς τεκόντας ὠφελεῖν τέκνα
πατέρα τε πρόεσβυν τήν τε κοινωνὸν γάμων.

³⁸⁵ Cf. *Or.*, vv. 215-216.

³⁸⁶ El verbo διαφορέω se registra en *Bacantes* (vv. 736 y 746) para retratar el *sparagmós* de Penteo.

Ἄμ. πρὸς σοῦ μέν, ὦ παῖ, τοῖς φίλοις <τ'> εἶναι φίλον
τά τ' ἐχθρὰ μισεῖν· ἀλλὰ μὴ 'πείγους λίαν.
vv. 583-586.

Coro: (Es) *justo que los padres ayuden a sus hijos, a su anciano padre y a su consorte de matrimonio.*

Anfitrión: (Es) *propio de ti, hijo, ser amigo de tus amigos <y> odiar a los enemigos, pero no te precipites tanto.*

Desde la Antigüedad se han elaborado diversas interpretaciones de los síntomas del héroe. Eurípides presenta un cuadro sintomatológico que genera un fuerte impacto en el público aunque sea narrado y no representado. La riqueza de la descripción, junto con el uso de terminología médica, ha provocado el interés de estudiosos provenientes de la crítica filológica y también desde la medicina y la psicología.

He señalado la correlación con el cuadro de *Sobre la enfermedad sagrada*, presentado en el capítulo I, por la presencia de los siguientes síntomas: el silencio previo al ataque, la secreción de espuma, el descontrol ocular, la dificultad para respirar (L VI, 372, 7, 2-5) y la amnesia posterior (L VI, 386, 14, 8-12). Por otra parte, en el tratado hipocrático *Sobre las enfermedades de las mujeres* (L VIII, 32, 1, 7, 23-30) se describe un cuadro similar en mujeres, causado por la falta de relaciones sexuales, sobre el que volveré al hablar de las tebanas en *Bacantes*.

En *Problemas* (XXX, 953 a 15-16) se plantea que la locura de Heracles es el producto de “la enfermedad de los epilépticos”, τὰ ἀρρωστήματα τῶν ἐπιληπτικῶν, que pueden padecer aquellos que tienen un temperamento dominado por la bilis negra. Ahora bien, en el tratado citado la etiología de la enfermedad es orgánica porque la razón por la cual un hombre era *melagkholikós* se relaciona con la cantidad existente dentro de su cuerpo de bilis negra y no con los conflictos internos a los que podía estar sujeto.³⁸⁷ Luciano en *Diálogo de los dioses* (XIII, 2) se refiere a la *melankholía* del Anfitriónida en el diálogo entre el héroe, Asclepio y Zeus (ἀλλὰ οὐδὲ μελαγχολήσας ἀπέκτεινα τὰ τέκνα καὶ τὴν γυναῖκα, *ni maté a mis hijos y a mi mujer habiendo estado atrabilioso*).³⁸⁸

A continuación presentaré las consideraciones del cuadro sintomatológico realizadas desde la filología, en primer lugar las de VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF

³⁸⁷ En el texto citado también se considera que Áyax y Belerofonte eran melancólicos. En *Sobre las afecciones* (L VI, 234-237, 23) se desarrolla la concepción hipocrática de la *melankholía* como enfermedad.

³⁸⁸ El texto griego de la cita de *Diálogo de los dioses* corresponde a la edición de JACOBITZ (1896).

(1895: I 128-129) quien sostiene que se trata de una megalomanía y señala que la enfermedad es inherente al ideal heroico dórico desarrollado por Eurípides en la primera parte de la obra. En los vv. 562-582 se observan los primeros signos de la *manía*: la violencia con la que se quiere vengar de sus enemigos es excesiva y propia de una mente que se desequilibró por los años dedicados a matar monstruos. Asimismo para NORWOOD (1920: 233) Heracles no se encuentra en su sano juicio en los versos citados. La hipótesis de un desorden preexistente le permite a VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF resolver el problema de la aparente estructura disyuntiva de la tragedia.

La “teoría de la megalomanía” de VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, que fundamentalmente implica que Heracles está loco durante toda la obra, es refutada por BURNETT (1971: 170-171), quien sostiene que la confusión se debe a la forma elegida por Hera para destruir al heróe: la diosa le impone a Heracles ejecutar un crimen con la violencia característica de sus actos. También rechazan dicha teoría KITTO (2003 [1939]: 241-243) y SHELTON (1979: 104). Por su parte, GREGORY (2000: 133) señala que si bien la violencia caracteriza el accionar del Anfitriónida, los objetivos son siempre buenas causas, como en este caso defender a su familia. Al respecto, GRIFFITHS (2006: 86-88) acota que el héroe ejercita sus habilidades motoras y expresa sus ideas de modo coherente en la escena de los asesinatos. En la misma línea, KAMERBEEK (1966: 15) considera que la violencia es inherente a las acciones gloriosas. Para KIRK (1977: 290 y 2002 [1974]: 197) el *ménos*, que se desborda en locura, es algo que está en su interior y el asesinato de Lico, cometido estando loco, sugiere que se trata de una parte esencial de su personalidad. Según FITZGERALD (1991:85) Heracles se comporta como lo hace de forma habitual y PAPADOPOULOU (2005: 40) marca la continuidad de los mismos patrones de conducta en el momento en que está loco y cuando no lo está, ya que su relación con Lico es semejante a la que establece con el supuesto Euristeo. HARRIS (2013b: 293) acuerda con esta línea interpretativa y sostiene que las consecuencias de la locura surgen de la extrema violencia de su carácter.

En cambio, para MICHELINI (1987: 235-236) se trata de un hombre sano que sufre un episodio aislado de locura y THUMIGER (2007: 64-65) entiende que el episodio de *manía* del Anfitriónida no tiene relación con su personalidad, de un modo similar a lo que sucede con Áyax en la tragedia homónima de Sófocles. Desde mi punto de vista hay una continuidad en la conducta de Heracles, expresada desde la puesta en escena por el uso del arco en los asesinatos. La lectura psicoanalítica del caso, presentada a continuación, va en la dirección de la organicidad del personaje.

Por otra parte, diversos estudiosos, citados a continuación, han considerado al héroe como un epiléptico por la exhibición de síntomas característicos de esta enfermedad: la desviación lateral de los ojos con movimientos de la cabeza, las alucinaciones, la crisis de ausencia (desconexión del medio por pocos segundos), la pérdida de conciencia con respiración estertorosa y salida de saliva y flemas por la boca, la confusión y el periodo de ausencia al concluir la crisis. La epilepsia (CIE-10, G. 40) es una enfermedad que se caracteriza por convulsiones recurrentes, llamadas crisis epilépticas, que son episodios breves de contracciones musculares que pueden afectar una parte del cuerpo o su totalidad, y a veces se acompañan de pérdida de la conciencia y del control de los esfínteres.

BLAIKLOCK (1945: 52-54) advierte que la obra presenta una serie de hechos que conforman el requisito previo para una crisis epiléptica. En primer lugar una situación de estrés, que consiste en encontrar a su familia en manos del enemigo al regresar a Tebas tras el descenso a los Infiernos, el más terrible de los doce trabajos. En segundo lugar los delirios de persecución (el odio de Hera) y los de grandeza pueden considerarse parte del estado previo característico de la enfermedad. A su vez, el autor señala las amenazas de los vv. 562-574 como parte de la excitación que antecede a la *manía* homicida, un estado de automatismo que acompaña la convulsión epiléptica. Por último sostiene que el extraordinario grado de juicio que presenta para cometer los asesinatos, junto con la prolongada duración del episodio y su cierre con un sueño profundo, no contradicen la clasificación porque también pueden considerarse signos de esta enfermedad.

Para FILHOL (1989: 13-15) se trata de un caso de epilepsia y ubica su causa en la historia del héroe. La locura asesina sería un efecto de la “alucinación del doble” que consiste en la traducción de un hecho psicológico que lleva al Anfitriónida a su pasado marcado por una serie de dobles: doble nombre (Alcides y Heracles), doble padre (Anfitrión y Zeus), doble madre (Alcmena y Hera) y dos dobles de él mismo (Ificles y Euristeo). Asimismo considera a Teseo como el doble ático del héroe dorio, afirmación también sostenida por KRAUS (1999: 137). Con lo cual la identidad del Anfitriónida se encuentra sujeta a una incertidumbre fundamental y no se inscribe en un conjunto simbólico consistente y reparable para el sujeto. El asesinato de los propios hijos equivale al asesinato del doble, más concretamente a los representantes del doble que son los hijos de Euristeo. El problema de la interpretación de FILHOL, a mi criterio, es la ubicación de una causa psicológica para una enfermedad que en la actualidad se considera que tiene una

base neurológica. La epilepsia fue considerada una enfermedad mental hasta el descubrimiento del electroencefalograma en la primera mitad del siglo XX, lo cual modificó la concepción de su patología y la ubicó en el campo de la neurología.

Desde la medicina, CHARLIER (2003: 597-600) explica que podría tratarse de una epilepsia parcial compleja temporal porque el paciente tiene durante unos minutos alucinaciones visuales y auditivas, automatismos gestuales o ambulatorios. La crisis es una clásica combinación de espasmos, temblores, confusión profunda y amnesia total. Señala, a diferencia de otros autores, que no hay pródromos (síntomas iniciales que preceden al desarrollo de la enfermedad) pero que hay tres episodios de la biografía mítica que funcionan como antecedentes: los asesinatos de Lino, Ífito y Licas. El origen de esta enfermedad es orgánico y neurológico; entre los diversos factores que pueden ocasionar una epilepsia temporal señala en particular un tumor en el cerebro porque permite explicar la morfología de coloso del héroe: hay una clase de tumor que puede provocar la acromegalia, una enfermedad crónica ocasionada por el exceso de secreción de la hormona de crecimiento que provoca un desarrollo extraordinario de las extremidades. El autor sostiene que el Anftrionida podría padecer alcoholismo, rabia o toxicomanía. En cuanto a la primera de las tres enfermedades, propone interpretar el episodio del crimen como un *delirium tremens*, que es una complicación del síndrome de abstinencia alcohólica. El cuadro combina un estado confuso-onírico (desorientación temporo-espacial, alucinaciones visuales, agitación, problemas de comportamiento en relación al delirio) y signos somáticos (temblores, fiebre, sudoración, sed, crisis convulsivas, falta de equilibrio y coordinación). El problema es la precisión de Heracles para asesinar a su familia que va en contra del último de los signos somáticos. Señala como posibilidad la rabia que se caracteriza por una excitación psicomotriz intensa, alucinaciones, convulsiones, hipersensibilidad cutánea, fiebre, contractura, sufrimiento y espasmo hidrofóbico faríngeo. Por último, dado el carácter brutal de la aparición del delirio y los actos agresivos, el médico dice que podría tratarse de una intoxicación producto de la ingesta de alucinógenos tóxicos.

La vinculación con la epilepsia, una enfermedad del sistema nervioso (CIE-10, G), explica los síntomas físicos pero no el delirio y las alucinaciones, por lo que hay que recurrir al trastorno mental o del comportamiento (CIE-10, F) que se corresponde con la idea tradicional de locura. La combinación de epilepsia y trastorno mental en pacientes en la actualidad se verifica con cierta asiduidad. Dado que en la tragedia los síntomas esquizofrénicos y los maníacos se muestran en un mismo episodio de enfermedad,

propongo considerar un trastorno esquizoafectivo de tipo maníaco (F 25.0) que permite establecer una relación con la personalidad del héroe ya que entre sus posibles causas está la psicológica. Se acerca DODDS (1929: 100) quien dice que Heracles es un maníaco-depresivo. La psicosis maníaco-depresiva, categoría de la psiquiatría clásica, puede homologarse al trastorno esquizoafectivo del CIE-10. La alteración del humor se presenta generalmente en forma de euforia, junto con aumento de la estimación de sí mismo e hiperactividad, pudiendo también acompañarse de ideas de grandeza o de persecución. La recuperación completa suele tener lugar en pocas semanas. En el caso del hijo de Alcmena, la remisión acontece de manera inmediata después del sueño. Al respecto, DEVEREUX (1956: 23) acota que la remisión temporal después de un episodio delirante, que no implica necesariamente la cura, era muy común en las sociedades arcaicas. Por su parte, CONTI JIMÉNEZ (2000: 46) sostiene que el héroe presenta una combinación de síntomas y conductas que no se da en ninguna patología, en tanto entiende que la violencia y los delirios no pueden entenderse como manifestaciones de la epilepsia.

JEANMARIE (1951: 113-114), en su estudio sobre la historia del culto de Baco, compara las fases de la locura de Heracles con las del “gran ataque” histérico, cuadro definido a fines del siglo XIX por CHARCOT, un neurólogo que fue maestro de FREUD durante su estancia en el hospital de la Pitié-Salpêtrière.³⁸⁹ El cuadro se componía de cuatro etapas sucesivas: la epileptoide, la de los grandes movimientos, la de las actitudes pasionales (fase alucinatoria) y la del delirio final. El rostro convulsionado con los ojos inyectados de sangre, los problemas respiratorios y la agitación de los miembros descritos en la tragedia responden a los síntomas de las dos primeras fases. En cuanto a la euforia y la cólera de la escena del filicidio representan el estado pasional típico de la histeria masculina. FREUD (2001 [1906-1908]: IX 211) examinó la diferencia entre los ataques histéricos y epilépticos en “Apreciaciones generales sobre el ataque histérico”, los dos cuadros a los que parece responder el Anfítrionida, según la crítica citada.

Por otra parte, también podría tomarse en cuenta la pregunta de Anfítrion relatada por el mensajero -οὐ τί που φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν/ οὐς ἄρτι καίνεις; *¿No te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?* (vv. 966-967)- que sugiere la presencia de un trastorno por estrés postraumático (F 43.1), clasificado

³⁸⁹ El modelo del “gran ataque histérico” también se aplica para los casos del héroe en *Áyax* de Sófocles e *Ío* en *Prometeo Encadenado* de Esquilo (JEANMARIE, 1951: 115).

dentro del grupo de los trastornos de ansiedad. El cuadro se caracteriza por la aparición de síntomas después de la exposición a un acontecimiento estresante que implica un daño físico o deviene amenazante para el sujeto. En *El filicidio*, el psicoanalista RASCOVSKY (1974: 40-41) vincula el crimen con una situación de tensión y sostiene que el estrés reactiva las tendencias esquizoparanoideas que impulsan a la destrucción de los hijos. Estas son propias de la primera fase del desarrollo postnatal con lo cual el filicidio implica una regresión a la etapa oral-canibalística que se acompaña de una pérdida de capacidades eróticas de utilidad para el cuidado de los hijos.

FREUD y LACAN recurren a la Antigüedad clásica con el objetivo de avalar sus descubrimientos de la *psykhé*. Aunque se han acercado al género trágico para dilucidar cuestiones teóricas -como FREUD con *Edipo Rey* y LACAN con *Antígona*- llama la atención que no haya trabajos desde esta disciplina sobre *Heracles* por la profundidad con que Eurípides elabora la cuestión de la locura. No podemos olvidar que SLATER (1971: 337-394) ubica la tragedia como si se tratase de una fuente más entre otras para el abordaje de la figura de Heracles, sin destacar el valor que tiene la construcción de un personaje dramático. Para dicho autor, las hazañas del héroe constituyen una afirmación compulsiva de la propia fuerza frente a la amenaza materna representada por Hera. Asimismo, CALDWELL (1989: 161) interpreta los episodios de la biografía mítica del hijo de Alcmena como traumas durante el proceso de individuación. Por otra parte, NEYRAUT-SUTTERMAN (1982: 853-854), psicoanalista de origen francés, sostiene que el héroe padece de epilepsia. Acota que Heracles es la víctima potencial de un fantasma infanticida: el odio infatigable de Hera y, al igual que SLATER, se refiere a diversas fuentes en su artículo. Diferente ha sido el tratamiento del que ha sido objeto *Bacantes*, ya sea por la cantidad como por la calidad de los análisis de los filólogos que tomaron herramientas del método psicoanalítico para su análisis textual, como por los psicoanalistas interesados en la tragedia.

Heracles se comporta de un modo similar a un psicótico desde una perspectiva psicoanalítica lacaniana. En primer lugar, el silencio previo al ataque (vv. 928-935) recuerda el momento de perplejidad previo al desencadenamiento de la enfermedad. Además presenta alucinaciones y delirio (vv. 943-1000), fenómenos característicos de la estructura psicótica, si bien no son síntomas excluyentes porque pueden aparecer en las

otras dos estructuras que son la neurosis y la perversión.³⁹⁰ En segundo lugar, el episodio de locura inicia ante una demanda vinculada a la función paterna, que consiste en cuidar a la familia ante un agresor externo, coordinadas similares a las condiciones del desencadenamiento de la psicosis. Por último, propongo leer el proceso de feminización del héroe a la luz del “empuje-a-la-mujer”, un concepto desarrollado por LACAN para explicar la aparición de un fenómeno en algunos sujetos psicóticos.

El Anfitrión mata a sus hijos y a su esposa creyendo que son la familia de su enemigo. Lleva a cabo la acción que él mismo había detenido, de modo tal que el fenómeno que lo lleva a confundir a sus hijos con los de Euristeo tiene un valor particular para él por plantear una relación con los sucesos previos.³⁹¹

En el segundo episodio, el héroe destaca la importancia que tiene para él cuidar de su familia:

τῶ γάρ μ' ἀμύνειν μᾶλλον ἢ δάμαρτι χορῆ
καὶ παισὶ καὶ γέροντι; χαιρόντων πόνοι·
μάτην γὰρ αὐτοῦς τῶνδε μᾶλλον ἤνυσσα.
καὶ δεῖ μ' ὑπὲρ τῶνδ', εἶπερ οἶδ' ὑπὲρ πατρός,
θνήσκειν ἀμύνοντ'·
vv. 574-578.

*Pues, ¿a quién debería defender más que a mi mujer, hijos y anciano (padre)?
Despidan a mis trabajos. Pues en vano los cumplí más que estos. Y tengo que por estos,
como ellos (iban a hacerlo) por su padre, morir defendiéndolos.*

El Anfitrión declara que defender el núcleo familiar es aún más importante que el cumplimiento de sus doce trabajos y, además, aclara que no teme morir en el intento de proteger a su mujer e hijos.

La teoría lacaniana permite precisar cuestiones acerca del momento de irrupción de la locura, designado como el “desencadenamiento de la psicosis”, cuyo antecedente freudiano es la expresión “ocasiones de la enfermedad”. En el escrito “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis”, LACAN (2002 [1966]: II 558-559) señala que la psicosis se desencadena cuando el “Nombre-del-Padre”, el significante primordial, es llamado por el sujeto al lugar donde nunca estuvo. Entonces, ese llamado del significante “Nombre-del-Padre” puede producirse porque Un-padre -nombre que recibe aquella figura que se hace presente en lo real en la coyuntura de

³⁹⁰ Cf. LACAN (2002 [1966]: I 152-168) para una discusión sobre la teoría organicista de Ey, en la que el delirio y la alucinación constituyen fenómenos de déficit, es decir, errores.

³⁹¹ Orestes, en la obra homónima de Eurípides, confunde a un ser querido con un enemigo: alucina que su hermana Electra es una Erinia (v. 253 y ss.).

desencadenamiento- se introduce en una situación dual de rivalidad. El sujeto tiene un encuentro con una figura paterna inserta como un tercero en una pareja imaginaria, una función similar a la ejercida por la figura de Lico en la tragedia. La falta del significante ocasiona una cascada del imaginario que puede tomar la forma de un delirio o alucinaciones. El psicótico se convierte en “un sujeto del goce” por la falta del límite fálico que implica la forclusión del “Nombre-del-Padre” y se encuentra a merced de las desregulaciones del mismo. Al no haber efecto de significación, el significante y el goce quedan unidos provocando la aparición de fenómenos alucinatorios. Desde la puesta en escena se remarca la cuestión del doble en tanto el mismo actor interpretaba a Heracles y a Lico (PAPADOPOULOU, 2005: 25) y además los personajes comparten características físicas, ambos son rubios (vv. 233 y 362). REHM (2000: 367) considera que el hecho era notado por el público y contribuía al paralelismo entre las dos figuras.

Antes de los acontecimientos representados en la tragedia, Heracles, como si se encontrara ante un Otro que insiste en demandar, realiza los doce trabajos caracterizados por consistir en demostraciones de su virilidad, hasta que en un momento se le exige “algo más” que está precisamente vinculado a la función paterna: rescatar a su familia de las manos del usurpador del trono, Lico.³⁹² Surge entonces la feminización del personaje, que recuerda el efecto de “la negación al lugar del padre” señalado por LACAN en su análisis del caso Schreber.

Si bien LACAN en su lectura del complejo de Edipo freudiano establece que se ocupa de funciones o posiciones en lugar de seres reales, propongo interpretar la figura de Zeus, un padre que se podría calificar de ausente por no proteger a su hijo de los ataques de Hera, como una puesta en escena de la forclusión del significante primordial.³⁹³ Me permito la licencia, que también tomaré al analizar el caso de Penteo, porque de esa manera puedo establecer una relación que no es del orden de lo lineal entre la falta de protección recibida por parte del Cronida, la feminización, el crimen de los hijos y la presencia de alucinaciones y delirio. Cabe aclarar que para LACAN el padre simbólico (el “Nombre-del-Padre”) no es una figura real sino una función, la paterna, por lo tanto cualquier figura puede ejercitar ese papel. Heracles dice considerar a Anfitrón como su padre en lugar de Zeus, quien lo engendró (v. 1265), con lo cual en

³⁹² El “Otro”, llamado el “Gran Otro” o “A”, se define como el lugar del lenguaje (el reservorio de los significantes) y se distingue del compañero imaginario que es el “otro”, “pequeño otro” o “a”, el semejante. En *El Seminario X*, LACAN (2014 [2004]) se aboca al estudio de los conceptos detallados.

³⁹³ Sófocles en *Traquinias* también hace referencia a la ausencia del Cronida. MIKALSON (1986) estudia la relación entre Zeus y Heracles en *Traquinias y Heracles*.

sus palabras se registra una acumulación del rechazo del padre que provoca que esta figura no sea admitida desde la perspectiva del amor (ver los vv. 339-347 en los cuales Anfitrón se refiere al abandono de Zeus). Su propio nombre, que significa “la gloria de Hera”, remite únicamente a la diosa. Si bien al nacer recibió el nombre de Alcides, en honor a su abuelo Alceo, una vez que alcanzó la adultez Apolo le impuso el nombre con que se lo conoce para señalar su carácter de servidor de Hera (Apolodoro, *Biblioteca*, II, IV, 12).³⁹⁴

En cuanto a la recuperación de Heracles, analizada con detalle en el capítulo VI, se configura a partir del ofrecimiento de Teseo, y puede pensarse en relación a la subjetivación del acto en cuanto el diálogo entre los amigos permite la reintegración del crimen dentro de una trama discursiva, de manera que el hecho no quede por fuera de lo acontecido.³⁹⁵

La feminización es un proceso observable de una forma nítida en *Memorias de un neurópata* de SCHREBER (1978 [1903]), caso emblemático del psicoanálisis. Con la cautela “histórica” necesaria, me propongo relacionar la autobiografía de un jurista del siglo XIX, en la cual las vivencias y pensamientos son relatados en primera persona, con *Heracles*, una tragedia del siglo V. a. C. que es la obra de un poeta y no de un paciente de una institución psiquiátrica. Como se ha visto en el primer apartado del capítulo no se registra en la obra un testimonio de Heracles en el cual diga “soy una mujer” o una fórmula equivalente sino que se expresa el proceso a partir de un entramado de recursos poéticos.

Daniel Paul SCHREBER (1842-1911) fue un jurista alemán, presidente de la Corte de Apelaciones de Dresde, conocido por su escrito que interesó a diversos estudiosos y lo convirtió en uno de los más famosos enfermos mentales de la historia. El padre de SCHREBER, un famoso médico ortopedista de la época, desarrolló una pedagogía caracterizada por la rigidez en la crianza de los niños que aplicó en sus propios hijos. El carácter cruel de la figura del padre es una condición de la estructura psicótica para LACAN (2014 [1981]: III 291). Mi interés por el caso Schreber no radica en su diagnóstico -para FREUD se trata de una paranoia, un cuadro que implica el desarrollo de

³⁹⁴ También para Píndaro, *fr.* 291. En cambio, Diodoro de Sicilia (IV, 10) sostiene que se llamaba simplemente Ἀλκᾶϊός, término que puede traducirse como “fuerte”.

³⁹⁵ La metáfora delirante, soporte de la estabilización de la psicosis, consiste en un intento fallido de restituir la significación fálica que por estructura no advino (LACAN, 2002 [1966]: II 558-559).

un delirio sostenido en el tiempo y constituye un tipo de psicosis- sino en la importancia que adquiere la cuestión femenina.³⁹⁶

El milagro de los signos de la femineidad en el cuerpo se desarrolla en la segunda enfermedad, si bien su germen se ubica en la primera (SCHREBER, 1978 [1903]: 53):

Un día sin embargo, una mañana -todavía no me había levantado (no sé si estaba medio dormido o ya despierto)- tuve una sensación que, cuando volví a pensar en ella totalmente despierto, me perturbó de la manera más extraña. Era la idea de que, a pesar de todo, sería algo muy bello el hecho de ser una mujer en el momento en que es penetrada por el hombre. Era una idea tan extraña a toda mi naturaleza que, si se me hubiera ocurrido estando plenamente consciente, la habría rechazado con indignación. Teniendo en cuenta las cosas que viví desde ese momento, no puedo descartar la posibilidad de que haya actuado una influencia exterior que me impuso esa representación.

La mudanza en mujer surge como un pensamiento que implica un cierto rechazo, que pasará, en primer lugar, a generar risa y más tarde se vinculará con el delirio persecutorio del primer médico de SCHREBER, Flechsig. Respecto de la “voluptuosidad”, así el enfermo llama a la feminización, quiero destacar que se impone al sujeto como algo extraño a su ser. Luego el enfermo se reconcilia con la idea y la conecta con propósitos superiores vinculados a Dios (SCHREBER, 1978 [1903]: 278 y 282):

Cultivar emociones femeninas, como me es posible gracias a los nervios de la voluptuosidad, para mí es ya un derecho, y en cierto sentido un deber.

En cambio en la relación entre Dios y yo, la voluptuosidad se tornó una cosa “piadosa”, es decir, que debe considerársela como el mejor medio por el cual (en condiciones contrarias al orden del Universo) el conflicto de intereses que se ha producido, podrá hallar una salida satisfactoria.

El delirio adquiere una función redentora pacificadora para el enfermo que resulta de gran utilidad en la dirección de la cura. La *Entmannung*, término alemán empleado para indicar el viraje hacia lo femenino (traducido en general como “emasculación”), ocurre en relación sostenida con Dios.

Respecto de la aparición de la enfermedad nerviosa, SCHREBER (1978 [1903]: 51) atribuye la culpa al exceso de trabajo:

³⁹⁶ El psicoanalista francés ALLOUCH (2014) estudia *Memorias de un neurópata* desde un punto de vista teológico y filosófico, registro señalado como propio por SCHREBER, según el autor. El abordaje propuesto le permite revisar la noción de goce lacaniano (ALLOUCH, 2014: 53).

Estuve, pues, enfermo de los nervios dos veces, cada vez como consecuencia de un agotamiento intelectual. La primera vez durante mi candidatura al Reichstag (cuando era presidente del Tribunal de Primera Instancia del Land en Chemnitz); la segunda vez cuando acababan de otorgarme el cargo de presidente del Senado en Corte del Land de Dresde y me vi sumergido en una actividad monstruosa que superaba mis fuerzas.

La afección es la consecuencia de una situación de mucha exigencia, de la misma manera que el episodio de locura del Anfitriónida sobreviene después de los doce trabajos. Lo cierto es que el desencadenante de la enfermedad en los dos casos depende más del éxito que del fracaso; al momento del desencadenamiento el jurista había asumido como presidente de la corte y Heracles había superado la prueba de descender al Hades. En palabras de LACAN (2014 [1981]: III 304): “el delirio del presidente Schreber parece depender pues de un vértigo del éxito más que del sentimiento de fracaso”.

Por otra parte, SCHREBER (1978 [1903]: 180-181) vincula su actividad de jurista a lo viril, en oposición a su papel redentor que consiste en la generación de una nueva raza de hombres e implica su consagración a la femineidad:

Quisiera que me mostraran a alguien que, frente a la alternativa de volverse loco sin perder sus atributos masculinos o volverse mujer pero sana de espíritu, no optara por la segunda opción. Sin embargo, es así y *no de otra manera* que el problema se plantea para mí. El ejercicio de mi antigua profesión a la que me había consagrado con toda el alma, los otros caminos de la ambición viril, toda la utilización que hubiera podido hacer de mi capacidad en beneficio de la humanidad, todo ello me está vedado en adelante por la evolución de las circunstancias; incluso me niegan los contactos con mi mujer y con mis allegados excepto algunas visitas ocasionales y algunas cartas.³⁹⁷

El papel de juez de la corte se concibe de un modo similar a la fase heroica del Anfitriónida, en tanto se asocia a lo masculino y se la opone a la locura, vinculada a lo femenino. FREUD (2001 [1911-1913]: XII) estudia la obra maestra del discurso psicótico en “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) descrito autobiográficamente”.³⁹⁸ El análisis freudiano centra toda la dinámica del proceso alrededor de la pulsión homosexual ya que propone que la revuelta contra la emergencia de una moción libidinosa de tipo homosexual produjo el conflicto a partir del cual se engendraron los fenómenos patológicos; si bien explica que no se trata de una homosexualidad “en el sentido vulgar” del término (FREUD, 2001 [1911-1913]: XII

³⁹⁷ Las cursivas pertenecen al texto original.

³⁹⁸ La publicación del caso freudiano coincide en fecha con la muerte de Schreber en un asilo psiquiátrico (1911).

56).³⁹⁹ Aclara que la lucha defensiva tomó la forma del delirio persecutorio y el primer objeto de esa fantasía de deseo femenino es Flechsig, luego sustituido por Dios, solucionando de ese modo el conflicto (FREUD, 2001 [1911-1913]: XII 45). La formación delirante, que constituye el intento de restablecimiento, se compone por la mudanza en mujer y es vivida, primero, como una persecución sexual por parte de Flechsig y, luego se la transforma en el delirio religioso de grandeza. Importa destacar el establecimiento de tres tiempos en la organización del caso: la fantasía de duermevela, el delirio de persecución (la mujerzuela de Flechsig) y el delirio de reconciliación (la mujer de Dios). La cuestión de la feminidad alcanza un nivel de importancia tal que según MACALPINE & HUNTER (2000 [1955]: 404-405), editores de la versión inglesa de *Memorias de un neurópata*, SCHREBER padece una confusión de género.

LACAN, en lugar de explicar la causalidad de la psicosis de Schreber como una defensa frente a la pulsión homosexual inconsciente, entiende que la producción de un cuerpo de mujer es un ejemplo de solución psicótica a la ausencia del cuerpo provocada por la forclusión del significante “Nombre-del-Padre”. La idea de solución se registra de forma clara en la autobiografía del jurista (SCHREBER, 1978 [1903]: 396):

Lo único que puede pasar ante los ojos del prójimo como una extravagancia es esa circunstancia que el Sr. Experto tampoco deja de recordar: que a veces me ha sorprendido ante el espejo o en alguna otra parte, con la parte del cuerpo semidesnuda, cubierto de atuendos femeninos (pulseras, collares de fantasía, etc.). [...] En cuanto al comportamiento en sí, por tonto o por despreciable que pueda parecer, tengo muy buenas e importantes razones para no abandonarlo. Pues en los momentos cuando mi espíritu necesita paz -es imposible tocar el piano, jugar al ajedrez, leer, escribir o entregarse a ocupaciones intelectuales todo el día sin parar- eso permite moderar de manera apreciable los accesos de alaridos tan molestos para mí mismo y para los que me rodean.

Al elaborar las “fórmulas de la sexuación” hacia el final de su enseñanza, LACAN desarrolla el concepto de “empuje-a-la-mujer” (*pousse-à-la-femme*) en referencia al caso Schreber. El objetivo del psicoanalista es abordar esa “pendiente hacia el transexualismo” manifestada por el enfermo, en palabras de MILLOT (1984: 20).⁴⁰⁰ La conceptualización, que describe un fenómeno que se presenta con cierta frecuencia en la clínica de la psicosis pero no constituye una condición de la estructura, tiene un

³⁹⁹ FREUD (2001 [1923-1925]: XIX 85-94) comenta el caso Schreber en el capítulo III de “Una neurosis demoníaca en el siglo XII”.

⁴⁰⁰ En *El Seminario XVIII* (LACAN, 2014 [2007]: 29-34) se ubica un antecedente del concepto de “empuje-a-la-mujer”. Allí LACAN critica a STOLLER (1968), psicoanalista norteamericano, por no vincular el transexualismo con la psicosis. MALEVAL (2000: 327: 347) le dedica un capítulo al “empuje-a-la-mujer” en su estudio sobre la forclusión del “Nombre-del-Padre”; MAHIEU (2004) lo analiza en relación con la psiquiatría francesa del siglo XIX y sus prolongaciones en el siglo XX.

antecedente en “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” (LACAN, 2002 [1966]: II 547):

Sin duda la adivinación del inconsciente ha advertido muy pronto al sujeto de que, a falta de poder ser el falo que falta a la madre, le queda la solución de ser la mujer que falta a los hombres.

Para comprender la afirmación es necesario retomar el abordaje lacaniano al complejo de Edipo freudiano. El psicoanalista francés piensa el complejo como una metáfora que consiste en la sustitución de un significante, el deseo de la madre, por otro significante, el “Nombre-del-Padre”, cuyo efecto de sentido es el falo. El falo constituye una respuesta al enigma del deseo de la madre, caracterizado por pasar de un objeto a otro. La pregunta por el deseo de la madre resulta sometida a la problemática de la diferencia de los sexos. MILLOT (1984: 27), psicoanalista de orientación lacaniana, explica que si la madre es deseante significa que es carente de algo, dicha carencia queda representada por la ausencia de pene en la mujer. Para sostener la hipótesis de que el delirio se presenta desde el comienzo bajo la forma de una pregunta sobre el sexo, LACAN (2014 [1981]: III 361) retoma la frase de SCHREBER (1978 [1903]: 53) “sería algo muy bello el hecho de ser una mujer en el momento en que es penetrada por el hombre”. Ahora bien, la forclusión del significante “Nombre-del-padre” trae toda una serie de consecuencias, entre las que se ubica la identificación psicótica con el falo que le falta a la madre. Por lo cual, esclarece MALEVAL (2000: 328), otro psicoanalista lacaniano, la función de la feminización consiste en la generación de un sustituto fálico y por eso tiene un efecto de resolución para el enfermo.⁴⁰¹

En “El atolondradicho” LACAN (2014 [2001]: 490) nombra por única vez el sintagma “empuje-a-la-mujer”:

Podría aquí, al desarrollar la inscripción que hice, mediante una función hiperbólica, de la psicosis de Schreber, demostrar en ella lo que tiene de sardónico el efecto empuje-a-la-mujer que se especifica en el primer cuantor: habiendo precisado bien que por la irrupción de *Un padre* como sin razón, que se precipita aquí el efecto experimentado como forzamiento, en el campo de un Otro que ha de pensarse como lo más ajeno a todo sentido.

Para comprender la cita es necesario remitir a las “fórmulas de la sexuación” desarrolladas en *El Seminario XX* (2014 [1975]). Las “fórmulas de la sexuación” constituyen un intento por formalizar con reglas lógicas la relación del sujeto con el

⁴⁰¹ MOREL (2012: 218) remite el concepto a “El seminario sobre *La carta robada*” (LACAN, 2002 [1966]: I 5-55) en el que opone el ser de la mujer y la ley.

sexo, a partir de las cuales LACAN plantea que no hay inscripción en el inconsciente del significante “La mujer”. Esto se debe a que no puede representarse la mujer como una clase porque no hay universal de las mujeres, no existe. En cambio sí se puede decir “el hombre” y “los hombres” porque hay una clase de los hombres, el falo los hace a todos iguales. La evocación del “Nombre-del-Padre” en la psicosis puede suscitar el efecto de “empuje-a-la-mujer” que consiste en la realización de ese lugar inexistente que es “La mujer”. Es decir, el sujeto psicótico es arrojado del lado mujer por el rechazo del padre y sus significantes (MOREL, 2012: 238).⁴⁰² Que la referencia sea el caso Schreber constituye un indicador de que el fenómeno solo puede concebirse para sujetos psicóticos, que por definición no inscriben su goce dentro de la función fálica. En *El Seminario XXIII* (2014 [2005]), al desarrollar el concepto de *synthome* en relación con la teoría de los nudos, LACAN explica que “La mujer” funciona como un cuarto anillo, a falta de anudamiento del “Nombre-del-padre”, que mantiene unidos lo imaginario y lo simbólico, pero que deja por fuera lo real que resulta no anudado.

En el caso Schreber se advierte que, a medida que el delirio avanza, se localiza algo del goce, con lo cual el sintagma “empuje-a-la-mujer” es un fenómeno del desencadenamiento de la psicosis pero también del encadenamiento.⁴⁰³ MOREL (2012: 214 y 233) precisa dos cuestiones sobre el “empuje-a-la-mujer” que permiten dilucidar su función. En primer lugar señala que es una interpretación de goce gracias al significante “La mujer”; en segundo lugar, que por su carácter de exigencia de satisfacción se manifiesta como una tendencia de la pulsión propia de la psicosis. De modo que se pueden establecer dos ejes en relación al concepto: uno sincrónico, estructural, que tiene que ver con la forclusión del “Nombre-del-Padre”; otro diacrónico, del orden de lo imaginario, relacionado con la obra delirante. El “empuje-a-la-mujer” es un forzamiento producido por condiciones estructurales que se activan por el desencadenamiento de la psicosis. LACAN (2014 [2001]: 490) remarca el carácter de imposición de la feminización, señalado previamente, en *Memorias de un Neurópata* al calificar de sardónico al efecto del “empuje-a-la-mujer”: es forzado como la risa producida por la intoxicación de la planta sardonía, una hierba venenosa de la isla de Cerdeña. Como una irrupción de goce se presenta la aparición de *Lýssa* en la tragedia

⁴⁰² La película brasilera *Madame Satã* (2002) dirigida por Karim Aïnouz, retrata de un modo extraordinario el matiz violento del “empuje-a-la-mujer” y sus consecuencias subjetivas.

⁴⁰³ Cf. ÁLVAREZ (2012: 163).

Heracles en tanto lleva al héroe a bailar una bacanal (vv. 861-871), un ritual que supone la idea de descontrol.

FREUD (2001 [1917-1919]: XVII 78) había intuido el carácter apaciguador de “La mujer” del delirante cuando en el historial del Hombre de los Lobos habla de la corriente de la feminidad como un sustituto frente al problema de la castración. Encarnar “La mujer”, que es una figura de excepción, le permite al psicótico un descanso ante un goce que insiste por la falta de límite que implica la no inscripción del significante fálico. Es decir, ante el problema de cómo se ubica el sujeto respecto del deseo del otro porque no está inscripto el “Nombre-del-Padre” y tampoco su efecto que es el significante fálico, la respuesta que se formula de un modo anticipado es el delirio. En el caso de Schreber la pregunta “¿qué es un padre?”, aparecida al convertirse en el presidente de la corte, lo lleva a cuestionar su lugar de hombre. Se produce una inversión porque el sujeto no puede dar cuenta de qué es un hombre y responde “soy La mujer”, obturando el lugar faltante. En sus palabras queda claro que se trata de “una mujer” y no de mujeres, mucho menos de todas ellas (SCHREBER, 1978 [1903]: 277):

La saturación de mi cuerpo en nervios de la voluptuosidad que resulta del aflujo ininterrumpido de rayos o de nervios de Dios se perpetúa sin cesar desde hace cerca de seis años. No es, pues, sorprendente que mi cuerpo este penetrado por nervios de la voluptuosidad hasta tal punto que no puedo ser superado por ninguna otra criatura femenina.

El aspecto regulatorio del delirio permite comprender el carácter positivo que tiene para *Heracles* el contacto con lo femenino marcado en la primera parte del capítulo. Ahora bien, la metáfora delirante producida por el sujeto no se basta a sí misma en la orientación de una acción terapéutica dado que por definición es inestable. Tanto es así que MOREL (2012: 227) habla de “work in progress” del trabajo delirante para dar cuenta del aspecto inconcluso y no consumado del “empuje-a-la-mujer”. Así para SOLER (2016: 23-24), otra psicoanalista de orientación lacaniana, se trata de un momento de estabilización más que de suplencia. De un modo similar, en la tragedia la feminización tiene una función preparatoria ya que para la recuperación es necesaria la participación de Teseo.

Según TARKOW (1977: 27) la estructura de *Heracles* es “anárquica”, un efecto buscado por Eurípides que realiza cambios respecto del relato tradicional sobre la vida del héroe con el objetivo de plantear preguntas sobre la relación que se establece entre

la humanidad y un universo calificado de “anárquico”. Por su parte, FOLEY (1985: 192) sostiene que el trágico no crea un retrato psicológicamente creíble del Anfitrión sino que yuxtapone tradiciones literarias incompatibles para crear un personaje discontinuo. En cambio, desde mi perspectiva Eurípides ubica el episodio de la locura después de los doce trabajos sin seguir una lógica lineal, entendiendo esta última como una sucesión de eventos en los que el individuo no está implicado, de ese modo presenta otra lógica que el método psicoanalítico devela. La estructura de la obra refleja el proceso de la enfermedad que sigue la secuencia de tres pasos del caso Schreber, que consiste en el encuentro con Un-padre, la irrupción de la voluptuosidad y la estabilización (GODOY, 2012: 174). La supuesta falta de unidad de la tragedia, que ha ocupado a la crítica filológica durante años, se comprende por las discontinuidades propias del fenómeno de la locura que se caracteriza por la irrupción pero también por sus antecedentes y fases específicas.

V.3. El travestismo de Penteo y el intercambio de roles de las ménades en *Bacantes*

ποδαπός ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή;

*¿De qué país (vienes) hombre afeminado?
¿Cuál (es) tu patria? ¿Qué vestido (es ese)?
Esquilo (Edonos)⁴⁰⁴*

Masculino y femenino es la primera diferencia que ustedes hacen cuando se encuentran con otro ser humano, y están habituados a establecerla con resuelta certidumbre.
FREUD (2001 [1932-1936]: XXII)

En este apartado estudiaré las consecuencias del contacto con Dioniso, que no es cualquier dios, sino justamente el patrono del teatro, un espacio privilegiado para la reflexión sobre los géneros sexuales. Aquello que se sugiere y construye en *Heracles* a partir del empleo de vocablos como λύσσα y βακχεύω, la comparación con crímenes perpetrados por mujeres y el peplo empleado para cubrir el rostro, en *Bacantes* se pone en escena de una forma directa. El rey se disfraza de ménade por sugestión del extranjero, quien lo conduce a ver cómo se desarrolla una bacanal en el Citerón y las mujeres de Tebas, que abandonaron las tareas domésticas y manifiestan conductas masculinas, son las responsables del *sparagmós* de Penteo, con Ágave, la madre de la

⁴⁰⁴ El fragmento corresponde al v. 136 de *Tesmoforiantes* de Aristófanes.

víctima, a la cabeza. Por último cabe señalar que, mientras en *Heracles* una *daímon* es la causante de la *manía*, en *Bacantes* un dios masculino con rasgos femeninos se encarga de enloquecer tanto a Penteo como a las tebanas, dato a partir del cual comenzaré el estudio.

Tras escuchar los consejos de moderación de Cadmo y Tiresias, Penteo, al solicitar a sus criados que capturen al extranjero, se refiere a él de una forma muy particular: οἱ δ' ἀνὰ πόλιν στείχοντες ἐξιχνεύσατε / τὸν θηλύμορφον ξένον, ὃς ἐσφέρει νόσον / καινήν γυναιξὶ καὶ λέχη λυμαίνεται, y *ustedes, yendo por toda la ciudad, rastreen al extranjero de aspecto de mujer, que lleva una nueva enfermedad a las mujeres y deshonor los lechos maritales* (vv. 352-354). La expresión τὸν θηλύμορφον ξένον (v. 353) tiene un claro tono peyorativo, para el rey la presencia del extranjero en la ciudad de Tebas provoca el desorden entre sus habitantes. Sin embargo, al ver a Dioniso en persona, dice:

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

En verdad de cuerpo no eres feo, extranjero, para las mujeres, motivo por el que viniste a Tebas. Veo que tu cabello rizado es largo, (por) no (practicar) la lucha, derramado sobre tus mejillas lleno de deseo. Conservas la piel blanca a propósito, evitando los rayos del sol, bajo las sombras, porque quieres cazar a Afrodita con tu belleza.

Dioniso presenta una serie de rasgos que provocan en Penteo una confusa atracción hacia su belleza.⁴⁰⁵ Los elementos destacados de su apariencia física marcan un alejamiento del ideal griego de belleza masculina: los bucles caen sobre el rostro -el extranjero dirá más adelante que son en honor al dios (v. 494)- y la piel no está quemada por el trabajo al sol.⁴⁰⁶ Se trata del estereotipo femenino para los atenienses del periodo

⁴⁰⁵ LARUE (1968: 210) considera que la descripción del extranjero (vv. 233-238) remite al encuentro entre Paris y Héctor de *Iliada* (3.39-55). En el v. 1055 para calificar al tirso se utiliza κομήτης, un sustantivo que indica un muchacho de pelo largo o un seductor de mujeres.

⁴⁰⁶ Al igual que en la iconografía, las máscaras utilizadas en el teatro reflejaban la diferencia entre los sexos ya que eran de un tono más claro para las mujeres y más oscuras para los hombres (GHERCHANOC, 2004: 743).

clásico. El cabello es largo, a diferencia de los varones jóvenes que lo llevaban corto para poder practicar la lucha, y la tez es blanca como la de las mujeres griegas, no expuestas al sol.⁴⁰⁷ SAÏD (2005: 69) señala que la máscara de color blanco del dios (v. 457) constituye una excepción para la regla del color de las máscaras de figuras masculinas, así como las máscaras del coro de Danaides de color oscuro en *Suplicantes* de Esquilo (vv.70-71 y 154-155). Por su parte, BREMMER (1999: 184) destaca la juventud del personaje: el color rojizo de las mejillas (referido en los vv. 236 y 438) no solo es un atributo femenino sino de los jóvenes varones que aún no tienen barba, dato también insinuado acerca de Penteo. Ágave en el éxodo habla de su hijo como un cachorro al que recién le crece vello en las mejillas (νέος ὁ μύσχος ἄρ- / τι γένυν ὑπὸ κόρυθ' ἀπαλότριχα / κατάκομον θάλλει, vv. 1185-1187).

Para explicar el aspecto afeminado del dios SLATER (1971: 289-290) propone revisar la biografía mítica de Dioniso y atribuye la adquisición de rasgos femeninos a la relación que mantiene con Hera, la esposa de su padre, representante de la función materna. A diferencia de Aquiles -que constituye un caso exitoso por haber superado la experiencia de la feminización en tanto, tras haber sido disfrazado de niña por su madre, es capaz de unirse con el grupo de hombres para ir a la guerra (Apolodoro, *Biblioteca*, III, XIII, 8)- Dioniso, a quien lo vistieron de mujer cuando niño para protegerlo de la amenaza de Hera (Apolodoro, *Biblioteca*, III, IV, 3), incorpora características femeninas conformando un mecanismo de defensa psicopatológico.

Eurípides y Sófocles escribieron sobre la estadía de Aquiles en Esciro con las hijas de Licomedes, en la que su madre Tetis lo disfrazo de mujer. Solo se han conservado fragmentos de la tragedia *Scýrioi* de Eurípides. Estacio en *Aquileida* (vv. 609-618) describe el disfraz de bacante del Pelida durante el episodio con Deidamia, una de las hijas de Licomedes. En dicha obra, el poeta latino compara a Aquiles con el hijo de Ágave (especialmente en los vv. 839-840). CYRINO (1998: 236) destaca que la experiencia dionisiaca del Pelida es contraria a la de Penteo en *Bacantes* ya que, en lugar de destruirlo, lo empodera. Por su parte, DELCOURT (1969 [1958]: 24) remarca que el intercambio de vestimenta en el episodio de Aquiles y Deidamia se asocia a la conquista de una mujer. Eurípides en *Heracles* y *Bacantes* parece dejar de lado el vínculo exitoso entre cambio de ropas y unión sexual porque el asesinato de Mégara por

⁴⁰⁷ ROUX (1970-1972: II 405-406) señala que para los atenienses llevar el cabello largo y suelto era un signo de τρυφή, “delicadeza”.

su marido implica evidentemente la disolución del matrimonio y Penteo no logra superar el rito de transición que lo habría conducido a la madurez y a contraer nupcias.

Asimismo para LORAUX (2004: 289), como se ha visto, Baco es una figura afeminada, opuesta a Zeus que absorbe la feminidad sin ser afeminado. Desde dicha perspectiva considero que se reduce la potencia creativa que comporta la figura del hijo de Sémele de la cual hablan los autores citados a continuación.

DELCOURT (1969 [1958]: 44) sostiene que Dioniso es un “hombre-mujer”, un ser con una doble naturaleza y por eso, doblemente poderoso. La otra figura andrógina de la mitología griega es Tiresias, personaje de *Bacantes* cuyo poder sobrenatural consistía en profetizar y había sido mujer durante siete años, según Ovidio (*Metamorfosis*, III, vv. 316-338). Con el tiempo los griegos olvidaron las exigencias religiosas a las que correspondía la doble naturaleza e inventaron justificaciones anecdóticas.⁴⁰⁸ Esta hipótesis explica las reacciones de Penteo en la primera parte de la obra (hasta el v. 810) caracterizada por el rechazo continuo a las manifestaciones del dios, en especial la malinterpretación de los rituales como espacios destinados al descontrol sexual (vv. 215-225). Para WOHL (2005: 138 y 145-146) Baco, al ser al mismo tiempo masculino y femenino, no sigue una lógica edípica sino “anti-edípica”, noción desarrollada por DELEUZE y GUATTARI (2005 [1972]) en *El Antiedipo*. La categoría remite a subjetividades que escapan al complejo de Edipo, calificado de tirano por reducir el deseo del sujeto a una disposición particular que opera como un aparato represivo. A la estructura edípica, calificada de “fascista”, los filósofos oponen la economía de la producción deseante que se caracteriza por la posibilidad de convertirse en otro (DELEUZE & GUATTARI, 2005 [1972]: 57-62), dinámica ejecutada por el dios en la tragedia al devenir hombre, mujer y animal, y resistida por Penteo ya que el travestismo para él está del lado de la imitación y tiene como objetivo dominar a las mujeres.

Por su parte, SEGAL (1978: 187 y 191) sostiene que en la tragedia griega, la combinación de características femeninas y masculinas resulta amenazante, en lugar de útil y armoniosa. La naturaleza de Dioniso genera hostilidad en los representantes del poder cívico no solo en *Bacantes*, sino también en otros mitos y sus versiones trágicas. Ahora bien, desde este punto de vista no queda claro por qué un dios cuya representación no concordaba con el modelo de varón ateniense, en tanto se trata de una figura masculina con atributos femeninos, llega a ser el patrono del teatro, espacio

⁴⁰⁸ La idea de un ser doble, capaz de reengendrarse a sí mismo, reaparece en los mitos filosóficos (DELCOURT, 1969 [1958]: 62), como, por ejemplo, en el de Aristófanes en *Banquete* de Platón.

fundamental para el funcionamiento del mecanismo ideológico del poder político. Propongo retomar los aportes sobre transexualismo del psicoanálisis lacaniano para comprender la función de la representación de Baco en la tragedia -más allá de que su mito es fundacional para el género- y de ese modo contribuir al estudio de la figura del dios durante el periodo clásico. MILLOT (1984: 12), al estudiar el fenómeno social del transexualismo en la actualidad, advierte que no se trata de una práctica subversiva sino más bien normalizadora porque el ideal de mujer invocado por la comunidad transexual es de un conformismo absoluto. Dicho fenómeno refuerza los estereotipos sexuales y ayuda a mantener a las mujeres sometidas a un papel del que se proponen liberarse. La hipótesis de MILLOT puede aplicarse para interpretar la descripción de Dioniso hecha por Penteo, en la que se retoman una serie de estereotipos femeninos de la época. Desde dicha perspectiva, la figura del dios no implicaría una amenaza a los valores de la polis sino su reafirmación.⁴⁰⁹ La interpretación tiene cierta similitud con la de SEAFORD desarrollada en el capítulo III sobre el sentido de los rituales báquicos, prácticas que en apariencia parecen disruptivos pero cuya función consiste en sacar a las mujeres del espacio privado.

El tercer episodio finaliza con un encuentro entre Baco y Penteo (vv. 787-846), en el que el dios le pregunta si quiere ir al Citerón para poder detener la bacanal (vv. 810-811) y, una vez convencido de la necesidad de la excursión (vv. 812-820), le propone colocarse un vestido de mujer. SEGAL (1997a: 169) destaca la inversión que supone el travestimiento respecto de la escena de armas que precede a la entrada épica del guerrero. En lugar de llevar armas hoplitas y marchar para salvar a Tebas, se escabullirá disfrazado de mujer:

Δι. στειλαί νυν ἀμφὶ χρωτὶ βυσσίνους πέπλους.
 Πε. τί δὴ τόδ' ; ἐς γυναικῆς ἐξ ἀνδρὸς τελεῶ;
 Δι. μή σε κτάνωσιν, ἦν ἀνὴρ ὀφθῆς ἐκεῖ.
 Πε. εὖ γ' εἶπας αὖ τόδ' · ὥς τις εἶ πάλαι σοφός.
 vv. 821-824.

Dioniso: *Ponte sobre la piel los peplos de lino.*
 Penteo: *¿Y por qué esto? ¿Me convierto en una mujer en lugar de un hombre?*
 Dioniso: *No sea que te maten, si se te ve hombre allí.*
 Penteo: *De nuevo dijiste bien esto. ¿Qué sabio eres hace tiempo!*

⁴⁰⁹ Para SEGAL (1997a: 213) en *Bacantes* se refuerzan las diferenciaciones sexuales en lugar de eliminarlas.

El hijo de Equión no cuestiona el discurso del extranjero. Con un nivel de literalidad que remite a la de un psicótico, para el rey travestirse es una orden que debe ser cumplida, una acción que supone la imitación y no el reconocimiento, un proceso que sí llevan adelante Cadmo y Tiresias al vestirse como ménades (vv. 174-177).⁴¹⁰ La distinción puede aplicarse a las tebanas y las bacantes.⁴¹¹ DODDS (1960 [1944]: 159) diferencia entre un menadismo “verdadero” practicado por las mujeres del coro, que aceptan el poder de Dioniso y se comportan de un modo ordenado y organizado, y uno “patológico”, ejecutado por las cadmeas quienes habían rechazado al dios y, siendo obligadas, actúan “como si”, y cometen un asesinato. El atuendo tiene la particularidad de estar confeccionado con lino, material que, señala Heródoto (*Historia* II 86), los egipcios utilizaban para los muertos en los funerales (DODDS, 1960 [1944]: 177).⁴¹²

A partir del v. 810, hay un marcado interés de Dioniso por justificar el cambio de ropas (vv. 808 y 825). La propuesta de travestirse, práctica que formaba parte del culto a Baco (SEAFORD, 1995: 273),⁴¹³ provoca una transformación de la actitud del rey, que antes se había mostrado reticente a las propuestas del extranjero (οἴμοι τόδ' ἤδη δόλιον ἔς με μηχανᾶ, *¡Ay! Ya maquinan un engaño contra mí*, v. 805). Así se expresa: μή σε κτάνωσιν, ἦν ἀνὴρ ὀφθῆς ἐκεῖ, *no sea que te maten, si se te ve hombre allí* (v. 823); εὖ γ' εἶπας αὖ τόδ' ὥς τις εἶ πάλαι σοφός, *de nuevo dijiste bien esto. ¡Qué sabio eres hace tiempo!* (v. 824). Primero expresa cierta vergüenza ante la posibilidad de disfrazarse de mujer, que recuerda en algún punto la actitud de Teseo en *Heracles* respecto del contacto de un hombre con lo femenino (v. 1412), comentada en el final del apartado anterior: τί δὴ τόδ'; ἔς γυναικας ἔξ ἀνδρὸς τελῶ; *¿Y por*

⁴¹⁰ SCOTT (1975: 338) y THUMIGER (2007: 111) destacan la literalidad de Penteo.

⁴¹¹ Cf. WOHLBERG (1968: 154) quien señala la diferencia en la forma de hablar entre Dioniso y Penteo en su primer encuentro, los comentarios del extranjero son alegóricos y los del rey, literales; FOLEY (1985: 245) que opone el cínico oportunismo de Cadmo, los sofismas de Tiresias y la literalidad de Penteo.

⁴¹² SEAFORD (1997: 104) señala que los misterios dionisiacos mantienen una relación intrínseca con el Hades, explicitada por el extranjero en los vv. 857-859: ἀλλ' εἶμι κόσμον ὄνπερ εἰς Ἄιδου λαβῶν / ἄπεισι μητρὸς ἐκ χεροῖν κατασφαγείς, / Πενθεῖ προσάψων, *voy a sujetar a Penteo el ornamento, con el que partirá al Hades, habiendo sido asesinado por las dos manos de la madre*.

⁴¹³ Los egipcios, en el siglo IV a. C., se vestían de mujeres en la procesión en honor a Dioniso (DELCOURT, 1969 [1958]: 25). MILLER (1999: 242-243) señala que el culto dionisiaco no tenía el monopolio de dicha práctica y destaca su presencia en los festivales dedicados a Ártemis. Por otra parte, CSAPO (1997: 262) destaca que el travestismo formaba parte de los rituales dionisiacos públicos y privados. Los vasos anacreónticos (cerámica ática de figuras rojas) atestiguan su práctica de forma privada.

qué esto? ¿Me convierto en una mujer en lugar de un hombre? (v. 822);⁴¹⁴ τίνα στολήν; ἦ θῆλυν; ἀλλ' αἰδώς μ' ἔχει, *¿Cuál ropa? ¿Acaso de mujer? Pero tengo vergüenza* (v. 828); οὐκ ἂν δυναίμην θῆλυν ἐνδῦναι στολήν, *no sería capaz de ponerme ropa de mujer* (v. 836). En el episodio siguiente llega incluso a considerar heroico el hecho de hacerlo: κόμιζε διὰ μέσης με Θηβαίας χθονός· / μόνος γὰρ αὐτῶν εἰμ' ἀνήρ τολμῶν τόδε, *llévame por medio de la tierra tebana. Pues soy el único hombre de ellos que se atreve a esto* (vv. 961-962).

Baco se ofrece a ayudarlo a vestirse adentro del palacio (v. 827) y ante la pregunta sobre el tipo de vestido que debe llevar, contesta:

Δι. κόμην μὲν ἐπὶ σῶ κρατὶ ταναὸν ἐκτενῶ.
 Πε. τὸ δεύτερον δὲ σχῆμα τοῦ κόσμου τί μοι;
 Δι. πέπλοι ποδήρεις· ἐπὶ κάρᾳ δ' ἔσται μίτρα.
 Πε. ἦ καὶ τι πρὸς τοῖσδ' ἄλλο προσθήσεις ἐμοί;
 Δι. θύρσον γε χειρὶ καὶ νεβροῦ στικτὸν δέροσ.
 vv. 831-835.

Dioniso: *Voy a poner una larga cabellera encima de tu cabeza.*
 Penteo: *En segundo lugar, ¿qué forma de vestir para mí?*
 Dioniso: *Peplos largos hasta los pies. Y la mitra estará sobre la cabeza.*
 Penteo: *¿Qué otra cosa vas a ponerme junto a estas cosas?*
 Dioniso: *Un tirso para la mano y una piel moteada de corzo.*

El extranjero informa que el vestido será “largo hasta los pies” (ποδήρης, v. 833), como los atuendos de los rituales dionisiacos. SEAFORD (1995: 214-215) recuerda que el dios (Pausanias, V 19.6) y las ménades (Esquilo, *fr.* 59) llevaban un atuendo con las mismas características. RODRÍGUEZ CIDRE (2016: 204) registra una variación en la forma de referirse al vestido de mujer. Se pasa del empleo de πέπλος (v. 821) a στολή (Penteo lo usa en los vv. 828, 830 y 836; Dioniso, en el v. 852; el coro, en los vv. 980 y 1156), un vocablo que designa el equipamiento necesario para una actividad específica. El cambio de terminología manifiesta que el proceso implicará no solo la feminización del rey sino su conversión en bacante: portará la mitra, el tirso y la piel de corzo, elementos típicos de los rituales dionisiacos. Penteo se refiere al asunto cuando, una vez disfrazado en el episodio cuarto, pregunta con qué mano conviene llevar el tirso para

⁴¹⁴ CSAPO (1997: 281) destaca el uso por parte de Penteo del verbo τελέω, traducido como “transformarse”, cuya valencia ritual es ineludible.

parecerse más a una seguidora del dios (πότερα δὲ θύρσον δεξιᾶ λαβὼν χειρὶ / ἢ τῆδε, βάκχη μᾶλλον εἰκασθήσομαι; vv. 941-942).

Por otra parte, SALE (1972: 72) considera que el travestimiento de Penteo no constituye la total asimilación con lo femenino porque no hay castración y se continúa usando el género masculino en las formas participiales en el episodio siguiente, como por ejemplo, en los vv. 930-931 (προσείων, ἀνασείων y βακχιάζων). En cambio, para SEGAL (1997a: 223) el cambio de ropas no solo transforma al hijo de Ágave en mujer sino también en chivo expiatorio y en animal listo para ser sacrificado. En una línea similar SAÏD (2005: 80) sostiene que el cambio de vestuario es acompañado por un cambio de naturaleza. Por su parte, GHERCHANOC (2004: 746) entiende que hay diferencias entre el disfraz del rey y las características femeninas de Dioniso que son físicas. El efecto buscado por el dios es mimético y no implica la transformación de la *phýsis* de su víctima.

El cuarto episodio comienza con el pedido de Dioniso a Penteo de ingresar a escena:

σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἄ μὴ χρεῶν ὄρα
σπεύδοντά τ' ἀσπούδαστα, Πενθέα λέγω,
ἔξιθι πάροιθε δωμαίων, ὄφθητί μοι,
σκευὴν γυναικὸς μαινάδος βάκχης ἔχων,
μητρός τε τῆς σῆς καὶ λόχου κατάσκοπος·
πρέπεις δὲ Κάδμου θυγατέρων μορφὴν μιᾶ.
vv. 913-918.

A ti, que estás ansioso por ver lo que no hay que ver y te afanas por lo que no hay que afanarse, te llamo Penteo, sal al frente de tu casa, déjame verte con el hábito de mujer delirante, bacante, espía de tu madre y su tropa. Por tu aspecto pareces una de las hijas de Cadmo.

Llama la atención en el pasaje citado la acumulación de términos vinculados a la feminidad en el v. 915 (γυναικὸς μαινάδος βάκχης), relacionados con la exigencia de la participación como observador del espectáculo (κατάσκοπος, v. 917).⁴¹⁵ El

⁴¹⁵ SEIDENSTICKER (1978: 305) estudia la inclusión de elementos cómicos en la escena del travestimiento. SANSONE (1978: 40) propone considerar la tragedia como un drama satírico por la presencia de elementos propios del género satírico. SEGAL (1997a: 255), si bien admite las relaciones con la comedia y el género satírico, destaca el tratamiento irónico de los géneros, que conduce a una serie de ambigüedades. ANDRADE (2000: 78) considera a Eurípides como el fundador del género grotesco. Cf. SAÏD (1987) que estudia la cuestión del travestismo en las comedias aristofánicas; SAETTA COTTONE (2008) y MARCHAL-

término para referirse al vestido es σκευή, empleado por el dios en el prólogo para contar al público que sacó a las tebanas de sus casas y las llevó al monte (σκευήν τ' ἔχειν ἠνάγκασ' ὀργίων ἐμῶν, y *las obligué a llevar el hábito de mis misterios*, v. 34) y por Cadmo, para indicar que está preparado para concurrir al ritual en honor a Dioniso (ἦκω δ' ἔτοιμος τήνδ' ἔχων σκευήν θεοῦ, *vengo dispuesto con el hábito del dios*, v. 180), manifestando la asunción del papel de bacante por el hijo de Ágave. Penteo (vv. 925-926) retoma unos versos después la comparación con su madre y sus tías.

Como con el desmembramiento del rey de Tebas, la crítica se divide sobre el origen del travestimiento. DODDS (1960 [1944]: xxxiv-xxxv) señala que la muerte a manos de las seguidoras de Dioniso era un tema popular entre los pintores de vasos y no se representaba al joven vestido de bacante en el arte griego por la dificultad que suponía hacer reconocible a una figura disfrazada. Para el editor de la tragedia resulta precipitado suponer que Eurípides lo inventó, pero en la iconografía contemporánea a la composición de la tragedia se muestra a Penteo, en la escena del asesinato, armado (con espada o lanza) y con ropa de hombre o desnudo como solía representarse a los héroes. De esta manera lo pintaron en una copa de la primera mitad del siglo V a. C. (figura 15).⁴¹⁶

LOUËT (2010: 213-214) quienes analizan la analogía temática y estructural entre las escenas de travestimiento del Pariente de *Tesmoforiantes* y la de Penteo en *Bacantes*.

⁴¹⁶ La muerte de Penteo. Copa, figuras rojas, 500-450 a.C. Douris. Kimbell Art Museum, Nueva York, AP2000.02, Beazley Archive n° 11.686.



Figura 15. La muerte de Penteo. Douris.

El nieto de Cadmo está representado como un joven sin barba. En el otro lado de la copa se ve a Dioniso como un hombre adulto con el *khitón*, túnica que, como se ha visto, era utilizada por hombres y mujeres, y el *himátion*, prenda utilizada sobre el *khitón* (figura 16):



Figura 16.

En la imagen siguiente, que es un poco posterior, Penteo tiene un aspecto más adulto marcado por la barba que le cubre el rostro (figura 17):⁴¹⁷



Figura 17. La muerte de Penteo. Eufronio.

Para MARCH (1989: 36), según se ha visto en el capítulo II, dado que tampoco se registra en fuentes literarias, la representación de Penteo disfrazado de mujer constituye una innovación de Eurípides que generaba un fuerte impacto dramático por el cambio respecto del mito tradicional, en el que el rey se dirigía armado al Citerón para enfrentar a las ménades. MURRAY (1904: 87), en cambio, sostiene que la sugestión de un conflicto armado que nunca se lleva a cabo manifiesta que la tragedia no fue revisada por el autor.

TAPLIN (2007: 156-158) propone revisar una imagen del siglo IV a. C. en la que a primera vista se ven tres mujeres (figura 18):⁴¹⁸

⁴¹⁷ La muerte de Penteo. *Psyktér*, figuras rojas, 400 a.C. Eufronio. Museo de Bellas Artes, Boston, 200077, Beazley Archive n° 10.211.

⁴¹⁸ Ménades en una orgía báquica. *Phiále*, figuras rojas, 360-340 a. C. British Museum, Londres, 133.



Figura 18. Ménades en una orgia báquica.

Las ménades laterales emplean tirsos para atacar a la figura central, que lleva botas cuando las ménades solían representarse descalzas, y además hay un árbol en el medio. Dado que se trata de tres datos ubicables en *Bacantes*, TAPLIN considera que la imagen constituye un testimonio de la influencia del trágico en la iconografía posterior. Es significativo para la interpretación que, del otro lado de pieza, se representa a Dioniso acompañado de un sátiro y una mujer desnuda llevando un manto (figura 19):

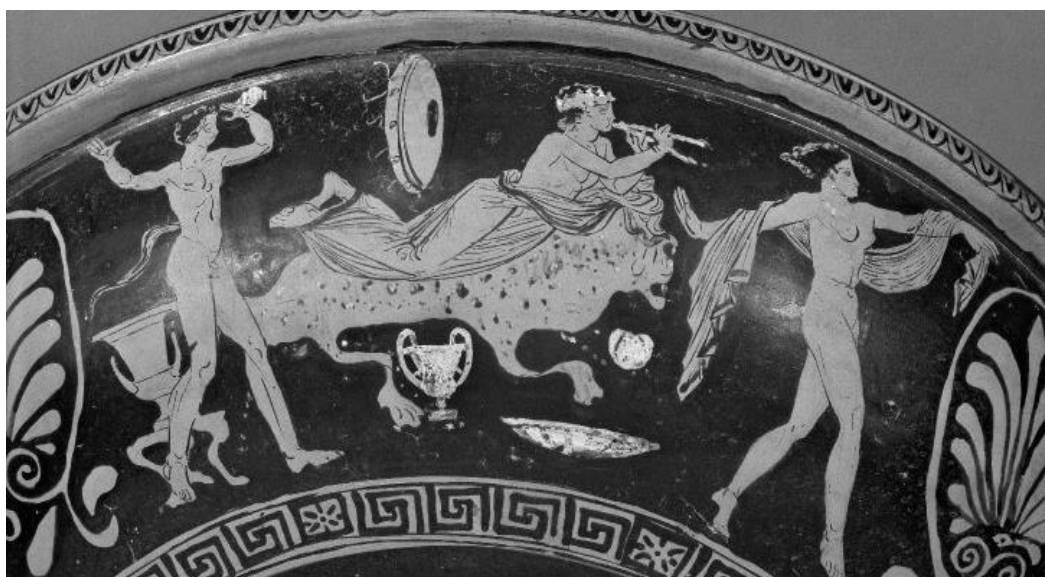


Figura 19. Dioniso tocando la flauta.

Para el poeta trágico y su audiencia, el travestimiento constituía una conducta ritual conocida.⁴¹⁹ En especial se practicaba en los rituales de pasaje para simbolizar la transición de la adolescencia a la adultez.⁴²⁰ DODDS (1960 [1944]: 181) señala que, en el caso de *Bacantes*, la razón ritual por la cual Penteo se disfraza es que se describe como afeminado al dios a quien se dedicará su sacrificio (vv. 453-459). Para SEAFORD (1981: 258) el cambio de ropas de Penteo alude a un proceso de iniciación mística, un ritual que permitía al iniciado pasar de la ignorancia al conocimiento.⁴²¹ El acto de travestirse era frecuente en tales ceremonias porque habilitaba una inversión, rasgo propio de este tipo de ritos.⁴²² SEAFORD (1995: 379-380) advierte que, si bien en *Heracles* se registra la presencia de terminología vinculada a dichos rituales, en *Bacantes* hay una cantidad mayor de alusiones: en la primera estrofa de la *párodos* (vv. 73-87), en el tercer estásimo (precedente a la transformación del rey) donde es similar a los cantos celebrados en los misterios (vv. 862-912), y en las escenas idílicas de las tebanas en el monte (vv. 680-691, 723-727 y 1048-1057). Por otra parte, para SEGAL (1984: 202) la acción de la tragedia constituye un rito de pasaje también para Dioniso ya que entra en escena siendo un extranjero y sale como un dios.

CSAPO (1997: 281) sostiene que, en ausencia de una experiencia que permita comprender el cambio de roles y poder entre Dioniso y Penteo, Eurípides escoge el travestimiento, en tanto constituía una práctica ritual conocida por el público griego, para hacer inteligible la transformación de la personalidad del protagonista. Además señala que el marco general de la escena es un *kommós* dionisiaco, cuestión destacada tanto por Baco como por su víctima en los vv. 854-855 y 962.

⁴¹⁹ El cambio de ropas es un fenómeno del cual se registran ejemplos a lo largo de toda la historia y de culturas muy diversas. Por ejemplo, en India existe un grupo religioso de varones que se visten y se comportan como mujeres, llamados *hijra*. Por otra parte, *berdache*, un término de origen árabe, es el nombre dado por los antropólogos a los individuos que en la tradición amerindia se considera que llevan dos espíritus, uno femenino y otro masculino, por lo que cumplen funciones de los dos géneros, cuestión investigada por DEVEREUX (1937).

⁴²⁰ VIDAL-NAQUET (1986: 114-117) analiza la marginalidad del efebo y su conversión en hoplita. El ejemplo típico de los ritos de pasaje son las Osoforias, celebraciones atenienses por la vendimia, que comprendían libaciones, un sacrificio, una carrera y una procesión, en la que dos jóvenes varones iban disfrazados de mujeres. Se supone que en las Antesterias, festividades en honor a Dioniso, había un cambio de vestidos similar. RABINOWITZ (2008: 73) advierte que también las griegas, para alcanzar la madurez, debían pasar por la experiencia del otro sexo. Al estudiar las ceremonias de casamientos, el ritual de pasaje mejor atestiguado, señala que la novia, antes de casarse, en Argos llevaba una barba falsa y, en Esparta, se vestía como un hombre y se rasuraba el cabello. MOLINA (2015: 48-59) estudia la continuidad del fenómeno del cambio de vestimenta vinculado al dionisismo en testimonios tardíos.

⁴²¹ Para ROUX (1970-1972: II 497) el rey no se inicia en los misterios dedicados a Dioniso.

⁴²² JEANMARIE (1939: 352) otorga un valor negativo al travestimiento durante las iniciaciones que consiste en engañar a las fuerzas hostiles en un periodo crítico.

En cuanto al valor general que tenía para los griegos el cambio de vestidos, DELCOURT (1969 [1958]: 39 y 42) explica que estaba ligado a la aspiración de los hombres a la perennidad en tanto la combinación de lo masculino y lo femenino, se suponía, tenía el efecto de provocar el aumento de la fertilidad. El problema fue que, una vez oscurecida la ética de las iniciaciones, se dejó de comprender y pasó a camuflarse en estratagemas o adquirir un efecto de ridiculización, valencias que pueden perfectamente aplicarse al objetivo buscado por Dioniso al disfrazar al rey de Tebas.⁴²³ Ahora bien, MILLER (1999: 241-244) acota que el travestismo preserva las categorías sociales establecidas por tratarse de una práctica ritual con una duración acotada en el tiempo.⁴²⁴

Otros autores han destacado la pluralidad de sentidos que tiene el cambio de ropas del rey de Tebas. Así KIRK (2010 [1970]: 93) ofrece otras explicaciones además de las rituales (el uso por parte del sacerdote de prendas femeninas para incrementar su efectividad, la utilización de vestimentas del otro sexo en los ritos de pasaje, vestirse como adorador del dios al que antes se había resistido): el travestimiento indica la manifestación de la sexualidad perversa de Penteo y constituye un dispositivo para completar la humillación. El propio Dioniso expresa el sentido ofensivo cuando se dirige a sus seguidoras, tras haber convencido al rey de disfrazarse: *χρηζω δέ νιν γέλωτα Θηβαίοις ὀφλεῖν / γυναικόμορφον ἀγόμενον δι' ἄστεως*, *quiero exponerlo a la risa de los tebanos, conduciéndolo a través de la ciudad con hábito de mujer* (vv. 854-855). GHERCHANOC (2004: 751 y 753) señala que los diversos sentidos que implica el travestismo -la iniciación, la estratagema, la seducción y el grotesco- son ubicables en otros textos, como *Tesmoforiantes* de Aristófanes. La autora pone de relieve el peligro que implica para el protagonista de la tragedia disfrazarse de mujer, ya que muere a manos de su propia madre. El travestimiento implica una transgresión religiosa porque lo había hecho para espiar las ceremonias menádicas que estaban prohibidas para los hombres, a diferencia de Cadmo y Tiresias que habían tomado el hábito de bacantes con el objetivo de honrar a Dioniso (vv. 174-177, 180 y 248-251).

⁴²³ Para GALLINI (1963: 221) el travestimiento indica el pasaje de lo profano a lo sacro, ámbito en el que se permanece mientras se lleva un hábito diferente.

⁴²⁴ En relación con la afirmación de MILLER me interesa retomar un ejemplo de la actualidad brindado por GARBER (1993: 60-61), autora de la que se hablará más adelante. El Hasty Pudding Theatricals de la Universidad de Harvard, la compañía de teatro más antigua de Estados Unidos perteneciente a una de las instituciones más elitistas de dicho país, produce todos los años un espectáculo en el que los intérpretes se muestran travestidos de mujer. Como en la Antigüedad, el travestismo constituye una práctica regulada y además en este caso es uno de los signos de privilegio de clase social, por lo cual no trae mayores consecuencias para aquellos individuos que la llevan adelante.

Asimismo, para LEE (2006: 322), la adopción del peplo conduce al varón a su destrucción: Eurípides manipula las connotaciones femeninas del vestido para representar la castración del personaje masculino. RODRÍGUEZ CIDRE (2016: 199-201) acota que el trágico convierte dicha prenda de vestir, elemento estructurante de la vida en la polis, en una herramienta de destrucción del rey y, por extensión, de la ciudad de Tebas. A su vez, destaca que se trata de un instrumento femenino y, del mismo modo que en *Medea* (vv. 986-987), se utiliza como una artimaña letal en *Bacantes* (vv. 847-848).

Otra parte de la crítica ha considerado el travestimiento como parte de la “meta-teatralidad” que caracteriza a *Bacantes*. En primer lugar, SEGAL (1997a: 216) advierte sobre el efecto “teatro dentro del teatro” que genera poner en el escenario al dios que lo representa junto con el protagonista de la tragedia disfrazado de mujer.⁴²⁵ A su vez, señala que el personaje de Penteo pasa de llevar el disfraz de rey, a superponer el de una bacante, y, finalmente, ser solo una máscara en el éxodo (πρόσωπον, v. 1277),⁴²⁶ de manera que la *anagnórisis* se convierte en un evento teatral. Siguiendo a SEGAL, GOLDHILL (1992: 274) destaca la presencia de términos propios del teatro en la escena de travestimiento y, en particular, subraya el siguiente verso: οὐκέτι θεατῆς μαινάδων πρόθυμος εἶ; ¿*Ya no eres un ansioso espectador de las ménades?* (v. 829). Dioniso se refiere a su víctima con el término θεατῆς cuya primera acepción es “el que ve”, empleado para designar al espectador teatral.

GARBER (1993: 40) contribuye a la comprensión de las implicancias que tiene el acontecimiento del travestimiento en una representación teatral: el fenómeno marca un retorno al problema de la representación que subyace al teatro al recordar que todas las figuras en escena son imitadores.⁴²⁷ Su estudio cultural sobre el fenómeno del travestimiento, *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*, es el texto que los

⁴²⁵ El estudio del efecto “teatro dentro del teatro” realizado por FOLEY (1980) se cita en el apartado 4 del capítulo III por la relación con la perversión ritual establecida por la autora. En cuanto al aspecto mimético de la escena del travestimiento, cf. v. 980 (γυναικομίμῳ στολᾷ, [vestido] *con ropa que imita la de las mujeres*) en boca del coro.

⁴²⁶ Cf. vv. 1139 y 1284, en los que se habla de la cabeza del hijo de Equión.

⁴²⁷ Entre los textos abordados en su estudio cultural, GARBER (1993: 205-209 y 377-390) analiza los historiales freudianos de Schreber y el del Hombre de los Lobos. Estudia, en primer lugar, dos sueños del Hombre de los Lobos en los que hay intercambio de vestidos, que aparecen durante el tratamiento con MACK BRUNSWICK. Luego se interesa por el concepto de escena primordial desarrollado por FREUD en el historial, que es justamente el punto por el cual ha recibido mayor crítica. En cuanto al caso del jurista, señala que de haber sido un paciente en 1980, su médico lo hubiese mandado a una clínica de identidad de género y diagnosticado como un transexual masculino, como se ha señalado lo hacen MACALPINE & HUNTER.

especialistas de diversas disciplinas, entre ellas la filología, toman como referente sobre el tema.⁴²⁸ Para dicha autora, el cambio de ropas impugna el paradigma de género binario hombre-mujer al poner en descubierto el carácter ficcional que vincula el sexo al género. De esta manera, el travestismo se constituye como un espacio de posibilidad que cuestiona las categorías de masculino y femenino, se consideren biológicas o culturales (GARBER, 1993: 17).

Para comprender la función dramática del travestismo de Penteo en *Bacantes* en un contexto más amplio retomaré la concepción actual sobre dicho fenómeno de alcance social. El intercambio de ropas pasó de ser un fenómeno central de la esfera religiosa en la Antigüedad, a ser considerado a fines del siglo XIX como una enfermedad, una desviación sexual respecto de la hetero-normatividad, luego de un largo periodo de criminalización y de encierro en prisiones.⁴²⁹ Eurípides parece haber intuido y plasmado este movimiento en las palabras de Dioniso:

πρῶτα δ' ἔκστησον φρενῶν,
ἐνεῖς ἐλαφρᾶν λύσσαν· ὡς φρονῶν μὲν εὖ
οὐ μὴ θελήσῃ θῆλυν ἐνδῦναι στολήν,
ἔξω δ' ἐλαύνων τοῦ φρονεῖν ἐνδύσεται.
vv. 851-853.

Primero sácalo de los cabales, infundiéndole una ligera locura. Porque pensando correctamente no estará dispuesto a ponerse ropa de mujer, pero empujándolo fuera del pensar, se la pondrá.

WOHL (2005: 142) sostiene acertadamente que el cambio de ropas se convierte en la tragedia en un síntoma del cuadro nosológico del rey. Se trata de un desplazamiento respecto de la tradición por parte del trágico que puede pensarse en relación con la constitución de la locura en una enfermedad, proceso desarrollado durante el siglo V a. C.

⁴²⁸ GARBER (1993: 125-126) destaca que la aparición de actrices en los escenarios ingleses, después de la Restauración, para interpretar los papeles femeninos coincide con la inclusión del telón (innovación italiana), cuya función consiste en diferenciar ficción de realidad. De esta manera, sostiene la autora, un nuevo dispositivo pasa a cumplir la función del travestismo que consiste en velar el falo. Cf. BUTLER (2007 [1990]: 275) quien afirma que el género de los sujetos constituye una construcción performativa por tratarse de una actuación pública regulada por las instituciones sociales.

⁴²⁹ Se considera a VON KRAFFT-EBING (1999 [1886]) el responsable de llevar las “desviaciones sexuales”, entre las que se incluía el travestismo, de la prisión al consultorio médico. El término “travestismo” fue acuñado por un médico, HIRSCHFELD (2003 [1910]), quien fue uno de los primeros en distinguir dicho concepto del de “homosexualidad”.

Si bien en la actualidad se debate con cierta libertad sobre el tema, el lazo entre criminología y medicina que constituye el concepto de inversión sexual, parece aún difícil de desatar.⁴³⁰ Tanto es así que en los países en los que es legal el cambio de género, quienes tienen el poder de otorgar el permiso son los psiquiatras. En el manual CIE-10 se cataloga el travestismo como un trastorno de la identidad de género (F 64.1), categoría que forma parte de los trastornos de la personalidad y del comportamiento en adultos (F60-69), incluida en trastornos mentales y del comportamiento (V). La definición es la siguiente: “llevar ropas del sexo opuesto durante una parte de la propia existencia a fin de disfrutar de la experiencia transitoria de pertenecer al sexo opuesto, pero sin ningún deseo de llevar a cabo un cambio de sexo permanente y menos aún de ser sometido a una intervención quirúrgica para ello”.⁴³¹ El último rasgo marca el diagnóstico diferencial con el transexualismo (F 64.0), que consiste en “el deseo de vivir y ser aceptado como un miembro del sexo opuesto, que suele acompañarse por sentimientos de malestar o desacuerdo con el sexo anatómico propio y de deseos de someterse a tratamiento quirúrgico u hormonal para hacer que el propio cuerpo concuerde lo más posible con el sexo preferido”. En cuanto a la clasificación psicoanalítica, en un principio se consideró que se trataba de un tipo de perversión sexual. Actualmente desde el psicoanálisis de orientación lacaniana se estima que puede haber travestis en cualquiera de las tres estructuras (neurosis, psicosis y perversión). El dato que interesa destacar de esta perspectiva es la excitación sexual que el sujeto manifiesta al vestirse con las ropas del sexo opuesto, lo que supone un lugar privilegiado para la mirada del Otro (MILLOT, 1984: 96). Algo de eso se percibe en el episodio cuarto, cuando Penteo le pregunta a Dioniso cómo se ve disfrazado de bacante. La cantidad de verbos vinculados a la mirada, dato señalado por la crítica filológica, permite pensar la posición del dios respecto al rey como la de Otro, por el efecto de mostración que supone la escena, punto sobre el que se dan mayores precisiones en el próximo apartado.

El tercer punto es el intercambio de roles de las cadmeas, tema que ha sido analizado en profundidad por SEGAL (1978). Tomaré como punto de partida la afirmación de GOULD (1980: 57) quien señala que la masculinización de los personajes

⁴³⁰ Por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires, recién en la década del 90 se derogó la figura punitiva de “llevar prendas del sexo contrario” cuando se sancionó el nuevo código de convivencia urbana.

⁴³¹ En el DSM-V se clasifica el travestismo como una perturbación sexual cualitativa dentro del campo de las parafilias, que forman parte de los trastornos sexuales y de la identidad sexual.

femeninos en el género trágico es una consecuencia de las convenciones y condiciones del teatro griego, donde la proyección en el ámbito público del mundo del *oikos* conlleva distorsiones de los roles sexuales.

Ágave trae dentro de las murallas de la ciudad la cabeza de Penteo, que ella supone de un león (v. 1145). En el diálogo con el coro, comenta su accionar: γέγηθα, / μεγάλα μεγάλα καὶ φανερὰ τᾶδ' ἄγρᾱ / κατειργασμένα, *estoy llena de gozo por haberme hecho grande y notable con esta cacería* (vv. 1197-1199). En la excitación del delirio dionisiaco, la caza aumenta la estimación de sí misma, expresada bajo la forma de un delirio de grandeza. Una vez en el palacio, muestra a su padre el botín traído del Citerón:

πάτερ, μέγιστον κομπάσαι πάρεστί σοι,
πάντων ἀρίστας θυγατέρας σπειραι μακρῶ
θνητῶν· ἀπάσας εἶπον, ἐξόχως δ' ἐμέ,
ἢ τὰς παρ' ἴστοις ἐκλιποῦσα κερκίδας
ἐς μείζον' ἦκω, θῆρας ἀγρεύειν χεροῖν.
φέρω δ' ἐν ὠλέναισιν, ὡς ὄρᾱς, τάδε
λαβοῦσα τὰριστεῖα, σοῖσι πρὸς δόμοις
ὡς ἀγκρεμασθῆ· σὺ δέ, πάτερ, δέξαι χεροῖν,
γαυρούμενος δὲ τοῖς ἐμοῖς ἀγρεύμασιν
κάλει φίλους ἐς δαῖτα· μακάριος γὰρ εἶ,
μακάριος, ἡμῶν τοιάδ' ἐξειργασμένων.
vv. 1233-1243.

¡Padre! Puedes jactarte grandemente de haber engendrado, de entre todos los mortales, a las hijas más valientes. Hablo de todas, y sobre todo de mí, que, tras abandonar las lanzaderas junto con los telares, alcanzo algo más grande: cazar fieras con las manos. Traigo en los brazos, como ves, este trofeo, habiéndolo cazado, para que sea colgado en tu palacio. ¡Tú, padre, recíbelo con tus manos y, estando orgulloso por mi presa, llama a tus amigos al banquete! Pues eres bienaventurado, bienaventurado, porque realizamos tales cosas.

ROUX (1970-1972: II 606) califica la afirmación de Ágave como insólita y paradójal porque un griego del siglo V a. C. jamás se hubiese jactado de tener hijas mujeres. SEGAL (1984: 207) se detiene en la atribución de ἀριστεῖα (v. 1234), “excelencia” o “destreza”, a un grupo de mujeres por tratarse de un término propio del modelo heroico épico ligado a lo masculino. Unos versos después, para referirse a la cabeza de su hijo, emplea el sustantivo ἀριστεῖα (v. 1239), empleado por los griegos para indicar lo que el joven guerrero obtenía como marca de su pasaje de la niñez a la adultez. De manera que la madre de Penteo asume una postura masculina -incluso se

llamará a sí misma “un gran cazador” unos versos después (v. 1253)- que constituye una alteración de los roles por el abandono de las obligaciones del género, en tanto las tareas del telar constituían la actividad femenina por excelencia en el *oïkos* y en la polis. Quiero destacar la diferencia con Heracles que, según narra el mensajero, confunde a sus hijos con los de su enemigo Euristeo (*Heracles*, vv. 967-971). La escena del guerrero matando niños a flechazos supone una mayor condena moral por parte de la audiencia, en cambio, la imagen de una mujer que cree estar cazando en el monte genera, al mismo tiempo, lástima e inverosimilitud en el público.

La inversión de características en el caso de las ménades conjuga la animalización (vv. 165, 699-670, 731, 748, 957, 977, 1056 y 1090) y la masculinización. Se ha visto en el capítulo III que Baco no solo las convierte en cazadoras (vv. 731-733 y 1202-1207) sino también en guerreras (vv. 50-52, 732-733, 751-758 y 1132-1133). Al respecto, SEGAL (1978: 196) advierte que el impacto es aún mayor en tanto las mujeres pasaron de ser cazadas (vv. 228-232) a convertirse en cazadoras, denominación que Ágave emplea para dirigirse a sus compañeras (v. 1278, *θηρώμεναι*) cuando en el éxodo su padre le pregunta por la cabeza que lleva entre sus manos.

El coro, en el primer estásimo, cuenta que Dioniso había hecho que las mujeres dejaran sus hogares y sus tareas domésticas de una forma intempestiva:

αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει,
 Βρόμιος ὅστις ἄγη θιάσους
 εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει
 θηλυγενῆς ὄχλος
 ἀφ' ἰστών παρὰ κερκίδων τ'
 οἰστρηθεὶς Διονύσῳ.
 vv. 114-119.

En seguida toda la tierra bailará, cuando Bromio conduzca los tíasos hacia el monte, hacia el monte, donde hay una muchedumbre de mujeres lejos de los telares y de las lanzaderas tras haber sido agujoneadas por Dioniso.

Con el objetivo de honrar al dios en la ὀρειβάσια, “festival celebrado en las montañas”, las tebanas anulan las normas de la ciudad y se dirigen a un espacio no monopolizado por los ciudadanos varones.⁴³² Se produce una inversión de fuerza que

⁴³² En el mito de las Miníades, también aparece el telar como símbolo de lo doméstico. Dioniso, en lugar de hacer que las mujeres abandonen la tarea del hilado, provoca que el telar exude leche y néctar. Interesa

concluye en un trastrocamiento de aptitudes: las mujeres, una vez convertidas en ménades, serán superiores en la guerra frente a los hombres (vv. 762-764). Para HALL (1997: 106-107) el trágico expresa en *Bacantes* la ansiedad de los varones atenienses respecto del descontrol al que pueden llegar las mujeres al no estar ellos presentes. Incluso podría decirse que adquieren el estatuto de monstruos, COHEN (1996: 9) sostiene que las mujeres que sobrepasan los límites de su función corren el riesgo de convertirse en monstruosas.

CSAPO (1997: 253) explica que la inversión constituye el fenómeno principal de los rituales en honor a Dioniso y se expresa en la personalidad del dios, que a diferencia de otros dioses, se determina por los ritos y no al revés. Eurípides en la tragedia muestra que dicho fenómeno puede, incluso, alcanzar el espacio. Al anunciar en el discurso inicial su propósito de enloquecer a las tebanas como castigo por no realizar rituales en su honor, Baco describe a Tebas como una mujer a la que ha vestido con los hábitos de una bacante: *πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος / ἀνωλόλυξα, νεβρίδ' ἐξάψας χοοῦς / θύρσον τε δοῦς ἐς χεῖρα, κίσσινον βέλος, a esta Tebas, primera de la tierra helénica, alcé con mi grito ritual, tras vestir su cuerpo con la piel de corzo y tras poner en su mano el tirso, dardo de hiedra* (vv. 23-25). La ciudad, dotada de un cuerpo, recibe el hábito religioso del dios al cual se consagra.⁴³³ Se le ha dado el tirso, elemento ritual cuya aposición en el pasaje citado es “dardo de hiedra”. Si bien el sustantivo βέλος puede ser traducido como “dardo”, es importante señalar que designa, en términos generales, un arma ofensiva. El pasaje manifiesta que el procedimiento es similar al sufrido por las tebanas que, al convertirse en seguidoras del dios, devienen guerreras.

El coro se hace eco de la propuesta en la *párodos*:

ὦ Σεμέλας τροφοὶ Θῆ-
 βαι, στεφανοῦσθε κισσῶ·
 βρούετε βρούετε χλοήρει
 μίλακι καλλικάρπω
 καὶ καταβακχιοῦσθε δοῦς
 ἢ ἐλάτας κλάδοισι,
 στικτῶν τ' ἐνδυτὰ νεβρίδων

destacar el deseo de carne humana del cual son presas las tres jóvenes (Plutarco, *Cuestiones griegas* 299e-300a, y Ovidio, *Metamorfosis* IV, vv. 389-415).

⁴³³ En los vv. 39-42 el dios retoma la cuestión de la iniciación de la ciudad en los rituales dionisiacos.

στέφετε λευκοτρίχων πλοκάμων
μαλλοῖς· ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὕβριστας
όσιοῦσθ’.
vv. 105-114.

¡Tebas, nodriza de Sémele, corónate con hiedra! ¡Cúbrete, cúbrete con verde brionia de hermosos frutos y conságrate a Baco con ramas de roble o abeto, ciñe tus vestidos de piel de corzo moteada con vellones blancos de lana trenzada! ¡Consagra las violentas varas!

RODRÍGUEZ CIDRE (2014b: 170-173) señala que el proceso de feminización de la ciudad implica una operación opuesta a la representación clásica de la polis griega como un espacio propio de los ciudadanos varones.⁴³⁴ Pone particular atención en la expresión del mensajero donde el coro presume un cuestionamiento de la virilidad de Tebas: Θήβας δ’ ἀνάνδρους ᾧδ’ ἄγεις, *así de cobarde consideras a Tebas* (v. 1036). La clave está en el adjetivo ἀνάνδρος que significa “pobre en hombres”, “en espíritu” o ambos al mismo tiempo (DODDS, 1960 [1944]: 207). En un trabajo anterior he propuesto que la imagen de la ciudad como bacante puede ser interpretada como parte de la intrusión violenta de lo femenino en la polis, cuyo efecto es la desorganización del eje político masculino (PERCZYK, 2013: 147-149).

RABINOWITZ (1998: 3 y 6) señala que el efecto crucial que tuvo la tragedia para el ciudadano ateniense consistió en la construcción del género y su divorcio de la biología en tanto los actores masculinos representaban los personajes femeninos. Esto no implica que el teatro griego constituyera una práctica subversiva -de hecho no fue liberadora para las mujeres reales, si bien puede haber ayudado a desvincularse a algunos hombres de la necesidad de ser masculinos- ya que su ejercicio siempre mantuvo una asimetría subyacente: por un lado, los varones se purificaban al experimentar una suerte de la iniciación en el escenario, y, por otro lado, los personajes femeninos sufrían las consecuencias de tomar actitudes masculinas. Desde este punto de vista, la función dramática que cumplen el travestismo de Penteo y el cambio de roles de las cadmeas, junto con la feminización de la ciudad, es clara porque la inversión provoca el castigo: el rey muere a manos de su madre y las mujeres de la familia real de Tebas son exiliadas. Hay que considerar el reforzamiento del estereotipo de la mujer que supone la representación del dios afeminado y la “patologización” del travestismo,

⁴³⁴ También se le atribuyen cualidades humanas a la ciudad en los vv. 50-52, 61, 105-113 y 1295. HAMILTON (1974: 146) señala la personificación del palacio como una ménade (vv. 587 y 592).

que hasta este momento ha sido considerado un fenómeno religioso, datos que otorgan al fenómeno de la representación de la locura una variedad de sentidos y matices.

V.4. La inversión de “la maniobra de la transferencia” en *Bacantes*

En este apartado me focalizaré primero en el cuadro sintomatológico de Ágave y luego sistematizaré el de Penteo. Me interesa señalar, antes de comenzar el análisis, que si bien el cuadro no es completo, el rey de Tebas participa de la acción dramática desde el primer episodio y se ofrece una gran cantidad de información sobre su conducta. En cambio, la hija de Cadmo aparece recién en la escena final, no hay datos previos de su accionar y la mayor parte de los datos que tenemos de su actuación en el Citerón se debe a la descripción del comportamiento del conjunto de las “falsas ménades”. Por lo que la sistematización del cuadro nosológico de Ágave no resultará precisa, con una falta de información que repercute en especial en el trabajo con conceptos psicoanalíticos.

Dioniso en el prólogo nombra a Ágave como la hija de Cadmo (v. 44) y no la diferencia de sus hermanas (vv. 26, 32-34 y 37) ni del conjunto de tebanas obligadas a dirigirse al Citerón (vv. 35-36 y 50-52). En su discurso del primer episodio (vv. 215-262), el rey la menciona junto con sus hermanas (v. 229), si bien uno tendería a suponer una mayor preocupación por su conducta al tratarse de su propia madre. La figura de la mujer recién adquiere importancia en el relato del primer mensajero, cuando se cuenta que un individuo propone ir a cazarla para obtener la gratitud del rey (vv. 717-723) y con su presentación como comandante de las cadmeas (vv. 728-733), discurso en donde además adquiere una voz propia. En el relato no hay ningún señalamiento particular sobre la condición física y psicológica de Ágave, pero como parte del grupo de tebanas se le adjudica una notable fuerza para destrozarse animales junto con una llamativa velocidad para ir del Citerón a ciudades vecinas y atacar a sus habitantes (vv. 734-764).

El segundo mensajero brinda los siguientes datos sobre su sintomatología y la de sus compañeras:

ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι
Διώνυσος, ἀνεβόησεν· ὦ νεάνιδες,
ἄγω τὸν ὑμᾶς καὶ τὰ μὰ τ' ὄργια
γέλων τιθέμενον· ἀλλὰ τιμωρεῖσθ' ἐ νιν.

καὶ ταῦθ' ἄμ' ἠγόρευε καὶ πρὸς οὐρανὸν
καὶ γαῖαν ἐστήριξε φῶς σεμνοῦ πυρός.
σίγησε δ' αἰθήρ, σίγα δ' ὕλιμος νάπη
φύλλ' εἶχε, θηρῶν δ' οὐκ ἂν ἤκουσας βοήν.
αἶ δ' ὥσιν ἠχὴν οὐ σαφῶς δεδεγμέναι
ἔστησαν ὀρθαὶ καὶ διήνεγκαν κόρας.
vv. 1078-1087.

Pero una voz desde el éter, puede sospecharse Dioniso, gritó: “¡Jovencitas! Traigo al que se rio de ustedes, de mí y de mis misterios. ¡Ea, vénguense de él!” Al mismo tiempo que declaraba esto, la luz de un fuego sagrado se levantó hacia el cielo y la tierra. El cielo calló, el valle del bosque mantenía en silencio a sus hojas, y de las fieras no escucharías ni un grito. Y ellas, que no percibieron claramente con los oídos el ruido, se pusieron en pie rectas y giraron las pupilas de los ojos.

Como se ha visto, tras escuchar la voz, las tebanas se levantan y sus pupilas giran de un lado a otro, si bien no comprenden la orden por lo cual son incitadas de nuevo:

ὁ δ' αὖθις ἐπεκέλευσεν· ὥς δ' ἐγνώρισαν
σαφῆ κελευσμὸν Βακχίου Κάδμου κόραι
ἦξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἦσσονες
[ποδῶν τρέχουσai συντόνοις δραμήμασι,
μήτηρ Ἀγούη σύγγονοί θ' ὀμόσποροι]
πᾶσαί τε βᾶκχαι, διὰ δὲ χειμάρρου νάπης
ἀγμῶν τ' ἐπήδων θεοῦ πνοαῖσιν ἐμμανεῖς.
vv. 1088-1094.

Él de nuevo las exhortó y cuando las hijas de Cadmo descubrieron la clara orden de Baco, se pusieron en marcha no inferiores en velocidad a una paloma [corriendo con carreras vehementes de los pies, su madre Ágave, las hermanas de sangre] y todas las bacantes. Saltaban a través del valle hinchado por la lluvia y la nieve derretida de las peñas, enloquecidas por los soplos del dios.

Se mueven por el monte con una inusitada velocidad y las acciones ejecutadas, producto de la intervención divina, tienen un carácter automático. Cabe señalar que el mensajero en su relato se refiere a la madre de Penteo por su nombre (v. 1092).

Como no logran atacar al rey, porque estaba subido a un árbol, Ágave ordena a sus compañeras que se aferren al tronco para poder bajarlo. Padece una alucinación ya que propone capturar a la “fiera trepadora” (τὸν ἀμβάτην / θῆρ', vv. 1107-1108) y explica que teme que difunda los coros secretos del dios (vv. 1108-1109). La figura con la cual confunde a su hijo es un animal, luego sabremos que se trata de un león. Logran entre todas hacer caer a Penteo y, tras el intento del rey para que su madre lo reconozca, esta comienza a padecer una serie de síntomas reconocibles por el público: ἦ δ' ἀφρὸν

ἐξειῖσα καὶ διαστρόφους / κόρας ἐλίσσουσ', οὐ φρονοῦσ' ἄ χρὴ φρονεῖν, / ἐκ Βακχίου κατείχεται, οὐδ' ἔπειθέ νιν, *pero ella, lanzando espuma y girando las pupilas torcidas de los ojos, no pensando lo que hay que pensar, estaba poseída por Baco, y él (Penteo) no la persuadía* (vv. 1122-1124). La similitud con la descripción realizada por *Lýssa* en *Heracles* (vv. 932-934) es notoria. Nuevamente se emplean para describir el movimiento ocular el verbo ἐλίσσω, “girar”, y el adjetivo διάστροφος, que indica que los ojos dan vueltas, se tuercen. El último término será empleado por el corifeo, en el estásimo que sigue al episodio cuarto: ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὀρμωμένην / Πενθέως Ἀγαύην μητέρ', ἐν διαστρόφοις / ὄσσοις, *ya veo a Ágave, la madre de Penteo, que se precipita hacia el palacio con los ojos torcidos* (vv. 1165-1167). Se describe la distorsión del pensamiento (οὐ φρονοῦσ' ἄ χρὴ φρονεῖν, v. 1123) que recuerda la descripción que hace sobre su estado Heracles al despertar del sueño inducido por Atenea (φρενῶν ταράγματι δεινῶ, v. 1091-1092). A mi criterio, el objetivo de Eurípides al repetir el cuadro es estereotipar la locura de Ágave y, de ese modo, enfatizar el carácter novedoso de la *manía* de Penteo, si bien hay que señalar que desde los síntomas hay puntos de asimilación entre madre e hijo. WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 130-131) destaca que ambos experimentan el mismo tipo de ilusión onírica producto de la influencia de Dioniso, en tanto confunden el símbolo con el objeto: la hija de Cadmo ve a su hijo como un animal y Penteo percibe al dios con cuernos de toro. Comienza, luego, el ataque al rey:

λαβοῦσα δ' ὠλένης ἀριστερὰν χέρα,
 πλευραῖσιν ἀντιβᾶσα τοῦ δυσδαίμονος
 ἀπεσπάραξεν ὤμον, οὐχ ὑπὸ σθένους
 ἀλλ' ὁ θεὸς εὐμάρειαν ἐπεδίδου χεροῖν.
 Ἴνῳ δὲ τὰπὶ θάτερ' ἐξειργάζετο,
 ῥηγνύσα σάρκα, Αὐτονόη τ' ὄχλος τε πᾶς
 ἐπεῖχε βακχῶν.
 vv. 1125-1131.

Tras tomar la mano izquierda del brazo, habiendo puesto el pie en las costillas del infeliz, ella le arrancó el hombro, no por su fuerza (propia) sino porque un dios daba destreza a sus manos. Ino se ocupaba del otro (lado), haciendo graves heridas a las carnes. Autónoe y toda la tropa de bacantes atacó.

Ágave y sus hermanas tienen una fuerza que no es propia del género humano para destrozarse al hijo de Equión, rasgo también referido cuando desmiembran animales

(vv. 734-747). La falta de intervención de la voluntad o reflexión en la realización de los actos caracteriza la conducta de las cadmeas -señalada al analizar el pasaje sobre la aparición de la voz de Dioniso-, parecen ser ajenas al proceso que experimentan. Al respecto, BREVIATTI ÁLVAREZ (2011) remarca la ausencia de términos relacionados con la emotividad de las tebanas ya que solo se sabe que se encuentran bajo los influjos del dios (v. 1094).

Los síntomas de Ágave (vv. 1122-1130) continúan después del asesinato (vv. 1165-1167) y se la muestra enloquecida en el escenario, a diferencia del Anfitrionida que en el momento en el cual aparece en el escenario ya no se encuentra en ese estado (*Heracles*, vv. 1089-1108). O'BRIEN-MOORE (1924: 145) considera que el clímax de la locura de Ágave acontece cuando ella dialoga con su padre (especialmente entre los vv. 1251-1258). Poco a poco Cadmo hace que su hija vuelva en sí para que reconozca su desgracia en tanto no recuerda lo que sucedió. De la desorientación con respecto a la realidad y la excitación, Ágave pasa a un estado de absoluta desesperanza: ὄρω μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαιν' ἐγώ, *veo un grandísimo dolor, yo, la desgraciada* (v. 1282). El verso citado expresa el profundo pesar que le ocasiona el reconocimiento del cuerpo de su hijo, ya no ve animales para cazar sino la consecuencia de sus actos.

Dioniso produce en la madre de Penteo síntomas físicos, alucinaciones, violencia y energía sobrehumana, euforia y megalomanía, finalmente agotamiento y desesperanza. La sintomatología, similar a la del Anfitrionida, resulta por lo tanto comparable con aquella atribuida por la medicina hipocrática a la enfermedad sagrada. Recuérdese que en el tratado hipocrático *Sobre las enfermedades de las mujeres* (L VIII, 32-35, 7, 23-30) se presenta un cuadro propio del género femenino caracterizado por la presentación de los síntomas de la ἰερώ νοῦσος.⁴³⁵

O'BRIEN-MOORE (1924: 147-148) dice que el estado de la hija de Cadmo se parece a las personalidades disociadas por la hipnosis: mientras se comporta como una bacante recuerda los detalles de la caza pero cuando vuelve en sí no es capaz de recordar lo que hizo. La disociación de la personalidad, producida por Dioniso, la conduce a despedazar a su hijo en un estado de éxtasis religioso que se caracteriza por la sintomatología física y las alucinaciones. Por su parte, JEANMARIE (1951: 106) compara el cuadro sintomatológico con los síntomas de afecciones neuropáticas de la actualidad. DODDS (2008 [1951]: 254), DEVEREUX (1970a: 37), SIMON (1984: 311-317) y FRAGUAS

⁴³⁵ Véase también el tratado hipocrático *Prenociones coicas* (L V, 690-691, 476).

HERRAÉZ (2007: 188) han interpretado la locura de Ágave y el grupo de mujeres como manifestaciones de histeria. En particular, DODDS (1960 [1944]: 230) insiste sobre la idea de la histeria al comentar los vv. 1264-1267, en los que la madre de Penteo manifiesta cambios en la percepción del exterior tras escuchar a su padre. El editor de la tragedia propone comparar el caso de Ágave con observaciones modernas sobre histeria realizadas por Binswanger, un psiquiatra suizo conocido por atender a Nietzsche. DEVEREUX (1970a: 37) destaca la desorientación con respecto a la realidad, la exaltación defensiva de tipo hipomaniaca que enmascara un duelo, la locura histérica y la amnesia parcial del evento. Sobre la amnesia, FRAGUAS HERRAÉZ (2007: 188) advierte su carácter disociativo en tanto consiste en la incapacidad de recordar un trauma personal de importancia, una defensa que la protege del dolor que conlleva el reconocimiento del crimen que cometió.

Considero que es erróneo vincular el caso de Ágave con un caso de histeria - enfermedad definida por FREUD como una de las vertientes del campo de la neurosis junto con la neurosis obsesiva- porque estimo que el caso remite a una psicosis. Para realizar dicha afirmación me apoyo en la interpretación del asesinato de Penteo en relación con el pasaje al acto en la psicosis, comentada en el capítulo IV. El pasaje al acto, tema abordado por LACAN en *El Seminario X* (2014 [2004]: 136-144), marca una disolución del lazo social e implica una salida de la red simbólica, a diferencia del *acting out* que es un mensaje dirigido al gran Otro. Tras escuchar la voz de Dioniso, las mujeres, con Ágave a la cabeza, se dirigen a atacar al rey que está sentado sobre un pino. El *sparagmós* de Penteo no tiene una causa o motivo psicológico sino que se desencadena por una frase, de modo que la coyuntura dramática tiene coordenadas significantes. El marcado automatismo en la conducta resultante puede comprenderse a partir del concepto de la intrusión de lo real en lo simbólico, dato que caracteriza el pasaje al acto. Cuando se entera de la muerte de su hijo (vv. 1280-1300), la mujer se sorprende y no puede decir demasiado acerca de lo ocurrido, como suele observarse en la clínica actual donde el pasaje al acto se caracteriza por el vacío de significación.⁴³⁶

Ahora bien, la confusión diagnóstica entre psicosis e histeria es un tema que ha sido muy discutido dentro del psicoanálisis, LAPLANCHE & PONTALIS (1981 [1971]: 172) lo consideran un problema de tipo nosográfico. La categoría sugerida para este tipo de casos ha sido la de “locura histérica”, noción vinculada desde su creación a la esfera

⁴³⁶ MUÑOZ (2009) desarrolla una historia del concepto de “pasaje al acto” en la teoría lacaniana.

religiosa y cuyas manifestaciones se caracterizan por la semejanza con un cuadro psicótico (alucinaciones, delirio y alteración de la imagen corporal). La expresión “psicosis histérica” se registra varias veces en los primeros escritos de FREUD. Algunos de sus primeros pacientes, incluidos en *Estudios sobre la histeria* (2001 [1893-1895]: II), fueron clasificados como histéricos, si bien presentaban diferentes clases de alucinaciones y estados de desdoblamiento de la personalidad. La entidad, prácticamente borrada de las nosografías hacia 1920, constituye una contradicción de términos.⁴³⁷ A partir de su síntoma LOMBARDI (1999: 164) destaca la diferencia entre la histeria y la psicosis. El síntoma histérico es el síntoma social por excelencia a causa de la dirección hacia un Otro que implica, por lo que se lo llama comunicante, y la estructura psicótica, al contrario, supone la ruptura del lazo social. El delirio psicótico no tiene estructura discursiva por la falta de participación en lo social: su creencia no necesita del reconocimiento del Otro. Ya desde su tesis doctoral, LACAN (1979 [1932]) recalca el aislamiento social del psicótico, aspecto que había sido intuido por la psiquiatría clásica.

Desde un encuadre psiquiátrico, la presentación de alucinaciones y excitación se consideran parte de un cuadro de esquizofrenia que se caracteriza por una distorsión del pensamiento y de la percepción. Pero, como exhibe además una marcada exaltación del humor, el manual CIE-10 indica que se trata de un trastorno esquizoafectivo de tipo maníaco (F 25.0), como se ha propuesto en el análisis del caso de Heracles. SEGAL (1997a: 261) confirma la propuesta cuando dice que Ágave sufrió un episodio psicótico. En este cuadro, los síntomas esquizofrénicos y los maníacos se muestran en un mismo episodio de enfermedad. La alteración del humor se presenta generalmente en forma de euforia acompañada de aumento de la estimación de sí mismo e hiperactividad, que como hemos visto en este caso se trata de ideas de grandeza. La recuperación completa suele tener lugar en pocas semanas. En el caso de la madre de Penteo, la remisión acontece después de los hechos, a partir del encuentro con su padre, quien intenta hacerla entrar en razón.

En cuanto al cuadro nosológico de Penteo, comenzaré por su entrada en el cuarto episodio. Al ingresar a escena por invitación de Dioniso, el rey dice:

⁴³⁷ MALEVAL (1981) reivindica el cuadro de locura de histérica, cuyo caso emblemático es “Marie-Christine”.

καὶ μὴν ὄρᾱν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,
δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἑπτάστομον·
καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς
καὶ σῶ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.
ἀλλ' ἦ ποτ' ἦσθα θήρ; τεταύρωσαι γὰρ οὔν.
vv. 918-922.

Me parece que veo dos soles y dos Tebas, la ciudad de siete puertas. Pareces un toro que nos guía hacía adelante y que te han crecido cuernos sobre la cabeza. Pero, ¿quizá eras un animal antes? Pues ciertamente tienes la forma de un toro.

El hijo de Ágave ve dos soles, dos Tebas y percibe al extranjero como un toro. FOLEY (1980: 130) señala que los trajes de los dos personajes eran de color azafrán de modo que, al igual que Penteo veía dos soles, los espectadores percibían dos figuras amarillas moviéndose en el escenario.⁴³⁸

Desde la Antigüedad se han planteado dos posibles causas para la alteración perceptiva del rey, locura (Plutarco, *Moralia*, 1083 y ss.) o alcohol (Clemente de Alejandría, *Protréptico* 12), que se recogen en las interpretaciones más recientes.⁴³⁹ DODDS (1960 [1944]:193) considera que Penteo está loco, pero no descarta que podría tratarse de un caso de histeria y compara la epifanía del dios bajo la forma de toro con las visiones medievales de Satán. Según LARUE (1968: 211-212), y también para BLAIKLOCK (1952: 228), el joven rey está enfermo y Dioniso simboliza su atormentada *psykhé*. WOHLBERG (1968: 154-155) entiende que la diplopía no es el resultado de una intoxicación sino de la dualidad patológica del protagonista, que había sido reprimida en las escenas anteriores. Por lo que entiende que la obra ilustra el fenómeno emocional de la represión: los sentimientos se vuelven perjudiciales por el intento de reprimirlos, de modo tal que irrumpen y lo destruyen. CIANI (1974: 104) identifica dos locuras en el caso del hijo de Ágave entre las cuales no hay solución de continuidad. Por su parte, DI BENEDETTO (2004: 420) señala la similitud entre la visión doble y los síntomas de un tipo de hidropesía, una enfermedad descrita en el tratado hipocrático *Sobre las enfermedades* II.

En cambio, para WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 23) y ROSENMEYER (1983: 388) la visión de Penteo constituye un claro síntoma de intoxicación por alcohol. Para

⁴³⁸ Según SCOTT (1975: 333-334) las imágenes de la alucinación (toro, ciudad y sol) le permiten al trágico intensificar lo desarrollado en la acción porque son parte de los temas básicos de la tragedia (animales, arquitectura y luz).

⁴³⁹ Cf. *Cíclope* (vv. 617-618) de Eurípides, en el drama satírico el consumo excesivo de alcohol provoca la pérdida de la conciencia. GIRARD (2005 [1972]: 168) vincula la aparición de la diplopía a la figura del doble monstruoso.

su afirmación se basan en que Tiresias (vv. 275-285) y el coro (vv. 142-143 y 377-385) evocan el vino como un regalo de Dioniso (cf. vv. 261-262), si bien destacan que no está presente en la acción dramática porque nadie bebe en escena. Para O'BRIEN-MOORE (1924: 140) el rey está borracho pero no de vino sino de la voluntad del dios y VERRALL (1910: 108-109) habla de la posibilidad de una intoxicación por una droga. Según GONZÁLEZ MERINO (2010: 66-67) la tragedia no puede entenderse si no se toma en cuenta la omnipresencia de la bebida, el hijo de Equión sale a escena con la fanfarronería característica de la embriaguez (vv. 945 y ss.).

Por otra parte, SEAFORD (1987: 77) explica que el fenómeno visual se debe al uso de un espejo, un instrumento utilizado en los misterios báquicos no mencionado de forma explícita en la tragedia. Penteo no está loco porque, si bien su estado de ánimo es anormal, se muestra calmado y no presenta síntomas físicos ni violencia en su accionar. Lo cierto es que la locura infringida al hijo de Ágave es calificada como “ligera” por el propio Dioniso (ἐλαφρὰν λύσσαν), expresión traducida por DUCHEMIN (1967: 134-135) como “el delirio de pies ligeros”, y vinculada al atuendo femenino (vv. 851-853).⁴⁴⁰ El carácter ligero de la locura para GALLINI (1963: 212) debe ser entendido en el sentido que, a diferencia de las cadmeas, Penteo es consciente de lo que sucede alrededor (vv. 1113-1118). Al contrario de SEAFORD, según NAGY (2013: 582) la diplopía indica que el joven no ha sido iniciado en los misterios. Al ver doble, el rey exterioriza que no puede comprender la unidad que conforman Dioniso y los participantes de los rituales en su honor.

Unos versos después, se ofrece más información sobre la disposición emocional de Penteo:

Πε. ἄρ' ἄν δυναίμην τὰς Κιθαιρῶνος πτυχὰς
 αὐταῖσι βάκχαις τοῖς ἐμοῖς ὤμοις φέρειν;
 Δι. δύναι' ἄν, εἰ βούλοιο· τὰς δὲ πρὶν φρένας
 οὐκ εἶχες ὑγιεῖς, νῦν δ' ἔχεις οἴας σε δεῖ.
 Πε. μοχλοὺς φέρωμεν ἢ χεροῖν ἀνασπάσω
 κορυφαῖς ὑποβαλὼν ὄμον ἢ βραχίονα;
 Δι. μὴ σύ γε τὰ Νυμφῶν διολέσης ἰδρύματα
 καὶ Πανὸς ἔδρας ἔνθ' ἔχει συρίγματα.
 vv. 945-952.

⁴⁴⁰ Cf. SEGAL (1986: 305) para quien el plano psicológico y el religioso se mantienen entrelazados en *Bacantes*: lo que no se puede decir (v. 472) responde al secreto de los misterios y al conocimiento del inconsciente que se mantiene alejado del lenguaje.

Penteo: *¿Acaso sería capaz de llevar sobre mis hombros los repliegues del Citerón con las bacantes mismas?*

Dioniso: *Podrías, si quisieras. Antes no tenías sana la mente, pero ahora la tienes como es necesario para ti.*

Penteo: *¿Llevaremos palancas o lo derribaré con las dos manos, tras colocar en la cima el hombro o el brazo?*

Dioniso: *No vayas a destruir el templo de las ninfas y donde tiene lugar el sonido de la flauta de Pan.*

El rey expresa delirios de grandeza, destacados por el coro (vv. 997-1001), que son comparables con el deseo de Heracles en la tragedia homónima de Eurípides. El Anfitriónida, según el mensajero, se había propuesto derribar solo las murallas de Micenas (*Heracles*, vv. 943-946). Para SEAFORD (1987: 77) no constituye un síntoma sino una variación de la fuerza que Dioniso otorgó a los ancianos (vv. 187-190 y 194) y a las ménades (vv. 704-711 y 732-764). RODRÍGUEZ CIDRE (2011: 121) brinda una explicación genealógica de la megalomanía, al destacar que el coro presenta al padre del joven, Equión, como un gigante adversario de los dioses (vv. 537-544).

Penteo se muestra en escena vestido de mujer diciendo que ve doble y que es capaz de llevar sobre sus hombros el monte pero, como destaca SEAFORD, no tiene conductas violentas sino que se muestra dócil y sumiso, lo que constituye un cambio de disposición respecto de la primera parte de la obra, aspecto destacado por el extranjero en el episodio cuarto: αἰνῶ δ' ὅτι μεθέστηκας φρενῶν, *alabo que tengas cambiada la mente* (v. 944); τὰς δὲ πρὶν φρένας / οὐκ εἶχες ὑγιεῖς, *antes no tenías sana la mente, pero ahora la tienes como es necesario para ti* (vv. 947-948).

No solo en el cuarto episodio se ofrecen datos sobre el estado psicológico del personaje, sino también en la narración de Dioniso ubicada en el tercer episodio antes del *agón*. DODDS (1960 [1944]: xxxii y 148) sostiene que la escena es producto de la influencia de Esquilo y argumenta que la destrucción se representaba en escena de algún modo, tema sobre el cual la crítica ha discutido desde VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF. Para ROSENMEYER (1983: 381) el temblor del edificio tiene una función simbólica más que dramática porque una vez que sucede no se habla más sobre él. SEGAL (1997: 93) entiende que el palacio simboliza el estado emocional de Penteo puesto que, una vez que Dioniso se encuentra en su interior, las defensas del joven comienzan a derrumbarse. Como se ha visto en el capítulo III, se trata de un recurso frecuente en la literatura griega, Eurípides lo emplea también en *Heracles* (καὶ καταρρήξω

μέλαθρα καὶ δόμους ἐπεμβάλῳ, / τέκν' ἀποκτείνασα πρῶτον, *desgarraré los techos y destruiré el palacio, tras matar primero a sus hijos*, vv. 864-865).⁴⁴¹ Al respecto, WOHLBERG (1968: 154) considera que la caída del palacio constituye un tema dionisiaco por utilizarse en su descripción lenguaje dionisiaco (vv. 892-893). Asimismo, cabe recordar que en dicha tragedia, Eurípides brinda información al espectador sobre el cuadro anímico del Anfitrionida antes de la escena de locura, pero en ese caso el propio héroe había manifestado en escena un exabrupto (*Heracles*, vv. 562-582), con lo cual el efecto buscado en las tragedias es diferente.

En *Bacantes*, el dios describe los acontecimientos con un tono irónico que pone en ridículo al rey de Tebas: ταῦτα καὶ καθύβρις' αὐτόν, ὅτι με δεσμεύειν δοκῶν / οὐτ' ἔθιγεν οὐθ' ἤψαθ' ἡμῶν, ἐλπίσιν δ' ἐβόσκετο, *también en estas cosas lo ultrajé, porque cuando pensó encadenarme ni (nos) tocó ni nos sujetó, sino que se alimentaba con esperanzas* (vv. 616-617). Continúa con la visión del toro (πρὸς φάτναις δὲ ταῦρον εὐρών, οὗ καθειῶξ' ἡμᾶς ἄγων, *habiendo encontrado un toro en el establo, donde nos encerró conduciéndonos*, v. 618), que no es la única; Penteo alucina el incendio del palacio (ὁ δ' ὡς ἐσεῖδε, δώματ' αἴθεσθαι δοκῶν, *cuando él vio [esto], creyendo que se quemaba la casa*, v. 624) y cree ver al extranjero (ὁ δ' ἐπὶ τοῦθ' ὠρμημένος / ἤσσε κἀκέντει φαεννὸν <αἰθέρ'>, ὡς σφάζων ἐμέ, *precipitándose sobre este [fantasma], se lanzaba y pinchaba el resplandeciente <cielo>, para sacrificarme*, vv. 630-631). Las alucinaciones se acompañan de alteraciones físicas (θυμὸν ἐκπνέων, ἰδρῶτα σώματος στάζων ἄπο, / χεῖλεσιν διδοῦς ὀδόντας, *jadeando de furia*,⁴⁴² *chorreando sudores del cuerpo, tras morderse los labios*, vv. 620-621), excitación (ἤσσε ἐκεῖσε κᾶτ' ἐκεῖσε, *se precipitaba de un lado al otro*, v. 625; ἤσσε κἀκέντει φαεννὸν <αἰθέρ'>, *se lanzaba y pinchaba el resplandeciente <cielo>*, v. 631) y finalmente fatiga (κόπου δ' ὑπο / διαμεθεὶς ξίφος παρῶϊται, *por el golpe, tras haber dejado la espada, está exhausto*, vv. 634-635).

ROUX (1970-1972: II 446-447) interpreta la respiración ajetreada, el exceso de sudoración y la tensión en el rostro como manifestaciones de locura y destaca la

⁴⁴¹ Ver también vv. 919-921.

⁴⁴² He decidido traducir θυμὸν ἐκπνέων como “jadeando de furia”, siguiendo a ROUX (1970-1972: I 154-156 y II 446) y SEAFORD (2010: 101), porque el verbo πνέω y sus compuestos son empleados después de Homero para expresar la manifestación de sentimientos violentos que se originan en el aire de los pulmones. Cf. v. 640 y 1132.

similitud del cuadro con las observaciones clínicas de la escuela hipocrática. En el capítulo I se ha visto que GUARDASOLE (2000: 227-228) establece la similitud del descontrol del primer ataque del rey (vv. 616-641) y la calma que caracteriza las reacciones del segundo ataque (vv. 918-970) con las manifestaciones sintomáticas de los biliosos y flemáticos descritas en el tratado hipocrático *Sobre la enfermedad sagrada*. Para SEAFORD (1981: 255-258) la escena constituye una parodia de una experiencia de iniciación: Penteo suda, resopla y le castañetean los dientes al entrar en el establo, que es un lugar oscuro, y corre de un lado al otro hasta que ve una luz y termina agotado. Desde mi punto de vista, si bien se trata de la epifanía de Dioniso (vv. 580-581), en la cual se evidencia su capacidad de desdoblamiento (en el episodio aparece bajo cuatro formas: dios, extranjero, toro y fantasma), la descripción adquiere un tono realista por la transmisión de un proceso sintomático completo: a la presentación de pródromos o síntomas sigue una fase aguda y finalmente aparece el agotamiento que permitirá la recuperación. Al respecto, MUSITELLI (1968: 106) sostiene que el ataque de locura de Penteo en el establo puede interpretarse como una crisis de ira; para AÉLION (1983: II 256) el rey no perdió aun la razón sino que en esta escena el dios demuestra su poder sobre él al provocar que confunda su forma humana con la animal, la locura comienza después del *agón*. MARCH (1989: 41) sostiene que hay un cambio en la conducta de Penteo a partir del v. 810, a diferencia de THUMIGER (2007: 62-64 y 103) quien, como WOHLBERG (1968: 152), entiende que hay referencias al trastorno mental del rey desde el diálogo entre Cadmo y Tiresias del primer episodio, por lo cual la locura comienza antes del milagro del palacio, si bien en la escena se expresa de forma plena al igual que en la del cambio de vestidos. Asimismo THUMIGER destaca una notable falta de conciencia del propio estado mental, a diferencia de Heracles y Ágave. La unidad en el accionar de Penteo se ejecuta a través de lo que denomina un “modelo centrípeto” caracterizado por verbos, nombres y adjetivos (con raíz φρεν-, σοφ-, y μαν-) que permiten internalizar la locura y describir una experiencia única para el individuo en una determinada circunstancia, en oposición al “modelo compuesto” empleado por Eurípides en las tragedias anteriores, que se basa en una fragmentación de los componentes psicológicos que interactúan en el individuo. Me propongo defender la organicidad del personaje basándome en el modelo provisto por el psicoanálisis para la psicosis.

Desde el punto de vista de la psiquiatría, el cuadro sintomatológico de Penteo remite a un trastorno del humor (CIE-10 F. 30) que se caracteriza por una alteración del área afectiva, el paciente pasa de la irritabilidad a la calma. Debido a la presencia de dos episodios maníacos con síntomas psicóticos (alucinaciones en la escena del establo y en la del travestimiento, con alteración física en un caso y delirios de grandeza en el segundo) podría pensarse que se trata un trastorno bipolar (F. 31) y el subtipo es “episodio actual maníaco con síntomas psicóticos” (F. 31.2) porque el último episodio satisface las pautas de manía con síntomas psicóticos. Lo característico de este tipo de trastornos es la recuperación completa entre los episodios aislados, pero dado que el paciente es asesinado luego del segundo episodio, no hay información suficiente para completar el cuadro, si bien podría considerarse como una manifestación de la recuperación el pedido de reconocimiento dirigido a su madre (vv. 1118-1121).

Antes de comenzar con el análisis de Penteo, hay que mencionar a quienes ya han estudiado el caso desde una perspectiva psicoanalítica. ABADI (1955) analiza la versión del mito de Baco en la que lo asesinan los titanes y señala que el dios representa el pene de Zeus y los rituales dionisiacos expresan la sumisión homosexual al pene del padre. Equipara a Ágave en la tragedia con la figura de la madre arquetípica, la asesina del padre primordial (ABADI, 1955: 33). DEUTSCH (1969: 39-42), quien fue colega de FREUD, ofrece algunos comentarios de corte psicoanalítico sobre *Bacantes* en un libro dedicado a los mitos de Apolo y Dioniso, centrados en la rivalidad entre el hijo de Semele y Penteo.

Otros autores desde la crítica filológica han empleado herramientas teóricas del psicoanálisis, partiendo en general del concepto de represión que constituye el mecanismo psíquico de la neurosis. Para WOHLBERG (1968: 154-155) la diploía no es el resultado de una intoxicación sino de la dualidad patológica del protagonista, que había sido reprimida en las escenas anteriores de la obra. Por lo que entiende que la obra ilustra el fenómeno emocional de la represión: los sentimientos se vuelven perjudiciales por el intento de reprimirlos, de modo tal que irrumpen y lo destruyen. Para SLATER (1971: 297-298) Dioniso representa la liberación de las emociones de las tiranías ideológica y cultural. SALE (1972: 65 y 71) sostiene que el hijo de Equión presenta los signos de una demencia precoz por el desmoronamiento de la personalidad debido a la irrupción de un sentimiento libidinoso y destaca que desde su entrada en escena se advierte la pérdida de sus facultades mentales. En su análisis, enfatiza el papel de

Ágave, quien manifiesta en la tragedia una personalidad masculina al considerarse una gran cazadora (SALE, 1972: 77). Según ROBERTS (1975: 45) *Bacantes* ofrece una visión de cómo los componentes primitivos de la *psykhé* (representados por Dioniso) aún perduran en la personalidad adulta (Penteo) y pueden llegar a dominar al individuo. Para GLENN (1979: 8) el dios no solo es una fuerza externa sino la parte reprimida de la personalidad de Penteo.

En su lectura psicoanalítica de *Bacantes*, SEGAL (1999: 86) sostiene que Penteo pasa de una neurosis obsesiva a una psicosis de tipo esquizofrénica por la magia transformadora de Dioniso. El pasaje de una enfermedad a otra marca una ruptura en la estructura psíquica, mientras que el modelo lacaniano para la psicosis supone la continuidad estructural. En un trabajo anterior, el autor remarca que el rey, una figura autoritaria y rígida, tiene en su interior fuerzas instintivas en estado de represión que Dioniso libera al llegar al monte y lo destruyen (SEGAL, 1978: 133 y 140).

A diferencia de SEGAL, WOHL (2005: 140), quien sigue una orientación lacaniana y con la que acuerdo en su análisis, considera que Penteo no puede ser catalogado como neurótico porque manifiesta, por un lado, la falta de la estructura edípica al rechazar a la figura paterna encarnada por Cadmo en varias oportunidades y, por otro, una sospechosa cercanía con su madre al decir que quiere volver en sus brazos del Citerón (vv. 966-970).

Penteo presenta alucinaciones y delirio de grandeza. En términos psicoanalíticos se aproxima a lo que FREUD (2001 [1923-1925]: XIX 194-196) entiende por un caso de psicosis. En “La pérdida de la realidad en la neurosis y la psicosis” explica que las alucinaciones, junto con las formaciones delirantes y espejismos del recuerdo, constituyen el segundo paso de la contracción de la enfermedad. A diferencia de la psiquiatría clásica, entiende que no constituyen un fenómeno de déficit sino que tienen un carácter reparatorio en el sentido de permitir compensar la pérdida de realidad.

Desde un enfoque psicoanalítico lacaniano, el cuadro del hijo de Ágave remite a una psicosis porque, además de presentar los fenómenos característicos de esta estructura ya mencionados (alucinaciones y delirio de grandeza), el padre de Penteo no actúa en la tragedia sino que, ausente de la escena, se lo nombra pero nunca se lo convoca para participar; este dato puede interpretarse en la línea de la forclusión del significante del “Nombre-del-Padre” que constituye la condición estructural de la psicosis e implica la ausencia de la ley en el registro de lo simbólico. De hecho, el coro emplea los adjetivos ἄθεος, “sin dios”, ἄνομος, “sin ley”, y ἄδικος, “sin justicia”,

para referirse a Penteo (ἴτω δίκαι φανερός, ἴτω / ξιφηφόρος φονεύου- / σαιμιῶν διαμπὰξ / τὸν ἄθεον ἄνομον ἄδικον Ἐχίονος / τόκον γηγενῆ, *¡Que venga visible la Justicia, visible, que venga espada en mano matando a través de la garganta al sin dios, sin ley, sin justicia, al descendiente de Equión, nacido de la tierra!*, vv. 992-996). RODRÍGUEZ CIDRE (2011: 122) destaca el proceso de teratologización de la figura de Penteo por parte del coro. La presentación del rey como un sujeto desprovisto de dioses, leyes y justicia lo asemeja a los monstruos, seres definidos por su salvajismo. La autora remarca que, en los vv. 1013-1016, la forma de morir invocada por las bacantes es la degollación que remite al mundo animal y a la muerte de Medusa.

La monstruosidad de Equión (vv. 537-544) condice con el carácter cruel y devorador de la figura paterna que LACAN (2014 [1981]: III 291) ubica en la psicosis. Al respecto, SEGAL (1999: 88) opone al padre de Penteo (ausente y amenazador por lo monstruoso), las figuras de Cadmo, desde el plano humano, y Zeus, mostrado como un dios indiferente. Por su parte PARSONS (1990: 24) destaca que ni Dioniso ni el hijo de Ágave tienen padres “normales”.⁴⁴³ Propongo interpretar su ausencia en la tragedia como una materialización de la falta de la función simbólica del “Nombre-del-padre”. Esta licencia permite encadenar la ausencia con el travestimiento del rey y el posterior desmembramiento en manos de su madre. Una lectura en la línea de las consecuencias de la falta de inscripción del significante primordial en el plano imaginario permite comprender la representación de los acontecimientos en la obra.

Respecto de la forclusión del “Nombre-del-Padre”, LACAN (2002 [1966]: II 553) utiliza en el esquema I el matema Φ_0 para indicar sus consecuencias en el registro imaginario señalado con P_0 . A grandes rasgos, en la teoría lacaniana lo real, lo imaginario y lo simbólico indican los tres registros que, de forma conjunta, posibilitan el funcionamiento del aparato psíquico. Lo simbólico es el conjunto de los significantes (elementos constituidos por sus diferencias mutuas sin existencia positiva), lo real es lo que está por fuera del lenguaje y lo imaginario es el orden de las apariencias (caracterizado por relaciones duales).⁴⁴⁴

Como se ha visto, a Heracles se le cuestiona su función como padre y comete un filicidio; en cambio Penteo, rey de la ciudad de Tebas, no tiene esposa ni se muestra

⁴⁴³ FLAUMENHAFT (1994: 64) señala la soledad que caracteriza el accionar de Penteo, en contraposición al *thíasos* dionisiaco donde las mujeres se mueven de forma conjunta.

⁴⁴⁴ Ver LACAN (2014 [1975]: I 121-130) para una primera aproximación teórica de la cuestión.

interesado por tener descendencia, que era una de las principales preocupaciones en la cultura griega. Asimismo en *Bacantes* se observa la particular relación que mantiene el hijo de Equión con su función social: había recibido de su abuelo aun siendo joven el título de rey (vv. 43-44). SEGAL (1986: 298) señala que Baco ataca la identificación con el poder político del nieto de Cadmo, donde se concentran sus defensas y resulta ser más vulnerable.⁴⁴⁵ La función otorgada por LACAN a la identificación en la psicosis permite comprender la causa de la desorganización de Penteo. LACAN (2014 [1981]: III 275) señala que la función social se constituye como una identificación supletoria de una llamativa intensidad por tener la función de diseñar una posición subjetiva, lo que constituye un mecanismo de compensación imaginaria del Edipo ausente. Dado que la identificación al falo imaginario en un sujeto psicótico cumple la función que en la neurosis cumple el “Nombre-del-Padre”, una afrenta a la función fálica puede provocar la desestabilización del sujeto. La cita con Dioniso expone el carácter lábil que tiene la identificación en el caso del hijo de Ágave ya que al sacar a las tebanas de sus casas, el joven se siente cuestionado a tal punto que se desorganiza por completo.

Desde su entrada en escena, en el primer episodio de la tragedia, se muestra la tendencia de Penteo a la irascibilidad. Dice Cadmo cuando ve acercarse de forma apresurada a su nieto: *¿Qué excitado está! ¿Qué noticia irá a decir?* (ὥς ἐπτόηται· τί ποτ' ἔρξει νεώτερον; v. 214). El verbo utilizado para la descripción de la conducta del joven es *πτοέω*, cuyo sentido metafórico en su forma activa es “aletear” o “excitar” y en su forma pasiva “estar fuera de sí”. El término se vuelve a registrar en el éxodo, en cuyo caso lo emplea Cadmo para describir el trastorno de Ágave (τὸ δὲ πτοηθὲν τόδ' ἔτι σῆ ψυχῆ πάρα; *¿Todavía está presente esta confusión en tu alma?* v. 1268). ROUX (1970-1972: II 318) remarca la fuerte connotación que tenía el verbo en griego, un antiguo término poético que refleja una emoción violenta, para SEAFORD (2010: 170-171) remite a la experiencia iniciática de los misterios dionisíacos.

A continuación, en su primer discurso, el rey manifiesta su carácter iracundo al mostrarse alterado por las noticias del nuevo culto. El monólogo, señala DODDS (1960 [1944]: 97), funciona como un segundo prólogo en el que el público se entera del proyecto humano tras haber escuchado el plan divino:

⁴⁴⁵ Recuérdese que, a diferencia de SEGAL, para SEAFORD (2010: 48) el rey no representa al estado.

ἔκδημος ὦν μὲν τῆσδ' ἐτύγχανον χθονός,
κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πτόλιν κακά,
γυναῖκας ἡμῖν δώματ' ἐκλελοιπένας
πλασταῖσι βακχεῖαισιν, ἐν δὲ δασκίοις
ὄρεσι θαάζειν, τὸν νεωστὶ δαίμονα
Διόνυσον, ὅστις ἔστι, τιμώσας χοροῖς,
πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἰστάναι
κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν
πτώσσουσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν,
πρόφασιν μὲν ὡς δὴ μαινάδας θυοσκόους,
τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου.
vv. 215-225.

Casualmente estaba fuera del país, cuando escucho malas nuevas sobre la ciudad: las mujeres han abandonado nuestras casas con fingidos frenesís báquicos, y se mueven rápido en las sombrías montañas, honrando en coros a la divinidad advenediza, Dioniso, quienquiera sea, y colocan las cráteras llenas en medio de los tíasos, y cada una, retirándose en soledad, atienden los lechos de machos, con la excusa de (ser) ménades que ofrecen sacrificios, pero ponen a Afrodita antes que a Baco.

El joven no comprende la significación religiosa de las prácticas y emite un juicio moral al imaginar que las mujeres sirven a sus amantes y no a sus maridos, practicando una sexualidad sin control.⁴⁴⁶ DODDS (1960 [1944]: 97-98) destaca la insistencia de Penteo en el tema sexual a lo largo de la tragedia (vv. 237-238, 260-262, 353-354 y 487) y señala que manifiesta un deseo inconsciente que lo llevará a la muerte.⁴⁴⁷ Para LARUE (1968: 209-211) la obsesión es tal que habla de lascivia y señala su manifestación en el ataque verbal al extranjero, en el que destaca sus propensiones sexuales vinculadas con la voluptuosidad oriental (vv. 234-237). SALE (1972: 65) entiende que la descripción de la conducta de las mujeres en las montañas es una fantasía que supone algo más sutil que un deseo sexual. En términos psicoanalíticos, una fantasía indica un guión que representa la realización de un deseo reprimido (FREUD, 2001 [1916-1917]: XVI 338-340).

El tono amenazante que recorre el primer discurso del hijo de Ágave (en particular los vv. 239-241 y 246-247) recuerda la entrada en escena del héroe en *Heracles* (vv. 568-573), quien llega a Tebas proveniente de un viaje y es presa de la locura. Diversos personajes de la tragedia remiten al temperamento irascible de Penteo, ya que no solo el coro expresa temor ante la posibilidad de hablarle (vv. 775-776) y para calificar su conducta utiliza el sustantivo ὀργή (v. 998) -que significa “cólera” o

⁴⁴⁶ BOLLACK (2005: 12) sostiene que las tebanas son “hipermasculinas” por lo que el ritual dionisiaco no puede comportar promiscuidad.

⁴⁴⁷ Ver vv. 957-958.

“enojo”, término también empleado por Dioniso para referirse al rey (v. 647)-⁴⁴⁸ sino que un esclavo del palacio expresa su temor a que se enfade.⁴⁴⁹ Al relatar las conductas de las bacantes en el Citerón en el tercer episodio, dice:

θέλω δ' ἀκοῦσαι πότερά σοι παρρησία
φράσω τὰ κείθεν ἢ λόγον στειλώμεθα·
τὸ γὰρ τάχος σου τῶν φρενῶν δέδουκ', ἄναξ,
καὶ τοῦ ξύθυμον καὶ τὸ βασιλικὸν λίαν.
vv. 668-671.

Quiero escuchar de ti si hablo con libertad sobre las cosas que suceden allá o acortamos el discurso, pues temo la rapidez de tu mente, señor, y tu colérico y demasiado regio (temperamento).

El temperamento “regio”, tópico de los reyes trágicos, consistía en un carácter soberbio, irascible y violento. Para DODDS (1960 [1944]: xliii) Eurípides caracteriza al hijo de Ágave con los rasgos típicos de un tirano trágico ya que no tiene autocontrol (vv. 214, 343-357 y 620-636), espera que suceda lo peor cuando escucha noticias (vv. 221 y ss.), tiene una conducta brutal hacia los indefensos (vv. 231, 241, 511-514 y 796-797) y cree que la fuerza física es útil para solucionar problemas espirituales (vv. 781-786). Además el rey se muestra orgulloso de su raza (vv. 483-484) y curioso respecto de lo sexual (vv. 222-223 y 957-960). KIRK (2010 [1970]: 81) entiende que el hijo de Ágave no es particularmente colérico ya que responde a la imagen convencional del gobernante de mal genio. Por su parte, SEAFORD (2010: 47-48) remarca la oposición entre Dioniso, una divinidad asociada a la libertad de la polis, y Penteo, un tirano.

Para el rey actuar implica castigar, cuestión que no solo él mismo se encarga de destacar (vv. 226-248 y 345-357), sino que también es remarcada por Cadmo en el éxodo (DILLER, 1983: 360):

ῶ δῶμ' ἀνέβλεφ', ὅς συνεῖχες, ᾧ τέκνον,
τοῦ μὲν μέλαθρον, παιδὸς ἐξ ἐμῆς γεγώς,
πόλει τε τάρβος ἦσθα· τὸν γέροντα δὲ
οὐδεὶς ὑβρίζειν ἤθελ' εἰσορῶν τὸ σὸν
κάρα· δίκην γὰρ ἀξίαν ἐλάμβανες.
vv. 1308-1312.

⁴⁴⁸ BREVIATTI ÁLVAREZ (2011) destaca la aplicación del término ὀργή en *Bacantes* únicamente a figuras masculinas (vv. 52 y 758).

⁴⁴⁹ Para MUSITELLI (1968: 104) la continua referencia a la ὀργή de Penteo constituye un *leitmotiv*. Dicho autor destaca la similitud del retrato de Penteo con las descripciones hechas por Plutarco en *Sobre el refrenamiento de la ira* y Séneca en *De la ira* (MUSITELLI, 1968: 107-108).

¡A través tuyo la casa, que mantenías unida, revivía, hijo, siendo mi niño, eras el temor para la ciudad! Nadie estaba dispuesto a ultrajar a (este) anciano cuando te veía, pues le imponías la pena merecida.

Llama la atención que en un discurso de tono apenado, parodia de un *epitáphios lógos* según SEGAL (1994: 16), donde el anciano habla de su nieto como una figura respetada por la comunidad, se diga que causaba temor entre los habitantes de Tebas y los castigaba si era necesario.

ROUX (1970-1972: I 23, 26 y 35) señala que la conducta de Penteo, si bien evidencia una ausencia de autocontrol en la voluntad de aplicar castigos a las mujeres y al extranjero (considerados bárbaros por el público),⁴⁵⁰ muestra una actitud similar a la que tenían los atenienses frente a los nuevos cultos respecto de la nueva religión.⁴⁵¹ Para la editora de la tragedia el comportamiento del hijo de Ágave deriva del rol, y no del carácter específico del personaje, en tanto los reyes trágicos eran representados “coléricos”, y destaca que aun siendo temido (vv. 671 y 1310) es querido por su pueblo (vv. 1319-1320). Por lo tanto, el rey no es un personaje violento sino impetuoso por su extrema juventud, cuestión destacada por el uso de los siguientes términos para referirse a él: νεανίης, “hombre joven”, en los vv. 274 y 974, νέος, “joven”, en los vv. 1174 y 1185, παῖς, “niño”, en los vv. 213, 330 y 1226, y τέκνον, cuyo sentido es similar a παῖς e indica “hijo”, en los vv. 1308, 1317 y 1319. Para WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 121) la caracterización como νεανίης tiene como objetivo generar simpatía en la audiencia, ya que los griegos subrayaban la temeridad de la juventud. En cambio, WEBSTER (1967: 272) destaca que Cadmo en estos versos describe a su nieto como profundamente perturbado, del mismo modo que se representa al hijo de Alcmena enloquecido por la sangre derramada (*Heracles*, vv. 966-967). SEGAL (1978: 140) entiende que el deseo de Penteo de dominar a las mujeres responde a la aspiración de una masculinidad adulta.

Considero que la marcada tendencia a la agresividad tiene una función dramática más allá del estereotipo del rey trágico, que responde a la lógica propia del personaje que construye Eurípides. El dramaturgo se apropia del modelo tradicional para poner en escena una figura que no actúa de forma estereotipada sino integral y con

⁴⁵⁰ Se proponen tres tipos de castigos: la decapitación (v. 241), la horca (v. 246) y la lapidación (v. 356). SALE (1972: 67) interpreta la propuesta de la decapitación como una amenaza de castración y explica que para Penteo el extranjero cometió crímenes sexuales por los que debe ser castigado.

⁴⁵¹ En la misma línea, para BLAKLOCK (1952: 217) Eurípides es muy realista en la representación del rey ya que retrata un hombre que observa los mismos peligros que él en el culto a Baco.

una identidad propia. Para comprender dicha lógica retomo otro concepto psicoanalítico, el narcisismo, en especial uno de sus aspectos, la fijación en dicha etapa.

Dentro de su teoría de la libido, FREUD (2001 [1914-1916]: XIV 73-74) conceptualiza el narcisismo como la etapa en la cual el infante dirige toda energía psíquica sobre sí mismo. Se considera dicha etapa como fundamental en la constitución de la relación del individuo con la realidad por tratarse de una instancia formadora del yo. Su teorización se vincula con las observaciones de Abraham, uno de los discípulos de FREUD, sobre el delirio de grandeza y el extrañamiento del mundo exterior, rasgos fundamentales de la demencia precoz y la esquizofrenia que constituyen tipos de psicosis (FREUD, 2001 [1914-1916]: XIV 72).⁴⁵² En cuanto a la acción psíquica que se agrega al autoerotismo (estadio anterior al narcisismo donde la satisfacción de las pulsiones es anárquica) para la constitución del yo, FREUD (2001 [1914-1916]: XIV 82) dice que sobreviene cuando la investidura yoica sobrepasa cierta medida. La introducción del concepto de narcisismo llevó a FREUD (2001 [1914-1916]: XIV 199) a preguntarse si el mecanismo de producción de síntomas de las afecciones narcisistas tiene algo en común con el proceso de las neurosis de transferencia (luego llamadas neurosis) que es la represión.⁴⁵³ La diferencia está en el momento en que se sitúa el estancamiento libidinal: en las neurosis narcisistas (las que luego serán las psicosis) la fijación se remonta al narcisismo, en cambio en la histeria y en la neurosis obsesiva es posterior (FREUD, 2001 [1916-1917]: XVI 383). FREUD (2001 [1916-1917]: XVI 310) explica que el estancamiento de la libido en un estadio de la vida sexual infantil provoca la presencia de comportamientos anacrónicos en adultos que se deben a la persistencia de modos de satisfacción pulsional, que posteriormente llamará “compulsión a la repetición”, noción que ocupa un lugar privilegiado en el ensayo “Más allá del principio del placer” (2001 [1920-1922]: XVIII 1-62).

LACAN esclarece en qué consiste la acción psíquica señalada por FREUD que se agrega al autoerotismo para la constitución del yo con el concepto de “estadio del espejo”, considerado su primer aporte oficial al psicoanálisis. A partir del “test del espejo”, un experimento llevado adelante por Baldwin en la primera mitad del siglo XX con una cría de hombre y otra de chimpancé, LACAN (2002 [1966]: I 105) explica que la

⁴⁵² ENGELS (2013) ofrece un estudio sobre la historia del concepto de narcisismo desde su génesis en el siglo XIX, pasando por la apropiación de FREUD, hasta la reinterpretación que hace Jung del tema.

⁴⁵³ En el mismo escrito, explica la aparición del delirio de grandeza en la esquizofrenia como el producto de la sustracción de la libido objetal. Denomina al delirio de grandeza como narcisismo secundario porque se trata de una amplificación del narcisismo primario, que es la fase de la evolución sexual (FREUD, 2001 [1914-1916]: XIV 72-73).

imagen en el espejo de la forma total del cuerpo tiene un efecto formativo en el humano cuando todavía no dispone de un dominio coordinado del movimiento de su organismo. En un primer momento el concepto tiene un valor histórico, una etapa en el desarrollo del individuo, luego LACAN (1953: 14) le adosa un valor estructural que consiste en ilustrar la naturaleza conflictiva de la relación dual. El yo se forma a partir de la identificación que se genera como solución a la tensión suscitada entre individuo e imagen (LACAN, 2002 [1966]: I 91). En la teoría lacaniana, el narcisismo es la atracción generada por la imagen especular cuyo carácter es erótico y, al mismo tiempo, agresivo debido al contraste entre la totalidad del reflejo y la falta de coordinación con el cuerpo real. En “La agresividad en psicoanálisis”, LACAN (2002 [1966]: I 107) señala que dicha ambivalencia subsiste y subyace a todas las identificaciones. La agresividad, cuestión abordada por la tendencia a la irritabilidad manifestada por Penteo en *Bacantes*, no es un aspecto que FREUD desarrolle en relación al narcisismo, si bien en un escrito de 1915 (“Introducción al narcisismo” es de 1914) vincula dicha tendencia a la formación del yo al decir que el modelo de la relación de odio proviene de la lucha del yo por conservarse y afirmarse (FREUD, 2001 [1914-1916]: XIV 132).

Como se ha visto, según FREUD la fijación en el narcisismo caracteriza a la psicosis. Aunque con el “estadio del espejo” LACAN otorga a la agresividad un carácter estructural en la constitución del sujeto humano, le reserva cierta especificidad para la psicosis (LACAN, 2002 [1966]: I 105). Esto se debe a que dicha tendencia en pacientes psicóticos responde al carácter especular que el otro cumple en la estructura. Considero que pensar la figura de Dioniso como un otro en una posición especular, en el sentido del reflejo, permite comprender por qué la presencia en Tebas del extranjero desata una reacción de carácter agresivo en el rey que tiene como contraparte la fascinación que despierta su imagen cuando lo ve por primera vez en el segundo episodio (vv. 453-459). La figura de Dioniso tiene para Penteo un carácter ambivalente que remite a la atracción que genera la imagen especular en el estadio del espejo lacaniano que resulta erótica y agresiva al mismo tiempo.

Me baso para tales afirmaciones en SEAFORD (1997: 110-111), quien entiende que la visión doble del hijo de Ágave es el producto del reflejo de una imagen en una superficie reflectante y propone interpretar la división inherente a dicha imagen reflejada como la expresión de la enajenación que interviene en la formación del yo y la concomitante dialéctica entre identificación y agresividad. Explica que la ambivalencia hacia Dioniso, la transformación psíquica que provoca ver imágenes reflejadas, la

identificación con la madre, la asimilación con un bebé en brazos de su madre y la fragmentación física pueden entenderse como una sucesión de fantasías típicas del estadio del espejo.

En relación con la especularidad, hay que tomar en cuenta que en la tragedia se desdibujan los límites entre los personajes, figuras pertenecientes a la misma familia, de tal manera que la crítica ha hablado de la figura del doble.⁴⁵⁴ Como se ha dicho, en el cuarto episodio se los muestra vestidos con túnicas hasta los pies, pelucas de rizos y tirso en mano (vv. 912-917).⁴⁵⁵ SIMON (1984: 135-137) considera que se trata de una “inter-penetración”, en tanto el dios estimula los deseos negados por el rey y la locura toma consistencia a través de un proceso interpersonal, provocando el lado lascivo y el deseo de ser un recién nacido compenetrado con su madre (vv. 963-970).⁴⁵⁶ Por su parte, para WOHL (2005: 144), en el pasaje que corresponde al primer encuentro entre Dioniso y Penteo (vv. 453-459), el rey expresa un deseo por el extranjero que se complica por la identificación que supone disfrazarse de mujer: deseo e identificación convergen en una duplicación narcisista en la que Penteo se convierte en aquel que desea.

WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 126) señala que las tres formas animales con las cuales se describe al dios se relacionan con la figura del rey: el toro es la forma con la cual el rey ve a su oponente (vv. 618 y 918-922) y con la que es visto por su madre (v. 1185), la serpiente es el antecesor del hijo de Equión y una de las formas que toma voluntariamente el dios (v. 1017), y, por último, el coro identifica a Dioniso con un león (v. 1019) y Ágave confunde a su hijo con ese animal (vv. 1142, 1196, 1215 y 1278). En el cuarto estásimo, el coro invoca a Dioniso bajo las tres formas animales antes señaladas (vv. 1017-1023). Asimismo, me interesa subrayar que el dios amenaza en el prólogo con comandar a las ménades en contra de la ciudad, como si se tratase de un ejército (vv. 50-52). La metáfora bélica lo ubica en una posición similar a la de Penteo, el representante del poder militar y político de Tebas.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Para VERNANT (2002 [1972]: 236) aunque Dioniso y Penteo son parecidos por tener la misma edad y apariencia, pertenecen a dos mundos radicalmente opuestos.

⁴⁵⁵ A Penteo le llama la atención la larga cabellera del extranjero y se propone quitársela junto con el tirso (vv. 233-238, 453-459, 493 y 495). Cuando el extranjero disfraza al rey con un peplo y una peluca, le ofrece el bastón forrado de hiedra, la mitra y una piel moteada de corzo (vv. 833 y 835), atributos de Baco y sus seguidoras.

⁴⁵⁶ KALKE (1985: 410) sostiene que el dios convierte a su víctima en un tirso, elemento típico de los rituales en su honor. La acción representa la culminación del poder de Dioniso.

⁴⁵⁷ Cf. MARCH (1989: 64) que señala una serie de reciprocidades verbales entre ambos personajes.

La ambivalencia que despierta el extranjero en Penteo es un dato sobre el cual PARSONS (1990) ha focalizado su análisis de *Bacantes*. El psicoanalista sostiene que el rey manifiesta una incapacidad para integrar sentimientos opuestos (amor y agresión) por lo cual insiste en la búsqueda de límites. Proyecta en Dioniso lo que niega dentro de sí mismo y la diplopía constituye la manifestación de dicha división interna (PARSONS, 1990: 30).

Antes de la conclusión del cuarto episodio con la predicción de Dioniso, se desarrolla un enigmático diálogo entre el dios y su víctima que develará cuestiones vinculadas al estado emocional de Penteo:

Δι. φερόμενος ἤξεις... Πε. ἀβρότητ' ἐμὴν λέγεις.
Δι. ἐν χερσὶ μητρός. Πε. καὶ τρυφᾶν μ' ἀναγκάσεις.
Δι. τρυφάς γε τοιάσδ'. Πε. ἀξίων μὲν ἄπτομαι.
vv. 968-970.

Dioniso: *Volverás, siendo traído...* Penteo: *Mi molicie dices.*
Dioniso: (Traído) *en las manos de tu madre.* Penteo: *Y vas a forzarme a ser mimoso.*
Dioniso: *¡Y qué mimos!* Penteo: *Alcanzo lo que merezco.*

El dios vaticina que Penteo volverá del Citerón en las manos de su madre, como si se tratara de un niño pequeño.⁴⁵⁸ SEAFORD (1997: 106) advierte que, en el final de la tragedia, Cadmo ratifica la asimilación del rey con un infante al preguntarle a su hija de quién es la cara que lleva entre sus brazos (τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις; v. 1277).⁴⁵⁹ Por su parte, KEPPLÉ (1976: 107-108) aclara el sentido de estos versos al señalar que τρυφάω (τρυφᾶν, v. 969) y τρυφή (τρυφάς, v. 970) derivan de θρύπτω, un verbo cuya significación básica es “romper en pequeños pedazos” y adquirió con el tiempo el sentido figurado de “debilitar” o “corromper”, de donde proviene el valor de “delicadeza” de los sustantivos deverbativos θρύψις y τρυφή. Al usar palabras cuyo sentido subyacente es “romper en pedazos”, se alude al *sparagmós* que constituye el clímax de la acción trágica. Asimismo dichos términos, junto con ἀβρότης, “esplendor” o “lujuria” (v. 968), se utilizaban para indicar la afeminación de

⁴⁵⁸ Para FOLEY (1985: 213) en el pasaje se alude de forma irónica al retorno de los atletas, tema típico de los epinicios. MARCH (1989: 50) entiende que en los versos citados se transmite un *páthos* extremo.

⁴⁵⁹ En el v. 1306 el anciano se refiere a su nieto como “retoño del útero” de Ágave (τῆς σῆς τόδ' ἔρνος, ὦ τάλαινα, νηδύος).

los orientales (WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 120), explicitando el vínculo entre la disolución y la feminización que caracteriza el contacto con Dioniso.⁴⁶⁰

En la tragedia, el placer de ser mimado como un bebé tiene como contraparte el *sparagmós* encabezado por Ágave, datos que evocan la combinación de intimidad y violencia que, según el psicoanálisis lacaniano, define el vínculo maternal. Para comprender el papel de la madre en el complejo de Edipo, LACAN (2014 [1991]: XVII 118) elabora la “metáfora del cocodrilo”, un animal cuya hembra transporta a su cría en la boca. La madre puede tragarse al pequeño cocodrilo por alguna contingencia, como por ejemplo, la picadura de una mosca, si no hay “algo” que mantenga abierto el orificio. El límite al deseo de la madre es el falo, el símbolo de la función paterna, y cuando falta dicho límite se produce el estrago materno. Así en *Bacantes*, la cercanía entre madre e hijo que transmite el pasaje se vincula con la ausencia de Equión del escenario trágico, que funciona como una condición para la ejecución del crimen de Penteo por parte de Ágave. El primero en destacar la cercanía entre madre e hijo fue DRACOUIDES (1963: 15), más tarde SEAFORD (1988: 129) señaló que el vínculo no es saludable. GLENN (1979: 8) aporta otros dichos en boca del rey que manifiestan la relación anormal con su madre: preguntar si se ve como ella al entrar en escena vestido de mujer (vv. 925-926) y declarar primero, siendo un griego de la Antigüedad, ser hijo de Ágave y luego, en un segundo momento, mencionar a su padre Equión (v. 507). En cuanto a la ausencia del esposo de Ágave, SEGAL (1978: 140) señala que Cadmo constituye una suerte de suplencia pero ya es un hombre viejo, débil y sin *krátos* porque había abdicado en favor de su nieto (v. 214). Lo cierto es que el rey llama “padre” al anciano en los vv. 251 y 1322. Entonces, si bien el anciano reintroduce cuestiones vinculadas a la estructuración familiar en el diálogo final con su hija, esto no conlleva un restablecimiento de la autoridad paterna porque él terminará convertido en una serpiente y no podrá completar su función de héroe civilizador (SEGAL, 1999: 88).

SEAFORD (1997: 115) sugiere que los vv. 966-970, desde una perspectiva lacaniana, pueden interpretarse como la expresión del deseo del rey por convertirse en el falo de la madre. En los primeros versos del cuarto episodio, Penteo dice:

Πε. τί φαίνομαι δῆτ’; οὐχὶ τὴν Ἴουῶς στάσιν
ἢ τὴν Ἀγούης ἐστάναι, μητροῦς γ’ ἐμῆς;
Δι. αὐτὰς ἐκείνας εἰσορᾶν δοκῶ σ’ ὄρῶν.

⁴⁶⁰ El coro, en la *párodos*, emplea un adjetivo del mismo campo léxico, *τρυφερός*, “delicado”, para referirse a los bucles de Dioniso.

ἀλλ' ἐξ ἔδρας σοι πλόκαμος ἐξέστηχ' ὄδε,
οὐχ ὡς ἐγὼ νιν ὑπὸ μίτρα καθήρμοσα.
vv. 925-929.

Penteo: *Por cierto, ¿cómo me veo? ¿No (te parece) que estoy parado con la postura de Ino o de Ágave, mi madre?*

Dioniso: *Me parece que las admiro a ellas cuando te veo. Pero este rizo se te ha salido de lugar, no (está) como yo te lo ajusté bajo la mitra.*

El rey le pregunta al extranjero si al moverse se asemeja a Ágave o a su hermana, quien al verlo ingresar en escena había destacado lo mismo (v. 917). SEAFORD (1997: 116) explica que al vestirse de ménade Penteo realiza una identificación narcisista con la madre que resulta letal: el travestismo provoca un fracaso en la ejecución del rito de pasaje en lugar de prepararlo para un nuevo orden simbólico, que es la función que cumplía dicha práctica en los misterios. Asimismo para SEGAL (1997: 165-166) el hijo de Sémele falla en el rito de pasaje a la madurez y no supera el estatus de efebo.

Para comprender la interpretación de SEAFORD propongo retomar el concepto de castración, una noción freudiana que prácticamente no tiene antecedentes, y sus alcances en la estructura psíquica. Según FREUD (2001 [1909]: X 9) se trata de la fantasía originaria que indica la respuesta a la diferencia anatómica de los sexos (angustia por el pene en el varón y envidia del pene en la niña) y su aparición está vinculada a la fase fálica. LACAN (2002 [1966]: II 665-666) retira el complejo de castración de la dimensión anatómica y lo define como un acto simbólico sobre un objeto imaginario. Si bien destaca su universalidad, FREUD ubica el complejo de castración en el contexto del complejo de Edipo, en cambio el psicoanalista francés lo desprende de ese ámbito y considera que se trata del efecto del lenguaje sobre el ser hablante.

LACAN (2014 [2001]: 475) explica que en la psicosis hay un bloqueo antes del primer tiempo del complejo de Edipo, por lo cual la operación simbólica de la castración está ausente. Esto se debe a la carencia de la función fálica, que consiste en colocar al falo en una posición tercera respecto del sujeto para impedir la identificación. Encarnar al falo, explica MILLOT (1984: 87 y 122), supone la desaparición de los caracteres sexuales en tanto no es ni masculino ni femenino sino que está fuera del sexo: se trata del término en relación al cual los dos sexos se sitúan. Esta circunstancia es insinuada por GARBER (1993: 50) cuando explica que en la actualidad se suele considerar como causa de la práctica del travestismo la dependencia excesiva del

individuo masculino con la madre. Interpretar la fantasía de Penteo de estar en los brazos de Ágave en la línea de la identificación al falo de la madre, posición que el psicótico nunca se ve obligado a abandonar y que puede conducir al “empuje-a-la-mujer”, permite comprender que existe una íntima relación entre la tendencia a la agresividad, la ausencia de Equión, el travestimiento y el *sparagmós*. Es un dato a tener en cuenta para la interpretación aquí propuesta acerca de la relación entre madre e hijo que el actor que interpretaba el papel de Ágave sea el mismo que representaba el de Penteo (REHM, 2002: 23).

En la psicosis, por la desestimación de la castración debida a la falla en la función paterna, se produce un retorno de la castración en lo real bajo la forma de atentados a la integridad física, una de sus posibles configuraciones son las alucinaciones de desmembramiento. En palabras de LACAN (2014 [1975]: I 97): “lo no reconocido hace irrupción en la conciencia bajo la forma de lo visto”. Así como Edipo realiza la fantasía neurótica de asesinar al padre y acostarse con la madre en *Edipo Rey* de Sófocles, en *Bacantes* la “*imago* del cuerpo fragmentado”, que suele presentarse en pacientes psicóticos, se materializa en el *sparagmós*.

A continuación retomaré algunos fragmentos del caso del Hombre de los Lobos, considerado por STRACHEY (el editor inglés de las obras completas freudianas) como el más importante de todos los historiales clínicos de FREUD y publicado con el título “De la historia de una neurosis infantil” (FREUD, 2001 [1917-1919]: XVII 1-112). Serguéi Pankéyev, nombre de pila del paciente, fue atendido por FREUD en dos oportunidades, de 1910 a 1914 y de 1919 a 1920, porque la enfermedad reapareció bajo una forma hipocondríaca y paranoide, y luego fue derivado con una de sus discípulas, MACK BRUNSWICK, con quien realizó tratamiento desde 1926 a 1927. Como SCHREBER, Serguéi Pankéyev escribió sus memorias que fueron incluidas en *El Hombre de los Lobos por el Hombre de los Lobos* de GARDINER (2002 [1971]).

FREUD (2001 [1917-1919]: XVII 78) considera que se trata de un caso de neurosis obsesiva, pero supone una multiplicidad de mecanismos en la base de los síntomas.⁴⁶¹ Al respecto, LOMBARDI (2003: 15) destaca que la pluralidad de posiciones del individuo en relación con la castración (represión, aceptación y rechazo) se ubica en

⁴⁶¹ FREUD retoma el caso en “Inhibición, síntoma y angustia” (2001 [1925-1926]: XX 100-110) y “Análisis terminable e interminable” (2001 [1937-1939]: XXIII 211-254). MACK BRUNSWICK (2003 [1971]: 211) sostiene que se trata de un caso de paranoia hipocondríaca.

el historial freudiano desde otras perspectivas clínicas como la fijación en distintas fases del desarrollo de la libido. LACAN (2014 [1998]: V 514) dice primero que se trata de un neurótico obsesivo.⁴⁶² Luego lo llama “borderline”, nomenclatura que no corresponde al psicoanálisis lacaniano pero que puede leerse desde dicha perspectiva como una estructura psicótica (LACAN, 2014 [2004]: X 85), y en el final de su enseñanza afirma que en este caso se presenta la forclusión del “Nombre-del-Padre” (LACAN, 1976-1977: XXIV, clase del 11 de enero de 1977). Lo cierto es que LACAN (2002 [1966]): I 371) extrae del Historial del Hombre de los Lobos el término *Verwerfung* que, traducido como “forclusión”, constituye el mecanismo característico de la psicosis. Ahora bien, la indefinición diagnóstica del caso es un dato que me interesa destacar porque también se presenta una fluctuación en los comentarios de corte psicoanalítico acerca de la sintomatología de Penteo, como se ha visto en los apartados anteriores del capítulo. MILLER (2011), psicoanalista de orientación lacaniana, dedica un libro (basado en clases dictadas por él durante 1987) a las dificultades para elaborar un diagnóstico diferencial del caso. Luego no duda en incluirlo entre las psicosis ordinarias, categoría establecida por él (MILLER, 2008: 28). Para LOMBARDI (2003: 23) se trata de un caso de psicosis y señala que la elaboración del diagnóstico responde a cómo operó el acto analítico sobre el síntoma.⁴⁶³

Del historial clínico, en primer lugar, llama la atención la “naturaleza insufrible” del niño Serguéi. La conducta díscola, circunscripta primero a la aparición de la gobernanta inglesa en la casa familiar y vinculada a la escena de seducción, se configura luego como un estado de irritabilidad que acecha la vida psíquica del paciente ruso (FREUD, 2001 [1917-1919]: XVII 27-28). Se localiza en el historial del Hombre de los Lobos una identificación con la madre, expresada con lenguaje anal a través de sintomatología intestinal (FREUD, 2001 [1917-1919]: XVII 71). Por otra parte, en la recapitulación del historial FREUD (2001 [1917-1919]: XVII 107) dice que el desmoronamiento psíquico, provocado por la gonorrea, reaviva la angustia de castración, que denomina una “hiperintensidad del narcisismo”. Lo que interesa remarcar del caso del Hombre de los Lobos son aspectos de la cura analítica que permitirán comprender los alcances de las palabras de Dioniso en la escena de

⁴⁶² LACAN dedica un seminario en 1952 a la lectura integral del caso, del que no se conservó una transcripción completa. Si bien no lo consideraba parte de su “enseñanza”, en su obra posterior remite de forma continua a dicho seminario.

⁴⁶³ En un artículo previo, LOMBARDI (1998: 81-82) había indicado que no se trataba de un caso de psicosis sino de una neurosis. ESCARS (2002) recopila los diversos diagnósticos que se hicieron del caso del Hombre de los Lobos.

persuasión. Para su abordaje tomo la señalación de LOMBARDI (2003: 23) quien destaca que el diagnóstico debe anudar la singularización que el acto analítico opera sobre el síntoma, además de los tipos clínicos y la particularidad del síntoma. El criterio etiológico y la normativa terapéutica son cuestiones que desde sus primeros escritos FREUD (2001 [1893-1899]: III 260) considera factores determinantes para establecer distinciones clínicas.

Si bien Serguéi Pankéyev es conocido por el sueño de los lobos, vinculado por el analista a la escena primordial, retomaré la alucinación del dedo cortado (FREUD, 2001 [1917-1919]: XVII 79). Cuenta el paciente:

Tenía cinco años; jugaba en el jardín junto a mí niñera y tajaba con mi navaja la corteza de uno de aquellos nogales que también desempeñan un papel en mi sueño. De pronto noté con indecible terror que me había seccionado el dedo meñique de la mano (¿derecha o izquierda?), de tal suerte que sólo colgaba de la piel. No sentí ningún dolor, pero sí una gran angustia. No me atreví a decir nada al aya, distante unos pocos pasos; me desmoroné sobre el banco inmediato y permanecí ahí sentado, incapaz de arrojar otra mirada al dedo. Al fin me tranquilicé, miré el dedo, y entonces vi que estaba completamente intacto.

FREUD (2001 [1917-1919]: XVII 79) interpreta la alucinación como parte del reconocimiento de la realidad objetiva de la castración, un testimonio de su carácter operativo. Sin embargo, LACAN (2002 [1966]: I 366-383) analiza el dato como un síntoma psicótico porque entiende que escenifica el retorno en lo real de aquello desmentido y no el retorno de lo reprimido, mecanismo propio de la neurosis.⁴⁶⁴

A continuación, FREUD (2001 [1917-1919]: XVII 79) ofrece su interpretación:

Sabemos que a los 4½ años, tras el relato de la historia sagrada, se inició en él aquella intensa labor de pensamiento que desembocó en la beatería obsesiva. Tenemos entonces derecho a suponer que esta alucinación cayó en la época en que se decidió a reconocer la realidad objetiva de la castración, y acaso estuvo destinada a marcar precisamente ese paso. Tampoco la pequeña rectificación del paciente [cf. n. 18] carece de interés. Si alucinó la misma escalofriante vivencia que Tasso, en *Jerusalén liberada*, refiere de su héroe Tancredo, se justifica sin duda la interpretación de que también para mi pequeño paciente el árbol significa una mujer. Con sus actos, pues, jugaba al padre y relacionaba las hemorragias de la madre, que le eran familiares, con la castración de las mujeres, por él discernida: con “la herida”.

En el pasaje se advierte la voluntad de hacer entrar en la máquina edípica al Hombre de los Lobos.⁴⁶⁵ Si bien es posible ubicar en el historial indicios de que el paciente manifiesta síntomas que no parecen ser el resultado de la represión (FREUD,

⁴⁶⁴ Cf. LACAN (2014 [1975]: I 97).

⁴⁶⁵ En “Tres ensayos de teoría sexual”, FREUD (2001 [1901-1905]: VII 109-222) desarrolla su teoría sobre la sexualidad infantil que constituye la base del dispositivo de tratamiento psicoanalítico.

2001 [1917-1919]: XVII 74, 78 y 98), hay una tendencia constante a buscar acontecimientos traumáticos en la primera infancia que justifiquen la existencia de una neurosis, de hecho FREUD asevera haberlo hecho en el final del escrito. En especial, se observa dicha inclinación en la importancia que confiere al descubrimiento de la escena de seducción de la hermana a los 3¼ años, que permite explicar el cambio de carácter a partir del despertar de la actividad sexual (FREUD, 2001 [1917-1919]: XVII 23).

El problema con el que se encuentra FREUD es que en lugar de curarse con el primer tratamiento, el paciente contrae una segunda enfermedad. Según LACAN (2014 [2004]: X 111) esto se debe a que el psicoanalista ofreció interpretaciones e impuso sus referencias, ubicándose en el lugar del Otro y no como “objeto a”, causa del tratamiento. El propio FREUD (2001 [1917-1919]: XVII 50-51 y 82) en el historial advierte el peligro de imponer al analizado una interpretación desde el complejo personal del analista. La inversión de las posiciones llega al límite de que el paciente recibe dinero de diversos psicoanalistas por sus pinturas y escritos. En el tratamiento FREUD no respetó la condición de abstinencia, acercándose en cambio a la sugestión en su intento por encontrar la neurosis infantil del enfermo, y satisfizo la demanda del paciente, de modo tal que obstaculizó el despliegue de la subjetividad y provocó una desestabilización, coordinadas que retomo para pensar el efecto de las palabras de Dioniso en el tercer episodio.

El dios hace hablar a Penteo de sus deseos más recónditos, lo que provoca su desmoronamiento psíquico:

Δι. ἄ.

βούλη σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν;

Πε. μάλιστα, μυρίον γε δούς χρυσοῦ σταθμόν.

Δι. τί δ' εἰς ἔρωτα τοῦδε πέπτωκας μέγαν;

Πε. λυπρῶς νιν εἰσίδοιμ' ἄν ἐξωνωμένας.

Δι. ὅμως δ' ἴδοις ἄν ἠδέως ἄ σοι πικρά;

Πε. σάφ' ἴσθι, σιγῇ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος.

vv. 810-816.

Dioniso: *¡Ah! ¿Quieres verlas sentadas (todas) juntas en los montes?*

Penteo: *Mucho, aunque tuviese que dar una innumerable cantidad de oro.*

Dioniso: *¿Y por qué has caído en una gran pasión por esto?*

Penteo: *Tristemente las vería borrachas.*

Dioniso: *A pesar de esto, ¿verías con placer las cosas que para ti (son) amargas?*

Penteo: *Bien lo sabes, sentado bajo los abetos en silencio.*

El uso de la expresión exclamativa ᾗ (v. 810), término que interrumpe la métrica yámbica del diálogo, manifiesta el cambio de estrategia por parte del extranjero. DODDS (1960 [1944]: 175) sostiene que en las contestaciones de Penteo se advierte que sus reacciones ya no son normales, por no decir maníacas. Por su parte, ROUX (1970-1972: II 494) destaca que antes el dios se había revelado a través de milagros, como liberarse de las cadenas y destruir el palacio, en cambio ahora no insiste más en desviar al rey de su plan de castigar a las bacantes sino que se aprovecha de su condición.⁴⁶⁶ A mi criterio, con la exclamación Dioniso expresa captar “algo” de su víctima y a partir de ese punto se dedica a despertar las tendencias voyeuristas del hijo de Ágave, en un diálogo cargado de referencias a la pulsión escópica, dato sobre el que la crítica se ha explayado desde el siglo XIX (HARTUNG, 1844: II 551).⁴⁶⁷

Recordemos que el extranjero invita a Penteo a entrar en escena del siguiente modo: *a ti, que estás ansioso por ver lo que no hay que ver* (σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἄ μὴ χρεῶν ὄρᾶν, v. 912). Y una vez que lo convenció de ir al Citerón, le dice: κρύψη σὺ κρύψιν ἦν σε κρυφθῆναι χρεῶν, / ἐλθόντα δόλιον μαινάδων κατὰσκοπον, *tú, te ocultarás en el ocultamiento en el que es necesario que tú te ocultes, tras llegar (como) astuto espía de las ménades* (vv. 955-956). Se trata del impulso que llevará al hijo de Equión a la muerte, así lo señala el mensajero cuando relata los acontecimientos: ὤφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατεῖδε μαινάδας· / ὅσον γὰρ οὐπω δῆλος ἦν θάσσων ἄνω, *y fue visto más de lo que vio a las ménades. Pues casi inmediatamente era visible estando sentado ahí arriba* (vv. 1075-1076). Sobre estos versos, GREGORY (1985: 25) destaca que la transgresión realizada por Penteo no implicaba para los griegos solo el área sexual sino que resulta también vinculada con el ámbito religioso.

DODDS (1960 [1944]: 176) entiende que el deseo de matar a las mujeres que tiene Penteo, expresado en los vv. 796 y 809, en realidad es un sustituto de un deseo, más profundo, de ver lo que hacen ellas en el monte, que toma la forma de un “reconocimiento militar” debido a un proceso de racionalización. Desde un enfoque transaccional, SCHECHNER (1968: 418-419) sostiene que Dioniso conduce al rey a espiar

⁴⁶⁶ ROSENMEYER (1983: 381) entiende que se trata de una suerte de muerte porque el papel del héroe trágico ha llegado a su fin, la audiencia ve la muerte del alma en lugar de la corporal que sucede fuera del escenario.

⁴⁶⁷ Cf. THUMIGER (2007: 63) para un estado de la cuestión sobre el voyeurismo en *Bacantes*, y ANDRADE (2008: 92) que remarca la presencia de términos vinculados a la visión en el *agón*.

la escena primaria que constituye la circunstancia en la que el niño es testigo del coito de sus padres. Por su parte, SLATER (1971: 298) entiende como propios de los niños varones pequeños los deseos de Penteo de espiar a su madre y disfrazarse con su ropa. En una línea similar, según el psicoanalista GREEN (1982 [1969]: 250) el rey manifiesta un deseo incestuoso por su madre al decir que quiere “ver las cosas prohibidas” en el Citerón. Para SEGAL (1986: 297 y 300) los diálogos entre Dioniso y Penteo en la tragedia tienen como efecto una regresión al proceso primario de pensamiento y no una reintegración del yo, como la alcanzada en la escena final entre Cadmo y Ágave (vv. 1233-1326).⁴⁶⁸ En relación a los versos citados explica que el extranjero manifiesta conocer los deseos inconscientes de Penteo. Al igual que SEGAL, SALE (1972: 73-82) y ZEITLIN (1992b: 135-136) interpretan el deseo de Penteo como edípico, posición no compartida por WOHL (2005: 140-143) para quien la tragedia de Penteo no sigue la lógica del complejo de Edipo, el complejo nuclear de la neurosis, sino que muestra su transición fallida porque el joven rey se identifica con su madre, al vestirse de ménade, en lugar de emular a su padre.

Para definir la influencia de Dioniso en la escena, WINNINGTON-INGRAM (1997 [1948]: 160) la compara con el hipnotismo, BLAIKLOCK (1952: 224) dice que Penteo sigue al dios como un sonámbulo, y ZEITLIN (1992a: 63) habla de embrujo. FOLEY (1980: 113), seguida por GOLDHILL (1992: 262), entiende que en la tragedia el dios destruye a Penteo con “armas teatrales”: lo atrapa en una serie de espectáculos que él se encarga de dirigir, como la escena del establo. Respecto del tercer episodio, la autora señala que lo que consigue Dioniso es que el rey cambie el atuendo de hoplita por el de bacante. Para RODRÍGUEZ CIDRE (2016: 227), como se ha visto, el peplo es el mecanismo de la trampa, tramada por Dioniso, que conduce al rey a su muerte. La estrecha relación entre el travestimiento y las diversas menciones a la risa en el tercer episodio, también establecida en la escena de Cadmo y Tiresias en el inicio de la tragedia, evidencia un cruce de géneros literarios y de identidad sociosexual.

Por mi parte, considero que Eurípides confiere al *lógos* un lugar fundamental en el desarrollo dramático al escenificar un diálogo que provoca la desestabilización de Penteo, propuesta ubicada en las antípodas respecto de la concepción de la *manía* teorizada por PADEL para el género trágico, que supone un fenómeno repentino y

⁴⁶⁸ El proceso primario, característico del sistema inconsciente, se distingue del proceso secundario, típico del sistema preconscious-consciente; ambos constituyen los modos de funcionamiento del aparato psíquico (FREUD, 2001 [1900-1901]: V 591).

transitorio, producto de la influencia divina y no mantiene relación con el individuo en cuestión. No constituye un dato menor que en ninguna otra tragedia conservada se incluya una interacción tan amplia entre un dios y su víctima (vv. 460-518, 648-659, 787-846 y 912-970), además de que Penteo había acusado al extranjero en su primer encuentro de intentar engañarlo con palabras (vv. 475, 479 y 489). Baco elabora en el episodio cuarto una serie de preguntas a partir de las palabras del rey y de ese modo consigue su objetivo. Es decir, el dios interpreta lo que escucha y orienta de ese modo el sentido de la conversación, como se conduce FREUD en el tratamiento el Hombre de los Lobos. El trágico parece conocer “la maniobra de la transferencia”, pilar de la teoría lacaniana para el abordaje de la psicosis -que consiste en obligar al analista a poner entre paréntesis sus referencias con el objetivo de no forzar al paciente a reiterar el rechazo de la impostura (LACAN, 2002 [1966]: II 558-564)- cuando hace actuar a Dioniso en la dirección contraria y lo convierte en algo similar a la encarnación de un Otro, reservorio de significantes. SEGAL (1997a: 287-288) sostiene que, a partir del v. 810, Dioniso constituye para el rey “el discurso del Otro”. Aunque entiende que Penteo es un neurótico, la interpretación de la función de Dioniso es similar a la propuesta en la presente investigación. Entonces, en lugar de ocupar el lugar de semejante que escucha lo que el otro tiene para decir, posición que permite un tratamiento posible de la enfermedad, el dios se ubica de modo tal que Penteo recibe una suerte de atribución “desubjetivante” (en el sentido de ir en contra de su subjetividad) que lo conduce hacia su muerte.

V.5. Síntesis Parcial

En el primer apartado del capítulo analicé la complejidad del proceso de feminización del Anfitriónida en *Heracles* para lo cual fue necesario recurrir a otros episodios de su biografía mítica. A partir de ello se estableció que lo que parece un proceso únicamente negativo, porque conduce a la ejecución de un crimen, tiene también un aspecto positivo por preparar al héroe para enfrentar las consecuencias de los hechos. El análisis permitió, a su vez, reflexionar sobre el valor del género trágico en tanto “playing the other” en la tragedia del Anfitriónida viene de suyo puesto que la locura como fenómeno representa la “otredad”. El mensajero sentencia en su relato que el héroe ya no era el mismo (ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν, v. 931). Ahora bien, la minuciosidad del estudio filológico de la sintomatología me ha permitido destacar la

relación de los síntomas con la identidad del héroe. Si bien la locura parece ser un fenómeno repentino e intrusivo sin relación con la conducta previa del individuo, el análisis profundo del caso destaca una lógica interna. De modo que la representación de la *manía* es ambigua, cuestión que no sorprende dado que se trata de una “marca registrada” de la producción de Eurípides y además expone la complejidad de la estructura psíquica del hombre. Sistematicé el cuadro nosológico de Heracles conformado por síntomas físicos, violencia y conductas homicidas, alucinaciones e ilusiones, euforia y energía sobrehumana, agotamiento y desesperanza acompañados de sentimientos suicidas. Las consideraciones de los cuadros sintomatológicos recuperadas van desde Aristóteles a la actualidad, e incluyen tanto enfermedades de origen orgánico como también los causantes psicológicos. A continuación he ahondado en la similitud con el desencadenamiento de la psicosis y en la cuestión de la feminización como una característica de la locura a partir del caso Schreber. Este último punto me ha permitido reafirmar el carácter doble que tiene el proceso de feminización trabajado en el primer apartado del capítulo.

En cuanto a *Bacantes*, comencé el análisis con Dioniso, la figura que domina la puesta en escena de la tragedia desde el prólogo. La inversión, aspecto central de los rituales en su honor, determina los efectos que produce en sus víctimas, el travestimiento del rey y el intercambio de roles de las cadmeas que abandonan el telar para convertirse en guerreras y cazadoras. Para estudiar la función del travestismo fue fundamental el abordaje del fenómeno social en la actualidad. Desde mi punto de vista Eurípides establece como un síntoma patológico el cambio de ropas y se diferencia de la tradición para la cual se trataba de una conducta ritual. Como en *Heracles*, el análisis condujo a la reflexión sobre el género trágico; no es un dato menor que el dios del teatro sea un personaje de la obra y se muestre al protagonista disfrazado de mujer. En el cuarto apartado sistematicé los cuadros nosológicos de Ágave y Penteo. Respeto de la mujer si bien la información es escasa, al establecer las coordenadas del asesinato de su hijo se ubicaron puntos en común con lo que determina un pasaje al acto en la psicosis. En lo que respecta al cuadro del rey de Tebas, determiné su conformación en alucinaciones, delirio de grandeza y un carácter iracundo. A la luz del psicoanálisis, se ofreció una interpretación que relaciona la locura de Penteo con la ausencia de Equión, el travestimiento y la muerte en manos de su madre, elementos sobre los cuales la crítica filológica sigue discutiendo por constituir innovaciones respecto del mito tradicional. A su vez, se retomó el historial clínico del Hombre de los Lobos en el que se ubican las

interpretaciones de FREUD para poder comprender las intervenciones de Dioniso en la tragedia. La aproximación al concepto lacaniano de “maniobra de la transferencia” permitió destacar los alcances de la palabra en la escena de persuasión. Resulta posible establecer una relación entre la intervención del dios y el tratamiento de la psicosis propuesto por LACAN, ya que se establecieron puntos de enlace entre la concepción trágica de la locura y la noción de psicosis desarrollada por el psicoanálisis.

Para terminar quiero señalar que el objetivo de la aplicación del método psicoanalítico ha sido dilucidar de qué modo la dramaturgia y la puesta en escena operan sobre el mito tradicional, lo que permitió destacar el profundo análisis que desarrolla Eurípides sobre el ser humano. El trágico escenifica los avatares del individuo con el lenguaje y explora la relación entre enfermedad mental y sexualidad explicitada por FREUD a finales del siglo XIX. A diferencia de la categorización psiquiátrica, que simplemente clasifica las enfermedades según los síntomas presentados por sus pacientes, el método psicoanalítico ofrece coordenadas para interpretar la trama de las tragedias.

El grado de observación que se manifiesta en las obras de Eurípides sobre los alcances del *lógos* es tal que me permitirá estudiar en el capítulo siguiente el accionar de Teseo a la luz de “la maniobra de transferencia”, en este caso en la dirección de un tratamiento posible de la psicosis, y el acogimiento por parte de Cadmo de su hija, con el “secretario del alienado”, una de las propuestas de LACAN para el tratamiento de la psicosis.

Capítulo VI. La recuperación

Ωκ. οὐκ οὖν, Προμηθεῦ, τοῦτο γινώσκεις, ὅτι
ὀργῆς νοσοῦσης εἰσὶν ἰατροὶ λόγοι;

Océano: *¿Acaso, Prometeo, no sabes que las
palabras son los médicos del temperamento enfermo?*
Esquilo (*Prometeo Encadenado*)

“El psicoanálisis es la presencia del sofista en
nuestra época, pero con otro estatuto.”
LACAN (1964-1965: XII)

En *Heracles*, el héroe asesina a su familia y en *Bacantes*, Ágave descuartiza a su hijo Penteo con la ayuda de sus hermanas. Se trata de dos crímenes de sangre cometidos bajo el influjo de la locura, pero la suerte de los homicidas no es la misma. Si bien ambos son exiliados de Tebas, Heracles se dirigirá a Atenas junto con su amigo Teseo y, en cambio, la mujer partirá sin rumbo cierto. A la luz de la noción de “normatividad”, que permite indagar el sistema de normas que ordena la vida de los hombres en comunidad, analizo en este capítulo de qué modo se juega con la consolidación y la perversión de las reglas jurídico-sociales en las escenas finales de las tragedias. Con ese objetivo, se estudian el marco legal ateniense para los homicidios (la ley de Dracón), las estrategias discursivas de Teseo y Cadmo y se sistematizan las referencias al exilio y a la cuestión de la polución en los éxodos.

Una vez que el Anfitriónida toma conciencia de lo que ha hecho decide suicidarse, pero Teseo es capaz de persuadirlo para que afronte lo sucedido y no se quite la vida. En el capítulo anterior se ha indicado la función de la feminización en el restablecimiento. Por otro lado, Ágave, tras asesinar a su hijo, entra en escena en un estado de locura y se dirige a su padre, que a través de una serie de preguntas, intenta “compensarla”. A diferencia del Anfitriónida, a la hija de Cadmo no se le ofrece la posibilidad de purificarse ni de integrarse a otra ciudad. La figura encargada de brindarle apoyo, su propio padre, cuenta que debe partir de Tebas y se lamenta por la pérdida de Penteo, su único heredero. Por la particularidad de las tragedias, en comparación con otras que abordan el tema de la locura y su compensación como *Orestes* de Eurípides y *Áyax* de Sófocles, analizo en este capítulo la función curativa de la palabra en la recuperación de los asesinos. Se abordará la influencia del movimiento sofístico -en particular las figuras de Protágoras, Gorgias y Antifonte- en la obra de Eurípides, dado que la condición para el desarrollo de una cura por la palabra es el

estudio de la función persuasiva del *lógos* realizada por los sofistas.⁴⁶⁹ Asimismo, se establecerá una relación entre el modelo propuesto por el trágico y el tratamiento para la psicosis desarrollado por LACAN que tiene como base el modelo sofístico. Señala CASSIN (2013: 44-45): “el campo compartido por la sofística y el psicoanálisis lacaniano es el discurso en su relación rebelde con el sentido, relación que pasa por el significante y la performance, y por su distancia respecto de la verdad de la filosofía.”

VI.1. La normatividad y la ley de homicidio

Antes de comenzar el análisis textual es necesario justificar la aplicación del concepto de “normatividad” para el estudio de obras dramáticas definiendo el marco legal de los crímenes perpetrados por Heracles y Ágave. En los últimos años se han desarrollado estudios que proponen no abordar el campo en términos del derecho y la ley, que resultan en alguna medida limitativos, sino a través de la noción de “normatividad” que permite identificar los usos y las prácticas de la comunidad que revelan las reglas y los patrones que determinan lo que se permite y lo que está prohibido (DARBO-PESCHANSKI, 2010: 8-10). A su vez, explica ALLEN (2005: 379), es fundamental para el estudio de las leyes griegas abordar los textos dramáticos ya que en el género trágico se pusieron en discusión las nociones clave que guiaron el pensamiento jurídico de la época.⁴⁷⁰

Las tragedias articulan un discurso social que, al mismo tiempo que valida, cuestiona el código normativo de la sociedad ateniense (SEGAL, 1986: 25). En obras como *Heracles* y *Bacantes* se aprecia la trascendencia institucional de los vínculos familiares a partir de su perversión por presentar progenitores asesinando a sus hijos. Por lo cual, una lectura que privilegie la perspectiva “normativa”, evidenciando los recursos que le permiten a Eurípides tergiversar y afianzar la norma, resulta primordial para la comprensión de las tragedias.

La ley de homicidio que regía en la Atenas del siglo V a. C. era una de las más antiguas, había sido introducida por Dracón en el 621-620 a. C. La crítica coincide en considerar que la ley fue fundamental para el desarrollo del concepto judicial de

⁴⁶⁹ LAÍN ENTRALGO (2005 [1958]), a partir del estudio de diversas fuentes (literarias, filosóficas y médicas), demuestra el empleo de la palabra con un propósito curativo en la Antigüedad clásica. También aborda en un trabajo posterior la relación propuesta por la medicina hipocrática entre médico y paciente y su conexión con la noción de *philia* desarrollada por Platón y Aristóteles (LAÍN ENTRALGO, 1969: 16-29).

⁴⁷⁰ Sobre el isomorfismo de las instituciones públicas atenienses (la asamblea, la corte y el teatro) puede consultarse OBER & STRAUSS (1992) y HALL (2006), *inter alios multos*.

ciudadanía porque al instaurar que el acusado debía ser sometido a un proceso legal regulaba y también limitaba la venganza, que hasta el momento había sido la respuesta habitual frente a un asesinato. Desde entonces, lo que está bien y lo que está mal se definió por una norma fija a la cual accedían todos los miembros de la comunidad (CARAWAN, 1998: 4). Debido a que la inscripción conservada en piedra tiene varias líneas que resultan parcial o totalmente ilegibles, las interpretaciones del texto se dividen en varios puntos.⁴⁷¹ En cuanto a la distinción establecida por la legislación, FORSDYKE (2005: 86) sostiene que los homicidios se diferenciaban en “intencionales” (*phónos ek pronoías*), “no intencionales” (*phónos akoúsios*) y “justificados” (*phónos díkaios*). PEPE (2011: 1) sigue a FORSDYKE; pero MACDOWELL (1999 [1963]: 47) considera que la diferenciación fundamental es entre “intencional” y “no intencional” porque en la oratoria se detalla que los homicidios intencionados se juzgaban en el Areópago y los involuntarios, en el Paladión. Por su parte, PARKER (1996: 366-369) entiende que no existía la categoría de “homicidio justificado” sino que había situaciones en las cuales los asesinos no recibían sanción. Recuérdese que Aristóteles diferencia en *Ética a Nicómaco* (1110b-1111a) entre dos tipos de actos involuntarios: aquellos ejecutados bajo presión u obligación y los hechos por ignorancia.

La ley determinaba que todo aquel que había cometido un homicidio debía ser sometido a un proceso judicial, cuya institucionalización aseguraba que el homicida no fuera objeto de la venganza de la cual otras represalias se hubiesen sucedido (PEPE, 2011: 78). El castigo se adecuaba a la intención, para los asesinatos intencionales la condena era la muerte y se aplicaba el exilio para aquellos ejecutados sin intención (TODD, 1993: 274). MACDOWELL (1999 [1963]: 110) destaca que en uno de sus discursos, Demóstenes (D. 21. 43) explica que el castigo impuesto para el homicidio “intencional” era la muerte, el exilio perpetuo o la confiscación de propiedades, mientras que se podía esperar el perdón para el “no intencional”. Ahora bien, en la ley de Dracón se establece el proceso legal y se fijan las penas según el tipo de homicidio pero no se indican las características para su calificación (PEPE, 2011: 84).

El homicidio constituía para los griegos una ofensa a la familia de la persona asesinada y los parientes eran los encargados de comenzar las acciones legales en contra del asesino. Un crimen intrafamiliar se constituye como un tema muy adecuado para el género trágico porque implicaba una transgresión de las normas y también un problema

⁴⁷¹ La ley fue escrita nuevamente por los *anagrapheís* en el 409-408 a. C. y en la actualidad se conserva una inscripción en el Museo Epigráfico de Atenas.

legal que habilitaba la reflexión del auditorio. En cuanto a la pena específica para este tipo de crímenes, no hay un registro legal del destino que le esperaba al que asesinaba a un pariente. Al respecto, HARRIS (2001: 289-290) destaca que durante el periodo clásico son pocos los casos de conflictos entre padres e hijos que se llevan a los tribunales; DAMET (2012a: 29) señala la falta de diferenciación en la legislación ateniense entre los asesinatos intrafamiliares y otro tipo de homicidios.

En cuanto al exilio, la pena se vinculaba de un modo directo con el *miasma*, la consecuencia automática del asesinato que no dependía de la intención del agente. PARKER (1996 [1983]: 16) explica la prominencia del tema de la contaminación por asesinato en las tragedias por la exploración de las consecuencias de la violencia intrafamiliar característica del género. Ahora bien, provocada por la sangre del cadáver, la mancha aparecía al comunicarse dos realidades que debían mantenerse separadas (VERNANT, 1987 [1974]: 112).⁴⁷² Dado que el asesino contaminaba los espacios de la ciudad, debía ser excluido de los asuntos religiosos, sociales y comerciales. PARKER (1996 [1983]: 114 y 122) sostiene que el destierro constituía una forma de purificación porque reestablecía el equilibrio social que la polución había perturbado. Es decir, la exclusión constituyó el medio encontrado por las instituciones de la ciudad para proteger a la comunidad de la disrupción causada por la transgresión que suponía el asesinato.⁴⁷³ De este modo, la normalidad se restauraba a partir de un acto de carácter público (PARKER, 1996 [1983]: 322). Por otra parte, MACDOWELL (1999 [1963]: 142-145) acota que no solo se exiliaba a un asesino para liberar a la ciudad del *miasma*, sino también para disuadir a futuros criminales.

El destierro por sentencia judicial se convirtió en un símbolo de la moderación, justicia y legitimidad de la democracia ateniense porque su objetivo era mantener el orden de la polis. Aunque en las tragedias aquí estudiadas no se representa un proceso judicial, como sí sucede en *Euménides* de Esquilo, es notable la presencia de terminología jurídica, que le permite a Eurípides implicar y movilizar al público en la acción dramática.⁴⁷⁴ El exilio, por un lado, enmarca el accionar de Heracles en un

⁴⁷² MEINEL (2015) estudia la función de la polución y la purificación en el género trágico y analiza en particular *Orestía* de Esquilo.

⁴⁷³ CARAWAN (1998: 17) señala que se ha considerado que debido a la propagación del culto de Apolo como purificador de homicidios, surgió en el siglo VII a. C. la idea de que cualquier asesino llevaba contaminación a su comunidad. Para TZANETOU (1998: 10) la asociación de la polución con el homicidio corresponde al periodo clásico, pero PARKER (1996 [1983]: 125) advierte que es una creencia demasiado “primitiva” como para ser una innovación del siglo VII a. C.

⁴⁷⁴ La crítica ha dicho, incluso, que el trágico emplea el estilo y los trucos de las argumentaciones de los tribunales en sus obras (ALLEN, 2005: 375).

contexto legal al ubicarlo como un ciudadano que es capaz de responder por sus acciones -tiene preocupaciones tales como enterrar a sus hijos y teme la contaminación tanto de su amigo Teseo como de la ciudad de Tebas-; por otro lado, en el caso de Ágave marca su exclusión respondiendo a la concepción clásica de la mujer.

VI.2. La cura por la palabra en *Heracles*

En el éxodo de la tragedia, cuando Heracles vuelve en sí tras despertar del episodio de locura, no sabe dónde se encuentra ni reconoce los cuerpos de sus hijos muertos (vv. 1088-1108). No obstante, es consciente de que su mente ha sido afectada de una manera terrible (vv. 1091-1093). El héroe le pregunta a su padre sobre lo acontecido y este le revela el crimen que cometió (vv. 1111-1162), tras comprobar que su hijo no continúa en un estado de enloquecimiento (v. 1119). Anfitrión, primero, señala que los cadáveres son los de sus hijos (v. 1131) y luego le aclara que él, junto con alguna divinidad, es responsable del asesinato de su familia:

Αμ. ἰδοῦ, θέασαι τάδε τέκνων πεσήματα.
 Ηρ. οἴμοι· τί ν' ὄψιν τήνδε δέρομαι τάλας;
 Αμ. ἀπόλεμον, ὦ παῖ, πόλεμον ἔσπευσας τέκνοις.
 Ηρ. τί πόλεμον εἶπας; τούσδε τίς διώλεσεν;
 Αμ. σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὅς αἴτιος.
 Ηρ. τί φήεις; τί δράσας; ὦ κάκ' ἀγγέλλων πάτερ.
 Αμ. μανείς· ἐρωτᾷς δ' ἄθλι' ἐρμηνεύματα.
 Ηρ. ἦ καὶ δάμαρτός εἰμ' ἐγὼ φονεὺς ἐμῆς;
 Αμ. μιᾷς ἅπαντα χειρὸς ἔργα σῆς τάδε.
 vv. 1131-1139.

Anfitrión: *Mira. Contempla estos cuerpos de tus niños.*
 Heracles: *¡Ay de mí! ¿Qué visión (es) esta (que) veo claramente, desgraciado?*
 Anfitrión: *Hijo, declaraste a tus niños una guerra que no es una guerra.*
 Heracles: *¿A qué guerra te refieres? ¿Quién los destruyó?*
 Anfitrión: *Tú y tu arco y quien de los dioses es responsable.*
 Heracles: *¿Qué dices? ¿De qué (soy) culpable? ¡Padre, anunciador de males!*
 Anfitrión: *Habiendo estado loco, (me) pides una explicación infeliz.*
 Heracles: *¿Acaso también soy yo el asesino de mi esposa?*
 Anfitrión: *Todos estos son trabajos de una sola mano tuya.*

Anfitrión responde a la demanda de Heracles sin demostrar una clara intención por ayudarlo, a diferencia de Teseo quien sí lo hará unos versos después (vv. 1163-1177), cuestión retomada más adelante. Aunque el anciano se refiere a la participación divina (v. 1135) y acentúa el carácter involuntario del acto al destacar el estado de enajenación sufrido por su hijo en el momento de cometer el crimen (v. 1137), lo

impulsa al suicidio al culpabilizarlo con la sentencia *todos estos son trabajos de una sola mano tuya* (v. 1139). El término empleado para indicar la obra de Heracles es ἔργον que remite de forma directa a sus famosos doce trabajos.

Desde distintas perspectivas -DEVEREUX (1970a: 41), centrado en el psicoanálisis; BARLOW (1996: 171), a partir de un estudio filológico; RILEY (2008: 39), en relación con la recepción de la obra- se ha defendido la idea de que Anfitrión interviene en la recuperación de Heracles sacándolo de su estado de trance. Desde este punto de vista el esposo de Alcmena tendría una participación activa en el proceso del mismo modo que Cadmo lo hace con Ágave en *Bacantes* (vv. 1261-1300). FERRINI (1978: 59) incluso dice al respecto que actúa como un médico por no limitarse a hacer que Heracles conozca los hechos sino por hacerlo reflexionar acerca de los mismos (v. 1131). Sin embargo, a mi criterio, las escenas de *Heracles* y *Bacantes* presentan diferencias notables. Cadmo es el encargado de hacer que su hija abandone el estado de enloquecimiento que manifiesta en escena y la conduce a partir de una serie de preguntas a reconocer de quién es la cabeza que lleva entre sus manos, en cambio Anfitrión no detiene el episodio de locura de su hijo sino que lo hace Atenea, al arrojarle una piedra que lo induce al sueño (vv. 1001-1006), y la revelación del crimen no es una iniciativa del anciano sino una respuesta a las preguntas desesperadas de Heracles.⁴⁷⁵ Anfitrión se limita a relatar lo acontecido, a mostrar el horror, y de esta manera le presenta las causas por las cuales luego decidirá quitarse la vida. Es decir, aporta los datos que serán las razones para el intento de suicidio. De aquí que su función no sea persuasiva, elemento esencial para la cura mediante la palabra. Al respecto, BARDI (2003: 99) destaca que Heracles es quien lleva adelante el diálogo porque desde el inicio demuestra inquietud frente a las palabras enigmáticas de su padre.

El Anfitrionida, al enterarse de que es el asesino de su mujer e hijos, concibe como única compensación el suicidio:

οἴμοι· τί δῆτα φεῖδομαι ψυχῆς ἐμῆς
τῶν φιλάτων μοι γενόμενος παίδων φονεύς;
οὐκ εἶμι πέτρας λισσάδος πρὸς ἄλματα
ἢ φάσγανον πρὸς ἦπαρ ἔξακοντίσας
τέκνοις δικαστῆς αἵματος γενήσομαι,
ἢ σάρκα †τὴν ἔμην† ἐμπρήσας πυρί,

⁴⁷⁵ Respecto de la relación entre la diosa y Heracles, recuérdese que Atenea es su protectora. Así lo testimonian cuatro de las doce metopas del templo de Zeus en Olimpia, en las que aparece la diosa y se representan los doce trabajos del héroe.

δύσκειαν ἢ μένει μ' ἀπόσομαι βίου;
vv. 1146-1152.

¡Ay de mí! Entonces, ¿por qué perdono mi vida habiendo sido el asesino de mis muy queridos hijos? ¿No iré a saltar de una roca escarpada o tras golpear la espada contra el hígado llegaré a ser el vengador por la sangre de mis niños, o, tras quemar con fuego ἄμιτ carne, rechazaré de mi vida la infamia que me espera?

La cuestión del suicidio había sido introducida por Mégara en el primer episodio de la obra (vv. 278-294).⁴⁷⁶ En vista de su situación, la mujer había defendido la idea tradicional de que la muerte voluntaria traería sobre la familia buena reputación, mientras que si se resistían se convertirían en objeto de burla de sus enemigos, fórmula negada por Heracles en el final. El pasaje continúa con la exposición de tres métodos posibles (la roca, la espada y el fuego) para suicidarse, que señala BARLOW (1996: 173), forman parte de una retórica tradicional. Tras lamentarse con estas palabras, el Anfitriónida divisa la figura de Teseo:

ἀλλ' ἐμποδῶν μοι θανασίμων βουλευμάτων
Θησεύς ὄδ' ἔρπει συγγενῆς φίλος τ' ἐμός.
ὀφθησόμεσθα καὶ τεκνοκτόνον μύσος
ἐς ὄμμαθ' ἤξει φιλτάτῳ ξένων ἐμῶν.
οἴμοι, τί δράσω; ποῖ κακῶν ἐρημίαν
εὐρώ, πτερωτὸς ἢ κατὰ χθονὸς μολῶν;
φέρ', ἀμφὶ κρατὶ περιβάλω σκότον < >.
αἰσχύνομαι γὰρ τοῖς δεδραμένοις κακοῖς,
καὶ τῶνδε προστρόπαιον αἶμα προσλαβῶν
οὐδὲν κακῶσαι τοὺς ἀναιτίους θέλω.
vv. 1153-1162.

Pero interrumpiendo mis propósitos de muerte, viene Teseo, este, mi querido pariente. Nos verá y la contaminación del asesinato de mis niños llegará a los ojos del más querido de mis huéspedes. ¡Ay de mí! ¿Qué haré? ¿Dónde hallaré la liberación de mis males, tras irme alado o debajo de la tierra? Vamos, echaré una sombra alrededor de mi cabeza < >. Pues me avergüenzo de los males hechos, y no quiero dañar a inocentes, habiendo traído la sangre de estos que clama por venganza.

Heracles se refiere al ateniense como συγγενῆς, “pariente”, porque además de ser amigos, los héroes eran familiares: sus madres, Alcmena y Etra, eran ambas nietas de Pélope, y sus padres, Poseidón (según la tradición retomada por Eurípides en *Hipólito*, Teseo no era hijo de Egeo sino del dios del mar) y Zeus, eran hermanos. De esta manera, el trágico sigue la tendencia de los atenienses del siglo V a. C. de

⁴⁷⁶ Cf. *Prometeo Encadenado*, vv. 747-752, versos en los que Ío, ancestro del Anfitriónida, considera el suicidio como una opción para su situación de ser acosada de forma constante por un tábano enviado por Hera.

relacionar a Teseo con Heracles para magnificar al primero, ya señalada en el capítulo III. A continuación, el hijo de Alcmena expresa su temor de contaminar a su amigo y el peligro que implica su presencia para la comunidad. El miedo a la polución funciona como un inhibidor social, un aspecto que puede llamar la atención del espectador actual. Además Heracles manifiesta sentir vergüenza por lo que hizo (αἰσχύνομαι, v. 1160), un sentimiento que lo acompaña durante todo el éxodo: se registran términos vinculados a la αἰδώς desde que despierta (καὶ τὸν γε δήσαντ' εἶπ' ἀναινόμεσθα γάρ, y *dime quién las ató, pues me avergüenzan*, v. 1124) hasta que sale de escena (ἡμεῖς δ' ἀναλώσαντες αἰσχύναις δόμον, *nosotros, tras haber hundido la casa en la vergüenza*, v. 1423). PARKER (1996 [1983]: 318) destaca el hecho de que los sentimientos de exposición y vergüenza empiezan una vez que llega Teseo.

También Anfitrión expresa vergüenza cuando Teseo le pregunta por qué Heracles había ocultado su rostro con un peplo: αἰδόμενος τὸ σὸν ὄμμα / καὶ φιλίαν ὁμόφυλον / αἰμά τε παιδοφόνον, *avergonzándose ante tu mirada, tu amistad parental y la sangre de los niños asesinados* (vv. 1199-1201). El anciano vincula la vergüenza a la *philía*, “amistad”, y a la polución, temas esenciales a la hora de interpretar el final de la tragedia. En primer lugar, destaca que la visión para los griegos constituía una de las formas de transmisión del *miasma*. Luego menciona el vínculo que une a ambos personajes, el lazo de amistad que permitirá a Heracles continuar con su vida; por último, la sangre, el elemento contaminante por excelencia en el género trágico.

Al entrar, Teseo habla con Anfitrión para informarse de lo que ha sucedido (vv. 1163-1202) y enfatiza que su objetivo es acompañar a Heracles en el dolor: ἄλλ' εἰ συναλγῶν γ' ἦλθον; ἐκκάλυπτέ νιν, *¿Pero si vine para compartir el dolor? ¿Descúbrela!* (v. 1202). Afirma que se había dirigido a Tebas con el objetivo de rescatar a su amigo de la muerte y recuerda que anteriormente el Anfitriónida lo había salvado a él: τίνων δ' ἀμοιβὰς ὧν ὑπῆρξεν Ἡρακλῆς / σῶσας με νέρθεν ἦλθον, εἴ τι δεῖ, γέρον, / ἢ χειρὸς ὑμᾶς τῆς ἐμῆς ἢ συμμάχων, *vine para devolver el favor que antes me hizo Heracles habiéndome salvado de los Infiernos, por si les hace falta, anciano, o mi mano o mis aliados* (vv. 1169-1171). La ayuda ofrecida parecería ser simplemente la devolución de un favor; no obstante, la evocación del descenso al Hades

forma parte de un entramado persuasivo. DUNN (1996: 121-122) sostiene que Teseo se presenta en Tebas como un ciudadano que viene para devolver un favor personal a Heracles. Sin embargo, tiene una autoridad política oficial que se manifiesta en su llegada acompañado de hoplitas atenienses (vv. 1163-1164) y en el ofrecimiento no solo de su ayuda sino también la de sus aliados, como se refiere en el pasaje citado.

Luego se inicia el diálogo entre Heracles y Teseo (vv. 1163-1428). BARLOW (1996: 175-176) explica que se trata de una suerte de *agón* aunque los protagonistas son amigos y no antagonistas, una “contienda de voluntades” en la cual Teseo es capaz de convencer a Heracles de que no se quite la vida ofreciéndole refugio en Atenas. COLLARD (1975: 66) destaca que la formalidad del debate se oculta de manera hábil en esta escena evitando la rigidez que implica el tipo de discurso. En lo formal, de acuerdo con este crítico, cada discurso se divide en dos partes, una que retoma y responde, y la otra que avanza argumentalmente en relación con la defensa de cada una de las posturas.

En los vv. 1214-1228, Teseo le pide a Heracles que descubra su rostro que estaba envuelto en la oscuridad (v. 1159). El hijo de Alcmena se reincorpora y comienza a partir de ese momento el diálogo (vv. 1229-1254), en el cual Teseo, preocupado de que en sus palabras no se trasluzcan las oposiciones existentes entre ellos, intenta animar al Anfitrión. Heracles recibe ayuda en relación con sus ideas suicidas y no por haber cometido un crimen.

A diferencia de Anfitrión, el ateniense tiene una intención explícita reflejada en la organización de su discurso:

Θη. δράσεις δὲ δὴ τί; ποῖ φέρη θυμούμενος;
Ηρ. θανάων, ὄθενπερ ἦλθον, εἶμι γῆς ὕπο.
Θη. εἶρηκας ἐπιτυχόντος ἀνθρώπου λόγους.
Ηρ. σὺ δ' ἐκτὸς ὧν γε συμφορᾶς με νουθετεῖς.
Θη. ὁ πολλὰ δὴ τλᾶς Ἡρακλῆς λέγει τάδε;
Ηρ. οὐκ οὖν τσαῦτά γ'· εἰ μέτρῳ μοχθητέον.
Θη. εὐεργέτης βροτοῖσι καὶ μέγας φίλος;
Ηρ. οἱ δ' οὐδὲν ὠφελουσί μ', ἀλλ' Ἴηρα κρατεῖ.
Θη. οὐκ ἂν <σ> ἀνάσχοιθ' Ἑλλάς ἀμαθία θανεῖν.
vv. 1246-1254.

Teseo: *¿Pero qué vas a hacer entonces? ¿A dónde eres llevado mientras estás enojado?*

Heracles: *Estando muerto, voy a ir de dónde llegué, debajo de la tierra.*

Teseo: *Has dicho palabras de un hombre común.*

Heracles: *Pero tú, por cierto, me reprendes porque estás lejos de la desgracia.*

Teseo: *¿(Es) Heracles, el que habiendo soportado tanto, dice esto?*

Heracles: *Sin duda nada tan grande (he soportado), si es que la fatiga tiene medida.*
 Teseo: *¿El benefactor para los mortales y gran amigo?*
 Heracles: *Mas ellos en nada me ayudan, sino que Hera prevalece.*
 Teseo: *La Hélade no soportaría que murieras por <tu> insensatez.*

Como parte de su estrategia de persuasión, Teseo pone particular énfasis en la relación de su amigo con la Hélade (vv. 1252 y 1254) y se refiere, de un modo indirecto, a los doce trabajos (v. 1250). Se dirige al Anfitriónida como εὐεργέτης, “benefactor”, cuestión sobre la cual he hablado en el capítulo III, atribución que recibe dos veces más en el transcurso de la tragedia (vv. 877 y 1309). El título otorgado contrasta con la idea de Heracles como agente de contaminación.

Unos versos después, cuando comienza la retirada y el hijo de Alcmena se despide de su padre, Teseo le recuerda, esta vez de un modo explícito, el cumplimiento de los trabajos con el objetivo de alentarle:

Θη. οὐτῶ πόνων σῶν οὐκέτι μνήμην ἔχεις;
 Ηρ. ἄπαντ' ἐλάσσω κείνα τῶνδ' ἔτλην κακά.
 Θη. εἴ σ' ὄψεται τις θῆλυν ὄντ' οὐκ αἰνέσει.
 Ηρ. ζῶ σοι ταπεινός; ἀλλὰ πρόσθεν οὐ δοκῶ.
 Θη. ἄγαν γ'· ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς οὐκ εἶ νοσῶν.
 Ηρ. σὺ ποῖος ἦσθα νέρθεν ἐν κακοῖσιν ὦν;
 Θη. ὡς ἐς τὸ λῆμα παντὸς ἦν ἥσσω ἀνήρ.
 Ηρ. πῶς οὖν ἔτ' ἔειπης† ὅτι συνέσταλμαι κακοῖς;
 vv. 1410-1417.

Teseo: *¿Acaso ya no tienes memoria de tus trabajos?*
 Heracles: *Aguanté todos aquellos males (que son) inferiores a esto.*
 Teseo: *Si alguien te ve siendo afeminado, no lo aprobará.*
 Heracles: *¿Para ti vivo humillado? Pero antes no creo.*
 Teseo: *Mucho, por cierto. Estando enfermo no eres el famoso Heracles.*
 Heracles: *¿Tú de qué clase eras debajo, cuando estabas en los males?*
 Teseo: *En cuanto al coraje, era menos que cualquier hombre.*
 Heracles: *Entonces, ¿por qué aún †dices† que soy derribado por los males?*

BOND (1981: 417-418) recomienda ubicar los vv. 1410-1417 entre los vv. 1253 y 1254 porque considera que este diálogo no remite a la lamentación del héroe sino a su decisión de suicidarse. Sin embargo, Teseo apunta al carácter mujeril del accionar de Heracles (v. 1412) y el lamento es una conducta típicamente femenina, por lo cual no sería necesario modificar la ubicación de los versos. A continuación del comentario del ateniense, el Anfitriónida se refiere a la detención de su amigo en los Infiernos. Heracles había liberado a Teseo tras descender en busca del can Cerbero.

En la primera parte de su discurso (vv. 1255-1310), el Anfitriónida contraargumenta las razones que el ateniense plantea para que siga viviendo (οὐκ ἄν <σ> ἀνάσχοιθ' Ἑλλάς ἀμαθίᾳ θανεῖν, *la Hélade no soportaría que murieras por <tu> insensatez*, v. 1254) al decirle que no tiene vida ni nunca la tuvo (ἀναπτύξω δέ σοι / ἀβίωτον ἡμῖν νῦν τε καὶ πάροιθεν ὄν, *te revelaré que no solo ahora es insoportable para nosotros sino también antes [lo fue]*, vv. 1256-1257). En la segunda, habla de sus desdichas que convergen en la falta de un hogar, se considera excluido de su ciudad y privado de cualquier otra:

ἤκω δ' ἀνάγκης ἐς τόδ'· οὐτ' ἐμαῖς φίλαις
 Θήβαις ἐνοικεῖν ὄσιον· ἦν δὲ καὶ μένω,
 ἐς ποῖον ἱερὸν ἢ πανήγυριν φίλων
 εἶμι; οὐ γὰρ ἄτας εὐπροσηγόρους ἔχω.
 ἀλλ' Ἄργος ἔλθω; πῶς, ἐπεὶ φεύγω πάτραν;
 φέρε' ἀλλ' ἐς ἄλλην δὴ τιν' ὀρμήσω πόλιν;
 κᾶπειθ' ὑποβλεπώμεθ' ὡς ἐγνωσμένοι,
 γλώσσης πικροῖς κέντροισι †κληδουχούμενοι†.
 Οὐχ οὗτος ὁ Διός, ὃς τέκν' ἔκτεινέν ποτε
 δάμαρτά τ'; οὐ γῆς τῆσδ' ἀποφθαρήσεται;
 vv. 1281-1290.

Llego a este punto de necesidad: no (es) sagrado habitar en mi querida Tebas. Y aun si me quedo, ¿a qué clase de templo o reunión de amigos puedo ir? Pues tengo miserias que me prohíben hablar. Entonces, ¿marcharé a Argos? ¿Cómo? ¿Cuándo huiré de la patria? Pero veamos, ¿me dirigiré en efecto a alguna otra ciudad? Y cuando seamos mirados despectivamente por ser reconocidos, †siendo excluidos† por los agudos agujijones de la lengua. ¿No (es) este el (hijo) de Zeus, el que una vez mató a sus hijos y a su mujer? ¿No será alejado de esta tierra?

El hijo de Alcmena transmite a su amigo el sufrimiento que implica para él la mancha del asesinato e indica que no puede seguir viviendo en Tebas (vv. 1281-1282). El uso de ὄσιος, “sagrado” (v. 1282), expresa el valor religioso que tenía el derecho para los griegos. Luego habla de la posibilidad de quedarse en la ciudad con la condición de no participar de la vida política (vv. 1282-1283). Se refiere a la ἀτιμία, categoría especial de la exclusión social, que literalmente significa “pérdida de honor”.⁴⁷⁷ Dicha sentencia permitía al acusado continuar viviendo en la polis pero con la pérdida de derechos políticos, como la entrada al ágora o a los templos, ser miembro del consejo o del jurado (FORSDYKE, 2005: 10). Además Heracles dice que no puede

⁴⁷⁷ Cf. MACDOWELL (1986 [1978]: 74).

hablar (v. 1284), conducta que responde a que la persona contaminada debía mantener silencio para evitar contaminar a los demás, y a continuación se pregunta cuándo tendrá que partir de Tebas (ἐπεὶ φεύγω πάτραν; v. 1285). El verbo φεύγω que significa “huir” también tiene un sentido legal vinculado al concepto de exilio que, como se ha visto, constituye la pena por cometer un crimen no intencional. Hacia el final de la cita, Heracles expresa su temor de ser reconocido y despreciado (vv. 1287-1290). COLLINGE (1962: 50) entiende que se trata del delirio de persecución que forma parte de la fase depresiva del trastorno maníaco-depresivo. Para BOND (1981: 387-388) se trata de un sentimiento esperable porque la burla y el desprecio acompañaban la culpabilidad en la Atenas clásica.⁴⁷⁸

No solo se juega una cuestión legal sino que también hay una sanción social. Heracles expresa su temor a la mala fama. En cuanto a la ley citada, se trata de una transferencia a Tebas de la ley de exilio de Atenas, bien conocida por el público, que impide a los condenados habitar el territorio ateniense y cumplir con los deberes cívicos. Según se ha visto al comienzo del capítulo, el hombre que cometió un asesinato debe ser excluido de los asuntos religiosos, sociales y comerciales porque contamina los espacios de la polis.

El Anfítrionida vuelve a referirse a la cuestión del exilio al despedirse de su padre:

γεραῖέ, τὰς ἐμὰς φυγὰς ὄραῖς,
ὄραῖς δὲ παίδων ὄντα μ' αὐθέντην ἐμῶν.
δὸς τούσδε τύμβῳ καὶ περίστειλον νεκρῶν
δακρυῖοισι τιμῶν (ἐμὲ γὰρ οὐκ ἔᾶ νόμος)
πρὸς στέρον' ἐρείσας μητρὶ δούς τ' ἐς ἀγκάλας,
κοινωνίαν δύστηνον, ἦν ἐγὼ τάλας
διώλεσ' ἄκων. γῆ δ' ἐπὶ κρύψης νεκρῶν,
οἴκει πόλιν τήνδ', ἀθλίως μὲν, ἀλλ' ὅμως
[ψυχὴν βιάζου τὰμὰ συμφέρειν κακά].
vv. 1358-1366.

Anciano, ves mi exilio, y ves que soy el asesino de mis hijos. Dales una tumba y viste los cadáveres honrándolos con lágrimas (pues a mí no me lo permite la ley). Tras apoyarlos contra el pecho y entregarlos a su madre sobre sus brazos doblados, desdichada comunión, que yo, desgraciado, sin intención destruí por completo. Después que cubras los cadáveres con tierra, vive en esta ciudad, infeliz por cierto, pero sin embargo [fuerza tu espíritu para soportar conmigo mis males].

⁴⁷⁸ La fantasía de Heracles es comparable con la de Áyax, en la tragedia homónima de Sófocles (vv. 367, 382 y 454).

En la cita precedente, tomada por DUNN (1996: 119) como una refutación de la argumentación de Teseo, se ubican dos cuestiones de suma importancia: el exilio y el pedido de entierro. En el primer verso, se registra el sustantivo φυγή, perteneciente a la familia de palabras de φεύγω, por lo que, como se mencionó antes, indica tanto la partida o huida voluntaria, como la expulsión de un individuo como resultado de una pena decidida por un órgano de la polis. La elección del sentido legal en la traducción responde al contexto político del final de la tragedia, destacado a lo largo del capítulo. Por otra parte, se registra en el pasaje citado el vocablo ἀθύντης, “asesino” (v. 1359), que refleja la relación corrupta creada entre las familias por el acto de matar (PARKER, 1996 [1983]: 122). Como se ha visto en el capítulo IV, dicho término es empleado en el v. 839 y no aparece en *Bacantes*.

Luego el héroe se dirige a su padre para pedirle que se ocupe del entierro de su familia. El pedido permite ver de qué manera Teseo ha logrado alcanzar su objetivo, que consiste en que Heracles continúe su vida, fin que no puede ser impuesto ya que tal proceder anularía al héroe como un individuo capaz de tomar decisiones. Marca un hito en su recuperación puesto que la demanda explicita una elaboración por la pérdida de su familia e inscribe los actos de Heracles dentro del marco del quehacer ciudadano. En términos psicoanalíticos, coincide con uno de los momentos del trabajo de duelo. En “Duelo y melancolía” FREUD (2001 [1914-1916]: XIV 241-255) explica que este constituye un proceso intrapsíquico que comienza por la pérdida de un objeto de amor. En primer lugar, se da una falta de interés por el mundo exterior, la energía es acaparada por el dolor hasta que el yo se ve obligado a romper el lazo con el objeto desaparecido y luego se retira la libido para poder continuar con la vida. Es en este segundo momento donde ubicaría el pedido de entierro articulado por el Anfitriónida. En la vida real el proceso toma varios días, a diferencia de los pocos minutos de la presentación de Eurípides, que por cuestiones dramáticas precisa acelerar los tiempos.

Por otra parte, Heracles afirma que mató a sus hijos y mujer de forma involuntaria (διώλεσ' ἄκων, v. 1364). PEPE (2011: 137) se basa en el verso citado para calificar el filicidio como un asesinato cometido bajo un estado de alteración mental que excluye la capacidad de razonamiento y la voluntad de acción. Se supone que entraba en la categoría de *phónos akousios*, pero los testimonios no son concluyentes respecto de la disposición. Según la logografía judicial de los siglos V y IV a. C., un homicidio era

calificado como voluntario solo si podía establecerse la premeditación o la voluntad homicida (PEPE, 2011: 130).

Teseo en su segundo discurso, que constituye una refutación (vv. 1313-1339), insiste primero en que el hombre debe aceptar lo que los dioses envían y, en segundo lugar, le ofrece un lugar para vivir, así como Egeo había ofrecido a Medea ir a Atenas, en otra tragedia de Eurípides (*Medea*). También puede compararse con la ayuda brindada a Edipo por el ateniense, en *Edipo en Colono* de Sófocles.

La conclusión del intercambio verbal está a cargo de Heracles (vv. 1340-1393), quien manifiesta sus diferencias sobre el mundo divino (vv. 1340-1356). La discordancia entre los amigos expresa la presencia de dos subjetividades en juego, en el sentido de que sus comportamientos no son reactivos sino que responden a decisiones o voluntades. El proceso de curación resulta más efectivo porque le permite al Anfitrión encontrar una razón para seguir con vida:

ἐσκεψάμην δὲ καίπερ ἐν κακοῖσιν ὦν
μὴ δειλίαν ὄφλω τιν' ἐκλιπῶν φάος·
ταῖς συμφοραῖς γὰρ ὅστις οὐχ ὑφίσταται,
οὐδ' ἄνδρὸς ἂν δύναιθ' ὑποστῆναι βέλος.
ἐγκαρτερήσω βίοτον· εἶμι δ' ἐς πόλιν
τὴν σὴν, χάριν τε μυριῶν δώρων ἔχω.
vv. 1347-1352.

Aunque consideré, encontrándome en dificultades, si no incurriría en un cargo de cobardía por abandonar la luz. Pues quien no resiste las desgracias no podría resistir el arma de un hombre. Soportaré la vida. Voy a tu ciudad y te agradezco el favor de tus múltiples dones.

Heracles resuelve seguir viviendo y, como corresponde a un guerrero, confirma su decisión con una metáfora militar. Ahora bien, la presencia de la figura retórica junto con δειλία (“cobardía”), vocablo propio de la moral heroica tradicional, ha llevado a la crítica a preguntarse por la noción de *areté*, “bondad” o “excelencia de las cualidades del hombre”, puesta en juego en la tragedia. CHALK (1962: 11) entiende que se trata de una nueva forma de *areté* cuya característica esencial es la *philía*. A diferencia de ADKINS (1966: 218) para quien el Anfitrión juzga sus acciones en términos de una *areté* tradicional al sostener el coraje ante el enemigo, un aspecto esencial de esta concepción. Según BOND (1981: 401) y HALLERAN (1986: 176-177) la determinación de

Heracles de seguir viviendo se basa en el miedo a la acusación de cobardía.⁴⁷⁹ En cambio, FURLEY (1986: 211) sostiene que la metáfora supone dos formas de *areté*: una vinculada a la forma de coraje para vivir en tales condiciones y otra que consiste en enfrentarse al enemigo. GARRISON (1995: 75) también considera que hay dos propuestas sobre el tema en la obra. Por un lado, Mégara defiende una postura pro-suicida considerada tradicionalmente aristocrática, y, por otro, Heracles representa una concepción más humana, vinculada a la idea de resistencia. Al respecto, GREGORY (2000: 187 y 124-125) acota que el Anfitriónida encarna una definición de nobleza que resulta accesible para el público ateniense y además sostiene que en la tragedia se discute sobre la *eugénia*, “nobleza de nacimiento”, y no sobre la *areté*. La estrategia de Eurípides, a mi criterio, consiste en vincular primero a Heracles con el modelo heroico clásico, al exponer los tres métodos posibles de suicidio, para luego mostrar su distanciamiento, ya que finalmente el héroe decide no terminar con su vida.

Por otra parte, BARLOW (1996: 182) sostiene que el v. 1351 constituye el punto de inflexión en la recuperación del héroe porque muestra que tiene control de su existencia de nuevo y ha superado la desesperación. Desde mi punto de vista, la acusación de cobardía no es un argumento que Teseo haya desarrollado o comentado siquiera al pasar. El ateniense, entonces, ha conseguido que el hijo de Anfitrión abandone la autocompasión. Es decir, ahora Heracles es capaz de utilizar la palabra como una herramienta para la reflexión y lejos quedó el palabrerío irreflexivo de la locura. Al respecto, GREGORY (2000: 133) advierte que desde el comienzo de la tragedia se presenta al Anfitriónida como un sujeto que piensa antes de llevar a cabo una acción, una capacidad valorada por los atenienses del siglo V a. C., cuando al llegar a Tebas se informa con su padre sobre lo acontecido en su ausencia y le cuenta que decidió ingresar sin anunciarse porque había visto un pájaro de mal agüero en el camino (vv. 542-560 y 595-598).

Teseo evita el suicidio de su amigo a partir de dos ofrecimientos que son la purificación de la mácula y el otorgamiento de regalos y honores:

Θήβας μὲν οὖν ἔκλειπε τοῦ νόμου χάριν,
ἔπου δ' ἄμ' ἡμῖν πρὸς πόλισμα Παλλάδος.
ἐκεῖ χέρας σὰς ἀγνίσας μιάσματος

⁴⁷⁹ BELFIORE (2000: 107) sostiene que la tragedia constituye la evidencia de que para los griegos suicidarse era una conducta cobarde.

δόμους τε δώσω χρημάτων τ' ἐμῶν μέρος.
 ἅ δ' ἐκ πολιτῶν δῶρ' ἔχω σώσας κόρους
 δις ἑπτὰ, ταῦρον Κνώσιον κατακτανών,
 σοὶ ταῦτα δώσω. πανταχοῦ δέ μοι χθονὸς
 τεμένη δέδασται· ταῦτ' ἐπωνομασμένα
 σέθεν τὸ λοιπὸν ἐκ βροτῶν κεκλήσεται
 ζῶντος· θανόντα δ', εὖτ' ἂν εἰς Ἄιδου μόλης,
 θυσίαισι λαῖνοισί τ' ἐξογκώμασι
 τίμιον ἀνάξει πᾶσ' Ἀθηναίων πόλις.
 vv. 1322-1333.

Por lo tanto, abandona Tebas en nombre de la ley, y acompáñanos a los edificios de la ciudad de Palas. Allí, después de que yo purifique tus manos de la mancha, te daré casas y parte de mis bienes. Los dones que recibí de los ciudadanos, tras salvar a los catorce jóvenes, cuando maté al toro de Cnosos, te los daré. Y en todas partes de este país se han repartido tierras para mí. A estas se les dará tu nombre y mientras vivas serán así llamadas por los mortales. Una vez muerto, cuando vayas al Hades, toda la ciudad de los atenienses realizará en tu honor sacrificios y monumentos de piedra.

El pasaje comienza con una referencia explícita al *nómos* -en griego designa “costumbre” o “ley”, por el contexto me inclino por la segunda acepción-, continúa con la proposición de ir a Atenas y luego el propio Teseo se ofrece como agente de la purificación. El papel no podía ser tomado por cualquier persona porque hubiese atentado contra la eficacia del ritual (PARKER, 1996 [1983]: 374). Como se verifica en este caso, el purificador debía ser un hombre con cierta posición dentro de la comunidad. La capacidad para ejecutar dicha acción, advierte FOLEY (1985: 165), proviene de su papel como gobernante de la ciudad de Atenas. La polis “por excelencia” proveerá un refugio para el exiliado que además está contaminado.⁴⁸⁰ TZANETOU (1998: 144) señala que se trata de un *tópos* de la literatura clásica que está conectado con la imagen de Atenas como protectora de los débiles (por ejemplo, en *Euménides* de Esquilo, *Edipo en Colono* de Sófocles y *Heraclidas* de Eurípides).

Teseo se ofrece para realizar la purificación de la polución que provoca la mancha. El participio ἀγνίσας (del verbo ἀγνίζω que significa “purificar”) en caso nominativo depende de δώσω (forma futura del verbo δίδωμι, “dar”) con lo cual se trata de una acción que llevará adelante Teseo. CALVO MARTÍNEZ (1985: 132) deja de lado el dato al traducir “allí purificarás tus manos de esta polución”. La referencia al *miasmós* por parte de Heracles en reiteradas ocasiones manifiesta la importancia que tenía para los griegos el concepto. Como se ha visto, realiza la primera referencia tras

⁴⁸⁰ BORDAUX (1992: 204) recopila las distintas interpretaciones del exilio de Heracles en Atenas como alegorías políticas.

ser informado de los acontecimientos: ὀφθησόμεσθα καὶ τεκνοκτόνον μύσος / ἐς ὄμμαθ' ἤξει φιλτάτω ξένων ἐμῶν, *nos verá y la contaminación del asesinato de mis niños llegará a los ojos para el más querido de mis huéspedes*, vv. 1155-1156. El Anfitriónida se lamenta por el peligro que implica su presencia para los habitantes de Tebas y aparece el tema del deshonor que implica haber matado a sus hijos: αἰσχύνομαι γὰρ τοῖς δεδραμένοις κακοῖς, / καὶ τῶνδε προστρόπαιον αἷμα προσλαβῶν / οὐδὲν κακῶσαι τοὺς ἀναιτίους θέλω, *pues me avergüenzo de los males hechos, y tras haber traído la sangre de estos hacia mí no quiero dañar a inocentes* (vv. 1160-1162).

En segundo lugar, hay una referencia indirecta de la cuestión de la contaminación por parte de Teseo:

τί μοι προσείων χειρὰ σημαίνεις φόβον;
ὥς μὴ μύσος με σῶν βάλῃ προσφθεγμάτων;
οὐδὲν μέλει μοι σύν γε σοὶ πράσσειν κακῶς·
καὶ γὰρ ποτ' εὐτύχης'.
vv. 1218-1221.

¿Por qué agitas la mano indicándome el asesinato? ¿Para que no me alcance la contaminación de tu salud? Pero no me importa compartir contigo la desgracia, pues en otro tiempo fui afortunado (con tu ayuda).

El héroe está en una situación de extrema pasividad ya que no puede purificarse a sí mismo y tampoco quiere hablar por temor a contaminar a su amigo. Lleva cubierta la cabeza (v. 1149), una acción que junto con el silencio expresaba la necesidad de aislamiento por parte del sujeto contaminado (PARKER, 1996 [1983]: 371). El ateniense expresa que no teme la polución que implica el contacto con una persona que asesinó a su descendencia. PARKER (1996 [1983]: 310) explica que la afirmación no supone una negación de la necesidad de purificación.

Por último, en el momento en que el ateniense le pide la mano a su amigo, el Anfitriónida dice que no quiere dársela por la sangre, sin embargo, termina aceptando:

Θη. παῦσαι· δίδου δὲ χειρ' ὑπηρέτη φίλω.
Ἦρ. ἀλλ' αἷμα μὴ σοῖς ἐξομόρξωμαι πέπλοις.
Θη. ἔκμασσε, φείδου μηδέν· οὐκ ἀναίνομαι.
Ἦρ. παίδων στερηθεὶς παῖδ' ὅπως ἔχω σ' ἐμόν.
Θη. δίδου δέρη σὴν χειρ', ὀδηγήσω δ' ἐγώ.
Ἦρ. ζεῦγός γε φίλιον· ἄτερος δὲ δυστυχής.
ὦ πρέσβυ, τοιόνδ' ἄνδρα χρὴ κτᾶσθαι φίλον.

vv. 1398-1404.

Teseo: *Basta, dale tu mano al amigo que quiere ayudar.*

Heracles: *Mas no vaya a ser que yo limpie la sangre en tus vestidos.*

Teseo: *Límpiate, no evites nada. No (te) rechazo.*

Heracles: *Tras haber sido privado de (mis) hijos, como hijo mío te tengo.*

Teseo: *Pon tu brazo alrededor de (mi) cuello, y yo (te) conduciré.*

Heracles: *Una yunta de amigos por cierto, pues la otra (es) desdichada. ¡Anciano, un hombre así hay que procurarse como amigo!*

BOND (1981: 410) recalca la ruptura de la esticomitia con una *gnóme*, similar a la del final de la tragedia (vv. 1427-1428), versos en los que el coro también se refiere a la *philía*. De modo que en la tragedia se señalan tres posibilidades de contagio: a través de la vista, el oído y el tacto. PARKER (1996 [1983]: 317) advierte que Teseo persuade a Heracles de enfrentar el mundo primero de forma pasiva por la vista, luego a partir de la palabra y finalmente por el contacto físico (vv. 1214-1234 y 1398-1400). Ahora bien, cuando Heracles le pide que no se acerque (φεῦγ', ᾧ ταλαίπωρ', ἀνόσιον μίασμ' ἐμόν, *huye, desgraciado, de mi impía mancha*, v. 1233), Teseo le contesta con otra máxima: οὐδεὶς ἀλάστωρ τοῖς φίλοις ἐκ τῶν φίλων, (no hay) *ninguna deidad vengadora de amigos a amigos* (v. 1234). El *miasma* del que habla Heracles es el producto de la violación del orden familiar. Se registra un cambio de actitud por parte del Anfitriónida, que ante su padre se había simplemente lamentado por la muerte de sus hijos pero con la llegada de Teseo expresa sentir el temor a la contaminación (PARKER, 1996 [1983]: 318). En la respuesta del ateniense hay que señalar el término ἀλάστωρ, sustantivo que designa un espíritu vengador que propaga impurezas. MARINO (2010: 63-76) destaca que el vocablo transita entre la esfera semántica de la víctima y la del asesino. Por otra parte, al comentar el despertar de Heracles con el coro (vv. 1072-1076), Anfitrión menciona a las Erinias, deidades emblemáticas del género trágico que encarnan la ira del asesinato por un pariente. La referencia lo ubica en una posición más tradicional que la propuesta por el ateniense. La crítica disiente al respecto. Para WALKER (1995: 131) Teseo justifica su no reconocimiento del peligro de contaminación negando que haya escrúpulos religiosos entre amigos, así se distancia del mundo divino y se concentra en los valores humanos, movimiento que comparte con Heracles (vv. 1341-1346). Por su parte, BARLOW (1996: 176) entiende que con esta frase, el ateniense rechaza la vieja superstición de que hay fuerzas destructivas que pueden transmitir la polución derivada de un asesinato. Para CLARKE KOSAK (2004: 171) Teseo rechaza el aspecto contagioso de la polución porque sostiene que los amigos

no pueden contaminar a sus amigos (v. 1234) y los dioses, que realizan hazañas inmorales, son impermeables a la contaminación humana (vv. 1315-1319 y 1232). En cuanto a HOLMES (2008: 273) sostiene que al negar el poder de la figura del *alástor* entre amigos, el ateniense desplaza la culpabilidad del asesinato al plano divino. Por lo demás, es posible añadir que los elementos que explicitan una nueva concepción sobre la polución, y que llevan a proponer un tratamiento novedoso de la enfermedad, son la ausencia de temor a la contaminación (vv. 1218-1221) y la idea de que la purificación puede ser realizada por un hombre que no tiene poderes divinos (v. 1324).

Al ofrecer regalos y honores (vv. 1328-1333) en un segundo momento y no como primera opción, Teseo demuestra que la *philía* no se reduce a una cuestión de beneficios materiales.⁴⁸¹ Este tipo de vínculo en Atenas trasciende lo personal y encarna la reciprocidad y la igualdad entre ciudadanos libres (KONSTAN, 1995: 330-333).⁴⁸² La tragedia refleja que la amistad constituye una forma de vincularse exclusiva del plano humano porque, al no ocuparse Atenea del tratamiento y solo detener el episodio de locura, se le otorga al hombre la capacidad de curar que según la tradición era un poder de los dioses.⁴⁸³ Para WALKER (1995: 129) el rechazo a lo divino por parte de Heracles (vv. 1307-1310) hace imposible que la trama sea resuelta con la aparición de un dios. Al respecto, TZANETOU (1998: 147), como FOLEY, sostiene que la *philía* de Teseo depende de su estatus político como representante de la ciudad y su ofrecimiento muestra que la amistad solo puede realizarse en Atenas en un marco de instituciones estables.⁴⁸⁴

El hombre necesita amigos al estar en la desdicha porque cuando los dioses nos honran no es necesaria la amistad, le dice Teseo a Heracles, acudiendo una vez más a una máxima:

⁴⁸¹ Anfitrón habla de la *philía* en el prólogo (vv. 55-56).

⁴⁸² GOLDHILL (1992: 79-106), basándose en BENVENISTE (1983 [1969]), estudia las implicancias políticas en el género trágico que tiene la noción de *philía* en el siglo V. a. C.

⁴⁸³ Plutarco se refiere a la relación entre ambos personajes (*Vidas paralelas, Teseo*, 30. 5. 3): [...] καὶ τὴν μῦθον Ἡρακλεῖ γενέσθαι Θησεῶς σπουδάσαντος καὶ τὸν πρὸ τῆς μῦθου καθαροῦ ὡς δεομένῳ διὰ τινὰς πράξεις ἀβουλήτους, y *que Teseo se ocupó de que Heracles consiguiera la iniciación, y antes de la iniciación, la purificación que le hacía falta por algunas acciones involuntarias*. El texto griego de los pasajes de *Vidas paralelas* corresponde a la edición de PERRIN (1914). Interesa destacar que en el pasaje citado, Teseo purificó e inició en los misterios a su amigo, de manera que se le atribuye al ateniense un papel principal en cuestiones religiosas.

⁴⁸⁴ SEAFORD (1995: 346) sostiene que Atenas se define a sí misma en las tragedias cuando muestra a los reyes atenienses actuando democráticamente (introduciendo un culto o muriendo en nombre de la ciudad), proyectando en otra ciudad la imagen inversa (perversión del ritual y destrucción de la familia real) e indicando la transición desde antiguas anomalías rituales hacia el establecimiento del culto propio de la polis.

κὰ γὼ χάριν σοι τῆς ἐμῆς σωτηρίας
τῆνδ' ἀντιδώσω· νῦν γὰρ εἶ χρεῖος φίλων.
[Θεοὶ δ' ὅταν τιμῶσιν, οὐδὲν δεῖ φίλων·
ἄλις γὰρ ὁ θεὸς ὠφελῶν, ὅταν θέλη.]
vv. 1336-1339.

Y yo te daré este favor a cambio de mi salvación. Pues ahora estás necesitado de amigos. [En efecto cuando los dioses honran, en absoluto hay necesidad de amigos. Pues un dios (es) suficiente ayuda, cuando quiere.]

Hacia el final de la obra el hijo de Alcmena opone la amistad a la riqueza y el poder: ὅστις δὲ πλοῦτον ἢ σθένος μᾶλλον φίλων / ἀγαθῶν πεπᾶσθαι βούλεται κακῶς φρονεῖ, *quien quiere la riqueza o el poder en lugar de buenos amigos, piensa ser desgraciado* (vv. 1425-1426). De este modo aprecia la ayuda que su amigo le brinda para soportar el dolor y evitar el suicidio (YOSHITAKE, 1994: 152). Para WALKER (1995: 133-132) el cambio que operó Teseo en Heracles es radical por provocar la transformación de su carácter. Ya no será el héroe que enfrenta monstruos en combate singular, sino que se integrará a la ciudad de Atenas aceptando la amistad ofrecida por el ateniense basada en el intercambio (v. 1169) y la gratitud (v. 1223) que conforman el código hoplita.

El diálogo terapéutico

En el primer discurso, Teseo evoca el heroísmo y coraje de Heracles al momento de descender al Hades (vv. 1221-1222). La exposición acerca de la fortaleza del Anfitironida ha llevado a diversos autores a analizar la función curativa, y, por ende, terapéutica, del diálogo. Entre estos estudios, existen dos tipos de interpretaciones que se oponen entre sí. Por un lado, algunos críticos sostienen que no se puede hablar de una psicoterapia, por ejemplo, DEVEREUX (1970a: 35), SIMON (1984: 162), JOUANNA (1987: 117 y 121) y CLARKE KOSAK (2004: 172); otros, como GILL (1985: 314-315) y FRAGUAS HERRÁEZ (2007: 166-187) -con cuya postura concuerdo-, aseveran que se trata de un diálogo terapéutico, porque las palabras de Teseo infunden en el héroe un estado emocional positivo. En términos retóricos, equivale a la *captatio benevolentiae* del discurso persuasivo o argumentativo.

Para evaluar si la escena es o no terapéutica, primero hay que definir el término “psicoterapia” y luego -dado que la psicoterapia es un término propio del siglo XX- validar su pertinencia en el estudio de la obra. El campo léxico del verbo θεραπεύω

está vinculado a la idea de cuidar vigilando. No hay registro de esta clase de palabras en *Heracles* porque en el léxico trágico, el vocablo se asocia a lo servil (θεράπων tiene como una de sus acepciones “servidor”) y Teseo era un héroe. Así en *Bacantes*, el coro y Dioniso utilizan el verbo para indicar acciones de servicio y no de cuidado (vv. 82 y 932).

La Asociación Psiquiátrica Americana (*Medical Psychotherapy Position Statement*, 1995) define la psicoterapia como un tratamiento entre psiquiatra y paciente que emplea la comunicación verbal para tratar trastornos, disfunciones y malestares mentales, cuyo objetivo consiste en eliminar o controlar síntomas perturbadores para que el paciente pueda volver a su actividad normal. La noción de psicoterapia es de gran utilidad si no la consideramos en un sentido estricto, que implicaría una relación profesional, y en cambio, recuperamos algunas de sus características como la presencia de un “otro”, el uso de la palabra y la finalidad del intercambio.

Para DEVEREUX (1970a: 35-37) la psicoterapia es un método de tratamiento orientado al conocimiento y al recuerdo, cuyo objetivo es que el paciente sea capaz de recordar con la ayuda del terapeuta. A partir de esta definición, entiende que no se realiza una psicoterapia en la tragedia *Heracles*, sino una “terapia de apoyo” (tratamiento orientado a ayudar a que el paciente sobrelleve su cotidianidad del mejor modo posible, reforzando sus defensas adaptativas) porque, por un lado, Anfitrón no intenta que su hijo recuerde los hechos sino que se los relata, y por el otro, Teseo solamente lo ayuda a vivir con lo acontecido. Este último rol otorgado al ateniense resulta conflictivo porque limita la participación del personaje en la recuperación del héroe a un acompañamiento y no tiene en cuenta la intencionalidad de su discurso. Dicho acompañamiento genera un deseo de vida, manifestado por Heracles al final de la obra, y deviene una marca del restablecimiento de las actividades normales, que es el objetivo de la psicoterapia según la definición brindada por la Asociación Psiquiátrica Americana. Me interesa aclarar que, si bien DEVEREUX (1970a: 35) sostiene que su análisis se basa en la teoría psiquiátrica, parece más bien tomar como fundamento la primera definición hecha por FREUD sobre el tratamiento psicoanalítico, en la que el trabajo está orientado a trasponer en consciente todo lo inconsciente patógeno.⁴⁸⁵ DEVEREUX (1970a: 38) emplea, por ejemplo, como herramienta de análisis la “resistencia”, un término que forma parte de la teoría psicoanalítica freudiana.

⁴⁸⁵ Más adelante FREUD (2001 [1911-1913]: XII 151) introdujo, junto al recuerdo, la repetición transferencial y el trabajo de elaboración como partes del proceso terapéutico.

SIMON (1984: 162-165) sostiene que en un sentido estricto no se realiza una terapia de curación sino que se alivia la desesperación que atormenta a Heracles por medio de la amistad de Teseo. El público griego entendería el diálogo no como una escena terapéutica sino como un ejercicio de retórica, producto del arte del convencimiento. Para este autor la razón por la cual el discurso se vuelve efectivo es la relación de *philia* entre Heracles y Teseo. Es decir, el profundo interés del héroe ateniense, debido a la relación afectiva, hace que las fórmulas retóricas devengan efectivas.

En la misma línea de DEVEREUX, JOUANNA (1987: 117) afirma que los grandes “sanadores” de la tragedia son los dioses. En el caso de *Heracles*, señala que la locura es provocada por *Lýssa* bajo las órdenes de Hera y el héroe es curado por una divinidad ya que Atenea detiene el episodio. Por su parte, CLARKE KOSAK (2004: 172-173) considera que, si bien Teseo tiene éxito en convencer a Heracles de que siga viviendo, no lo cura porque ignora sus deseos (vv. 1397-1398 y 1406-1407).

Al contrario, GILL (1985: 314-315) considera que el diálogo que se establece entre ambos personajes tiene un carácter terapéutico dado que es a partir de esta conversación que el protagonista detiene su impulso de suicidarse. El héroe ateniense apoya firmemente a su amigo y lo ayuda a enfrentar los hechos. Para dicho autor no hay mayores diferencias entre las escenas finales de *Heracles*, *Áyax* y *Bacantes* porque en las tres se representa cómo tratar con personas que enloquecieron.

FRAGUAS HERRÁEZ (2007) revisa la función curativa de la palabra en la antigua Grecia y su valor como antepasado de las actuales formas de psicoterapia verbal. Realiza un recorrido, que incluye las ceremonias de los templos de Apolo y Asclepio, la *mayéutica* de Sócrates, la *epodé* persuasiva, la *kátharsis* trágica y el diálogo terapéutico en la tragedia griega para demostrar que aunque los griegos no poseían una teoría sobre la psicoterapia dispusieron de métodos de tratamiento de corte psicoterapéutico. Con respecto a la tragedia griega, analiza si la palabra cumple una función curativa en *Áyax*, *Heracles* y *Bacantes* (FRAGUAS HERRÁEZ, 2007: 183-191). En el caso particular de *Heracles*, el autor sostiene que la intervención de Teseo ha operado un cambio en el Anfitrionida al aliviar la desesperación del héroe con sus palabras (FRAGUAS HERRÁEZ, 2007: 184-186). Compara este caso con el de *Áyax*, en la obra homónima de Sófocles, dado que comparten la experiencia de una locura impuesta por los dioses y destaca que las intervenciones de Teseo y Tecmesa son distintas puesto que esta última no ofrece

consuelo a su marido, quien finalmente se suicida.⁴⁸⁶ La comparación le permite desarrollar la hipótesis de que en las tragedias griegas se aloja un conocimiento sobre la función curativa de la palabra (FRAGUAS HERRÁEZ, 2007: 186-187).

Estimo que el ofrecimiento de Teseo de ir a Atenas cumple con su función, en el sentido de evitar el suicidio de Heracles, porque toma como base la amistad entre ambos. Es decir, a partir de un lazo afectivo, que no es familiar sino entre pares y cuya característica fundamental es el intercambio, se establece la posibilidad de la recuperación. En este sentido me interesa retomar los desarrollos teóricos sobre el tratamiento en la psicosis de LACAN, quien propone abordar el trabajo terapéutico a partir del lazo afectivo en una operación denominada “maniobra de la transferencia”, noción sobre la que se ha hablado en el capítulo V para interpretar la escena de persuasión entre Dioniso y Penteo. A diferencia del psicoanalista francés para quien no hay que retroceder ante la psicosis, FREUD (2001 [1916-1917]: XVI 406-407) entiende que no es posible desarrollar un tratamiento en casos de psicosis porque no se establecen las condiciones para un análisis: el sujeto no cede la posición de intérprete y tampoco puede conferir autoridad a la palabra del analista.⁴⁸⁷ Es decir, no se lo cura porque no establece un lazo transferencial, marco que distingue la clínica psicoanalítica de cualquier otra clínica psicoterapéutica. El término “transferencia” designa la actualización de los deseos inconscientes del paciente dentro de la relación establecida con el analista y tiene una función en el proceso de curación (FREUD, 2001 [1911-1913]: XII 93-119). LACAN (2014 [1973]: XI 238-251) desplaza el fundamento de la transferencia a la atribución de saber al Otro (“sujeto supuesto a saber”). En cuanto a los tratamientos de psicóticos, advierte que se establece una intensa transferencia entre el psicoanalista y el paciente, que puede llegar incluso a cierto rasgo de masividad o adhesividad, y propone emplearla en la dirección del tratamiento de la enfermedad.

VI.3. El exilio en *Bacantes*

El éxodo de *Bacantes* comienza con la entrada de Ágave enloquecida (vv. 1165-1167), su presentación enfatiza la involuntariedad del crimen, a diferencia de Heracles, quien no muestra rasgos de locura al dialogar con Anfitrión. El diálogo entre padre e

⁴⁸⁶ Cf. FURLEY (1986) para comprender por qué el Anfitrionida opta por seguir viviendo en *Heracles* la compara con la decisión tomada por el héroe de suicidarse en *Áyax* de Sófocles.

⁴⁸⁷ En la conferencia citada, FREUD (2001 [1916-1917]: XVI 406-407) habla de neurosis narcisistas que, como se ha dicho, se trata de una clasificación que desapareció del lenguaje psicoanalítico y abarcaba lo que actualmente se denomina psicosis.

hija se inicia con la llamada de la mujer a Cadmo para mostrarle la presa cazada, vanagloriándose de su valentía (vv. 1233-1235). Recordemos que, tras el *kommós* entre el coro y la madre de Penteo (vv. 1168-1215), el anciano había ingresado en escena acompañado por sus servidores que cargaban el cuerpo de su nieto (vv. 1216-1232).

Ante la confusión de Ágave, el anciano le dirige las siguientes palabras:

[ὦ πένθος οὐ μετρητὸν οὐδ' οἶόν τ' ἰδεῖν,
φόνον ταλαίνας χερσὶν ἐξεργασμένων.]
καλὸν τὸ θῦμα καταβαλοῦσα δαίμοσιν
ἐπὶ δαῖτα Θήβας τάσδε κάμῃ παρακαλεῖς.
οἴμοι κακῶν μὲν πρῶτα σῶν, ἔπειτ' ἐμῶν·
ὡς ὁ θεὸς ἡμᾶς ἐνδίκως μὲν ἀλλ' ἄγαν
Βρόμιος ἄναξ ἀπώλεσ' οἰκεῖος γεγώς.
vv. 1244-1250.

[*¡Dolor, no mensurable ni posible de ver, porque realizaron el asesinato con sus desgraciadas manos!*] *Tras derribar la bella víctima para las divinidades, nos invitas a Tebas y a mí al banquete. ¡Ay de los males, primero de los tuyos, después de los míos! Así legítimamente el dios, el señor Bromio, nos destruyó por completo, pero mucho, siendo de la misma familia.*

En su discurso, el esposo de Harmonía se refiere a un crimen, sin decir quién fue la víctima, y a la participación de Dioniso en el asunto. RODRÍGUEZ CIDRE (2013: 169) señala el empleo de expresiones que contienen elementos propios del género trenético. Las manifestaciones de dolor pueden interpretarse como parte de un proceso de duelo.⁴⁸⁸ El tono apenado de Cadmo se contrapone al modo exaltado expresado por Ágave en sus palabras:

ὡς δύσκολον τὸ γῆρας ἀνθρώποις ἔφου
ἔν τ' ὄμμασι σκυθρωπόν. εἶθε παῖς ἐμὸς
εὖθρος εἶη, μητρὸς εἰκασθεὶς τρόποις,
ἴστ' ἐν† νεανίαισι Θεβαίοις ἅμα
θηρῶν ὀριγνῶτ'· ἀλλὰ θεομαχεῖν μόνον
οἶός τ' ἐκεῖνος.
vv. 1251-1256.

¡Qué malhumorada y triste ante los ojos es la vejez para los hombres! ¡Ojalá mi hijo fuese exitoso en la caza, tras asemejarse a los modos de su madre, y †que junto† con los jóvenes tebanos atrapase fieras! Pero él sólo (es) capaz de luchar contra un dios.

⁴⁸⁸ NELLI (2011: 299) señala que en el éxodo de *Bacantes* se emplea el término ἄλγος y sus derivados para describir el dolor espiritual ante la muerte del rey (vv. 1260, 1282, 1327 y 1328).

La respuesta da a entender que la mujer aún no es consciente de haber matado a su hijo -cuya cabeza tiene entre sus manos- porque reclama su presencia; de aquí que se pueda afirmar que sigue en un estado de enloquecimiento.

A continuación, el fundador de la ciudad de Tebas reafirma lo desdichado de la situación sin decir aún qué sucedió (vv. 1259-1263); es entonces cuando Ágave sospecha que algo malo ha pasado y quiere informarse: τί δ' οὐ καλῶς τῶνδ' ἦ τί λυπηρῶς ἔχει; *¿Qué no (está) bien de estas cosas o qué es lo doloroso?* (v. 1263).

El anciano, paso a paso, prepara a su hija para reconocer la desgracia:

Κά. πρῶτον μὲν ἐς τόνδ' αἰθέρ' ὄμμα σὸν μέθες.
Ἄγ. ἰδοῦ· τί μοι τόνδ' ἐξυπεῖπας εἰσορᾶν;
Κά. ἔθ' αὐτὸς ἦ σοι μεταβολὰς ἔχειν δοκεῖ;
Ἄγ. λαμπρότερος ἢ πρὶν καὶ διειπετέστερος.
vv. 1264-1267.

Cadmo: *Primero dirige tu mirada hacia este cielo.*

Ágave: *Ya. ¿Por qué me aconsejaste que mire esto?*

Cadmo: *¿Todavía (es) el mismo o te parece que tiene cambios?*

Ágave: *Más brillante y resplandeciente que antes.*

El esposo de Harmonía hace que su hija se concentre en el exterior, busca que registre el cambio a su alrededor preguntándole si ha pasado algo en el cielo. Según DALMEYDA (1908: 138) las preguntas del anciano remiten al método socrático; ROUX (1970-1972: II 610) habla de una “delicada mayéutica”, y según LACROIX (1976: 250) se emplean procedimientos similares a los de la psiquiatría. Por mi parte, quiero destacar que Ágave no es capaz de razonar por sí misma y solo puede hacerlo con la ayuda de su padre. De esta manera la palabra resulta ser una herramienta de reflexión ubicada del lado masculino a la cual la mujer accede únicamente cuando un hombre la guía.

Ahora bien, DODDS (1960: 229-230) sostiene que la madre de Penteo recupera la sanidad como el Anfitriónida, pero recordemos que Heracles se levanta y reconoce por sí solo el entorno (*Heracles*, vv. 1088-1090). ROUX (1970-1972: II 609-610) califica el despertar del Anfitriónida como físico ya que, atado a una columna, descubre de repente su crimen porque su padre le revela de forma brutal la verdad, y, en cambio, llama espiritual el de Ágave porque gracias a la ayuda de Cadmo recupera la lucidez de un modo progresivo. Por su parte, SEAFORD (2010: 247) entiende que el anciano conduce a su hija hacia la recuperación a través del diálogo de la misma manera que Dioniso había llevado a Penteo a un estado de locura.

Luego, Cadmo le pregunta por su estado emocional, de modo tal que ella sea capaz de reconocer el cambio en su interior:

Κά. τὸ δὲ πτοηθὲν τόδ' ἔτι σῆ ψυχῆ πάρα;
Ἄγ. οὐκ οἶδα τοῦπος τοῦτο· γίγνομαι δέ πως
ἔννους, μετασταθεῖσα τῶν πάρος φρενῶν.
vv. 1268-1270.

Cadmo: *¿Todavía está presente esta confusión en tu alma?*
Ἄγave: *No entiendo esa frase. En cierto modo vuelvo a mis sentidos, tras cambiar mi mente anterior.*

Interroga a Ἄγave acerca de sus facultades con el objetivo de saber si puede escuchar y hablar con claridad. La ruptura de la esticomitia marca la modificación del estado de ánimo de la madre de Penteo, señala DODDS (1960 [1944]: 230). Asimismo, O'BRIEN-MOORE (1924: 146) destaca como punto de inflexión en el diálogo entre los personajes el v. 1268 porque, después de la pregunta de su padre sobre si siente la misma conmoción, de una forma inesperada la mujer dice sentirse liberada de los pensamientos que tenía.⁴⁸⁹ Para DEVEREUX (1970a: 42) el v. 1269 marca el comienzo de la verdadera psicoterapia y denomina “pre-terapia” a los versos anteriores del diálogo entre padre e hija.

Con sus respuestas, Ἄγave manifiesta no seguir enloquecida, dato que le permite a Cadmo dirigir el diálogo hacia el reconocimiento de su prole:

Κά. κλύοις ἂν οὖν τι κάποκρίναι' ἂν σαφῶς;
Ἄγ. ὡς ἐκλέλησμαι γ' ἂ πάρος εἶπομεν, πάτερ.
Κά. ἐς ποῖον ἦλθες οἶκον ὑμεναίων μέτα;
Ἄγ. Σπαρτῶ μ' ἔδωκας, ὡς λέγουσ', Ἐχίονι.
Κά. τίς οὖν ἐν οἴκοις παις ἐγένετο σῶ πόσει;
Ἄγ. Πενθεύς, ἐμῆ τε καὶ πατρὸς κοινωνία.
Κά. τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις;
Ἄγ. λέοντος, ὡς γ' ἔφασκον αἱ θηρώμεναι.
Κά. σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν.
Ἄγ. ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν;
Κά. ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.
Ἄγ. ὀρῶ μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαιν' ἐγώ.
Κά. μῶν σοι λέοντι φαίνεται προσεικέναι;
Ἄγ. οὐκ, ἀλλὰ Πενθέως ἢ τάλαιν' ἔχω κάρα.
vv. 1271-1284.

Cadmo: *Entonces, ¿escucharías algo y responderías con claridad?*

⁴⁸⁹ La escena es comparable con los vv. 305 y ss. en *Áyax* de Sófocles.

Ágave: *Sí, porque he olvidado por completo las cosas que dijimos antes, padre.*
 Cadmo: *¿A qué casa llegaste con los himeneos?*
 Ágave: *Me diste en matrimonio a un Esparto, según dicen, a Equión.*
 Cadmo: *Entonces, ¿qué hijo le nació a tu esposo en casa?*
 Ágave: *Penteo, (nacido) de mi unión con el padre.*
 Cadmo: *¿De quién (es) la cara (que) tienes en los brazos doblados?*
 Ágave: *De un león, así decían las cazadoras.*
 Cadmo: *¡Mira bien a tu alrededor ahora! La fatiga de ver (es) breve.*
 Ágave: *¡Ay! ¿Qué contemplo? ¿Qué (es) esto (que) llevo en las manos?*
 Cadmo: *Obsérvalo y comprende con más claridad.*
 Ágave: *Veo un grandísimo dolor, yo, la desgraciada.*
 Cadmo: *¿Seguramente no te parece que se asemeja a un león?*
 Ágave: *No, sino que, (yo), la desgraciada, tengo la cabeza de Penteo.*

La mujer tiene una amnesia parcial porque recuerda que estaba hablando con su padre pero no el tema de la conversación. Ante lo cual el anciano le pregunta por su matrimonio, su marido y, finalmente, centra el interrogante en su hijo, de modo que ella misma sea capaz de identificar la cabeza que lleva entre sus manos. El accionar recuerda en alguna medida a la actitud de Cadmo con su nieto al recordarle lo que le pasó a Acteón en el primer episodio (vv. 330-342). Nótese que a partir del v. 1280 en el que la madre de Penteo pregunta qué es lo que tiene entre sus manos, comienza a exigir la información, marcando la definitiva finalización del episodio de locura. Es probable que lo que llevaba el actor que representaba a Ágave entre sus manos fuese la máscara de Penteo. FOLEY (1985: 251-252) explica que el empleo de *πρόσωπον* (v. 1277), término que significa “rostro” pero también “máscara”, remite a la “meta-teatralidad” característica de la obra de la cual, se ha comentado en el capítulo III, habla SEGAL (1997a: 216).

Ahora bien, según DODDS (1960 [1944]: 230), el esposo de Harmonía guía a su hija apelando a los recuerdos antiguos que no habían sido “reprimidos”. Por su parte, SEGAL (1978: 198) entiende que el diálogo, acontecido en un espacio interior, reafirma la dependencia de la mujer respecto de los hombres de su familia. La alusión a dichos vínculos es un recurso lógico si se toma en cuenta que la vida de las griegas estaba ligada a la casa y la familia. RODRÍGUEZ CIDRE (2011: 123) acota que, según el coro, Ágave en pleno delirio había adjudicado una madre monstruosa a Penteo, corriéndose de su lugar como madre (vv. 989-992). Con lo cual, entiendo que a partir de la referencia al vínculo que la definía como mujer (“ser esposa de”), Cadmo se propone reubicar a su hija en el espacio destinado a las mujeres en la polis.

Según cuenta el segundo mensajero ante el coro, Penteo había evocado las bodas de su madre con Equión, en el momento previo a ser asesinado por ella:

ὁ δὲ μίτραν κόμης ἄπο
 ἔρριψεν, ὡς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι
 τλήμων Ἀγαύη, καὶ λέγει, παρηίδος
 ψαύων· Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν
 Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος·
 οὔκτιρε δ' ὦ μῆτέρ με, μηδὲ ταῖς ἐμαῖς
 ἁμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης.
 vv. 1115-1121.

Y él arrojó la mitra lejos de su cabello, para que, tras reconocerlo Ágave, desventurada, no lo matara, y tocando su mejilla le dice: “¡Soy yo, madre, tu hijo! ¡Penteo, al que diste a luz en la casa de Equión! ¡Ten compasión de mí, madre! No mates a tu hijo por mis errores.”

Las palabras del rey no tienen el efecto buscado y Ágave no solo no lo reconoce sino que lo ataca: ἐκ Βακχίου κατείχετ', οὐδ' ἔπειθέ νιν, *estaba poseída por Baco, y él (Penteo) no la persuadía* (v. 1124). En el pasaje queda desglosada la incapacidad persuasiva del joven, que se contraponen a la influencia divina.

Tras reconocer la cabeza de su hijo, la mujer exige saber las circunstancias específicas del asesinato (τίς ἔκτανέν νιν; πῶς ἐμὰς ἤλθεν χέρας; *¿Quién lo mató? ¿Cómo llegó a mis manos?* v. 1286; ποῦ δ' ὤλετ'; ἦ κατ' οἶκον; ἦ ποίοις τόποις; *¿Dónde llegó a su fin? ¿Acaso frente a la casa? ¿O en cuáles lugares?* v. 1290). Cadmo contesta adjudicándole el crimen a ella y a sus hermanas (σύ νιν κατέκτας καὶ κασίγνηται σέθεν, v. 1289) e indicando el monte Citerón con una perífrasis en la que remite al asesinato de otro de sus nietos: οὐπερ πρὶν Ἀκτέωνα διέλαχον κύνες, *precisamente donde antes unas perras despedazaron a Acteón* (v. 1291). Los versos en los que se explica la razón de la muerte de Penteo tienen una estructura esticomítica (vv. 1290-1300). Ante cada pregunta de Ágave en un verso, el esposo de Harmonía responde con el mismo formato. Interesa destacar el v. 1296 por la condensación en una sola línea de la *anagnórisis* de la mujer: Διόνυσος ἡμᾶς ὤλεσ', ἄρτι μανθάνω, *Dioniso nos destruyó, ahora lo comprendo*.

Nos encontramos, luego, con la primera laguna textual, por lo cual no sabemos qué responde Cadmo a la siguiente pregunta de Ágave: ἦ πᾶν ἐν ἄρθροις συγκεκλημένον καλῶς; *¿Acaso (está) todo bien conectado en las articulaciones?* (v. 1300). Para KIRK (2010 [1970]: 130-131) y ROUX (1970-1972: II 613-614) en los

versos faltantes, ella se lamentaba sobre los miembros de su hijo y reconstruía la forma de su cuerpo (*compositio membrorum*), a diferencia de DODDS (1960 [1944]: 234 y 244) quien sostiene que lo hacía en la segunda laguna. SEGAL (2000: 274) y SEAFORD (2010: 249-250) consideran más lógica la postura de ROUX. DEVEREUX (1970a: 45), que sigue a DODDS, sostiene que en la laguna después del v. 1300 se daban detalles espeluznantes sobre la *omophagía* de Penteo, dato que explicaría dichos versos. Por su parte, BATTEZZATO (1995: 172) destaca la ironía de que en los lamentos se solía hablar de cada parte del cuerpo por separado por lo cual, al haber sido desmembrado, el cadáver está listo para que se haga acerca de él una composición de ese tipo.

Según la hipótesis de ROUX, el lamento de Cadmo, citado a continuación, constituye la prolongación del de Ágave, conformando una unidad:

ὑμῖν ἐγένεθ' ὅμοιος, οὐ σέβων θεόν.
 τοιγὰρ συνῆψε πάντα ἐς μίαν βλάβην,
 ὑμᾶς τε τόνδε θ', ὥστε διολέσαι δόμους
 κάμ', ὅστις ἄτεκνος ἀρσένων παίδων γεγώς
 τῆς σῆς τόδ' ἔρνος, ᾧ τάλαινα, νηδύος
 αἰσχιστὰ καὶ κάκιστα κατθανόνθ' ὀρῶ·
 ᾧ δῶμ' ἀνέβλεφ', ὃς συνεῖχες, ᾧ τέκνον,
 τοῦμόν μέλαθρον, παιδὸς ἐξ ἐμῆς γεγώς,
 πόλει τε τάρβος ἦσθα· τὸν γέροντα δὲ
 οὐδεὶς ὑβρίζειν ἤθελ' εἰσορῶν τὸ σὸν
 κάρα· δίκην γὰρ ἀξίαν ἐλάμβανες.
 νῦν δ' ἐκ δόμων ἄτιμος ἐκβεβλήσομαι
 ὁ Κάδμος ὁ μέγας, ὃς τὸ Θηβαίων γένος
 ἔσπειρα καξήμησα κάλλιστον θέρος.
 vv. 1302-1315.

Se volvió igual a ustedes, porque no honró al dios. Por consiguiente (Dioniso) envolvió a todos en el mismo daño, a ustedes y a este, de modo que destruía a la casa y a mí, puesto que, no teniendo hijos varones, veo a este retoño de tu útero, desgraciada, habiendo muerto de la más vergonzosa y peor manera. ¡A través tuyo la casa, que mantenías unida, revivía, hijo, siendo mi niño, eras el temor para la ciudad! Nadie estaba dispuesto a ultrajar a un anciano cuando te veía, pues le imponías la pena merecida. Ahora seré echado de la casa, deshonorado, (yo), Cadmo, el grande, que sembré la raza de los tebanos y coseché la más bella cosecha.

El anciano, tras referirse a su situación, continúa su lamento y se focaliza en el modo en el cual se comportaba su nieto en la ciudad:

ᾧ φίλτατ' ἀνδρῶν (καὶ γὰρ οὐκέτ' ὦν ὅμως
 τῶν φιλτάτων ἔμοιγ' ἀριθμῆση, τέκνον),
 οὐκέτι γενεῖου τοῦδε θιγγάνων χερσί,

τὸν μητρὸς αὐδῶν πατέρα προσπτύξει, τέκνον,
 λέγων· Τίς ἀδικεῖ, τίς σ' ἀτιμάζει, γέρον;
 τίς σὴν ταράσσει καρδίαν λυπηρὸς ὦν;
 λέγ', ὡς κολάζω τὸν ἀδικοῦντά σ', ὦ πάτερ.
 νῦν δ' ἄθλιος μὲν εἰμ' ἐγώ, τλήμων δὲ σύ,
 οἰκτρὰ δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγονοι.
 εἰ δ' ἔστιν ὅστις δαιμόνων ὑπερφρονεῖ,
 ἔς τοῦδ' ἀθρήσας θάνατον ἡγείσθω θεοῦς.
 vv. 1316-1326.

¡El más querido de los hombres! (Pues, aunque ya no existas, sin embargo serás contado por mí entre los más queridos, hijo), ya no abrazarás al padre de tu madre tocándole esta barbilla con la mano, hablando, hijo, y diciendo: “¿Quién te daña? ¿Quién no te estima, anciano? ¿Quién agita tu corazón causándote dolor? ¡Dime así sanciono al que te daña, padre!”. Ahora yo soy infeliz, y desventurada tú. Lastimera tu madre y desventuradas tus hermanas. Si existe alguien que desprecie a las divinidades, tras observar la muerte de este, ¡que crea en los dioses!

RODRÍGUEZ CIDRE (2013: 170-171) explica que la estructura discursiva sigue los lineamientos rituales esperables de un planto. Se rememora primero la felicidad del pasado para contraponerla a la tristísima condición presente y se cierra con una sentencia sobre el costo de despreciar a los dioses.⁴⁹⁰ Para SEGAL (1994: 16) el pasaje constituye una parodia de un *epitáphios lógos*, la oración fúnebre que un magistrado enunciaba en honor de quien moría por la ciudad, porque no solo se enuncia en un espacio privado, y no público, sino que se elogian las acciones vinculadas a lo doméstico de un modo más enfático que aquellas de alcance cívico. Lo que es peor, Penteo no muere en batalla como un noble guerrero, sino a manos de su propia madre con el agravante de encontrarse en ese momento disfrazado de mujer. SEAFORD (2010: 251) recuerda que según la tradición mítica, el anciano tenía un hijo varón llamado Polidoro (Hesíodo, *Teogonía*, v. 978). Por cuestiones dramáticas, Eurípides podría haber decidido ignorar el dato: con la muerte de Penteo, no hay más herederos y de ese modo la familia real se extingue.

Cabe destacar que Cadmo, el personaje encargado de brindar ayuda, se lamenta en escena, aunque tiene cierta lógica que lo haga porque se trata del abuelo de la víctima. El lamento fúnebre, como se ha indicado en el comienzo del apartado, forma parte de un duelo. Ágave no es capaz de elaborar la pérdida de su hijo, aun si se toman en cuenta los versos del *Christus Patiens* para reconstruir su *thrênos* (vv. 1011, 1120-

⁴⁹⁰ Cf. BARDI (2003: 83) que sostiene que las tres formas de comunicar el dolor en las tragedias de Eurípides - el lamento solitario, el *kommós* y el diálogo- se caracterizan por estar orientadas hacia una búsqueda terapéutica.

1123, 1256-1257, 1312-1313 y 1466-1472) porque, según lo indica SEGAL (1994: 16), el discurso estaba orientado a lo emocional y lo físico. En los versos faltantes, la mujer manipulaba el cuerpo de Penteo, mientras realizaba las conductas típicas que las mujeres hacían en estos rituales, y no reflexionaba sobre lo acontecido como lo hacían los hombres en los *epitáphioi lógoi*.

Tras escuchar a Dioniso hablar sobre los acontecimientos futuros (vv. 1330-1343), la madre de Penteo habla del dictamen de su exilio: αἰαῖ, δέδοκται, πρέσβυ, τλήμονες φυγάί, ¡Ay! *Está decretado, anciano. ¡Desventurados exilios!* (v. 1350). El verbo δοκέω, “considerar” o “parecer”, era utilizado por los griegos para las resoluciones públicas.⁴⁹¹ A diferencia de Heracles no se ubica como sujeto de la acción, ni hace referencia a si hubo premeditación o fue involuntario, tampoco habla de la posibilidad de suicidarse. La frase citada permite comprender su papel dramático, sigue la normativa ateniense que supone como castigo el exilio y deja en claro que por tratarse de una mujer no participa del sistema legal.

El esposo de Harmonía se refiere a la cuestión del destierro en el planto antes citado: νῦν δ' ἐκ δόμων ἄτιμος ἐκβεβλήσομαι / ὁ Κάδμος ὁ μέγας, ὃς τὸ Θηβαίων γένος / ἔσπειρα κἀξήμησα κάλλιστον θέρος, *ahora seré echado de la casa deshonorado, (yo), Cadmo, el grande, que sembré la raza de los tebanos y coseché la más bella siega* (vv. 1313-1315). El anciano se lamenta de que él y su familia tendrán que abandonar Tebas. Utiliza ἄτιμος (v. 1313), adjetivo que constituye un término técnico y remite a la ἀτιμία, concepto jurídico antes explicado que consiste en la pérdida de los derechos cívicos.

Toda la familia real es exiliada, reflejando la importancia que tiene el castigo de un asesinato intrafamiliar para la ciudad. Sin embargo, para el anciano no se trata de la misma situación que para su hija porque sabe cómo terminará sus días (vv. 1352-1362). Tras escuchar las palabras de su padre, Ágave acude en busca de su ayuda:

Αγ. ὦ πάτερ, ἐγὼ δὲ σοῦ στερεῖσα φεύξομαι.
Κα. τί μ' ἀμφιβάλλεις χερσίν, ὦ τάλαινα παῖ,
ὄρνις ὅπως κηφῆνα πολιόχρων κύκνος;
Αγ. ποῖ γὰρ τράπωμαι πατρίδος ἐκβεβλημένη;
Κα. οὐκ οἶδα, τέκνον· μικρὸς ἐπίκουρος πατήρ.
vv. 1363-1367.

⁴⁹¹ Cf. vv. 1363, 1366, 1368-1370 y 1381-1387.

Ágave: *¡Padre! Yo seré desterrada, habiendo sido privada de ti.*

Cadmo: *¿Por qué me abrazas con las manos, hija desgraciada, como un blanco cisne a un zángano blanco?*

Ágave: *¿Adónde me voy a dirigir, echada de mi patria?*

Cadmo: *No lo sé, hija. Tu padre (es) un aliado débil.*

Ante las tristes palabras de su hija, el anciano no le ofrece amparo e incluso rechaza el acercamiento físico. Es notable la falta de alusión por parte de Cadmo a la contaminación que implica tocar a alguien que cometió un asesinato intrafamiliar, si bien el carácter de exiliado, lo supone. La única referencia al *miasma* en el éxodo es indirecta, cuando Ágave califica al Citerón como *μιαρός*, “manchado con sangre” (v. 1383). Al hablar de la capacidad destructiva de las manos de las ménades no se alude nunca a la polución que pueden causar (vv. 1136, 1209, 1237 y 1245). En cuanto al resto de la obra, DODDS (1960 [1944]: 114) señala que Penteo teme el contacto con su abuelo porque entiende el dionisismo como una infección que se transmite por contacto: οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰών, / μηδ' ἔξομόρξη μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί; *no acerques tu mano, te vas a ir celebrando la bacanal. ¿O querrás pasarme tu locura?* (vv. 343-344). El rey sabe, en alguna medida, la fascinación que le puede provocar y el peligro mortal que implican para él estos rituales. ROUX (1970-1972: II 331) subraya que hay marcas del miedo al contagio cuando, en los vv. 253-254, Penteo solicita a Cadmo que deje el tirso (οὐκ ἔλευθέραν / θύρσου μεθήσεις χεῖρ', ἐμῆς μητρὸς πάτερ;). Desde mi punto de vista, la total omisión de términos que remiten de forma directa al tema de la contaminación en el éxodo, junto con las claras alusiones al exilio como pena por el asesinato, deben interpretarse como una manifestación por parte de Eurípides del alejamiento de las concepciones tradicionales y una aproximación a los cuestionamientos propios del siglo V. a. C.

La falta de apoyo provoca que Ágave no sea capaz de hablar de su vida futura sin la mención al rechazo y al destierro:

ἄγετ', ὦ πομποί, με κασιγνήτας
ἵνα συμφυγάδας ληψόμεθ' οἰκτρὰς.
ἔλθοιμι δ' ὅπου
μήτε Κιθαιρῶν ἔμ' ἴδοι <υυ-> μιαρὸς
μήτε Κιθαιρῶν' ὄσσοισιν ἐγώ,
μήθ' ὅθι θύρσου μνημ' ἀνάκειται·
Βάκχαις δ' ἄλλαισι μέλοιεν.

vv. 1381-1387.

¡Condúzcanme, acompañantes, para que tome a mis hermanas de lastimeras compañeras de exilio! ¡Ojalá vaya donde ni me viera el Citerón < U U – > manchado de sangre ni yo (viera) con mis dos ojos al Citerón, ni dónde se dedique algún memorial al tirso! Que otras bacantes se ocupen.

La madre de Penteo acepta ser exiliada y no intenta revertir el decreto (αἰαῖ, δέδοκται, πρέσβυ, τλήμονες φυγαί, v. 1350). La referencia al exilio en los versos finales se repite de un modo enfático (vv. 1363, 1366, 1370 y 1382).⁴⁹² No hay marcas en las palabras de Ágave que impliquen una toma de decisión, tampoco se refiere a cómo continuará su vida. No es un dato que llamase la atención del público ateniense ya que no era esperable en la Grecia antigua que una mujer fuera capaz de tomar decisiones.

La condición de exiliado para hombres y mujeres era diferente en la Atenas clásica. TZANETOU (1998: 22-23) sostiene que la pena para las mujeres en el género trágico sigue un paradigma diferente del hombre porque refleja la diferencia de estatus: la ausencia de hogar para las mujeres implicaba una pérdida mayor ya que su identidad cívica se encontraba circunscripta al matrimonio y la concepción de hijos varones. Hay dos casos más de mujeres exiliadas en el género trágico: Medea en la obra homónima de Eurípides y Antígona al acompañar a su padre, en *Edipo en Colono* de Sófocles.

Sobre la posición social de la mujer en Atenas, GOULD (1980: 43) explica que para la ley la mujer era un menor perpetuo porque toda su vida estaba bajo el control de un hombre: su marido al estar casada y, si no, la representaba su padre, su hermano o su abuelo.⁴⁹³ Rechazada por su padre y con un marido ausente, Ágave se encuentra en un estado de absoluta desolación. La mujer, al mismo tiempo que era incapaz de una acción determinada por sí misma, resultaba esencial para el mantenimiento del orden social por su capacidad de concebir (GOULD, 1980: 43-45). Dado que asesinar un hijo implicaba atentar contra la función más importante de las atenienses, para la audiencia la exclusión total de la ciudad es la consecuencia obligada del hecho. Resta una tercera característica fundamental para la comprensión del caso. El estatus de la mujer, a la vez que derivaba de su relación de parentesco con varones, se definía también por su función en los

⁴⁹² Los términos para indicar “exilio” son φυγή, φυγάς y συμφυγάς.

⁴⁹³ Para PRITCHARD (2014: 174-175) la subordinación de la mujer durante el periodo democrático fue legitimado por la “literatura popular”, constituida por los discursos de los oradores junto con las tragedias y las comedias de los poetas, que, aunque eran obras producidas por sujetos de clase alta, eran adaptadas para la audiencia conformada por individuos también pertenecientes a las clases bajas. La “cultura popular” designa el punto de vista de la clase baja que se articula en dichas producciones.

rituales que, de esta manera, se convierten en el único espacio público donde la presencia femenina era requerida. GOFF (2004: 5) acota que las actividades rituales ofrecen una compensación para las mujeres por el trabajo doméstico que no era reconocido. La participación de las mujeres no estaba restringida a cultos periféricos sino que participaban de rituales considerados fundamentales para la polis, por ejemplo, los funerales y las festividades, como las Tesmoforias en honor a la diosa Deméter.⁴⁹⁴ GOULD (1980: 51 y 58) aclara que la asociación de la mujer con lo ritual y lo salvaje se debía a su condición marginal en tanto lo divino en la cultura griega clásica era concebido como “natural” en tanto no “cultural”. Eurípides juega con este registro de lo femenino al ubicar a Ágave, la madre del rey, en el monte Citerón. En ese “otro” espacio en el cual su estatus ya no se define por su rol materno, es capaz de asesinar a su hijo. Es decir, una vez convertida en “sacerdotisa”, no ocupa su lugar de “mujer de” en la ciudad y debe ser exiliada.

Ágave no se preocupa por la contaminación que podría provocar ni piensa en matarse, inquietud que de ese modo se constituye como propia de los hombres.⁴⁹⁵ Aunque en los *fragmenta* de *Christus Patiens* se advierte el interés por el entierro de Penteo y la entonación de un lamento, es necesario prestar atención a ciertas particularidades textuales. Si bien en los vv. 1122-1123 del *Christus Patiens*, la mujer se pregunta dónde colocará a su hijo y con qué peplos se lo cubrirá por el estado de dispersión del cuerpo, DIGGLE (1994: III 354) señala que la autoría del fragmento es dudosa. Además, según advierte RODRÍGUEZ CIDRE (2013: 165 y 184), en el texto conservado no hay información sobre el destino del cadáver de Penteo, por lo que se conjetura que quedaba insepulto. Aunque sería lógico que no se preguntara por el entierro, ya que al ser una exiliada no está dentro de sus posibilidades ocuparse de dicho ritual, hay otras mujeres trágicas, también asesinas de familiares, que se preocupan por los entierros de sus víctimas, como Medea (*Medea*, v. 1378), que se lleva los cuerpos de sus hijos en el carro alado, y Clitemnestra (*Agamenón*, vv. 1551-1559), quien dice que

⁴⁹⁴ PRITCHARD (2014: 189) afirma que el protagonismo de las mujeres en asuntos religiosos se apoyaba en tres creencias populares: la edad y el género de quien llevaba adelante el ritual debía corresponder con los del objeto de culto, por lo cual en el caso de diosas era necesaria su participación; ellas asumían la responsabilidad de adorar a las diosas que tenían poder sobre el parto, la infancia y el matrimonio porque aquel que necesitaba la ayuda de la divinidad para ser exitoso en una empresa determinada debía tener un papel principal en su ritual; por último, se consideraba que las mujeres tenían más capacidades que los hombres para obtener el apoyo divino en asuntos vinculados a la agricultura y la fertilidad.

⁴⁹⁵ Basándose en los escolios de la comedia *Pluto* (v. 907) de Aristófanes, DODDS (1960 [1944]: 234) sostiene que Ágave era consciente de estar contaminada en los versos correspondientes a la segunda laguna textual (*post.* 1329), en los que se lamentaba sobre el cuerpo de Penteo.

se ocupará ella misma de enterrar a su marido. Los vv. 1466-1472 del *Christus Patiens* conformarían la última parte de un ritual trenético, la manifestación femenina de duelo por excelencia en Atenas. RODRÍGUEZ CIDRE (2013: 167-169) pone particular énfasis, por un lado, en la ironía del pasaje ya que la victimaria es la madre del muerto y advierte, por otro, que la estrategia de perversión ritual en la esticomitía entre el coro y Ágave (vv. 1168-1184) provoca que el menadismo se apropie de la escena y se convierta en una exaltación de la locura báquica.

A la ejecución irregular del lamento se añade que la madre de Penteo no cuenta con un lazo de amistad que le pueda brindar apoyo. Eurípides reserva la *philia* para los varones; de hecho la única relación de este tipo que aparece en *Bacantes* es entre Cadmo y Tiresias. Tampoco sus hermanas podrían ayudarla por encontrarse en la misma situación ya que son partícipes del asesinato, y no hay noticias respecto de Harmonía, su madre, que era una divinidad. Las referencias al exilio no funcionan como en *Heracles* introduciendo su accionar en un marco institucional. La situación para Ágave es de total exclusión ya que tampoco cuenta con su marido, ausente de la tragedia. Al ser mujer y estar marginada de la vida política, no se le ofrece continuar su vida en otra ciudad, un beneficio que en el género trágico, salvo excepciones como Medea, resulta ser destinado únicamente a los varones.

El restablecimiento

Los autores que se ocuparon de analizar el diálogo entre Cadmo y Ágave son los mismos que se han dedicado al final de *Heracles*, debido a que las escenas suelen estudiarse en forma comparativa, junto con la de *Áyax*. DEVEREUX (1970a: 35-36) sostiene que la escena entre padre e hija constituye el primer ejemplo conservado de una psicoterapia orientada a la introspección y al recuerdo. Entiende que el anciano la ayuda, primero, sacándola del trance, y luego haciendo que, en forma progresiva, recuerde el crimen que cometió, superando las resistencias; a diferencia de *Heracles* donde Anfitrón no ayuda a su hijo a recordar los acontecimientos. Recordemos que para este autor la psicoterapia es un método de tratamiento cuyo objetivo es que el paciente sea capaz de rememorar los hechos, lo que no se corresponde con la definición elegida en la presente investigación, en la que se vincula el tratamiento psiquiátrico y el psicoanálisis de corte lacaniano para casos de psicosis. El diálogo, según el etno-psicoanalista, es el producto del contacto que tuvo Eurípides, durante su estancia en Macedonia, con figuras similares a los chamanes que desarrollaban prácticas

psicoterapéuticas orientadas a la rememoración y administradas a las ménades (DEVEREUX, 1970a: 36-37).

En cambio, para GILL (1985: 315), como se ha dicho, no hay diferencia entre la ayuda ofrecida por Cadmo a su hija y la propuesta por Tecmesa y Teseo a Áyax y Heracles, respectivamente. FRAGUAS HERRAÉZ (2007: 191) destaca que el proceso curativo culmina con la *anagnórisis* y le permite a Ágave vivir sin caer en la desesperación.

BARDI (2003: 100), por su parte, entiende que el fundador de Tebas se asegura de establecer las condiciones para el desarrollo de un proceso terapéutico, que supone la participación activa de los dos participantes. En este caso la palabra, a diferencia del valor persuasivo otorgado por Gorgias, busca comunicar, para que aquel que sufra pueda tomar consciencia de sí. Respecto de la diferencia con *Heracles*, como GILL, la autora considera que la potencialidad terapéutica del recuerdo inducido y el espontáneo es similar. Sostiene que lo importante es la relación de cooperación entre los personajes, semejante a la propuesta por la medicina hipocrática entre enfermo y médico.

Por último, si bien hay un cambio en la conducta de Ágave, consecuencia del encuentro con su padre, el diálogo entre los personajes conduce al reconocimiento de los hechos y no se trabaja sobre cómo continuará su vida, de modo que no se alcanzan los objetivos de una psicoterapia, según la definición antes citada. Con esto quiero decir que si bien hay un restablecimiento no hay una recuperación en el sentido de una cura, que sí se consigue en el caso del Anfitriónida. Por otra parte, interesa analizar la notoria falta de cuestionamiento por parte del esposo de Harmonía en lo que respecta al delirio de Ágave. La actitud resuena a aquella supuesta por LACAN (2014 [1981]: III 295-305) para el tratamiento de la psicosis cuando habla de conducirse como el “secretario del alienado”, expresión que surge como una crítica a la impotencia manifestada por la psiquiatría ante la enfermedad. Dicha posición consiste en acoger el testimonio del paciente para promover su estabilización. Dado que desde el lugar del Otro al psicótico le llega una atribución “desubjetivante”, el analista debe ubicarse como un otro, con minúscula. Esto no implica, advierte LACAN, que debe seguirse al paciente de una forma pasiva como lo hace un escriba, sino que se debe actuar dando crédito a sus palabras. Ahora bien, el problema en *Bacantes* es que no hay un ofrecimiento por parte de Cadmo que vaya en la línea de la reconstrucción de los lazos sociales, lo que permitiría a la madre de Penteo retomar sus actividades normales. Aunque se hace referencia a los lazos familiares, el objetivo buscado es su ubicación temporo-espacial. El anciano no

aprovecha el vínculo que los une y rechaza el contacto físico al preguntar a su hija para qué lo abraza (vv. 1364-1365). Esta actitud contrasta con la de Teseo quien no teme la contaminación producto del asesinato y pone su cuerpo, es decir, presta su presencia. La falta de disposición a ocupar una función como la del ateniense por parte de Cadmo puede explicarse por el vínculo que tiene con la asesina y la víctima, quien era no solo su nieto sino también su único heredero. Por lo cual, lo único que puede hacer es consolarla y el lamento por Penteo constituye la manifestación de la imposibilidad de mantenerse neutral ante la situación.

VI.4. La lógica del decir eficaz de los sofistas

Como se ha visto, la recuperación del héroe en *Heracles* está a cargo de su amigo Teseo que no es una divinidad sino un humano. Atenea tiene un área de influencia reducida, en efecto, participa evitando que el héroe mate a su padre. En cuanto a *Bacantes*, tampoco hay participación de los dioses en la recuperación de Ágave, la mujer abandona el estado de enloquecimiento gracias a la ayuda de su padre, Cadmo, quien a través de una serie de preguntas logra que ella recuerde los acontecimientos vinculados al asesinato de Penteo. El trágico formula en sus obras un planteo racionalista e innovador al representar el restablecimiento como producto del accionar humano.⁴⁹⁶ A mi criterio, la profundidad en la forma con la cual los personajes se conducen e interactúan puede pensarse como producto de la influencia del movimiento sofístico.⁴⁹⁷ La instrucción ejercida por los sofistas en Atenas durante el periodo clásico, señala DE ROMILLY (2010 [1988]: 24-25), implicó la transmisión de una serie de conocimientos y observaciones sobre las conductas habituales y su aceptación.⁴⁹⁸ En este apartado se planteará de qué manera Eurípides parece basarse en el pensamiento de Protágoras, Gorgias y Antifonte sobre la función y el poder del

⁴⁹⁶ GOLDHILL (1992: 1-32) analiza, desde una perspectiva similar a la propuesta en la presente investigación, la trilogía *Orestía* en tanto presta atención a los intercambios verbales y las relaciones entre los sexos. También estudia el vínculo entre la sofística y el género trágico, poniendo particular énfasis a las tragedias de Eurípides (GOLDHILL, 1992: 222-243).

⁴⁹⁷ En el primer episodio de *Bacantes* se retrata a Tiresias como un sofista cuando al referirse al nuevo dios señala que participar de sus rituales no implica ir en contra de las costumbres ancestrales (vv. 200-2003). Asimismo Penteo insiste en dirigirse el extranjero como si se tratase de un sofista, en especial en el segundo episodio (v. 488).

⁴⁹⁸ KERFERD (1995 [1981]) defiende que los sofistas son filósofos y revaloriza sus aportes sobre lenguaje, sociedad y ética. Respecto de la influencia del movimiento sofístico en Eurípides, cf. PETRUZZELLIS (1965), CONACHER (1998), ALLAN (2000: 145-156), *inter alios multos*. En un libro dedicado a la vinculación de dicho movimiento con el teatro griego (GASTALDI & GAMBON, 2006), GAMBON (2006: 163-179) dedica un capítulo a indagar los tópicos de la poligamia y el incesto en relación con la problemática del matrimonio y la figura del “otro” en *Andrómaca* y *Troyanas* de Eurípides y los desarrollos de los sofistas.

lógos.⁴⁹⁹ En *Heracles* y *Bacantes* se representa cómo hacer un buen uso de la persuasión, instrumento de la retórica, el arte democrático por excelencia asociado al movimiento de los sofistas (GUTHRIE, 1988: 179-181).⁵⁰⁰ Otro estudio sobre la relación mantenida por el trágico con los sofistas, como el de LONGO (1989), sostiene que Eurípides se opone al pensamiento desarrollado por este movimiento para lo cual analiza pasajes de *Bacantes*, entre ellos el diálogo entre Cadmo y Tiresias del primer episodio, los cantos del coro del primer estásimo en donde se alude a reflexiones sobre la sabiduría y cómo se nombra a Dioniso en el éxodo. A diferencia de este, me enfocaré en el avance de la trama de las tragedias, en especial en sus finales, en los que considero se ponen en acto algunos de los principios sofísticos. Para llevar adelante la labor propuesta será necesario recurrir a diversas fuentes que atestiguan los desarrollos teóricos de Protágoras, Gorgias y Antifonte. El análisis filológico de los testimonios permitirá develar los alcances de la influencia de los sofistas en Eurípides.

El estudio de la función de la palabra en la obra protagórica es relevante para la crítica de Platón en *Teeteto*. En el diálogo citado se encuentra la definición de cómo debe proceder un hombre sabio según el Protágoras platónico:

ἀλλ' αὐτὸν τοῦτον καὶ λέγω
σοφόν, ὃς ἂν τινι ἡμῶν, ᾧ φαίνεται καὶ ἔστι κακά, μετα-
βάλλων ποιήσῃ ἀγαθὰ φαίνεσθαι τε καὶ εἶναι.
166d.⁵⁰¹

Llamo sabio al que opera un cambio en alguno de nosotros y allí donde las cosas son y aparecen malas hace que las cosas sean y aparezcan buenas.

El sabio-sofista reemplaza opiniones peores por mejores y no falsas por verdaderas. De esta manera, sostiene KERFERD (2002: 24), Protágoras ofrece la posibilidad de evaluar juicios sobre cuestiones relacionadas con valores en términos de consecuencias sociales y no en términos de verdad o falsedad. Como he presentado,

⁴⁹⁹ Sobre la existencia de un Antifonte sofista diferente del orador, la crítica se ha dividido en dos posturas, la unitaria y la analítica o separatista. Cf. GERNET (1923) para la posición analítica y DECLEVA CAIZZI (1969), para la unitaria. GAGARIN (2002: 37-52) realiza una actualización bibliográfica sobre la cuestión. ÁLVAREZ (2014) se ocupa de los sofistas citados en la presente investigación desde una perspectiva que resulta novedosa por adjudicarles un enfoque de naturaleza performativo. Dicho enfoque es coherente con los postulados acerca del acceso del hombre a lo real, calificados de anti-ontológicos, aquí retomados.

⁵⁰⁰ En un libro dedicado a la cuestión de la persuasión en la tragedia griega, BUXTON (1982: 153-186) analiza las tragedias *Hécuba* y *Medea* de Eurípides.

⁵⁰¹ El texto griego del pasaje de *Teeteto* corresponde a la edición de DUKE, HICKEN, NICOLL, ROBINSON & STRACHAN (1995).

Teseo y Cadmo apartan su atención de la verdad para concentrarse en el discurso al igual que lo hace Protágoras. En cuanto al ateniense, si bien se informa con Anfitrión sobre los hechos, no indaga demasiado y manifiesta que lo importante es que Heracles continúe con su vida. Respecto del fundador de Tebas, su atención se focaliza en sacar a Ágave del trance para lo cual elabora un sistema de preguntas que van desde las referencias al espacio físico a su interioridad.

El sofista continúa precisando la definición del sabio a través de una analogía con la medicina:

οὕτω δὲ καὶ ἐν τῇ παιδείᾳ ἀπὸ ἑτέρας ἕξεως ἐπὶ τὴν ἀμείνω μεταβλητέον·
ἀλλ' ὁ μὲν ἰατρὸς φαρμάκοις μεταβάλλει, ὁ δὲ σοφιστὴς λόγοις.
167 a.

Así también en la educación debe efectuarse un cambio de una disposición hacia otra mejor. Ahora bien, el médico realiza ese cambio con medicinas, mientras el sofista con discursos.

Al comparar la labor del sofista con la del médico le transfiere a la sofística la capacidad de curar, es decir, producir efectos “terapéuticos” en el paciente. Puesto que el discurso produce cambios en el alma como lo hace la medicina con el cuerpo se establece una relación analógica entre el *lógos* y el tratamiento médico, asociación que, advierte NUSSBAUM (2003: 76), podemos encontrar en el pensamiento griego desde Homero en adelante.⁵⁰²

La tarea del sofista consiste en inducir mediante discursos a pasar de un estado a otro mejor. SPANGENBERG (2009: 90) explica que Protágoras, al describir la tarea del sofista como el cambiar la disposición del alma a través de la palabra, le confiere al *lógos* una nueva dimensión. Ya no tiene una función descriptiva de la experiencia percibida sino un papel productor en la conformación de una nueva disposición. Por su parte, CASSIN (2013: 86) enseña que la sustitución de la bivalencia verdadero/falso por el comparativo mejor tiene un valor clínico: “mejor para” supone su dedicación al caso por caso.

Es notable el desarrollo de Gorgias sobre la nueva dimensión otorgada por los sofistas a la palabra. En *Encomio de Helena*, elabora y discute cuatro razones posibles por las cuales la hija de Leda dejó a su marido, Menelao, para irse con Paris a Troya. La

⁵⁰² Al discutir sobre la labor del médico con el paciente, en *Leyes IV* (720d-e) de Platón, se remarca la función de la persuasión en la cura.

primera explicación, cuestión desarrollada en el párrafo 6, incluye tres factores: los designios de la fortuna, las decisiones de los dioses y el decreto de la necesidad. La segunda es la fuerza ejercida por el raptor, la tercera, la persuasión del *lógos*, al que se dedica prácticamente todo *Encomio de Helena*, por último, el amor. Al desarrollar la dimensión del *lógos*, el sofista da pruebas del poder que tiene el discurso poético, al que confiere un carácter performativo. Ahora bien, esta característica puede ser aplicada al discurso en términos generales dado que, sostiene SPANGENBERG (2009: 83), la especificidad de la poesía es desdibujada al suponer para la poesía y la prosa una raíz común que es el *lógos*. En el párrafo 9 reflexiona sobre las experiencias emotivas producidas por la palabra:

ἦς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος
πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ' ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ
σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἰδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων
ἔπαθεν ἡ ψυχὴ.⁵⁰³

A quienes la escuchan infunda un escalofrío terrorífico, una compasión que arranca lágrimas y una aflicción doliente; ante fortunas y desgracias de acciones y cuerpos extraños, el alma experimenta, por medio de las palabras, una experiencia propia.

El alma del oyente experimenta por obra de la palabra padecimientos ajenos como si se tratase de una afección propia: terror, piedad, pena y placer. La capacidad de provocar emociones, tradicionalmente asociada a la poesía, se traslada a todo tipo de discurso (DE ROMILLY, 1973: 161). El *lógos* crea su propio mundo, provocando un encantamiento en aquel que lo escucha, y la condición de su efectividad es la creencia del oyente en el que habla, advierte SPANGENBERG (2010: 83), afirmación que, sin duda, constituye la base del concepto de transferencia desarrollado por el psicoanálisis.

Ahora bien, Gorgias sostiene que el oyente pasa a ignorar la distancia entre la realidad y la ficción, suspendiéndose el juicio de realidad, para involucrarse afectivamente en la situación. En el caso de las tragedias de Eurípides, la razón por la cual el discurso se vuelve efectivo es la relación afectiva que hay entre los personajes. Teseo interviene, como lo hace un sofista, cambiando la disposición de su oyente para evitar que se suicide (vv. 1347-1352). Para lograr que el Anfitriónida recupere el control de su vida, el ateniense acude a diversas estrategias discursivas: responsabilizar a Hera por los hechos, recordarle sus trabajos y fortaleza, y, finalmente, ofrecerle ayuda material. Heracles no puede aceptar de forma inmediata los “dones”; tampoco le serían

⁵⁰³ El texto griego de *Encomio de Helena* (fr. B11) corresponde a la edición de DIELS & KRANZ (1960: II).

útiles sin la comprensión y el apoyo ofrecidos. De hecho, el héroe califica de insensato a quien prefiere riquezas y poder en lugar de un amigo (vv. 1425-1426). En cuanto a Cadmo, es notable el movimiento discursivo que le permite llevar a su hija al reconocimiento de la cabeza de Penteo. Para lograr la reubicación en el espacio le hace, primero, elevar la mirada al cielo y una vez que verificó la disminución de la excitación, le pregunta por su esposo e hijo, de modo tal que al ser nombrado Penteo, lo tenga presente al mirar qué lleva en sus manos. La figura paterna es fundamental para Ágave; lo cierto es que entra en escena para mostrarle lo que cazó junto a sus compañeras de lo cual se siente muy orgullosa (vv.1233-1235).

En el párrafo 13 Gorgias prueba que la capacidad de persuasión es otro poder del *lógos* y para argumentar se vale de tres ejemplos que provienen de ámbitos diferentes:

ὅτι δ' ἡ πειθῶ προσιούσα τῶι λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο, χρὴ μαθεῖν πρῶτον μὲν τοὺς τῶν μετεωρολόγων λόγους, οἵτινες δόξαν ἀντὶ δόξης τὴν μὲν ἀφελόμενοι τὴν δ' ἐνεργασάμενοι τὰ ἄπιστα καὶ ἄδηλα φαίνεσθαι τοῖς τῆς δόξης ὄμμασιν ἐποίησαν· δευτέρον δὲ τοὺς ἀναγκαίους διὰ λόγων ἀγῶνας, ἐν οἷς εἷς λόγος πολὺν ὄχλον ἔτερεψε καὶ ἔπεισε τέχνηι γραφεῖς, οὐκ ἀληθείαι λεχθεῖς· τρίτον [δὲ] φιλοσόφων λόγων ἀμίλλας, ἐν αἷς δείκνυται καὶ γνώμης τάχος ὡς εὐμετάβολον ποιοῦν τὴν τῆς δόξης πίστιν.

Y que la persuasión, cuando se une a la palabra, impresiona el alma como quiere, es algo que hay que aprender primero de los razonamientos de los meteorólogos, los cuales (al sustituir) una opinión por otra, descartando una y defendiendo otra, hicieron que las cosas inverosímiles y oscuras parezcan claras a los ojos de la opinión. En segundo lugar, (hay que aprender) de los perentorios combates verbales, en los que un discurso deleita y convence a una gran multitud, si está escrito con arte, aunque no sea dicho con verdad. En tercer lugar, (hay que aprender) de los debates sobre temas filosóficos en los que se muestra también la rapidez del pensamiento que hace que cambie la credibilidad de la opinión.

El *lógos* persuasivo moldea la *psykhé* a su antojo. En su edición de *Encomio de Helena*, MARCOS DE PINOTTI (2011: 63-64) explica que la acción se describe en términos de “impresionar”, como si el alma fuese un material blando que puede ser alterado hasta adquirir la forma deseada por el orador. Para dar cuenta del fenómeno del cambio de opinión en diversos contextos, Gorgias brinda varios ejemplos. El primero son los razonamientos de los astrónomos, capaces de transformar las opiniones de la mayoría. El segundo es el de los discursos forenses, donde confirma que la persuasión es independiente de la verdad y establece la relación con el placer que permite a través del embellecimiento del discurso obtener una respuesta favorable. El tercer ejemplo lo

constituyen los filósofos que, con su velocidad mental, moldean las opiniones de los que escuchan.

Se trata de *lógoi* que inducen en los oyentes una ilusión y toman en cuenta la dimensión intersubjetiva implicada en toda comunicación. De este modo Gorgias, sostiene SPANGENBERG (2010: 83), reduce las diversas artes a la retórica que ofrece la posibilidad de trascender el plano discursivo para intervenir en el plano de las acciones humanas. Y es en esta operación, el cambio de perspectiva, donde se puede construir un discurso capaz de producir efectos benéficos como los de la medicina, aspecto desarrollado a continuación por Gorgias en el párrafo 14. Al igual que Protágoras, el discípulo de Empédocles se sirve de una analogía con la medicina para explicar cómo la palabra actúa sobre el alma:

τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμά-των φύσιν. ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τιμὴν κακῆ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.

El poder del discurso respecto de la disposición del alma tiene la misma relación que la disposición de las drogas respecto de la naturaleza de los cuerpos. Pues así como diferentes drogas sacan diferentes humores del cuerpo; en algunos casos hacen cesar la enfermedad y en otros la vida, así también entre los discursos unos afligen, otros alegran, otros atemorizan, otros conducen a la audacia a los oyentes, otros drogan y hechizan el alma con una persuasión maligna.

El *lógos* puede controlar el alma a través de la palabra, como los medicamentos el cuerpo y, al igual que el *phármakon* (término puede ser traducido como “droga”, “remedio” o “veneno”), es ambiguo dado que puede apartar el dolor o destruir la *psykhé*. MARCOS DE PINOTTI (2011: 19) explica que la presentación de Gorgias difiere de la de Protágoras en cuanto el abderita describe la *dýnamis*, “poder”, del discurso en términos únicamente positivos. NUSSBAUM (2003: 78) sostiene que los *lógoi* referidos en la comparación con los medicamentos no son religiosos ni poéticos ni tradicionales. Se trata de un tipo especial de *lógos* que se caracteriza por su argumentación lógica y es transmitido por profesionales calificados a las personas que quieren tener un mayor control de sus vidas, lo que se aproxima al trabajo de un psicoterapeuta como lo entendemos hoy en día. Por otro lado, con esta imagen del *lógos* como *phármakon*, el sofista transfiere al discurso el valor curativo que estaba tradicionalmente ligado a la medicina: la capacidad de producir efectos en el oyente-paciente. SEGAL (1962: 115-

116) advierte que, al establecer una afinidad con el racionalismo científico de la medicina de la época, le confiere a la palabra una capacidad argumentativa racional, que se combina con una competencia emocional, en tanto los discursos pueden provocar estados de alegría, de temor o aflicción. Las dos capacidades, la racional y la emocional, se pueden identificar en el discurso de Teseo, quien desde lo formal habla de un modo correcto y a la vez apunta al lazo de amistad que lo une con Heracles.⁵⁰⁴ En *Bacantes*, en cambio, quien se refiere al vínculo entre padre e hija es Ágave, no así Cadmo que solo en su lamento alude de forma explícita al lazo que lo une a Penteo. El anciano no se apoya en la relación paternal por lo cual la recuperación de la mujer llega solo hasta el reconocimiento.

Por otra parte, Gorgias, en el pasaje citado, al definir la persuasión como una manipulación del alma y establecer que la *dýnamis* del *lógos* actúa como una droga afectando esta última, le otorga un fundamento psicológico a la retórica: la *psykhé* es el área de actividad que el *rhétor* tiene que ser capaz de controlar.⁵⁰⁵ Dado que se puede producir un efecto emocional en el oyente manipulando el aspecto formal del *lógos*, la retórica se convierte en una técnica para dirigir las opiniones y acciones humanas (SEGAL, 1962: 105 y 128).

Respecto de la relación de la actividad curativa de la medicina con la práctica retórica, el personaje Gorgias en la obra homónima de Platón proporciona un testimonio significativo:

πολλάκις γὰρ ἤδη ἔγωγε μετὰ τοῦ ἀδελφοῦ καὶ μετὰ τῶν ἄλλων ἰατρῶν εἰσελθὼν παρὰ τινα τῶν καμνόντων οὐχὶ ἐθέλοντα ἢ φάρμακον πιεῖν ἢ τεμεῖν ἢ καῦσαι παρασχεῖν τῷ ἰατρῷ, οὐ δυναμένου τοῦ ἰατροῦ πείσαι, ἐγὼ ἔπεισα, οὐκ ἄλλη τέχνη ἢ τῇ ῥητορικῇ.
456b.⁵⁰⁶

Ya me ha sucedido muchas veces, acompañando a mi hermano o a otros médicos a casa de uno de esos enfermos que no quieren tomar un medicamento o dejarse operar o cauterizar por el médico, cuando el médico no podía persuadirlo, yo lo persuadí, sin otro arte que la retórica.

El sofista logra que el paciente tome un remedio mejor que un médico porque lo hace a través de la persuasión y, al hacer que los enfermos acepten el tratamiento

⁵⁰⁴ DE ROMILLY (1975: 14) señala que contemporáneamente a Gorgias existían prácticas que conectaban la magia con el poder del discurso. Cf. DETIENNE (2004 [1967]: 47-136) que estudia la función social de la palabra mágico-religiosa durante el periodo arcaico.

⁵⁰⁵ La Persuasión (Πειθώ) aparece personificada en *Agamenón*, Esquilo le atribuye una genealogía que es ser hija de Áte (vv. 385-386).

⁵⁰⁶ El texto griego de *Gorgias* corresponde a la edición de BURNET (1903).

médico, enfatiza la viabilidad del tratamiento conjunto. Por otra parte, pone al descubierto cómo el sofista para convencer a un paciente-oyente utiliza el arte de la retórica para que haga lo que él quiere. Es decir, no solo es capaz de dejar una impronta y producir un efecto sobre el alma humana, sino que, también, puede llevar a realizar una determinada acción, en este caso tomar una medicación, en el caso de Heracles, ir hacia Atenas con Teseo. CASSIN (2008: 67) realiza una interpretación de la cultura de los sofistas que es fundamental para comprender su valor. La autora habla de “efecto mundo” del discurso sofístico en tanto el *lógos* es un estímulo que transforma y “performa” el mundo: hace ser lo que dice.

Por último se hará referencia a Antifonte, figura a la que se le atribuye haber ideado un arte para aliviar el dolor por medio de la palabra (*fr.* A6):

ἔτιδ' ὦν πρὸς τῇ ποιήσει τέχνην ἀλυπίας συνεστήσατο, ὥσπερ τοῖς νοσοῦσιν ἢ παρὰ τῶν ἰατρῶν θεραπεία ὑπάρχει· ἐν Κορίνθῳ τε κατεσκευασμένος οἴκημά τι παρὰ τὴν ἀγορὰν προέγραψεν, ὅτι δύναται τοὺς λυπουμενούς διὰ λόγων θεραπεύειν καὶ πυνθανόμενος τὰς αἰτίας παρεμυθεῖτο τοὺς κάμνοντας. νομίζων δὲ τὴν τέχνην ἐλάττω ἢ καθ' αὐτὸν εἶναι ἐπὶ ῥητορικὴν ἀπετράπη.

Mientras aún estaba ocupado con la poesía, compuso un arte contra la aflicción, del mismo modo que para los enfermos existe el cuidado de los médicos. Disponiendo una habitación en Corinto, cerca del ágora, anunció con un aviso, que era capaz de cuidar a los afligidos por medio de discursos e inquiriendo las causas, consolaba a los enfermos. Pero considerando que este arte estaba por debajo de él, se orientó a la retórica.

Del pasaje se desprende que la τέχνη ἀλυπίας consistía en informarse sobre la causa de la aflicción para hablarle al paciente en consecuencia. Resulta llamativa la similitud del espacio destinado a dicha práctica con un consultorio psicológico moderno. GARCÍA PEÑA (2014: 15) destaca el contraste entre la privacidad que supone dicha habitación y el carácter público que caracterizaba las intervenciones de los sofistas. Por otra parte, se adjudica a Antifonte el conocimiento de la poesía y la retórica, elementos vinculados entre sí de forma constante en los fragmentos de los sofistas estudiados, y una vez más se establece un paralelismo entre la labor de los médicos y la cura por la palabra,⁵⁰⁷ aunque hay que señalar que el pasaje cierra con un juicio sobre la inferioridad de dicha *tékhnē*.

⁵⁰⁷ Se dice que el sofista escribió, como FREUD, un tratado sobre la interpretación de los sueños (*fr.* A7).

La sanación parece sobrevenir por un efecto catártico. Al respecto, LAÍN ENTRALGO (1969: 102) sostiene que la persuasión verbal elimina la pena al actuar según las causas, de modo tal que la palabra del retórico ordena la vida anímica y corporal del paciente. Para tal afirmación se apoya en otro fragmento de Antifonte (*fr.* B2), transmitido por Galeno: *καί πᾶσι γὰρ ἀνθρώποις ἡ γνώμη τοῦ σώματος ἡγείται καὶ εἰς ὑγίειαν καὶ νόσον καὶ εἰς τὰ ἄλλα πάντα, para todos los hombres la inteligencia dirige el cuerpo hacia la salud y la enfermedad y hacia todas las otras cosas.* BARDI (2003: 90) aclara que la noción de reflexión implícita en el término *γνώμη* es central para comprender el pensamiento de Antifonte: el cambio de disposición depende de un razonamiento.

Es importante reparar en la dimensión de la escucha que implica el tratamiento y en el estado en que llegan los sujetos a la consulta. Para referir a los pacientes se emplean dos participios, la doble alusión enfatiza su carácter doliente al llegar al consultorio en Corinto. Los verbos empleados son *λυπέω* (τούς λυπουμένους) que forma parte de la familia de palabras de *λύπη* (“dolor o aflicción del cuerpo o del alma”), utilizado por Gorgias en el párrafo 14 para aludir a uno de los efectos de la palabra en el oyente,⁵⁰⁸ y *κάμνω* (τούς κάμνοντας), que tiene como una de sus acepciones “estar enfermo o sufrir” cuando se emplea en forma intransitiva. La denominación de los enfermos, cuyo síntoma es el dolor, indica una indiferenciación psico-física, es decir, no solo es emocional, aunque se desprende del pasaje que la propuesta de Antifonte es una terapia psicoterapéutica y por tanto, diferenciada. El procedimiento para la cura comenzaba por preguntar y escuchar al paciente, luego seguía el consuelo. No se especifica en qué consiste el procedimiento discursivo empleado, lo cual no constituye un problema ya que para eso disponemos de los testimonios de Heracles y Ágave quienes en las tragedias de Eurípides son escuchados por Teseo y Cadmo.

VI.5. Síntesis parcial

El estudio de las estrategias para ayudar a los asesinos, de las referencias al exilio y a la polución en las escenas finales de *Heracles* y *Bacantes* permitió indagar aspectos primordiales del sistema de normas de la sociedad ateniense. Los casos del

⁵⁰⁸ CHANTRAINE (1968: 651) como primera acepción indica que se trata de “sufrimiento del cuerpo”.

Anfitrionida y Ágave -un héroe que mata a flechazos a su mujer y a sus niños, y una madre convertida en sacerdotisa que descuartiza a su hijo- proporcionaron el material para estudiar los alcances de los crímenes intrafamiliares y las diferencias que supone que el homicida sea hombre o mujer, desigualdad también expresada en la recuperación. La capacidad de acción del *lógos* depende del tipo de lazo establecido entre los personajes ya que Teseo se refiere a las hazañas heroicas de su amigo y, en cambio, Cadmo le recuerda a Ágave los vínculos familiares. En el éxodo de *Heracles* hay dos figuras que ayudan al héroe, Anfitrión y Teseo, y en *Bacantes* se encuentra únicamente Cadmo, que ya no cumple el papel de rey de la ciudad, para la misma acción. Podría haber sido Dioniso quien asistiera a la madre de Penteo, en tanto los une un lazo de sangre. Sin embargo, a la hija de Cadmo no se le ofrece purificación ni integración a otra ciudad, porque quien será incluido es Baco, a través del culto en Tebas.

La aplicación de la noción de “normatividad” y el estudio de la ley de homicidio permitió analizar el cuestionamiento del código normativo que suponen los filicidios trágicos pero también destacar la aceptación de las normas propuesta por Eurípides en sus tragedias. La marginación de la vida política que sufre Ágave manifiesta la posición social que tenían las mujeres en la sociedad ateniense y denota la diferencia con los hombres, al contrastar con la situación de Heracles, en tanto el ofrecimiento de Teseo expresa la importancia de las instituciones cívicas y su capacidad inclusiva, reservada para el género masculino. Aunque en ambos casos son castigados con el exilio por tratarse de crímenes no premeditados, se puntualiza la diferencia de género desde el discurso y la puesta en escena.

Teseo persuade a Heracles de no suicidarse y le ofrece continuar su vida en Atenas, Cadmo consigue sacar del trance dionisíaco a su hija pero se lamenta por el exilio de la familia real. Los diálogos finales de las tragedias constituyen escenas terapéuticas porque se dan las dos condiciones para una psicoterapia que son la presencia de un “otro” y la palabra como instrumento del proceso terapéutico, si bien se ha destacado a lo largo del capítulo la diferencia sustancial que implica el ofrecimiento del rey de Atenas y el lamento del anciano. Como si se tratase de maestros de retórica, Teseo y Cadmo saben cómo utilizar la fuerza persuasiva de la razón y tienen conocimientos sobre las emociones humanas. De esta manera Eurípides le otorga al *lógos* un valor curativo que constituye el resultado de la influencia del movimiento sofístico. Los sofistas -en particular las figuras de Protágoras, Gorgias y Antifonte- insisten en la autonomía performativa del lenguaje, condición para el desarrollo de una

cura por la palabra. Al volcarse al estudio del discurso como “artífice de persuasión” y no como un instrumento para el conocimiento de lo real, indagan la relación de sujeto a sujeto y no la de sujeto a objeto. Lo que se juega no es “qué” se dice sino a “quién”. De este modo, liberan a la palabra de implicaciones ontológicas y pasan a tratarla como una *tékhne* estrechamente vinculada a la medicina y así se recupera la analogía entre *lógos* y tratamiento médico arraigada en la tradición griega. El discurso es incapaz de aprehender las “cosas como son” pero sí puede ejercer un influjo sobre el alma humana y curar gracias a su relación con el intelecto y las emociones.

Conclusiones

“Las cosas más bellas son las que inspira
la locura y escribe la razón”
GIDE (1999 [1924])

A lo largo de los años, la crítica ha destacado los cambios realizados por Eurípides en las obras estudiadas en la presente investigación respecto de las versiones presentadas en los mitos tradicionales. En *Heracles*, el trágico altera la ubicación de los doce trabajos respecto del asesinato de la familia; en *Bacantes*, representa la muerte de Penteo, disfrazado de bacante, a manos de su madre. Entiendo que las innovaciones trágicas forman parte de la transformación que conlleva la puesta en escena de los relatos míticos, procedimiento que entre sus diversos elementos y mecanismos implicó, por un lado, a hombres representando personajes tanto masculinos como femeninos, y, por otro, el diálogo con los modelos aportados por los movimientos intelectuales de la época, como la medicina hipocrática y el movimiento sofístico. Así en la tragedia del Anfitriónida, se muestra cómo la palabra cura y en la de Penteo, además de exhibir la recuperación de la asesina, se representa de qué modo el *lógos* conduce al rey a la enfermedad. Escoltada por LACAN (2002 [1966]: I 156), quien afirma que “el fenómeno de la locura no es separable del problema de la significación para el ser en general, es decir, del lenguaje para el hombre”, pude concluir que la persuasión lleva a Penteo a su desmembramiento en el monte Citerón, a diferencia del caso del hijo de Alcmena, para quien se constituye como el vehículo para no suicidarse y continuar su vida en la ciudad de Atenas.

Hacia el final del historial del Hombre de los Lobos, FREUD (2001 [1917-1919]: XVII 78) ofrece a sus lectores una de las técnicas hermenéuticas más valiosas del método psicoanalítico:

En muchos análisis sucede que al acercarse el final emerge de pronto un nuevo material mnémico que hasta entonces se había mantenido cuidadosamente oculto. O una vez se deja caer una observación de poca monta, en un tono indiferente, como si fuera algo superfino; otra vez se le agrega algo que hace aguzar los oídos del médico, y por fin se discierne en ese jirón menospreciado de recuerdo la clave de los más importantes secretos que la neurosis del enfermo ocultaba bajo su disfraz.

Siguiendo las indicaciones de FREUD, se ha completado los cuadros nosológicos de los protagonistas de las tragedias con datos que no habían sido considerados como

parte de su sintomatología y, a partir de la aplicación de conceptos del método psicoanalítico, se ofreció una lectura de las obras. El proceso de feminización que sufre Heracles se leyó como parte de su enloquecimiento, pero también como preparación para reestablecerse; en cuanto a Ágave, se estudiaron los alcances de las palabras del dios en la ejecución del asesinato. Respecto de Penteo, además de resignificar la función del travestimiento en la tragedia y la muerte a manos de su madre, se develaron los mecanismos de la maniobra ejecutada por Dioniso para convencerlo de ir hacia el Citerón para espiar a las mujeres de la ciudad.

En particular, se estudió en los seis capítulos de la tesis la etiología, la sintomatología y el tratamiento de la locura de los protagonistas de *Heracles* y *Bacantes*, lo que supone una sistematización de la entidad nosológica a partir de su presentación mediante un dispositivo teatral. La representación del estado de enloquecimiento de los personajes se constituye a partir de dos extremos. Por un lado, Eurípides remite a la imagen tradicional de la *manía* al otorgarle un origen divino, al implicar un estado de violencia que recuerda al de los guerreros en la batalla y al vincularla con la figura de Dioniso y los rituales en su honor. En ese sentido, aspectos propios de las obras de Esquilo se conjugan con el modelo provisto por *Ilíada*, no solo determinado por la figura de Héctor, que manifiesta una condición beneficiosa para la batalla que no comporta sufrimiento, sino también por la de Ares, quien presenta un desequilibrio que provoca perjuicios y de ese modo resulta marginalizado. Por otro lado, existe una correspondencia entre la sintomatología de Heracles, Ágave y Penteo, con los cuadros de ἰεργή νοῦσος y de las perturbaciones del cerebro descritos en *Sobre la enfermedad sagrada*. En el tratado hipocrático, además de referirse a la enfermedad sagrada, se describe la patología de “los hombres que enloquecen y deliran” para cuya clasificación se emplea una forma participial del verbo μαίνομαι y cuyos síntomas característicos son el delirio y la alucinación, aspectos fundamentales en la construcción de la locura trágica.

En cuanto a la etiología de la locura, el fenómeno aparece personificado bajo dos figuras, *Lýssa* y Dioniso, cuya funcionalidad dramática se comprende, en parte, a través de su genealogía. En el primer caso, se trata de una *daímon*, hija de Noche, que es enviada a Tebas por Hera, y en el segundo, se trata del hijo que tuvo Zeus con una de las princesas de Tebas, Semele, cuyo origen cuestionan sus parientes. En las obras

estudiadas se recurre al proceso de animalización para la representación de dichos personajes como es habitual en las obras de Eurípides, que alcanza incluso la teratologización. Son notorias las referencias zoológicas al perro y la serpiente porque, tratándose de animales relacionados en el pensamiento griego de forma intrínseca con lo femenino y la experiencia de la muerte, expresan la impronta de *Lýssa* y Dioniso en sus víctimas. Por un lado, el can, como la mujer, es el enemigo íntimo del hombre por compartir el espacio doméstico y, por otro lado, los ofidios son los animales manipulados por las seguidoras del dios en los rituales dionisíacos.

Al tratarse de piezas teatrales y no de tratados filosóficos o médicos sobre la *manía*, los diversos personajes exponen sus versiones acerca del origen de la enfermedad; en *Bacantes* se agrega la peculiaridad de la descripción de dos estados de alteración diferentes, el de Penteo y el de su madre. Además de expresar sus perspectivas los protagonistas y los mensajeros (encargados de presentar ante el auditorio los crímenes), también lo hace el coro, figura representativa del género, en sus cantos. En los relatos, el castigo divino y la responsabilidad humana sobre los hechos adquieren una gradación particular en cada obra. En la tragedia del Anfitriónida, cobra mayor protagonismo el tema de la responsabilidad, y en la de las seguidoras de Dioniso, se focaliza en el castigo; de esta manera Eurípides se apropia de temas tradicionales de la épica para afrontar inquietudes propias de la Atenas clásica. Se restringe la participación divina en los asuntos humanos ya que se le otorga responsabilidad a Heracles acerca de los acontecimientos, y se desplaza el carácter de sanción otorgado a la enfermedad de Penteo hacia un origen hereditario.

El filicidio constituye la consecuencia principal de la enfermedad y para su descripción el trágico se apropia de los imaginarios sacrificial, báquico y bélico que se enlazan conformando una retórica de la violencia intrafamiliar. La dimensión ritual se presenta como el marco formal de los crímenes con una particularidad, se pervierten las normas de los ritos para la construcción de la representación de la *manía*. Las ceremonias en honor a Baco, sugeridas en *Heracles* y evocadas de un modo directo en *Bacantes*, se conjugan con el imaginario bélico otorgando a los protagonistas una riqueza de matices atractiva para el público. Un guerrero, en un intento por llevar adelante un ritual de purificación, termina por asesinar a su mujer e hijos, y el rey de la ciudad se dirige al Citerón con el objetivo de espiar a las tebanas, llevadas por Dioniso como castigo por no ofrecerle los honores debidos, pero es asesinado por ellas que lo atacan conduciéndose como un ejército.

En cuanto a la sintomatología de los personajes, el intercambio con el otro sexo determina la conformación trágica en tanto Heracles y Penteo sufren un proceso de feminización, y Ágave, junto con sus compañeras, uno de masculinización. En el caso del Anfitriónida y el rey de Tebas, además, se presenta una continuidad entre la identidad y el estado de enloquecimiento ya que, por un lado, la violencia caracteriza el comportamiento del hijo de Alcmena no solo durante el episodio del filicidio sino desde su llegada a Tebas, y por otro, la irritabilidad se presenta de forma constante en las acciones de Penteo. Otro elemento común a las tragedias es el travestismo, apenas sugerido en *Heracles* pero realizado en el vestuario del rey en la segunda parte de *Bacantes*. La riqueza de la descripción de los cuadros sintomatológicos ha provocado la proliferación de interpretaciones de los casos, que van desde Aristóteles hasta la actualidad, cuyo origen disciplinar es diverso: la filología, la medicina y el psicoanálisis. Las coordenadas de irrupción de la locura y su relación con la caracterización de los personajes, cuyo nivel de organicidad resulta notable, se establecieron aquí con la aplicación de terminología propia del psicoanálisis. En los dos historiales freudianos retomados, que fueron el caso Schreber y el del Hombre de los Lobos, se ubicaron las interpretaciones de FREUD y la reelaboración hecha por LACAN. Por un lado, la aparición de rasgos femeninos en el episodio de locura de Heracles remite al caso Schreber; por otro lado, la posición asumida por FREUD en el tratamiento de Serguéi Pankéyev, según explica LACAN, que consistió en ofrecer interpretaciones e imponer sus referencias tiene similitudes con la forma de conducirse de Dioniso en la escena de persuasión.

La recuperación de los homicidas conforma el eje de las escenas finales de las tragedias. Las referencias a la polución y al exilio, elementos de la normativa legal ateniense para los homicidios, mantienen una relación con el género de los personajes responsables de las muertes de sus hijos, por lo cual son diferentes las estrategias discursivas empleadas para su restablecimiento y el destino que les espera tampoco es el mismo. En un caso, Heracles, antes de dirigirse a Atenas en compañía del rey Teseo, solicita a su padre, quien se quedará en Tebas, el entierro de sus hijos; en cambio, Ágave y todos los integrantes de la familia real son exiliados de su ciudad natal, si bien Cadmo sabe por un oráculo dónde terminará sus días, no hay noticias sobre el destino de sus hijas. El valor curativo otorgado a la palabra en las escenas finales determina su definición como escenas terapéuticas, cuyo origen responde a la influencia del movimiento sofístico que se abocó, entre otras cuestiones, a la función persuasiva del

lógos. Anfitrión responde a las preguntas de su hijo acerca de los cadáveres que encuentra a su lado al despertar y provoca que Heracles considere la opción de suicidarse. El encargado de evitar el suicidio es Teseo, quien se presenta de forma inesperada para el público, y se dirige a su amigo tomando como fundamento de su discurso el lazo afectivo que los une. En cuanto al anciano fundador de Tebas, ante la desesperación de encontrarse con su hija en el escenario que sostiene la cabeza de Penteo pensando que se trata de un león, es capaz de ayudarla a salir del estado de enloquecimiento y a reconocer el asesinato, pero no puede ir más allá y justifica su falta con la edad. De esta manera, en las tragedias de Eurípides se ponen en escena los preceptos desarrollados por los sofistas. La representación dramática ofrece un beneficio extra porque las fuentes conservadas del citado movimiento filosófico son fragmentarias.

En las tragedias griegas, las acciones y las palabras de los personajes establecen un espacio que promueve en la audiencia la reflexión sobre el vínculo entre la sexualidad (en el sentido de los roles adjudicados para cada sexo) y el lenguaje (los fenómenos vinculados al *lógos*), que conforman los ejes del método psicoanalítico creado por FREUD en relación al consultorio, un espacio donde prima lo privado en contraposición al teatro de Dioniso, definido por lo público. Obras como *Heracles* y *Bacantes*, como lo son *Antígona* y *Edipo Rey* respecto de otras cuestiones centrales para el psicoanálisis, adquieren un valor que excede el de constituir una fuente para una arqueología de la locura en la Antigüedad griega clásica y se ubican como una referencia, no obligada sino sugestiva, para el debate actual sobre la conceptualización de la locura y su tratamiento, por las posibilidades que ofrecen en sus representaciones sobre el origen, la manifestación y la recuperación de la enfermedad.

Bibliografía

Fuentes utilizadas

Ediciones y traducciones de *Bacantes* y *Heracles*

- ANDRADE, N. (2008) *Eurípides*, Bacantes, Buenos Aires: Biblos.
- BARLOW, S. (1996) *Eurípides*, Heracles, Warminster: Aris & Phillips.
- BOND, G. W. (1981) *Eurípides*, Heracles, Oxford: Clarendon Press.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. (1985) *Eurípides*, *Tragedias*, t. II y III, Madrid: Gredos.
- CORREALE, L. (1993) *Eurípide*, Baccanti, Milán: Feltrinelli.
- DALMEYDA, G. (1908) *Eurípide*, Les Bacchantes, París: Librairie Hachette et Cie.
- DI BENEDETTO, V. (2004), *Eurípide*, Le Baccanti, Milán: BUR.
- DIGGLE, J. (1989 y 1994) *Eurípidis Fabulae*, t. II y III, Oxford: University Press.
- DODDS, E. R. (1960 [1944]) *Eurípides' Bacchae*, Oxford: Clarendon Press.
- ESPOSITO, S. (1998) *Eurípides' Bacchae*, Newburyport: Focus Classical Library.
- GIBBONS, R. & SEGAL, C. (2000) *Eurípides*, Bakkhai, Oxford: University Press.
- GRAY, A. & HUTCHINSON, S. T. (1897) *Eurípides*, Herakles mainomenos, Londres: Cambridge University Press.
- GRÉGOIRE, H. & MEUNIER, L. (2013 [1961]) *Eurípide*. Tragédies, t. IV, 2° partie, Les Bacchantes, París: Les Belles Lettres.
- KAMER, M. R. (1988) *The Heracles of Eurípides. Translated with Introduction, Notes, and Interpretative Essay*, Cambridge: Focus Classical Library.
- KIRK, G. S. (2010 [1970]) *The Bacchae of Eurípides*, Cambridge: University Press.
- KOVACS, D. (1998) *Eurípides*, t. III, Cambridge: Harvard University Press.
- LABIANO, J. M. (2010) *Eurípides*, *Tragedias*, t. II y III, Madrid: Cátedra.
- LACROIX, M. (1976) *Les Bacchantes d' Eurípide*, París: Les Belles Lettres.
- LEE, K. H. (1988) *Eurípides Hercules*, Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft.
- MERIDIER, L. (1956) *Eurípide*, t. III, París: Les Belles Lettres.
- MURRAY, G. (1904) *The Bacchae of Eurípides*, Londres: Allen.
- MURRAY, G. (1958 [1913]) *Eurípidis Fabulae*, t. II y III, Oxford: Clarendon Press.
- PARMENTIER, L. & GRÉGOIRE, H. (2002 [1923]) *Eurípide*, *Tragédies*, t. III, Héraclès, Les Suppliantes, Ion, París: Les Belles Lettres.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1990) *Eurípides*, Andrómaca, Héracles loco, Las Bacantes, Madrid: Alianza.
- ROUX, J. (1970-1972) *Eurípides*, Les Bacchantes, t. I y II, París: Les Belles Lettres.

- SEAFORD, R. (2010) *Euripides, Bacchae*, Warminster: Aris & Philips.
- SLEIGH, T. & WOLFF, C. (2001) *Euripides, Heracles*, Oxford: University Press.
- TORRANO, J. (1995) *Bacas*, San Pablo: Hucitec.
- TOVAR, A. (1982 [1960]) *Eurípides, Tragedias, Las Bacantes-Hécuba*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- TYRRELL, R. Y. (1871) *The Bacchae of Euripides*, London: Longmans, Green, Reader, and Dyer.
- VON WILAMOVITZ-MÖELLENDORF, U. (1895) *Euripides Herakles, t. I y II*, Berlín: Weidmannsche Buchhandlung.
- WAY, A. S. (1939) *Euripides, t. III*, Cambridge: Harvard University Press.

Ediciones y traducciones de otras obras clásicas

- BURNET, J. (1903) *Plato, Platonis Opera*, Oxford: University Press.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. (1985) *Eurípides, Tragedias, t. I*, Madrid: Gredos.
- CAPPS, E, PAGE, T. E. & ROUSE, W. H. D. (eds.) (1926) *Aeschylus II, Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*, Cambridge: Loeb Classical Library.
- DECLEVA CAIZZI, F. (1969) *Antiphontis Tetralogiae, Testi e documenti per lo studio dell'antichità*, Milán: Istituto Editoriale Cisalpino.
- DIELS, H. & KRANZ, W. (1960) *Die Fragmente der Vorsokratiker, t. I-III*, Berlín: Weidmann.
- DUKE, E. A., HICKEN, W. F., NICOLL, W. S. M., ROBINSON, D. B. & STRACHAN, J. C. G. (1995) *Platonis Opera*, Oxford: University Press.
- FRAZER, J. G. (1939) *Apollodorus*, The Library, Londres: Heinemann.
- FREIXAS, A. & DE MUNDO, S. I. (1950) *Apolodoro*, Biblioteca, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad.
- GERNET, L. (1923) *Antiphon. Discours suivis des fragments d'Antiphon le Sophiste*, París: Les Belles Lettres.
- GRIFFITS, M. (1983) *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge: University Press.
- JACOBITZ, K. (1896) *Luciani Samosatensis Opera, t. I*, Leipzig: Teubner.
- JONES, W. H. S. (1923-1931) (ed.) *Hippocrates, Works, t. I-IV*, Londres: Loeb Classical Library.
- JOUANNA, J. (2003) *Hippocrate, t. II, 3^o partie, La maladie sacrée*, París: Les Belles Lettres.
- KIRK, G. S. (ed.) (2000) *The Iliad: a Commentary, t. I-VI*, Cambridge: University Press.

- KIRK, G. S. & RAVEN, J. E. (1974 [1966]) *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid: Gredos.
- LITTRÉ, E. (1839-1861) *Oeuvres Complètes D'Hippocrate*, t. I-X, París: Baillière.
- LOUIS, P. (1969) *Aristote, Histoire des animaux*, t. III, París: Les Belles Lettres.
- LOUIS, P. (1994) *Aristote. Problèmes*, t. III, París: Les Belles Lettres.
- MARCOS DE PINOTTI, G. (2011) *Encomio de Helena*, Buenos Aires: Ediciones Winograd.
- MONDESERT, C. (1949) *Clément d'Alexandrie. Le Protreptique*, Paris: les Éditions du Cerf.
- MONRO, D. B. & ALLEN, T. W. (1988 [1902]) *Homeri Opera. Iliadis libros I-XXIV continens*, t. I y II, Oxford: Clarendon Press.
- NAUCK, A. (1964) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Hildesheim: G. Olms.
- OLDFATHER, C. H. (1935) *Diodorus Siculus*, Library of History, Cambridge: Loeb Classical Library.
- PAGE, D. L. (ed.) (1972) *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoedias*, Oxford: Clarendon Press.
- PEARSON, A. C. (1985 [1924]) *Sophoclis, Fabulae*, Oxford: Clarendon Press.
- PEIPER, A. & RICHTER, G. (1921) *Seneca, Tragoediae*, Leipzig: Teubner.
- PÉREZ, F. J. (2012) *Homero, Ilíada*, Madrid: Abada.
- PERRIN, B. (1914) *Plutarch, Plutarch's Lives*, Massachusetts: Cambridge University Press.
- POHLENZ, M. (1974) *Plutarchi Moralia*, Leipzig: Teubner.
- POTTER, P. (ed.) (1988-2012) *Hippocrates, Works*, t. V-X, Londres: Loeb Classical Library.
- RADT, S. (2009) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, t. III, *Aeschylus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ROSS, W. D. (1908) *The works of Aristotle*, Oxford: University Press.
- RZACH, A. (1958) *Hesiodi Carmina*, Leipzig: Teubner.
- WEST, M. L. (1966) *Hesiod, Theogony*, Oxford: Clarendon Press.
- WEST, M. L. (1978) *Hesiod, Works and Days*, Oxford: Clarendon Press.
- YUNIS, H. (2001) *Demosthenes, On the Crown*, Cambridge: University Press.

Bibliografía secundaria

- ABADI, M. (1955) “Dioniso: estudio psicoanalítico del mito y el culto dionisiaco”, *Revista de psicoanálisis* 12, 18-39.
- ADKINS, A.W.H. (1966) “Basic Greek Values in Eurípides’ *Hecuba* and *Hercules Furens*”, *The Classical Quarterly* 16 2, 193-219.
- AÉLION, R. (1983) *Euripide heritier d’ Eschyle*, t. II, París: Les Belles Lettres.
- AÉLION, R. (1986) *Quelques grands mythes héroïques dans l’oeuvre d’Euripide*, París: Les Belles-Lettres.
- ALLAN, W. (2000) “Euripides and the Sophists: Society and Theatre of War” en CROPP, M., LEE, K. & SANSONE, D. (eds.) *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Sities Publishing, 145-156.
- ALLAN, W. (2014) “The Body in Mind: Medical Imagery in Sophocles”, *Hermes* 142 3, 259-278.
- ALLEN, D. (2005) “Greek Tragedy and Law” en GAGARIN, M. & COHEN, D. (eds.) *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge: University Press, 374-393.
- ALLEN-HORNBLLOWER, E. (2016) *From Agent to Spectator. Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy*, Berlín: De Gruyter.
- ALLOUCH, J. (2014) *Schreber Teólogo. La injerencia divina II*, Buenos Aires: El cuenco de plata.
- ÁLVAREZ, L. (2014) *La sofística y su enfoque performativo de la pólis ateniense*, tesis de maestría, Buenos Aires: Universidad (inérita).
- ÁLVAREZ, P. (2012) “El empuje a la mujer como père-version”, *Ancla* 4/5, 153-171.
- ANDRADE, N. (2000) “*Bacantes* de Eurípides: una revolución estética” en *Kêpos, Homenaje a Eduardo J. Prieto*, ANDRADE, N. et al. (comp.) Buenos Aires: Paradiso, 78-86.
- ANZIEU, D. (1966) “Œdipe avant le complexe ou de l’interprétation psychanalytique des mythes”, *Les temps modernes* 245, 675-715.
- ARMSTRONG, H. (2005) *A Compulsion for Antiquity: Freud and the Ancient World*, Nueva York: Cornell University Press.
- BACHVAROVA, M. R. (2013) “Io and the Gorgon: Ancient Greek Medical and Mythical Construccions of the Interaction between Women’s Experiences of Sex and Birth”, *Arethusa* 46 3, 415-446.

- BAL, M. (1977) *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris: Klincksieck.
- BARDI, F. (2003) "Il dialogo terapeutico in Euripide", *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 50, 81-113.
- BARLOW, S. (1982) "Structure and Dramatic Realism in Euripides' *Heracles*", *Greece & Rome* 29 2, 115-125.
- BARLOW, S. (1986 [1971]) *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Londres: Methuen.
- BARRETT, J. (1998) "Pentheus and the Spectator in Euripides' *Bacchae*", *The American Journal of Philology* 119, 337-360.
- BARRETT, J. (2002) *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley: University of California Press.
- BATTEZZATO, L. (1995) "Le regole del pianto: il lamento funebre in Euripide" en *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa: Scuola Normale Superiore, 137-181.
- BELFIORE, E. S. (2000) *Murder among Friends. Violation of Philía in Greek Tragedy*, Oxford: University Press.
- BELLEMIN-NOËL, J. (1979) *Vers l'inconscient du texte*, Paris: PUF.
- BELLEMIN-NOËL, J. (2012 [1983]) *Psychanalyse et littérature*, Paris: PUF.
- BERNARD, A. (1986) "Les animaux dans la tragédie grecque", *Dialogues d'histoire ancienne* 12, 241-269.
- BERNARDINI, P. A. (1978) "Eracle e i Centauri in Euripide, *Herc.* 364-374", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 29, 63-70.
- BLAIKLOCK, E. M. (1945) "The Epileptic", *Greece & Rome* 14, 48-63.
- BLAIKLOCK, E. M. (1952) *The Male Characters of Euripides*, Wellington: New Zealand University Press.
- BOLLACK, J. (2005) *Dionisos et la tragédie. Commentaire des Bacchantes d'Euripide*, Paris: Bayard.
- BONNET, C. (1996) "Héraclès travesti" en JOURDAIN-ANNEQUIN, C. & BONNET, C. (eds.), *Actes du Colloque de Grenoble: Héraclès, les femmes et le féminin*, 22-23 de octobre de 1992, Bruselas: Institut historique belge de Rome, 120-131.
- BORDAUX, L. (1992) "Exil et exilés dans la tragédie d'Euripide", *Pallas* 38, 201-208.
- BOWLBY, R. (2007) *Freudian Mythologies. Greek Tragedy and Modern Identities*, Oxford: University Press.

- BRELICH, A. (1958) *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- BREMMER, J. (1984) "Greek Maenadism Reconsidered", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55, 267-286.
- BREMMER, J. (1999) "Transvestite Dionysos" en PADILLA, M. W. (ed.) *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, Lewisburg: Bucknell University Press, 183-200.
- BREVIATTI ÁLVAREZ, J. (2011) *Bacantes de Eurípides: felicidad iniciática y furia salvaje en el cortejo femenino de Dioniso*, tesis de doctorado, Vitoria: Universidad del País Vasco (inérita).
- BROCK, R. (2000) "Sickness in the Body Politic" en HOPE, V. M. & MARSHALL, E. (eds.) *Death and Disease in the Ancient City*, Londres: Routledge, 24-34.
- BROOKS, P. (1987) "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism", *Critical Inquiry* 13 2, 334-348.
- BURKERT, W. (1966) "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7 2, 87-121.
- BURKERT, W. (1983 [1972]) *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Los Angeles: University of California Press.
- BURKERT, W. (1996 [1979]) *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley: Sather Classical Lectures 47.
- BURKERT, W. (2007 [1977]) *Religión griega. Arcaica y clásica*, Madrid: Abada.
- BURNETT, A. P. (1970) "Pentheus and Dionysus: host and guest", *Classical Philology* 65, 15-29.
- BURNETT, A. P. (1971) *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford: Clarendon Press.
- BURNETT, A. P. (1994) "Hekabe the Dog", *Arethusa* 27, 151-64.
- BUTLER, J. (2007 [1990]) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- BUXTON, R. (1982) *Persuasion in Greek Tragedy. A study of Peitho*, Cambridge: University Press.
- BUXTON, R. (1991) "News from Cithaeron: narrators and narratives in the *Bacchae*", *Pallas* 37, 39-48.
- CAIRNS, D. L. (2002) *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: University Press.

- CALDWELL, R. S. (1989) *The Origin of the Gods. A Psychoanalytic Study of Greek Theogonic Myth*, Oxford: University Press.
- CANTARELLA, E. (1992) *Bisexuality in the Ancient World*, New Haven: Yale University Press.
- CARAWAN, E. (1998) *Rhetoric and the Law of Draco*, Oxford: Clarendon Press.
- CARPENTER, T. (1986) *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford: Clarendon Press.
- CARPENTER, T. (1993) "On the Beardless Dionysus" en CARPENTER, T. & FARAONE, C. A. (ed.) *Masks of Dionysus*, Ithaca: Cornell University Press, 185-206.
- CARPENTER, T. (1997) *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford: Clarendon Press.
- CARPENTER, T. (2011) "Dionysos and the Blessed on Apulian Red-figured Vases" en SCHLESIER, R. (ed.) *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlín: De Gruyter.
- CARR VAUGHN, A. (1919) *Madness in Greek Thought and Custom*, Baltimore: Furst Company.
- CASSIN, B. (2008) *El efecto sofístico*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CASSIN, B. (2013) *Jacques el sofista. Lacan, logos y psicoanálisis*, Buenos Aires: Manantial.
- CHALK, H. H. O. (1962) "Apeth and Bia in Euripides' Herakles", *The Journal of Hellenic Studies* 82, 7-18.
- CHARLIER, P. (2003) "Les folies d'Herakles: rage, fureur et délire chez les héros thébain d'Euripides et Sophocle", *The Journal of History of Medicine* 15 3, 595-614.
- CIANI, M. G. (1974) "Lessico e funzione della follia nella tragedia greca", *Bollettino dell'Istituto di filologia greca* 1, 70-110.
- CLARKE KOSAK, J. (2000) "Polis Nosousa" en HOPE, V. M. & MARSHALL, E. (eds.) *Death and Disease in the Ancient City*, Londres: Routledge, 35-54.
- CLARKE KOSAK, J. (2004) *Heroic Measures. Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*, Leiden: Brill.
- CLELAND, L., DAVIES, G. & LLEWELLYN-JONES, L. (2007) *Greek and Roman Dress from A to Z*, Londres: Routledge.
- COHEN, B. (1994) "From Bowman to Clubman: Herakles and Olympia", *The Art Bulletin* 76 4, 695-715.

- COHEN, J. J. (ed.) (1996) *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- COLLARD, C. (1975) "Formal debates in Euripides' Drama", *Greece & Rome* 22, 58-71.
- COLLINGE, N. E. (1962) "Medical Terms and Clinical Attitudes in the Tragedians", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 9, 43-55.
- CONACHER, D. J. (1967) *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto: University Press.
- CONACHER, D. J. (1998) *Euripides and the Sophists. Some Dramatic Treatments of Philosophical Ideas*, Londres: Duckworth.
- CONNOR, W. R. (1988) "Early Greek Land Warfare as Symbolic Expression", *Past & Present* 119, 3-29.
- CONTI JIMENEZ, L. (2000) "Perturbaciones mentales en los poemas homéricos y en las tragedias de Sófocles y Eurípides", *Myrtia* 15, 35-50.
- CRESPO, M. I. (2012) "Δύσπλανος παρθένος. La víctima femenina como híbrido monstruo en el *Prometeo Encadenado*" en ATIENZA A. et al. (eds.) *Nostoi: estudios a la memoria de Elena Huber*, Buenos Aires: Eudeba, 195-214.
- CSAPO, E. (1997) "Riding the Phallus for Dionysos: Iconology, Ritual and Gender-Role De/construction", *Phoenix* 51, 253-295.
- CYRINO, M. S. (1998) "Heroes in D(u)ress: Transvestism and Power in the Myths of Herakles and Achilles", *Arethusa* 31 2, 207-241.
- DABDAB TRABULSI, J. A. (1990) *Dionysisme. Pouvoir et société en Grèce jusqu'à la fin de l'époque classique*, París: Université de Besançon.
- DALTON PALOMO, M. (1996) *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*, México: Colegio de México.
- DAMET, A. (2012a) *La septième porte: les conflits familiaux dans l'Athènes classique*, París: Publications de la Sorbonne.
- DAMET, A. (2012b) "La part du féminin et du masculin dans l'infanticide: des realia aux représentations tragiques (Athènes, époque classique)" en DUBEL, S. & MONTANDON, A. (dirs.) *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 315-327.
- DARAKI, M. (1980) "Aspects du sacrifice dionysiaque", *Revue de l'Histoire des Religions* 197 2, 131-157.
- DARAKI, M. (2005) *Dioniso y la diosa Tierra*, Madrid: Abada.

- DARBO-PESCHANSKI, C. (2010) "Question sur la normativité dans l' antiquité grecque et romaine", *Metis* 8, 7-20.
- DARCUS SULLIVAN, S. (1988) *Psychological Activity in Homer. A Study of Phren*, Leiden: Brill.
- DARCUS SULLIVAN, S. (1997) *Aeschylus' Use of Psychological Terminology. Traditional and New*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
- DARCUS SULLIVAN, S. (1999) *Sophocles' Use of Psychological Terminology. Old and New*, Ottawa: Carleton University Press.
- DARCUS SULLIVAN, S. (2000) *Euripides' Use of Psychological Terminology*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
- DE JONG, I. (1987) *Narrators and Focalizers. The presentation of the story in the Iliad*, Amsterdam: Grüner.
- DE JONG, I. (1991) *Narrative in Drama. The art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden: Brill.
- DE JONG, I. (1992) "Récit et drame: le deuxième récit de messager dans Les *Bacchantes*", *Revue des Études Grecques* 105, 572-583
- DE JONG, I., NÜNLIST, R. J. & BOWIE, A. (eds.) (2004) *Narrators, Narratees, and Narrative in Ancient Greek Literature*, Brill: Leiden.
- DE ROMILLY, J. (1973) "Gorgias et le pouvoir de la poésie", *The Journal of Hellenistic Studies* 93, 155-162.
- DE ROMILLY, J. (1975) *Magic and Rethoric in Ancient Greece*, Cambridge: Harvard University Press.
- DE ROMILLY, J. (2010 [1988]) *Los grandes sofistas de la Atenas de Pericles*, Madrid: Gredos.
- DE SANTIS, G. (2005a) "Las Erinias: configuración progresiva del personaje y definición simbólica en *Orestíada* de Esquilo (primera parte)", *Ordia Prima* 4, 39-76.
- DE SANTIS, G. (2005b) "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: Universidad Nacional de Mar del Plata/ Universidad Nacional de Comahue, 1-6.
- DECLEVA CAIZZI, F. (1969) *Antiphontis Tetraloeiae. Testi e documenti per lo studio dell'antichità*, Milán: Istituto Editoriale Cisalpino.
- DELCOURT, M. (1969 [1958]) *Hermafrodita*, Barcelona: Seix Barral.

- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2005 [1972]) *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós.
- DEMAND, N. (1994) *Birth, Death, and Motherhood in Classical Greece. Ancient Society and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J. P. (1988 [1974]) *Las artimañas de la inteligencia. La metis en la Antigua Grecia*, Madrid: Taurus.
- DETIENNE, M. & VERNANT, J. P. (eds.) (1989 [1979]) *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks*, Chicago: University Press.
- DETIENNE, M. (1982 [1977]) *La muerte de Dioniso*, Madrid: Taurus.
- DETIENNE, M. (1997 [1986]) *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona: Gedisa.
- DETIENNE, M. (2004 [1967]) *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, México: Sexto Piso.
- DETIENNE, M. (2005) *Cómo ser autóctono. Del puro ateniense al francés de raigambre*, México: Fondo de Cultura Económica.
- DEUTSCH, H. (1969) *Psychoanalytic Study of the Myth of Dionysus and Apollo. Two Variants of the Son-mother Relationship*, Nueva York: International Universities Press.
- DEVEREUX, G. (1937) “Institutionalized Homosexuality of the Mohave Indians”, *Human Biology* 9, 498-527.
- DEVEREUX, G. (1956) “Normal and Abnormal. The Key Problem of Psychiatric Anthropology” en *Some Uses of Anthropology, Theoretical and Applied*, Washington: Anthropology Society of Washington, 23-48.
- DEVEREUX, G. (1967) “Greek Pseudo-Homosexuality”, *Symbolae Osloenses* 42, 69-92.
- DEVEREUX, G. (1970a) “The psychoterapy scene in Euripides *Bacchae*”, *The Journal of Hellenic Studies* 90, 35-48.
- DEVEREUX, G. (1970b) “The Structure of Tragedy and the Structure of the Psyche in Aristotle’s *Poetics*” en HANLY, C. & LAZEROWITZ, M. (eds.) *Psychoanalysis and Philosophy*, Nueva York: International Universities Press, 46-75.
- DEVEREUX, G. (1976) *Dreams in Greek Tragedy. An Ethno-psycho-analytical Study*, Berkeley: University of California Press.
- DI BENEDETTO, V. (1986) *Il medico e la malattia. La scienza di Ippocrate*, Turín: Einaudi.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- DILLER, H. (1983) "Euripides' Final Phase: the *Bacchae*" en SEGAL, E. (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: University Press, 357-369.
- DODDS, E. R. (1929) "Euripides the Irrationalist", *The Classical Review* 43, 97-104.
- DODDS, E. R. (1940) "Maenadism in the *Bacchae*", *The Harvard Theological Review* 33, Cambridge: University Press.
- DODDS, E. R. (2008 [1951]) *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza.
- DOERRIES, B. (2015) *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*, Nueva York: Penguin Random House.
- DRACOUIDES, N. (1963) "Interpretation psychanalytique des "Bacchantes" d'Euripide", *Acta Psychotherapeutica Psychosomatica et Orthopaedagogica* 12, 14-27.
- DUBOIS, P. (1990) *Il corpo come metáfora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, Roma: Editori Laterza.
- DUCHEMIN, J. (1967) "Le personnage de Lyssa dans l'*Heraclès* d'Euripide", *Revue des Etudes Grecques* 80, 130-139.
- DUKELSKY, C. & MARTINO, A. (2002) "Imágenes teatrales en las pinturas de los vasos griegos", *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 12, 71-79.
- DUNN, F. N. (1996) *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford: University Press.
- EASTERLING, P. E. (1988) "Tragedy and Ritual ["Cry "Woe, Woe" but May the Good Prevail!"]", *Metis* 3, 87-109.
- ENCINAS REGUERO, M. C. (2011) "Los nombres de Dioniso en *Las Bacantes* de Eurípides y el lenguaje retórico de Tiresias", *Humanitas* 63, 123-142.
- ENGELS, D. (2013) "Narcissism against Narcissus? A Classical Myth and its Influence on the Elaboration of Early Psychoanalysis from Binet to Jung" en ZAJKO, V. & O'GORMAN, E. (ed.) *Classical Myth and Psychoanalysis. Ancient and Modern Stories of the Self*, Oxford: University Press, 75-95.
- ESCARS, C. (2002) *Los nombres de los lobos. Lecturas de un caso célebre*, Buenos Aires: Imago mundi.
- FARNELL, L. R. (1921) *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford: Clarendon Press.
- FELMAN, S. (2003 [1978]) *Writing and Madness. Literature/ Philosophy/ Psychoanalysis*, Palo Alto: Stanford University Press.

- FELTON, D. (2013) "Rejecting and Embracing the Monstrous in Ancient Greece and Rome" en MITTMAN, A .S. & DENDLE, P. J. (eds.) *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, California: Ashgate, 103-131.
- FERRINI, M. F. (1978) "Tragedia e patologia: lessico ippocratico in Euripide", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 29, 49-62.
- FILHOL, E. (1989) "Hérakleïè Nosos. L'épilepsie d'Héraclès", *Revue de l'histoire des religions* 206, 3-20.
- FILÓCOMO, C. (2014a) "La cordura de la locura: ambigüedades de la figura de *Lyssa* en *Heracles* de Eurípides" en MACIAS, J. (ed.) *La antigüedad grecolatina en debate*, Buenos Aires: Rthesis, 228-234.
- FILÓCOMO, C. (2014b) "*Después, qué importa del después: exilio de un héroe marginado en Heracles de Eurípides*", ponencia presentada en *XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Salta, 7 al 10 de octubre de 2014 (inérita).
- FISHER, N. (1992) *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warminster: Aris & Phillips.
- FISHER, R. (1992) "The "Palace Miracles" in Euripides' *Bacchae*: a Reconsideration", *The American Journal of Philology* 113 2, 179-188.
- FITZGERALD, G. J. (1991) "The Euripidean Heracles. An Intellectual and a Coward?", *Mnemosyne* 54, 85-95.
- FLAUMENHAFT, M. J. (1994) *The Civic Spectacle. Essays on Drama and Community*, Lanham: Rowman and Littlefield Publishers.
- FOLEY, H. P. (1980) "The Masque of Dionysus", *Transactions of the American Philological Association* 110, 107-133.
- FOLEY, H. P. (1985) *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca: Cornell University Press.
- FORSDYKE, S. (2005) *Exile, Ostracism, and Democracy. The Politics of Expulsion in Ancient Greece*, Princeton: University Press.
- FOUCAULT, M. (2002 [1977]) *Historia de la sexualidad*, t. I y II, Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRAGUAS HERRAÉZ, D. (2007) "¿Hubo una psicoterapia verbal en la Grecia Clásica?", *Frenia* 7 1, 167-193.
- FRANCO, C. (2003) *Senza ritegno: Il cane e la donna nell' immaginario della Grecia antica*, Bologna: Il Mulino.

- FRANZINO, E. (1995) "Euripides' "Heracles" 858-873", *Illinois Classical Studies* 20, 57-63.
- FREUD, S. (2001 [1886-1939]) *Obras Completas*, t. I-XXIII, Buenos Aires: Amorrortu.
- FRIEDRICH, R. (1999) "Dionysos among the Dons: the New Ritualism in Richard Seaford's Commentary on the *Bacchae*", *Arion* 7, 139-141.
- FRIEDRICH, R. (2001) "Don Quixote Responds to the Windmill: a Risposte to Richard Seaford on the New Ritualism", *Arion* 9, 57-72.
- FURLEY, D. (1986) "Euripides on the Sanity of Heracles" en BETTS, J. H., HOOKER, J. T. & GREEN, J. R. (eds), *Studies in Honour of T. B. L. Webster*, t. I, Bristol: Classical Press, 102-113.
- GAGARIN, M. (2002) *Antiphon the Athenian. Oratory, Law, and Justice in the Age of the Sophists*, Austin: University of Texas Press.
- GALLEGO, J. (2009) "El envés de un agotamiento político. Epifanías de Dioniso en el teatro ateniense de fines del siglo V." en CAMPAGNO, M, GALLEGO, J. & GARCÍA MAC GAW, C. (eds.) *Política y religión en el Mediterráneo antiguo. Egipto, Grecia y Roma*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 257-272.
- GALLEGO, J. (2011) "Degeneraciones y regeneraciones de un cuerpo (político). Las somatizaciones de la ciudadanía en la democracia ateniense" en CALAFELLI, M. & PÉREZ, A. (eds.) *El cuerpo en mente. Versiones del ser desde el pensamiento contemporáneo*, Barcelona: Editorial Universitat Oberta de Catalunya, 337-344.
- GALLINI, C. (1963) "Il travestimento rituale di Penteo", *Studi e materiali di storia delle religioni* 34, 211-28.
- GALLO, L. (1984) "La donna greca e la marginalità", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 18 3, 7-51.
- GAMBON, L. (2009) *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- GAMBON, L. (2010) "El imaginario nosológico de la tragedia: algunas consideraciones en torno al léxico de la enfermedad en el drama ático" ponencia presentada en *Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales "Palimpsestos"*, Bahía Blanca, 26 al 28 de mayo de 2010 (inédita).
- GAMBON, L. (2012) "El imaginario trágico de la locura: la metáfora agonal y la caracterización de la enfermedad en *Orestes* de Eurípides" en HAMAMÉ, G. N. & SCHAMUN, M. C. (eds.) *Actas del VI Coloquio Internacional Agón: Competencia y Cooperación. De la antigua Grecia a la actualidad. Homenaje a Ana María*

- González de Tobia*, La Plata: Centro de Estudios Helénicos, Universidad Nacional, 419-431. Disponible en Internet: <http://coloquiointernacionalceh.fahce.unlp.edu.ar/6ciceh> [23 de junio de 2016].
- GAMBON, L. (2016a) “La invención de la locura de los héroes: acerca de las locuras trágicas en la antigüedad griega” en GAMBON, L. (coord.) *A quien Dionisos quiere destruir... La tragedia y la invención de la locura*, Bahía Blanca: EdiUNS, 25-52.
- GAMBON, L. (2016b) “La Gorgona: esa monstruosa mirada inquietante de la locura” en GAMBON, L. (coord.) *A quien Dionisos quiere destruir... La tragedia y la invención de la locura*, Bahía Blanca: EdiUNS, 125-145.
- GAMBON, L. (2016c) “Alucinación y locura: la experiencia de la mirada marginal en la tragedia griega” en GAMBON, L. (coord.) *A quien Dionisos quiere destruir... La tragedia y la invención de la locura*, Bahía Blanca: EdiUNS, 149-176.
- GAMBON, L. (2016d) “Enfermedad y marginalidad en el drama: construyendo la gramática de la locura” en GASTALDI, V. & DE SANTIS, G. & FERNANDEZ, C. (coords.) *Imaginario de la integración y la marginalidad en el drama ático*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 131-150.
- GAMBON, L. & CERRA, M. G. (2016) “Invención y resignificación de la locura: la imagen de las Erinias en la tragedia” en GAMBON, L. (coord.) *A quien Dionisos quiere destruir... La tragedia y la invención de la locura*, Bahía Blanca: EdiUNS, 75-101.
- GARBER, M. (1993) *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Nueva York: Harper Perennial.
- GARCÍA GUAL, C. (1981) “Penteo, el cazador cazado” en *Mitos, viajes y héroes*, Madrid: Taurus, 149-176.
- GARCÍA PEÑA, I. (2014) “La psicoterapia del sofista Antifonte”, *Estudios filosóficos* 63 182, 5-22.
- GARDINER, M. (2002 [1971]) *El Hombre de los Lobos por el Hombre de los Lobos*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- GASTALDI, V. & GAMBON, L. (coord.) (2006) *Sofística y teatro griego. Retórica, derecho y sociedad*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, París: Seuil.
- GEORGE, D. (1994) “Eurípides’ *Heracles* 140-235: Staging and the Stage Iconography of Heracles’ Bow”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35 2, 145-157.

- GHERCHANOC, F. (2004) “Les atours féminins des hommes: quelques représentations du masculin-féminin dans le monde grec antique. Entre initiation, ruse, séduction et grotesque, surpuissance et déchéance”, *Revue historique* 628, 739-791.
- GIDE, A. (1999 [1924]) *Diario*, Barcelona: Alba.
- GIL, L. (2004 [1969]) Therapeia. *La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid: Triacastela.
- GILL, C. (1985) “Ancient Psychotherapy”, *The Journal of the History of Ideas* 46, 307-325.
- GIRARD, R. (2005 [1972]) *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama.
- GLENN, J. (1979) “Pentheus and the Psychologists. Some Recent Views of the *Bacchae*”, *Rivista di Studi Classici Torino* 27, 5-10.
- GODOY, C. (2012) “Psicosis y sexuación” en SCHEJTMAN, F. (ed.) *Elaboraciones lacanianas sobre la psicosis*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 157-177.
- GOFF, B. (2004) *Citizen Bacchae. Women's Ritual Practice in Ancient Greece*, Berkeley: University of California Press.
- GOLDHILL, S. (1987) “The Great Dionysia and Civic Ideology”, *The Journal of Hellenic studies* 107, 58-76.
- GOLDHILL, S. (1992) *Reading Greek Tragedy*, Cambridge: University Press.
- GOLDHILL, S. (1994) “Representing democracy: Women at the Great Dionysia” en OSBORN, R. & HORNBLOWER, S. (eds.) *Ritual, Finance, Politics, Athenian Democratic Accounts Presented to David Lewis*, Oxford: Clarendon Press, 347-369.
- GONZÁLEZ MERINO, J. I. (2010) *Dioniso. El dios del vino y la locura*, Córdoba: El Almendro.
- GONZÁLEZ, M. (2015) “Dioniso *Omestés*: de Esquilo a Plutarco. A propósito de Temístocles 13.3”, *Phoînix* 21 2, 85-98.
- GOULD, J. (1980) “Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens”, *The Journal of Hellenic Studies* 100, 38-59.
- GOWARD, B. (1999) *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, Londres: Duckworth.
- GREEN, A. (1982 [1969]) *El complejo de Edipo en la tragedia*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- GREENWOOD, L. H. G. (1953) *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge: University Press.

- GREGORY, J. (1985) "Some Aspects of Seeing in Euripides' *Bacchae*", *Greece & Rome* 32, 23-31.
- GREGORY, J. (2000) *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Michigan: Ann Arbor.
- GRIFFITH, M. (1998) "The King and Eye: The Rule of the Father in Greek Tragedy", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 44, 22-86.
- GRIFFITH, M. (2005) "The Subject of Desire in Sophocles' *Antigone*" en PEDRICK, V. & OBERHELMAN, S. M. (eds.) *The Soul of Tragedy: Essays on Athenian Drama*, Chicago: University Press, 91-135.
- GRIFFITHS, E. M. (2002) "Euripides' *Herakles* and the Pursuit of Immortality", *Mnemosyne* 55, 641-656.
- GRIFFITHS, E. M. (2006) *Euripides: Heracles*, Londres: Duckworth.
- GUARDASOLE, A. (2000) *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo a. C.*, Nápoles: D'Auria Editore.
- GUIDORIZZI, G. (2010) *Ai confini dell' anima. I greci e la follia*, Milán: Raffaello Cortina Editore.
- GUTHRIE, W. (1988) *Historia de la Filosofía Griega*, Madrid: Gredos.
- HALL, E. (1997) "The Sociology of Athenian Tragedy" en EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: University Press, 93-126.
- HALL, E. (2006) *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Cambridge: University Press.
- HALLERAN, M. R. (1986) "Rhetoric, Irony, and the Ending of Euripides' "Herakles"", *Classical Antiquity* 5 2, 171-181.
- HAMILTON, R. (1974) "*Bacchae* 47-52: Dionysus' Plan", *Transactions of the American Philological Association* 104, 139-149.
- HAMILTON, R. (1985) "Slings and Arrows: the Debate with Lycus in the *Heracles*", *Transactions of the American Philological Association* 115, 19-25.
- HARRIS, W. V. (2001) *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge: Harvard University Press.
- HARRIS, W. V. (2013a) "Thinking about Mental Disorders in Classical Antiquity" en HARRIS, W. V. (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden: Brill, 1-23.
- HARRIS, W. V. (2013b) "Greek and Roman Hallucinations" en HARRIS, W. V. (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden: Brill, 285-306.

- HARTIGAN, H. (1987) "Euripidean Madness: *Herakles* and *Orestes*", *Greece & Rome* 34 2, 126-135.
- HARTUNG, J. A. (1844) *Euripides Restitutus*, t. II, Hamburg: Freiderich Perthes.
- HENRICHS, A. (1981) "Human Sacrifice in Greek Religion: Three Case Studies" en RUDHARDT, J. & REVERDIN, O. (eds.) *Entretiens sur l'Antiquité classique. Le Sacrifice dans l'Antiquité*, Ginebra: Fondation Hardt, 195-242.
- HENRICHS, A. (1984) "Loss of Self, Suffering, Violence: the Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard", *Harvard Studies in Classical Philology* 88, 205-240.
- HENRICHS, A. (1996) "Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides", *Philologus* 140, 48-62.
- HENRICHS, A. (2000) "Drama and *Dromena*: Bloodsheed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides", *Harvard Studies in Classical Philology* 100, 173-188.
- HERSHKOWITZ, D. (1998) *The Madness of Epic: Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford: University Press.
- HIRSCHFELD, M. (2003 [1910]) *Transvestites. The Erotic Drive To Cross Dress*, Nueva York: Prometheus Book.
- HOLMES, B. (2008) "Euripides' *Heracles* in the Flesh", *Classical Antiquity* 77, 231-251.
- HOLMES, B. (2010) *The Symptom and the Subject*, Princeton: University Press.
- HUGHES, D. D. (1991) *Human Sacrifice in Ancient Greece*, Londres: Routledge.
- IRIARTE, A. (2002) *De amazonas a ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia antigua*, Madrid: Akal.
- JACOBS, A. (2007) *On Matricide. Myth, Psychoanalysis and the Law of the Mother*, Nueva York: Columbia University Press.
- JAEGER, W. (1974 [1933]) *Paideia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- JEANMARIE, H. (1951) *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, París: Payot.
- JOUAN, F. (1970) "Le *Prométhée* d' Eschyle et l' *Heracles* d' Euripide", *Revue des Études Anciennes* 72, 317-331.
- JOUANNA, J. (1987) "Medecine Hipocratique et Tragedie Grecque", *Cahiers du GITA* 3, 109-131.
- JOUANNA, J. (1988) "La maladie sauvage dans la *Collection Hippocratique* et la tragédie grecque", *Metis* 3 1, 343-360.
- JOUANNA, J. (2012) *Greek Medicine from Hippocrates to Galen. Selected Papers*, Leiden: Brill.

- JOUANNA, J. (2013) "The Tipology and Aetiology of Madness in Ancient Greek Medical and Philosophical Writing" en HARRIS, W. V. (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden: Brill, 97-118.
- JOURDAIN-ANNEQUIN, C. (1996) "Héraclès et les divinités féminines" en JOURDAIN-ANNEQUIN, C. & BONNET, C. *Ile Rencontre héracléenne: Héraclès, les femmes et le féminin, Actes du Colloque de Grenoble, 22-23 octobre 1992*, Bruxelles: Institut Historique Belge de Rome, 267-289.
- KALKE, C. M. (1985) "The Making of a Thyrsus: The Transformation of Pentheus in Euripides' *Bacchae*", *The American Journal of Philology* 106, 409-426.
- KAMERBEEK, J. C. (1948) "On the Conception of ΘΕΟΜΑΧΟΣ in Relation with Greek Tragedy", *Mnemosyne* 1 4, 271-283.
- KAMERBEEK, J. C. (1966) "The Unity and Meaning of Euripides' *Herakles*", *Mnemosyne* 19, 1-16.
- KEFALIDOU, E. (2009) "The Iconography of Madness in Attic Vase-Painting" en OAKLEY, J. H., COULSEN, W. D. E., & PALAGIA, O. (eds.) *Athenian Potters and Painters*, t. 2, Oxford: Oxbow, 90-99.
- KEPPLE, L. R. (1976) "The Broken Victim: Euripides' *Bacchae* 969-970", *Harvard Studies in Classical Philology* 80, 107-9.
- KERÉNYI, C. (1996 [1976]) *Dionisos. Archetypal Image of Industrectible Life*, Princeton: University Press.
- KERFERD, G. (1995 [1981]) *The Sophistic Movement*, Cambridge: University Press.
- KERFERD, G. (2002) "El relativismo sofístico", *Lecturas sobre sofística I*, OPFyL, 5-30.
- KIRK, G. S. (1977) "Methodological Reflexions on the Myths of Heracles" en GENTILI, B. & PAIONI, G. (eds), *Atti del convegno internazionale: Il Mito Greco*, 7-12 de mayo de 1973, Roma: Quaderni Urbinati di Cultura Classica, 285-297.
- KIRK, G. S. (2002 [1974]) *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona: Paidós.
- KITTO, H. D. F. (2003 [1939]) *Greek Tragedy. A Literary Study*, Londres: Routledge.
- KLEIN, M. (1963) "Algunas reflexiones sobre "la Orestíada"" en *Obras Completas*, t. III, *Envidia y Gratitud y Otros trabajos*, Buenos Aires: Paidós, 191-218.
- KONSTAN, D. (1995) "Patron and Friends", *Classical Philology* 90 4, 328-342.
- KRAEMER, R. S. (1979) "Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus", *Harvard Theological Review* 72, 55-80.
- KRAUS, C. S. (1999) "Dangerous supplements: etymology and genealogy in Euripides' *Heracles*", *The Cambridge Classical Journal* 44, 137-157.

- KRENTZ, P. (2002) "Fighting by the Rules: The Invention of the Hoplite Agôn", *Hesperia* 71 1, 23-39.
- KRISTEVA, J. (1969) *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, París: Edition du Seuil.
- KYRIAKOU, P. & RENGAKOS, A. (2016) (eds.) *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlín: De Gruyter.
- LACAN, J. (1953) "Some Reflections on the Ego", *International Journal of Psychoanalysis* 34, 11-17.
- LACAN, J. (1964-1965, 1967-1968 y 1976-1977) *El Seminario*, t. XII, XV y XXIV, (inéditos).
- LACAN, J. (1979 [1932]) *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, México: Siglo XXI.
- LACAN, J. (1985) *Intervenciones y Textos*, t. I, Buenos Aires: Manantial.
- LACAN, J. (2002 [1966]) *Escritos*, t. I y II, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LACAN, J. (2014 [2001]) "Discurso en la escuela freudiana de París" en *Otros escritos*, Buenos Aires: Paidós, 279-300.
- LACAN, J. (2014 [2001]) "El atolondradicho" en *Otros escritos*, Buenos Aires: Paidós, 473-522.
- LACAN, J. (2014 [1975-2013]) *El Seminario*, t. I-XXIII, Buenos Aires: Paidós.
- LACHAUD, M. (1991) "Nature et identité" en NOUDELMANN, F. (dir.) *La Nature, de l'identité à la liberté*, París: S.T.H, 31-46.
- LADA-RICHARDS, I. (1999) *Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford: Clarendon Press.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1970) *La medicina hipocrática*, Madrid: Revista de Occidente.
- LAÍN ENTRALGO, P. (2005 [1958]) *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Madrid: Anthropos.
- LAMARI, A. (2016) "Madness Narrative in Euripides' *Bacchae*" en KYRIAKOU, P. & RENGAKOS, A. (2016) (eds.) *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlín: De Gruyter, 241-255.
- LANATA, G. (1967) *Medicina magica e religione popolare in Grecia fino all'età d'Ippocrate*, Roma: Ateneo.
- LANZA, D. (1988) *Les temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement*, *Mètis* 3 1, 15-39.
- LARUE, J. A. (1968) "Prurience Uncovered: The Psychology of Euripides' Pentheus",

The Classical Journal 63 5, 209-214.

- LE PERSON, G. (2007) *La psukhê et les phrenes sont malades. Représentations du délire à l'époque classique (VIe-IIIe)*, tesis de doctorado, Rennes: Université Rennes 2 (inédicta). Disponible en Internet: <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00267188> [12 de septiembre de 2014].
- LEAR, J. (1998) *Open Minded. Working out the Logic of the Soul*, Cambridge: Harvard University Press.
- LEBEAU, A. (2007) "Colère des dieux, colère des homes" en CUNY, D. & PEIGNEY, J. (ed.) *La colère chez Euripide*, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 111-129.
- LEE, K. H. (1982) "The Iris-Lyssa Scene in Euripides' *Heracles*", *Antichthon* 16, 44-53.
- LEE, M. M. (2003) "The Ancient Greek *Peplos* and the "Dorian Question"" en DONOHUE, A. A. & FULLERTON, M. D. (eds.) *Ancient Art and Its Historiography*, Cambridge: University Press, 118-147.
- LEE, M. M. (2004) "'Evil Wealth of Raiment": Deadly *Péploi* in Greek Tragedy", *The Classical Journal* 99, 253-279.
- LEE, M. M. (2006) "Acheloös Peplophoros: A Lost Statuette of a River God in Feminine Dress", *Hesperia* 75, 317-325.
- LEJNIEKS, V. (1967) "Interpolations in the *Bacchae*", *The American Journal of Philology* 88 3, 332-339.
- LONDON, J. E. (2011) *Soldados y fantasmas. Mito y tradición en la Antigüedad Clásica*, Barcelona: Ariel.
- LESKY, A. (1989 [1963]) *Historia de la literatura griega*, Madrid: Gredos.
- LINCOLN, B. (1975) "Homeric lyssa: wolfish rage", *Indogermanische Forschungen* 80, 98-105.
- LISSARRAGUE, F. (1987) "Dionysos s'en va-t-en guerre" en BERARD, C., BRON, C. & POMARI, A. (eds.) *Images et société en Grèce Ancienne: l'iconographie comme méthode d'analyse, Actes du colloque international, Lausanne, 8-11 febrero de 1984, Cahiers d'archéologie romande* 36, Lausana: Institut d'Archéologie et d'Histoire Ancienne, 111-121.
- LLOYD, G. E. R. (2003) *In the Grip of Disease. Studies in the Greek Imagination*, Oxford: University Press.
- LLOYD, M. (2012) "Euripides" en DE JONG (ed.) *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*, Leiden: Brill, 341-357.

- LOMBARDI, G. (1998) “El tercer análisis del Hombre de los Lobos” en LOMBARDI, G. (ed.) *La resistencia como máscara del deseo*, Buenos Aires: JVE Ediciones, 59-83.
- LOMBARDI, G. (1999) “La mediación de lo imposible (la frontera entre lazo social y delirio)”, *Revista Universitaria de Psicoanálisis* 1, 157-184.
- LOMBARDI, G. (2003) “Notas sobre los diagnósticos difíciles en psicoanálisis” en *Vestigios clínicos de lo real en el Hombre de los lobos*, Buenos Aires: JVE Ediciones, 13-25.
- LOMBARDI, G. (2008) *Clínica y lógica de la autorreferencia: Cantor, Gödel, Turing*, Buenos Aires: Letra Viva.
- LONGO, O. (2009) *El universo de los griegos. Actualidad y distancia*, Barcelona: Acantilado.
- LONGO, V. (1989) “L'enigma delle *Baccanti* d'Euripide e il pensiero sofistico”, *Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e lettere* 46, 264-271.
- LONNOY, M.-G. (1985) “Arès et Dionysos dans la tragédie grecque: le rapprochement des contraires”, *Revue des Études Grecques* 98, 65-71.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2006) “Mitos y referencias míticas en las tres últimas tragedias conservadas de Eurípides”, *Argos* 30, 17-63.
- LORAUX, N. (1984) *Les enfants d'Athena. Ideés athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, París: Maspero.
- LORAUX, N. (1989) *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid: Visor.
- LORAUX, N. (1997) “Antígona sin teatro” en CARDOT, M., DUROUX, Y., GUYOMARD, P., LACOUÉU-LABARTHE, P. & MAJOR, R. (eds.) *Lacan con los filósofos*, México: Siglo XXI, 41-48.
- LORAUX, N. (2004) *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego*, Barcelona: Acantilado.
- LORAUX, N. (2008) *La guerra civil en Atenas*, Madrid: Akal.
- LOWE, N. J. (2004) “Euripides” en DE JONG, I., NÜNLIST, R. J. & BOWIE, A. (eds.) *Narrators, Narratees, and Narrative in Ancient Greek Literature*, Brill: Leiden, 269-280.
- LUPTON, J. R. (2005) “Tragedy and Psychoanalysis: Freud and Lacan” en BUSHNELL, R. (ed.) *A Companion to Tragedy*, Malden: Blackwell Publishing, 88-105.
- MACALPINE, I. & HUNTER, R. (2000 [1955]) *Memoir of My Nervous Illness by Daniel Paul Schreber*, Londres: Dawsons.

- MACDOWELL, D. M. (1999 [1963]) *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester: University Press.
- MACDOWELL, D. M. (1986 [1978]) *The Law in Classical Athens*, Ithaca: Cornell University Press.
- MACK BRUNSWICK, R. (2003 [1971]) “Suplemento a la Historia de una neurosis infantil” en GARDINER, R. *El hombre de los Lobos por el Hombre de los Lobos*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- MACLEOD, L. (2006) “Marauding maenads: The first messenger speech in the *Bacchae*”, *Mnemosyne* 59, 578-584.
- MADRID, M. (1999) *La misoginia en Grecia*, Madrid: Cátedra.
- MAHIEU, E. L. (2008) “Maladie Sacrée, Maladie Unique: Hippocrate Neuropsychiatre”, *Psychiatries dans l’histoire*, 99-112.
- MAHIEU, E. T. (2004) *El empuje a la mujer. Formas, transformaciones y estructura*. Buenos Aires: El Espejo Ediciones.
- MALEVAL, J.- C. (1981) *Locuras histéricas y psicosis disociativas*, Buenos Aires, Paidós.
- MALEVAL, J.- C. (2000) *La forclusion du Nom-de-Père: le concept et sa clinique*, París: Seuil, 327-347.
- MARCH, J. (1989) “Euripides’ *Bakchai*: A Reconsideration in the Light of the Vase-Painting”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 36, 36-65.
- MARCHAL-LOUËT, I (2010) “Enjeux tragiques de la mise en scène du geste dans les *Bacchantes* d’Euripide” en GARELLI, A-H. & VISA-ONDARÇUHU, V. (dir.) *Corps en jeu de l’Antiquité à nos jours*, Rennes: Presses Universitaires.
- MARINO, B. (2010) “*Alastores*. Violenza e memoria oltre l’umano” en ANDÓ, V. & CUSUMANO, N. (eds.) *Come bestie? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporáneo*, Roma: Salvatore Sciascia Editore, 63-76.
- MARKANTONATOS, A. (2002) *Tragic Narrative. A narratological study of Sophocles’ Oedipus at Colonus*, Berlín: De Gruyter.
- MARTÍNEZ CONESA, J. A. (1991) “Las perturbaciones mentales en el *Corpus Hippocraticum*. El concepto de *manía*”, *Saitabi* 41, 112-123.
- MARTÍNEZ CONESA, J. A. (1992) “Las perturbaciones mentales en los poemas homéricos”, *Myrtia* 7, 81-101.

- MASTRONARDE, D. J. (2010) *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge: University Press.
- MEINEL, F. (2015) *Pollution and Crisis in Greek Tragedy*, Cambridge: University Press.
- MICHELINI, A. N. (1987) *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison: University of Wisconsin Press.
- MIKALSON, J. D. (1986) "Zeus the Father and Heracles the Son in Tragedy", *Transactions of the American Philological Association* 116, 89-98.
- MILLER, H. W. (1944) "Medical Terminology in Tragedy", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 75, 156-67.
- MILLER, J.- A. (2011) *13 clases sobre el Hombre de los Lobos*, San Martín: UNSAM Edita.
- MILLER, M. C. (1999) "Reexamining Transvestism in Archaic and Classical Athens: The Zewadski Stamnos", *The American Journal of Archaeology* 103 2, 223-253.
- MILLOT, C. (1984) *Exsexo: ensayo sobre transexualismo*, Barcelona: Ediciones Paradiso.
- MITCHELL-BOYASK, R. (2008) *Plague and the Athenian Imagination. Drama, History, and the Cult of Asclepius*, Cambridge: University Press.
- MITTMAN, A. S. (2013) "Introduction. The Impact of Monsters and Monster Studies" en MITTMAN, A. S. & DENDLE, P. J. (eds.) *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, California: Ashgate, 1-14.
- MOLINA, P. (2015) "El travestismo dionisiaco", *Tycho* 3, 39-64.
- MOREAU, A. M. (1985) *Eschyle: la violence et le chaos*, París: Les Belles Lettres.
- MOREL, G. (2012) *Ambigüedades sexuales. Sexuación y psicosis*, Buenos Aires: Manantial.
- MOST, G. W. (2013) "The Madness of Tragedy" en HARRIS, W. V. (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden: Brill, 395-410.
- MUÑOZ, P. (2009) *La invención lacaniana del pasaje al acto. De la psiquiatría al psicoanálisis*, Buenos Aires: Manantial.
- MURNAGHAN, S. (2005) "Women in Greek Tragedy" en BUSHNELL, R. (ed.) *A Companion to Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 234-250.
- MUSITELLI, S. (1968) "Riflessi di teorie mediche nelle *Baccanti* di Euripide", *Dioniso* 42, 93-114.
- NAGY, G. (2013) *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, Harvard: University Press.

- NÁPOLI, J. T. (2005) “Espacio teatral y espacio sagrado: *Bacantes* de Eurípides”, *Synthesis* 12, 19-36.
- NÁPOLI, J. T. (2014) “Predicción, violencia y locura en *Heracles* de Eurípides” ponencia presentada en *VII Jornadas del Mundo Clásico*, Morón, 26 y 27 de septiembre de 2014, (inédita).
- NELLI, M. F. (2011) “De la inspiración ritual a la rabia canina. Expresión y alcances de la locura en *Bacantes* de Eurípides” en GALÁN, L. & BUISEL, M. D. *Itinera. Homenaje al Dr. Alberto J. Vaccaro*, La Plata: Al Margen, 295-308.
- NEYRAUT-SUTTERMAN, M. T. (1982) “Heracles et l’épilepsie”, *Revue française de Psychanalyse* 46 4, 851-856.
- NICOLAÏDIS, N. (1980) “Proto-Œdipe et Œdipe œdipisé. Une mutation surmoïque. À propos d’Œdipe sans complexe, de J.-P. Vernant” en ANZIEU, D. *et al.* (eds.) *Psychanalyse et culture grecque, Confluence psychanalytiques*, París: Les Belles Lettres, 159-182.
- NORWOOD, G. (1908), *The Riddle of the Bacchae. The Last Stage of Euripides’ Religious View*, Manchester: University Press.
- NORWOOD, G. (1920) *Greek Tragedy*, Londres: Methuen & Co.
- NUSSBAUM, M. (1995) *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid: La balsa de la Medusa.
- NUSSBAUM, M. (2003) *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*, Barcelona: Paidós.
- O’BRIEN-MOORE, A. (1924) *Madness in Ancient Literature*, Weimar: R. Wagner Sohn.
- OBBER, J. & STRAUSS, B. (1992) “Drama, political rhetoric, and the discourse of Athenian democracy” en WINKLER J. J. & ZEITLIN, F. I (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: University Press, 237-70.
- OTTO, W. (1997 [1933]) *Dioniso. Mito y culto*, Madrid: Ciruela.
- PADEL, R. (1983) “Women: Model for Possession by Greek Daemons” en CAMERON, A. & KUERT, A. (eds.) *Images of Women in antiquity*, Detroit: Wayne State University Press, 3-19.
- PADEL, R. (1992) *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton: University Press.
- PADEL, R. (2005 [1995]) *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. México: Sexto Piso.

- PADILLA, M. (1992) "The Gorgonic Archer: Danger of Sight in Euripides' *Heracles*", *The Classical World* 86 1, 1-12.
- PAPADIMITROPOULOS, L. (2008) "Heracles as Tragic Hero", *The Classical World* 101 2, 131-138.
- PAPADOPOULOU, T. (2005) *Heracles and Euripidean Tragedy*, Cambridge: University Press.
- PARKER, R. (1996 [1983]) *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford: Clarendon Press.
- PARSONS, M. (1990) "Self-Knowledge Refused and Accepted: a Psychoanalytic Perspective on the "Bacchae" and the "Oedipus at Colonus"", *The Journal of Analytical Psychology* 35, 19-40.
- PARSONS, M. (2000) *The Dove that Returns, The Dove that Vanishes. Paradox and Creativity in Psychoanalysis*, Londres: The New Library of Psychoanalysis.
- PEDRICK, V. & OBERHELMAN, S. M. (eds.) (2005) *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama*, Chicago: University Press.
- PEDRICK, V. (2007) *Euripides, Freud, and the Romance of Belonging*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- PEPE, L. (2011) PHONOS. *L'omicidio da Draconte all'età degli oratori*, Milán: Giuffré Editore.
- PERCZYK, C. J. (2012) "Heracles y Hércules: una mirada clínica en Eurípides y en Séneca" en ATIENZA A. *et al.* (eds.) *Nostoi: estudios a la memoria de Elena Huber*, Buenos Aires: Eudeba, 341-352.
- PERCZYK, C. J. (2013) "Locura, mujer y muerte: el ritual dionisiaco en *Bacantes* de Eurípides" en RODRÍGUEZ CIDRE, E., BUIS, E. J. & ATIENZA, A. M. (comps.) *El oïkos violentado: genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad.
- PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU, H. (2009a) "The vocabulary of madness from Homer to Hippocrates. Part 1: The verbal group of $\mu\acute{\alpha}\nu\omicron\mu\alpha\iota$ ", *History of Psychiatry* 20 3, 311-339.
- PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU, H. (2009b) "The vocabulary of madness from Homer to Hippocrates. Part 2: The verbal group of $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\upsilon}\omega$ and the noun $\lambda\acute{\upsilon}\sigma\sigma\alpha$ ", *History of Psychiatry* 20 4, 457-467.

- PERRIS, S. (2011) "Perspectives on Violence in Euripides' *Bacchae*", *Mnemosyne* 64, 37-57.
- PETRUZZELLIS, N. (1965) "Euripide e la sofistica", *Dioniso* 39, 356-379.
- PIGEAUD J. (1981) *La maladie de l' âme. Etude sur la relation de l' âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, París: Les Belles Lettre.
- PIGEAUD J. (2010 [1987]) *Folie et Cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine. La manie*, París: Les Belles Lettres.
- POMEROY, S. (1999 [1975]) *Diosas, rameras esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*, Madrid: Akal.
- PORTER, J. I. & BUCHAN, M. (eds.) (2004) *Before Subjectivity: Lacan and the Classics*, *Helios* 31, Lubbock: Texas Tech University Press.
- PRITCHARD, D. M. (2014) "The Position of Attic Women in Democratic Athens", *Greece & Rome* 61 2, 174-193.
- PROVENZA, A. (2010) "Eracle e l'odio di Era. L'immagine del toro nell' *Eracle* di Euripide" en ANDÓ, V. & CUSUMANO, N (eds.) *Come bestie? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporáneo*, Roma: Salvatore Sciascia Editore, 45-62.
- RABINOWITZ, N. (1993) *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*, Ithaca: Cornell University Press.
- RABINOWITZ, N. (1998) "How is it Played? The Male Actor of Greek Tragedy: Evidence of Misogyny or Gender-Bending?", *Didaskalia* 1, 1-7.
- RABINOWITZ, N. (2008) *Greek Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing.
- RASCOVSKY, A. (1974) *El filicidio*, Buenos Aires: Orion.
- REBOREDA MORILLO, S. (1992) "Las limitaciones de la táctica hoplítica. La importancia de los arqueros y la historia griega: una aproximación", *Gallaecia* 13, 303-323.
- REBOREDA MORILLO, S. (1995) "El simbolismo del arco de Odiseo", *Gerión* 13, 2-45.
- REHM, R. (1994) *Marriage to death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton: University Press.
- REHM, R. (2000) "The Play of Space: Before, Behind, and Beyond in Euripides' *Heracles*" en CROPP, M., LEE, K. & SANSONE, D. (eds.) *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign: Sities Publishing, 363-376.
- REHM, R. (2002) "The *Bacchae*: The Theatrical Body" en *The Play of Space, Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton: University Press, 200-214.

- RILEY, K. (2008) *The Reception and Performance of Euripides' Herakles: Reasoning Madness*, Oxford: University Press.
- ROBERTS, P. (1975) "Euripides: The Dionysiac Experience" en *The Psychology of Tragic Drama*, Londres: Routledge, 33-53.
- ROCCONI, E. (1999) "Eracle *mainómenos* e *katauloúmenos*: appunti sulla rappresentazione tragica della follia", *Rudiae* 11, 103-112.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010) *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba: Ordía Prima.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2011) "Ser hijo de Equión: Lo monstruoso en *Bacantes* de Eurípides" en DOMÍNGUEZ, N. et al. *Miradas y Saberes de lo Monstruoso*, Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género/ Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, 115-125.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2012a) "ἔλθεθ' ὡς ἴδητε τήνδ' ἄγρᾱν: la imagería de la caza en *Bacantes* de Eurípides", *Stylos* 21, 175-184.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2012b) "Animalizar lo masculino: Penteo en *Bacantes* de Eurípides" en LÓPEZ LÓPEZ, A., POCIÑA PÉREZ, A. & DE SOUSA E SILVA, M. F. (coord.) *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade, 473-484.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2013) "Parir y matar: los lamentos fúnebres de Medea y Ágave a sus hijos" en RODRÍGUEZ CIDRE, E., BUIS, E. & ATIENZA, A. M. (eds.) *El oïkos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, 161-188.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2014a) "Mujeres, animales y sacrificio en *Bacantes* de Eurípides", *Asparkía* 25, 19-32.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2014b) "Feminizar las *póleis*: Tratamiento diferencial de Troya y Tebas en Eurípides", en AMES, C. & SAGRISTANI, M. (comps.) *Estudios Interdisciplinarios de Historia Antigua IV* (IV Jornadas Nacionales y III Internacionales de Historia Antigua, Córdoba, 21-24 de mayo de 2012), Córdoba: Universidad Nacional, 167-178 Disponible en Internet: http://www.ffyh.unc.edu.ar/editorial/wpcontent/uploads/2013/05/EBOOK_SAGRISTA_NI.pdf [4 de julio de 2016].
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2015) "Acerca de lo monstruoso y lo bello: normatividad y ambigüedad en *Helena* de Eurípides" en RODRÍGUEZ CIDRE, E., BUIS, E. &

- ATIENZA, A. M. (eds.) *El nómos transgredido. Repercusiones poéticas de la normatividad en el mundo griego antiguo*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad (en prensa).
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2016) “El imaginario del *péplos* trágico: Medea y Dioniso como agentes de la destrucción de la *pólis*” en GASTALDI, V., DE SANTIS, G. & FERNÁNDEZ, C. (coords.) *Imaginario de la integración y la marginalidad en el drama ático*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad del Sur, 199-241.
- ROHDE, E. (1925 [1894]) *Psyche. The Cult of the Souls and Belief in Immortality among the Greeks*, Nueva York: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co.
- ROSA, N. (2003) *La letra argentina. Crítica 1970-2002*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- ROSENMEYER, T. G. (1983) “Tragedy and Religion: The *Bacchae*” en SEGAL, E. (ed.) *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: University Press, 370-389.
- RUCK, C. (1976) “Duality and the Madness of Herakles”, *Arethusa* 9, 53-75.
- SAETTA COTTONE, R. (2008) “Penteo spettatore di tragedia: le *Baccanti* e la risposta alle *Tesmoforiazuse*”, *Argos* 31, 49-65.
- SAÏD, S. (1978) *La faute tragique*, París: François Maspero.
- SAÏD, S. (1987) “Travestis et travestissements dans les comedies d’Aristophane”, *Cahiers du Gita* 3, 217-247.
- SAÏD, S. (2005) “Travestissements tragiques” en GRISOLIA, R. & RISPOLI, G. M. (dir.) *Atti del Convegno Internazionale di Studi Classici: Il personaggio e la maschera*, 19 al 21 de junio 2003, Nápoles: Naus, 69-83.
- SAÏD, S. (2013) “From Homeric *ate* to Tragic Madness” en HARRIS, W. V. (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden: Brill, 363-393.
- SALE, W. (1972) “The psychoanalysis of Pentheus in the *Bacchae* of Euripides”, *Yale Classical Studies* 22, 63-89.
- SÁNCHEZ LASSO DE LA VEGA, J. (1952) “Sobre la etimología de λύσσα”, *Emerita* 20, 32-41.
- SANSONE, D. (1978) “*The Bacchae* as Satyr-Play?”, *Illinois Classical Studies* 3, 40-46.
- SANZ MORALES, M. & LIBRÁN MORELO, M. (2008) “El contraste como procedimiento compositivo en el *Heracles* de Eurípides”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 88 1, 59-77.

- SCHAMUN, M. C. (1997) “Significaciones de τάρραγμα (perturbación) en *Heracles* de Eurípides”, *Synthesis* 4, 99-112.
- SCHARFFENBERGER, E. W. (2015) “Introduction: The Life of Euripides” en LAURIOLA, R. & DEMETRIOU, K. N. *Brill’s Companion to the Reception of Euripides*, Leiden: Brill, 1-12.
- SCHNEIDER, R. (1968) “In Warm Blood: “The *Bacchae*””, *The Educational Theatre Journal* 20 3, 415-424.
- SCHLESIER, R. (1993) “Maenads as tragic models” en CARPENTER, T. & FARAONE, C. A. (1993) *Masks of Dionysus*, Ithaca: Cornell University Press, 89-114.
- SCHREBER, D. P. (1978 [1903]) *Memorias de un neurópata (Legado de un enfermo de los nervios)*, Buenos Aires: Ediciones Petrel.
- SCOTT, W. C. (1975) “Two Suns over Thebes: Imagery and Stage Effects in the *Bacchae*”, *Transactions of the American Philological Association* 105, 333-346.
- SCULLION, S. (2002) “Tragedy Misconceived as Ritual”, *The Classical Quarterly* 52, 102-137.
- SEAFORD, R. (1981) “Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries”, *The Classical Quarterly* 31 2, 252-275.
- SEAFORD, R. (1987) “Pentheus’ Vision: *Bacchae* 918-22”, *The Classical Quarterly* 37 1, 76-78.
- SEAFORD, R. (1988) “The Eleventh Ode of Bacchylides: Hera, Artemis, and the Absence of Dionysos”, *The Journal of Hellenic Studies* 108, 118-136.
- SEAFORD, R. (1993) “Dionysus as Destroyer of the Household: Homer, Tragedy, and the Polis” en CARPENTER, T. A. & FARAONE, C. A. *Masks of Dionysus*, Ithaca: Cornell University Press, 115-146.
- SEAFORD, R. (1995) *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford: Clarendon Press.
- SEAFORD, R. (1997) “In the Mirror of Dionysos” en BLUNDELL, S. & WILLIAMSON, M. (eds.) *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*, Londres: Routledge, 101-117.
- SEAFORD, R. (2006) *Dionysos*, Nueva York: Routledge.
- SEGAL, C. (1962) “Gorgias and the Psychology of Logos”, *Harvard Studies in Classical Philology* 66, 99-155.

- SEGAL, C. (1978) "Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy", *The Classical World* 72 3, 129-148.
- SEGAL, C. (1984) "The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Euripides' *Bacchae*" en PERADOTTO J. & SULLIVAN J. (eds.) *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*, Albany: State University of New York Press, 195-212.
- SEGAL, C. (1986) *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca: Cornell University Press.
- SEGAL, C. (1993) *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham: Duke University Press.
- SEGAL, C. (1994) "Female mourning and Dionysiac lament in Euripides' *Bacchae*" en BIERL, A. & VON MÖLLENDORFF, P. (eds.) *Orchestra: Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar*, Stuttgart: Teubner, 12-18.
- SEGAL, C. (1997a) *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton: University Press.
- SEGAL, C. (1997b) "Chorus and Community in Euripides' *Bacchae*" en EDMUNDS, L. & WALLACE, R. W. (eds.) *Poet, Public, and Performance in Ancient Greece*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 65-86.
- SEGAL, C. (1999) "Œdipe et Penthée: intégration et dislocation", *Europe* 77, 82-96.
- SEGAL, R. A. (2014) "Greek Myth and Psychoanalysis" en EDMUNDS, A. E. (ed.) *Approaches to Greek Myth*, Baltimore: John Hopkins University Press, 409-455.
- SEGRE, C. (1981) "Narratology and Theater", *Poetics Today* 2 3, 95-104.
- SEIDENSTICKER, B. (1978) "Comic Elements in Euripides' *Bacchae*", *The American Journal of Philology* 99, 303-20.
- SEIDENSTICKER, B. (1979) "Sacrificial ritual in the *Bacchae*" en BOWERSOCK, G. W., BURKERT, W. & PUTNAM, M. C. J. (eds.) *Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of his 65th Birthday*, Berlín: Walter de Gruyter, 181-190.
- SEIDENSTICKER, B. (2016) "The Figure of Teiresias in Euripides' *Bacchae*" en KYRIAKOU, P. & RENGAKOS, A. (2016) (eds.) *Wisdom and Folly in Euripides*, Berlín: De Gruyter, 275-283.

- SEISDEDOS, A. (1985) "Significación y desarrollo de las metáforas de animales en Eurípides", *Helmantica* 36, 277-93.
- SHAPIRO, H. A. (1993) *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts, 600-400 B.C.*, Zurich: Akanthus.
- SHELTON, J. A. (1979) "Structural Unity and the meaning of Euripides' *Herakles*", *Eranos* 77, 101-110.
- SILK, M. S. (1985) "Heracles and Greek Tragedy", *Greece & Rome* 32, 1-22.
- SIMON, B. (1984) *Razón y locura en la antigua Grecia*, Madrid: Akal.
- SIMON, B. (1988) *Tragic Drama and the Family. Psychoanalytic Study from Aeschylus to Beckett*, New Haven: Yale University Press.
- SLATER, P. (1971) *The Glory of Hera. Greek Mythology and the Greek Family*, Boston: Beacon Press.
- SMITH, W. D. (1965) "So-Called Possession in Pre-Christian Greece", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 96, 403-426.
- SNELL, B. (1953) *The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought*, Oxford: Basil Blackwell.
- SOLER, C. (2001) *L' aventure litteraire ou la psychose inspire*, París: Editions du Champ Lacanien.
- SOLER, C. (2016) *Las lecciones sobre las psicosis. Tres conferencias en Buenos Aires*, Buenos Aires: Letra Viva.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (2003) *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham: Lexington Books.
- SPANGENBERG, P. (2009) "Phantasía y verdad en Protágoras" en MARCOS DE PINOTTI, G. y DÍAZ, M. E. (eds.), *El surgimiento de la phantasía en la Grecia clásica. Parecer y aparecer en Protágoras, Platón y Aristóteles*, Buenos Aires: Prometeo, 69-98.
- SPANGENBERG, P. (2010) "Persuasión y apáte en Gorgias", *Hypnos* 24, 69-92.
- STAFFORD, E. (2012) *Herakles*, Nueva York: Routledge.
- SCHUREN, L. (2015) *Shared Storytelling in Euripidean Stichomythia*, Leiden: Brill.
- STINTON, T. C. W. (1975) "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *The Classical Quarterly* 25 2, 221-254.
- STOLLER, R. (1968) *Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity*, Nueva York: Science House.

- STROHM, H. (1957) *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form. Zetemata 15*, Munich: Verlag C. H. Beck.
- SUTTON, D. F. (1975) "A Series of Vases Illustrating the Madness of Lycurgus", *Rivista di Studi Classici* 23, 356-360.
- TAPLIN, O. (2003 [1978]) *Greek Tragedy in Action*, Londres: Routledge.
- TAPLIN, O. (2007) *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles: The Paul Getty Museum.
- TARKOW, T. (1977) "The Glorification of Athens in Euripides' *Heracles*", *Helios* 5, 27-35.
- THEODOROU, Z. (1993) "Subject to Emotion. Exploring Madness in *Orestes*", *The Classical Quarterly* 43 1, 32-46.
- THEORIDES, J. (1986) *Histoire de la rage*, Cave Canem, París: Masson.
- THUMIGER, C. (2007) *Hidden Paths. Self, and Characterization in Greek Tragedy: Euripides' Bacchae*, Londres: Institute of Classical Studies.
- THUMIGER, C. (2013a) "Mad *Erôs* and Eroticized Madness in Tragedy" en SANDERS, E. *et alii* (eds.) *Erôs in Ancient Greece*, Oxford: University Press, 27-40.
- THUMIGER, C. (2013b) "The Early Greek Medical Vocabulary of Insanity" en HARRIS, W. V. (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden: Brill, 61-95.
- THUMIGER, C. (2015) "Mental Insanity in the Hippocratic Texts: A Pragmatic Perspective", *Mnemosyne* 68 2, 210-233.
- TODD, S. C. (1993) *The Shape of Athenian Law*, Oxford: Clarendon Press.
- TOPPER, K. (2015) "Dionysos Comes to Thrace: The Metaphor of Corrupted Sacrifice and the Introduction of Dionysian Cult in Images of Lycourgos's Madness", *Arethusa* 48, 139-171.
- TRAVIS, R. (1999) *Allegory and the Tragic Chorus in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- TZANETOU, A. (1998) *Patterns of Exile in Greek Tragedy*, Urbana: University Press of Illinois at Urbana-Champaign.
- USTINOVA, Y. (2012) "Madness into Memory: *Mania* and *Mnēmē* in Greek Culture", *Scripta Classica Israelica* 23, 109-132.
- VAN DER EIJK, P. J. (2010) *Medicine and Philosophy in Classical Antiquity*, Cambridge: University Press.
- VERMEULE, E. (1984) *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México: Fondo de Cultura Económica.

- VERNANT, J. P. (1986) *La muerte en los ojos*, Barcelona: Gedisa.
- VERNANT, J. P. (1987 [1974]) *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Barcelona: Siglo XXI.
- VERNANT, J. P. (2001 [1989]) *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona: Paidós.
- VERNANT, J. P. (2002 [1972]) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona: Ariel.
- VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. (2002 [1972]) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, t. I y II, Barcelona: Paidós.
- VERRALL, A. W. (1905) *Essays on four plays of Euripides*. Andromache, Helen, Heracles, Orestes, Cambridge: University Press.
- VERRALL, A. W. (1910) *The Bacchantes of Euripides and Other Essays*, Cambridge: University Press.
- VIDAL-NAQUET, P. (1986) *The Black Hunter. Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- VILARIÑO RODRÍGUEZ, J. (2010) “La evolución del arquero en el contexto bélico griego”, *El Futuro del Pasado* 1, 263-277.
- VON KRAFFT-EBING, R. (1999 [1886]) *Psychopathia Sexualis*, Burbank: Bloat Books.
- WALKER, H. J. (1995) *Theseus and Athens*, Nueva York: Oxford University Press.
- WEBSTER, T. B. L. (1967) *The Tragedies of Euripides*, Londres: Methuen.
- WILLIAMS, B. (1981) *Moral Luck*, Cambridge: University Press.
- WILLINK, C. W. (1988) “Sleep after Labour in Euripides’ *Heracles*”, *The Classical Quarterly* 38 1, 86-97.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1997 [1948]) *Euripides and Dionysus. An Interpretation of the Bacchae*, Cambridge: University Press.
- WINTER, S. (1997-1998) ““Schoolboy psychology”: Freud’s classical education and the institutionalization of psychoanalytic knowledge”, *Cultural Critique* 38, 137-175.
- WINTER, S. (1999) *Freud and the Institution of Psychoanalytic Knowledge. Cultural Memory in the Present*, Stanford: University Press.
- WOHL, V. (1998) *The Intimate Commerce. Exchange, Gender, and Subjectivity in Greek Tragedy*, Austin: University of Texas Press.
- WOHL, V. (2002) *Love among the Ruins. The Erotics of Democracy in Classical Athens*, Princeton: University Press.

- WOHL, V. (2005) "Beyond Sexual Difference: Becoming-Woman in Euripides' *Bacchae*" en PEDRICK, V. & OBERHELMAN, S. M., *The Soul of Tragedy. Essays on Athenian Drama*, Chicago: University Press, 137-154.
- WOHL, V. (2008) "Review Essay: The Romance of Tragedy and Psychoanalysis", *Helios* 35, 89-110.
- WOHLBERG, J. (1968) "The Palace-Hero Equation in Euripides", *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 16, 149-155.
- WYLES, D. (1999) *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge: University Press.
- WYLES, R. (2013) "Heracles' costume from Euripides' *Heracles* to pantomime performance" en HARRISON, G. W. M. & LIAPIS, V. (eds) *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden: Brill, 181-198.
- XANTHAKI-KARAMONOY, G. (2012) "The "Dionysiac" Plays of Aeschylus and Euripides' *Bacchae*: Reaffirming Traditional Cult in Late Fifth Century" en MARKANTONATOS, A. & ZIMMERMANN, B. (eds.) *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlín: Walter de Gruyter, 323-357.
- YOSHITAKE, S. (1994) "Disgrace, Grief and Other Ills: *Herakles*' rejection of suicide", *The Journal of Hellenic Studies* 114, 135-153.
- ZAJKO, V. & LEONARD, M. (ed.) (2006) *Laughing with Medusa, Classical Myth and Feminist Thought*, Oxford: University Press.
- ZAJKO, V. & O'GORMAN, E. (2013) "Myths and their Receptions: Narrative, Antiquity, and the Unconscious" en ZAJKO, V. & O'GORMAN, E. (ed.) *Classical Myth and Psychoanalysis. Ancient and Modern Stories of the Self*, Oxford: University Press, 1-17.
- ZEITLIN, F. I. (1965) "The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 96, 463-508.
- ZEITLIN, F. I. (1992a) "Playing the Other: Theater, Theatricality and the Femenine in Greek Drama" en WINKLER J. J. & ZEITLIN, F. I (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: University Press, 63-96.
- ZEITLIN, F. I. (1992b) "Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama" en WINKLER J. J. & ZEITLIN, F. I (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton: University Press, 130-167.

- ZEITLIN, F. I. (1996) *Playing the other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: University Press.
- ZEITLIN, F. I. (2011) "Re-Reading Dionysos in Theater" en SCHLESIER, R. (ed.) *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlín: De Gruyter, 536-551.

Instrumenta studiorum

- AAVV (1970) *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Clarendon Press.
- AAVV (1995) *Medical Psychotherapy Position Statement*, Asociación Psiquiátrica Americana, Documento de referencia n° 950003.
- AAVV (1996) *Clasificación Internacional de Enfermedades y Problemas Relacionados con la Salud. Décima revisión (CIE-10)*, Washington DC: Organización Panamericana de la Salud.
- AAVV (2014) *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales. 5° edición (DSM-V)*, Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.
- ALLEN, J. T. & ITALIE, G. (1954) *A Concordance to Eurípides*, Berkeley: University of California Press.
- BARTHES, R. (1982) *Investigaciones retóricas I*, La Antigua Retórica, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- BEEKES, R. (2010) *Etymological Dictionary of Greek*, t. I y II, Leiden: Brill.
- BENVENISTE, E. (1983 [1969]) *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid: Taurus.
- BONNEFOY, Y. (dir.) (1996) *Diccionario de las mitologías y de las religiones de las sociedades tradicionales y del mundo antiguo*, t. I y II, Barcelona: Destino.
- CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, París: Klincksieck.
- CHANTRAINE, P. (1974) *Morfología histórica del griego*, Reus: Avesta.
- CHEVALLIER, J. & GHEERBRANT, A. (1993 [1969]) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- CIRLOT, J.E. (1969) *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor.
- DAREMBERG, C. & SAGLIO, M.E. (1918) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, París: Hachette.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. (1991) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI.

- EVANS, D. (2007 [1998]) *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires: Paidós.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1969) *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- GAMBA, S. B. (2007) *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires: Biblos.
- GRIMAL, P. (1981) *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- IZZI, M. (1996) *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*, Barcelona: Olañeta.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B. (1981 [1971]) *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona: Labor.
- LEWIS, C. & SHORT, C. (1968 [1879]) *Latin-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. (1996 [1843]) *Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- MOORMANN, E. M. & UITTERHOEVE, W. (1997) *De Acteón a Zeus*, Madrid: Akal.
- REVILLA, F. (1995) *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1989-1997) *Diccionario griego-español*, t. 1-4, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1992) *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1999) *Historia de la lengua griega*, Madrid: Gredos.