

Nosología de la locura trágica:

Crimen, manía y cura en *Heracles* de Eurípides

Autor:

Perczyk, Cecilia J.

Tutor:

Rodríguez Cidre, Elsa

2014

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Clásicos.

Posgrado

Tesis de Maestría

**Nosología de la locura trágica: crimen, *manía* y cura en *Heracles* de
Eurípides**

Maestranda: Lic. Cecilia J. Perczyk

Directora: Dra. Elsa Rodríguez Cidre

Codirector: Dr. Emiliano J. Buis

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

2014

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a mi directora, Elsa Rodríguez Cidre, por su paciencia y generosidad no sólo en su labor como directora sino también por haberme abierto las puertas de su hogar. Me siento sumamente afortunada de trabajar con ella. También a mi codirector, Emiliano J. Buis, por su dedicación y orientación que han sido fundamentales en el desarrollo de la investigación. A los integrantes del proyecto UBACyT, con quienes conformamos un hermoso grupo de trabajo, en especial a Alicia Aienza, por su paciente lectura de la tesis y constante apoyo, a Victoria Maresca y Luciana Gallegos, quienes también leyeron la tesis y ayudaron con sus correcciones, a Cora Dukelsky, por su orientación en el trabajo con imágenes.

Un agradecimiento especial para Lidia Gambon, por su generosa predisposición y ayuda para el trabajo con los textos, y Constanza Filócomo, con quien comparto la pasión por Heracles. A Silvia López, que me orientó en cuestiones teóricas vinculadas a la psicología. A los profesores de la Maestría en Estudios Clásicos, en especial a Julián Gallego, Jimena Palacios, Eleonora Tola y Claudia Mársico, en cuyos seminarios se gestaron algunas de las ideas que conformaron la tesis y me brindaron material bibliográfico.

Por último, pero no por eso menos importante, a mi familia, en especial a mis padres (que me dieron mi primer libro de mitología griega), hermanos, cuñada y sobrina, y a mis amigas y ahijado por su apoyo incondicional, sin ellos nada sería posible.

La tesis quiero dedicarsela a mi abuela Susana, que es un angelito que desde el cielo acompaña a todos sus nietos.

ÍNDICE

Observaciones preliminares	1
Introducción	2
Marco teórico y estado de la cuestión.....	5
Plan de la obra.....	9
1. La representación de la locura en la Grecia antigua durante el período clásico.....	11
1.1. El léxico eurípideo	11
1.2. <i>De morbo sacro</i>	17
1.3. Síntesis parcial	30
1.4. Anexo: cuadro léxico	31
2. La personificación de la locura	32
2.1. <i>Lýssa</i> , la hija de Noche	33
2.2. El perro y la muerte	37
2.3. Síntesis parcial	42
3. La escena del crimen	43
3.2. La instauración de un nuevo rito.....	50
3.3. La bacanal de Hades	52
3.4. La guerra contra los hijos.....	57
3.5. El vocabulario bélico	66
3.6. Síntesis parcial	69
4. ¿Quién es el culpable?.....	70
4.1. La etiología de la locura.....	70
4.2. La responsabilidad de los hechos.....	76
4.3. Síntesis parcial	82
5. Los efectos de la locura.....	83
5.1. La feminización de Heracles.....	84
5.2. Diagnósticos desde la medicina hipocrática a la actualidad	95
5.3. Síntesis Parcial.....	112
6. La recuperación.....	114
6.1. La cura por la palabra	114
6. 2. ¿Un diálogo terapéutico?	122
6.3. La sofística o la lógica del decir eficaz	126
6.4. Síntesis parcial	131
Conclusiones	133
Bibliografía	137

Observaciones preliminares

En el desarrollo de la presente tesis las citas de *Heracles* de Eurípides corresponden a la edición de DIGGLE (1989 II). Respecto de las citas del *Corpus Hippocraticum* sigo la edición de LITTRÉ (1861); la L corresponde a dicha edición, el número romano al de tomo, el siguiente al número de página y los últimos números al de capítulo y al de línea, como por ejemplo: L, VI, 352, 1, 1-8. Los títulos de las obras son señalados en español salvo en el caso de los tratados del *Corpus Hippocraticum* que son indicados en latín. La traducción de los textos en griego y en latín citados me pertenece y es indicada en cursiva. El nombre de los autores no es abreviado en las notas al pie, en cambio las obras sí, según la notación de LIDDELL & SCOTT (1996 [1843]). En cuanto a la bibliografía indico con corchetes el año de la primera edición cuando representa un dato relevante en función de una distancia considerable con la edición consultada. Mantengo el término en griego cuando corresponde a la cita que estoy trabajando y también en los apartados lexicales. Para vocablos aislados he preferido la transliteración, que sigue un criterio fonético. Respecto de las imágenes comentadas en los diversos capítulos, debajo de cada una indico el título por el cual es conocida la obra y el nombre del autor; en nota al 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

Dionysus is after all both the god of theater, including tragedy, and of intoxication verging on madness. We might say that, in a certain sense, scene of madness is the very essence of Greek tragedy. (MOST, 2013: 398)

En el imaginario de la Atenas clásica la razón caracteriza a las instituciones de la polis, espacio monopolizado por los ciudadanos varones, y la locura, entendida como falta de razón, suele ser asociada a la naturaleza y forma parte del mundo de las mujeres. Si bien sobre la representación de la mujer en la Antigüedad hay un desarrollo bibliográfico importante desde la historia y la filología, existe escasa producción sobre el vínculo que se establece entre lo femenino y la *manía*. En la presente tesis investigo la representación de la locura y su relación con la mujer en *Heracles* de Eurípides dado que la *manía* supone la feminización de la figura del héroe y lo lleva a cometer el asesinato de su familia.¹

En la tragedia estudiada, mientras Heracles se encuentra realizando uno de los famosos doce trabajos (el descenso al Hades en busca de Cerbero), Lico se apodera del trono de Tebas, tras derrocar a Creonte, y pretende asesinar a la familia del héroe. Inesperadamente aparece el Anfitriónida y, una vez al tanto de la situación, intenta restablecer el orden en la ciudad. Mata al usurpador del trono pero, cuando comienza un ritual para purificar el palacio, enloquece por obra de *Lýssa* y mata a su esposa e hijos. Cuando vuelve en sí gracias a la intervención de Atenea, Heracles decide suicidarse pero aparece Teseo, quien lo convence de no hacerlo y de que lo acompañe a Atenas. Es importante reparar en que lo femenino es puesto en escena no sólo a partir de la encarnación de la locura en una figura de mujer sino que el héroe mismo sufre un proceso de feminización. Es por ello que, precisamente, resulta pertinente abordar la representación de la locura en la tragedia de Eurípides con el propósito de vincularla con la concepción de la mujer. Para realizar tal abordaje estimo que los estudios de género sobre la mujer en la Antigüedad y aquellos relacionados con la antropología histórica, si bien no han examinado la problemática de modo detallado o explícito, permiten, sin embargo, sentar las bases para un acercamiento efectivo. Por un lado, una rama de los estudios sobre cuestiones de género en la sociedad antigua organizó su

¹ Es necesario recordar que la locura en la Antigüedad no es una representación unívoca sino que tiene diversos modos o aspectos, como podemos observar en *Fedro* (244 a) de Platón, la locura profética y la locura amorosa son modalidades que no tienen un carácter destructivo.

reflexión asimilando a la mujer con la naturaleza y al varón con la polis. Esta asimilación de la mujer con lo salvaje, en tanto implica lo que está 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. Por otro lado, una rama analítica diferente ha desarrollado las implicancias positivas que tiene para el varón el contacto con lo femenino en tanto la alteridad que representa es fundamental en la constitución de la identidad del hombre ateniense. Además, la antropología histórica que tiene como propósito el estudio del hombre y sus funciones psicológicas en la Grecia antigua, ahonda en aspectos esenciales del pensamiento griego y las formas mentales de la sociedad helénica a partir del estudio de diversas fuentes, entre ellas, la tragedia. Esto se debe a que las obras de los trágicos ofrecen un terreno privilegiado para captar las representaciones colectivas que constituyen el objeto de estudio de esta disciplina.

Partiendo de dichas aproximaciones, la presente investigación emplea como base el método filológico tradicional, de modo tal que aborda el texto en su lengua original; a ese análisis literario incorporo un acceso a la construcción de la locura trágica desde una perspectiva psicológica, explotando la riqueza que ofrece un verdadero cruce interdisciplinario. De este modo, la integración de los diversos estudios potencia la comprensión y la interpretación de los textos como producto de la multiplicidad de perspectivas.

Al no contar con una amplia variedad de documentación institucional ni testimonios sobre cómo eran concebidas las enfermedades mentales de la época, la literatura se convierte en una fuente privilegiada para el conocimiento de la locura en la Grecia antigua entendida como una representación social que sólo puede ser abordada desde un enfoque interdisciplinario como el propuesto. Dado que en las tragedias se realizan exposiciones sobre la *psykhé* humana con un amplio vocabulario de términos relacionados, tomaré de la disciplina psicológica, como campo particular de análisis, los modelos para entender la categoría de trastorno mental.² Como señala BYNUM (1987: 206) para el caso específico de los estudios de los ayunos de las místicas en la Edad Media, pero en términos claramente extrapolables a otros marcos históricos de análisis, una aproximación psicológica moderna resulta útil para comprender los comportamientos sociales de una sociedad histórica determinada en un contexto más

² La elección de esta categoría se justifica en el marco teórico.

amplio y más rico. Pero no hay que olvidar la advertencia de LORAUX (2004: 260-261) quien señala el peligro de analizar a Heracles como un “ser real” y caer en un exceso de psicología, cuando en realidad de lo que se trata es de estudiar lo que está operando en la constitución de la figura heroica para comprender de qué forma pensaban los griegos. Esto no implica que no se puedan aplicar categorías modernas, sino que es preciso hacer lo que la misma autora llama “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” (LORAUX, 2008: 207).³ Es decir, abandonar el ideal de interpretar la Antigüedad con las categorías del pasado y trabajar a la luz de las categorías que disponemos, de modo que el análisis pueda repercutir en el debate “moderno” sobre la locura.

Por otra parte, dado que el objeto de estudio es la construcción de la locura en la sociedad griega clásica, me apoyo en otras fuentes no dramáticas. Es el caso del tratado *De morbo sacro*, porque a partir de los desarrollos de la medicina hipocrática es posible reflexionar acerca de las percepciones sobre las enfermedades mentales, y los escritos filosóficos de los sofistas, en tanto la propuesta de una cura por la palabra en *Heracles* responde a una problemática desarrollada por ellos.⁴

Respecto de la metodología, analizo las formas en que se manifiesta la figura fantasmagórica y monstruosa que encarna la locura, *Lýssa*, y su víctima, haciendo hincapié en la importancia que reviste lo femenino en la presentación trágica; desde esta mirada, considero posible sostener que la representación de la locura en la tragedia estudiada se construye a partir del género del *daímon*. Asimismo, realizo un relevamiento de los modos en que el protagonista y los personajes restantes de la obra se refieren a los actos que traducen excesos de carácter, afectaciones del raciocinio o transgresiones mentales, a los efectos de postular una suerte de poética de la *manía* que permita sentar bases para comprender la contribución de la tragedia como fuente, con el

³ Planteamiento que comparte con LONGO (2009: 12) quien sostiene que la supuesta distancia del mundo griego respecto del nuestro puede constituir su actualidad. Desde la historia del arte, DIDI-HUBERMAN (2008: 43) también 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).” Estimo que esta apreciación puede ser de gran utilidad para pensar el modelo propuesto por Eurípides y sus tragedias.

⁴ Para desarrollar este punto me baso en LAÍN ENTRALGO (2005 [1958]), que estudia la función curativa de la palabra en la Grecia antigua, y CASSIN (2008), quien sostiene que en la sofística la palabra adquiere el valor de ser un estímulo que puede transformar el mundo.

objetivo de aportar elementos para una verdadera arqueología de la locura en la antigüedad griega clásica.

El análisis parte del estudio de los diversos procedimientos que Eurípides utiliza para representar la locura: la animalización “bestial” de *Lýssa* y del protagonista, la perversión del espacio ritual, la elección del rito báquico como manifestación del descontrol, la metáfora de la guerra para la presentación del crimen y la feminización del héroe. El tragediógrafo presenta a *Lýssa*, un *daímon* femenino acompañado de atributos animales que provocan efectos no humanos en su víctima y elige como escenario para la manifestación de la *manía* la bacanal, un rito asociado a las mujeres. A su vez, un ritual truncado es el marco para el crimen en el cual Heracles utiliza el arco y las flechas, armas con las cuales antes había matado a monstruos y liberado Grecia. Así queda establecida una relación entre la conducta del héroe cuando está loco y cuando no lo está. Por último, la feminización que sufre el Anfitriónida es un proceso del cual aparecen marcas a lo largo de toda la obra y su análisis permitirá dar cuenta de la complejidad que implica para los griegos la integración de lo femenino.

Marco teórico y estado de la cuestión

Los textos trágicos como manifestaciones relevantes de la cultura griega merecen tener un espacio específico para su tratamiento interdisciplinario, dado que constituyen un objeto de estudio de gran complejidad, tanto en el nivel lingüístico como en el interpretativo. Es por esto que en la presente tesis propongo combinar el método filológico con los estudios de género, la antropología histórica y la psicología con el objetivo de poner en relación conceptos teóricos de cada campo disciplinar.

En cuanto a los estudios de género, recupero los que focalizan la construcción de lo femenino en la Atenas clásica como lo “otro” irracional, monstruoso e incivilizado y aquellos que analizan la complejidad que implica para el hombre griego el contacto con lo femenino -cf. GOULD (1980); GALLO (1984); LACHAUD (1991); ZEITLIN (1992 y 1996); GOFF (2004); MURNAGHAN (2005), *inter alios multos*- porque en la imagen de la locura presentada en la tragedia eurípidea se confirma esta construcción. Dentro de este tipo de estudios, destaco a WOHL (2005) que señala la importancia del enfoque psicoanalítico para la comprensión del rol de la mujer en la tragedia, y a RODRÍGUEZ CIDRE (2010) quien estudia el discurso femenino en las tres tragedias troyanas de Eurípides y brinda herramientas para abordar la particular relación del género femenino con la animalización y la teratologización.

Los trabajos de la antropología histórica, realizados principalmente por VERNANT (y 2002 [1972], 1986 y 2001 [1989]), VIDAL-NAQUET (2002 [1972]) y DETIENNE (2005), ahondan en las creencias, imágenes y representaciones mentales del pensamiento griego en su vertiente política y mitológico-religiosa. Aun cuando tampoco 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 son fundamentales para el análisis de la construcción dramática de la locura.

La psicología propone para abordar las enfermedades mentales la categoría de trastorno mental. La elección de esta terminología se debe a que algunos autores consideran más adecuada dicha categoría, dentro del campo de la salud mental, que la de locura, fácilmente asociada a una estigmatización social. Dicha terminología es la que utilizan hoy los dos manuales clasificatorios de la psicopatología más importantes: el DSM-IV de la Asociación Psiquiátrica Americana y el CIE-10 de la Organización Mundial de la Salud (a la cual referiré explícitamente en el capítulo 5). El trastorno mental es un síndrome o un patrón comportamental o psicológico de significación clínica que aparece asociado a un malestar, a una discapacidad o a un riesgo significativamente aumentado de morir o de sufrir dolor, discapacidad o pérdida de libertad.

Dentro del campo de la psicología, el psicoanálisis presenta 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 dar cuenta de la constitución del sujeto, fundamentalmente a través de las obras de FREUD (2001 [1886-1939]) y LACAN (2002 [1953-1974] y 2002 [1966]). Desde sus orígenes, esta disciplina está vinculada con el mundo antiguo, si tenemos en cuenta que el propio FREUD se basó para el desarrollo de su teoría en los mitos griegos y particularmente en la presentación que de ellos se hace sobre la escena trágica. El complejo de Edipo, el pilar central de las teorías sobre el inconsciente, está fundado en la lectura que realiza FREUD (2001 [1900] IV 269-279) de *Edipo Rey* de Sófocles. Recupero de esta disciplina el término utilizado para aproximarse a la locura, “psicosis”, cuyo léxico determina cómo se piensa hoy el

fenómeno.⁵ La vinculación de dicha conceptualización con el objeto de estudio de esta investigación, me permitirá no sólo establecer lazos que marquen la continuidad del fenómeno sino que también me brindará herramientas para dar cuenta de aspectos propios de la representación eurípidea.

En cuanto al estado de la cuestión, desde la crítica filológica algunos autores han explorado el tema de la locura en la literatura griega -entre ellos O' BRIEN-MOORE (1924), DODDS (1993 [1951]) y PADEL (1992 y 2005). El primero investiga la representación de la locura en la literatura antigua y realiza un recorrido por escritos médicos que permiten ubicar el contexto de producción de la obra estudiada. Por su parte, DODDS presenta las sucesivas interpretaciones que dio el pensamiento griego a las experiencias humanas no racionales, entre ellas la locura. 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. En el caso de PADEL, al examinar el modo en el cual la locura ha sido representada y los términos vinculados, realiza un recorrido por las figuras más importantes de la locura en la tragedia griega y aborda también el caso de Heracles. Para esta autora la locura en el género trágico es un estado temporario, agudo y visible que tiene una causa divina. Sin embargo, el análisis que presento en esta investigación da cuenta de que la representación eurípidea de la locura es sumamente compleja.

Respecto de los estudios dedicados a la tragedia seleccionada, he trabajado en particular con la perspectiva desarrollada por PAPADOPOULOU (2005) quien plantea que la figura de Heracles se caracteriza por su ambigüedad. La autora, además, repasa en la constante violencia que caracteriza su accionar tanto cuando está enloquecido como cuando no lo está, lo cual permite abordar la concepción de la locura desde una perspectiva más amplia. También destaco a RILEY (2008) quien estudia la recepción de la tragedia y explora la redefinición de la figura del héroe que realiza Eurípides.

Por otra parte, existen estudios que se ocuparon de los textos médicos hipocráticos y su relación con la tragedia, en particular, la eurípidea. Si bien la crítica sobre esta cuestión es más bien reciente, es posible establecer diferentes líneas teóricas. En un primer momento se ha focalizado la diferencia entre un léxico poético y uno técnico (COLLINGE, 1962 y CIANI, 1974), pero los trabajos más actuales tienden a

⁵ La noción de “psicosis” es tomada por FREUD de la literatura psiquiátrica alemana del siglo XIX. El término se difunde para designar a las enfermedades mentales en general.

considerar que los médicos hipocráticos y los tragediógrafos comparten ideas sobre el papel del sufrimiento, la enfermedad y la naturaleza de la curación (CLARKE KOSAK, 2004). En particular dentro de esta última tendencia, me interesa destacar a HOLMES (2008 y 2010) porque da cuenta de la complejidad de la representación de la locura de Heracles a partir de la relación con los desarrollos teóricos de la medicina del siglo V a. C. y analiza el síntoma como polisémico; asimismo, GAMBON desarrolla el imaginario nosológico del género trágico (2009) y su relación con los tratados médicos (2010, 2012 y 2013). Es en esta segunda línea interpretativa en la cual me ubicaré para el análisis de la tragedia.

En cuanto a la relación entre la psicología y los estudios clásicos, son numerosos los filólogos e historiadores de la antigüedad que consideran inadecuadas las denominaciones modernas para abordar las descripciones de los cuadros sintomatológicos que encontramos en la tragedia, ya que hacerlo configuraría un defecto de anacronismo que impediría un acceso lícito a los textos (CIANI, 1974: 108). Sin embargo, la aplicación de categorías psicológicas es sumamente útil. 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. Este trabajo lo lleva a realizar un análisis de *Heracles* de Eurípides, entre otras tragedias. Por otra parte, desde el psicoanálisis, DEVEREUX (1970) estudia al protagonista trágico como un caso clínico y propone un diagnóstico. Se trata de un estudio sumamente interesante por la aplicación de conceptos propios de la disciplina. También SLATER (1968) aplica el psicoanálisis, en su caso para analizar las relaciones familiares en la mitología griega, y aborda en particular los casos de Heracles y Dioniso.

Respecto del estudio del menadismo, rito asociado a la locura en esta tragedia, me fundo en las investigaciones 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) y que implica una experiencia religiosa contraria al culto oficial. Por su parte, BURKERT (1966 y 2007 [1977]) estudió el dionisismo como culto de tipo misterioso 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 que es sumamente valiosa para la interpretación de la tragedia estudiada ya que analiza el tipo de relación establecida entre los elementos del culto con el contexto histórico-social.

De los estudios de género destaco los aportes de ZEITLIN (1992 y 1996) y LORAUX (2004) dado que plantean perspectivas novedosas respecto de la alteridad que representa la mujer y la cuestión de la inversión de roles en el género trágico. ZEITLIN (1992 y 1996) explora la construcción de personajes femeninos como “otros” que permiten al público “play the other”, juego que implica una instancia de constitución del propio “self”; 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.

A la luz de la situación descrita en el *status quaestionis* desarrollado hasta aquí se advierte que cabe continuar el estudio de la relación entre lo femenino y la locura en *Heracles* de Eurípides. En consecuencia, un análisis profundo de este vínculo desde un planteo filológico arroja resultados imprescindibles para comprender de forma cabal esta tragedia y, como estrategia de interpretación, puede eventualmente aplicarse a otras obras del mismo autor e incluso de otros autores del género trágico.

Plan de la obra

En *Heracles* la locura conduce al asesinato de los hijos y no sólo es encarnada por una figura femenina sino que el protagonista sufre un proceso de feminización. Estas cuestiones me han conducido a elaborar la siguiente hipótesis: *la representación de la locura aparece ligada a lo femenino y adquiere un carácter destructivo y violento, por lo tanto un análisis en términos psicológicos de la obra potencia los rasgos de la enfermedad y la sanación en la tragedia, sentando las bases para comprender la funcionalidad dramática de la representación del trastorno mental que, en términos de feminización, sufre el héroe en una situación de crisis y su superación terapéutica a partir del propio lenguaje ante una audiencia ateniense masculina.* El presupuesto teórico del que parto para la formulación de dicha hipótesis apunta a considerar la construcción de lo femenino en la Atenas clásica como lo “otro” irracional, monstruoso e incivilizado.

El cuerpo de la tesis se divide en seis capítulos, que cuenta cada uno con una síntesis parcial. En el primero realizo un rastreo lexical en la tragedia estudiada que permite ubicar el vocabulario propio de la sociedad griega clásica vinculado al tema de la investigación y, luego, analizo el tratado hipocrático *De morbo sacro* dado que presenta el modelo para las perturbaciones mentales en la Antigüedad.

En el segundo capítulo estudio la figura de *Lyssa*, que personifica la furia en la guerra y la ira frenética; este último rasgo es significativo puesto que la relaciona con otra de sus formas, la locura producida por la rabia, la cual lleva a su asociación con los perros. Cabe aclarar que el estudio del recurso de la animalización, esencial para relevar la transgresión que supone el abandono de la razón “masculina” y civilizadora, me llevará a abordar el tratamiento de los personajes en clave de monstruosidad. En el tercer capítulo, analizo la escena de locura que le permite a Eurípides articular el exceso de violencia que implica la *manía* desde distintos ángulos, como la perversión del espacio ritual, la escenificación de la bacanal y la imagen de la guerra. Dichos recursos sientan las bases para indagar en el cuarto capítulo sobre la etiología de la enfermedad y la responsabilidad de los hechos a partir de la incorporación del modelo narratológico, que permite indagar la coexistencia de dos versiones sobre la causa de la locura. En el quinto capítulo analizo cómo se ve afectado Heracles por la locura. Desarrollo, en primer lugar, la cuestión de la feminización del héroe, para luego recuperar los diversos diagnósticos realizados desde la Antigüedad hasta la actualidad, y elaborar uno en términos psicoanalíticos y otro en términos psiquiátricos. El objetivo es presentar, por un lado, el vínculo que se establece entre la sintomatología del héroe y la que podemos encontrar hoy en día, y, por otro lado, comprender los comportamientos de la sociedad griega de un modo más abarcador. El último capítulo está centrado en el diálogo final entre el protagonista y su amigo Teseo que estimo terapéutico en tanto le permite al Anfitriónida continuar con su vida. Se trata de una propuesta novedosa por parte de Eurípides ya que representa una cura por vía de la palabra, que sostengo es de inspiración sofista. La tesis cierra con un balance general donde reflexiono sobre la funcionalidad de la tragedia *Heracles* en la Atenas clásica y en la actualidad.

1. La representación de la locura en la Grecia antigua durante el período clásico

En este primer capítulo ahondaré en el léxico de la locura utilizado en *Heracles* para lo cual identificaré los términos en la tragedia que designen o estén vinculados a dicho fenómeno. Para una mejor visualización del uso de los términos se adjuntará al final del capítulo un cuadro léxico. En segundo lugar, se establecerá la relación con los desarrollos médicos de la época debido a que en la descripción de la enfermedad del héroe resulta visible la influencia de las observaciones clínicas divulgadas por la escuela hipocrática. De los tratados médicos abordaré *De morbo sacro* ya que se refiere al cuadro que constituye el modelo de las perturbaciones mentales severas para la Grecia antigua.

1.1. El léxico euripideo

Para abordar el estudio del léxico referido a la locura en esta tragedia tomaré como base la investigación de PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009 a y b), que al estudiar el vocabulario de la locura desde Homero hasta Hipócrates, identifica tres familias de palabras vinculadas a los verbos *μαίνομαι* y *βακχεύω* y el sustantivo *λύσσα*.⁶ El análisis de los términos a lo largo del período arcaico y clásico le permite distinguir a la autora dos posibles concepciones de la locura, 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.⁷

En cuanto al primer grupo de palabras, el verbo *μαίνομαι* significa ser tomado por la furia, la rabia o el delirio (CHANTRAINE, 1968: 658). En el período arcaico este verbo indica la locura causada por una interferencia divina, pero en la época clásica adquiere una connotación patológica ya que es utilizado para designar las perturbaciones de la mente y la conducta producidas por enfermedades que alteran las

⁶ Por las dimensiones del presente trabajo he realizado una selección de términos que responde a la relevancia por el número de apariciones y su significación. Los términos *βακχεύω* y *λύσσα*, junto con sus derivados, son nuevamente analizados en el capítulo 5 como parte del proceso de feminización del héroe en la tragedia.

⁷ CONTI JIMÉNEZ (2010: 48) diferencia dos tipos de locura: una épica que constituye un estado positivo propiciado por el favor de los dioses que tiene utilidad en la guerra y una trágica que es una enfermedad grave producto de la ira divina.

capacidades mentales (PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU, 2009 a: 312 y 314).⁸ Resulta interesante destacar dentro del período arcaico que en los poemas homéricos este verbo es utilizado en contexto militar para indicar el furor marcial de dioses y hombres.⁹ De este modo, el verbo básico para expresar la locura en el pensamiento griego habla de violencia desde sus comienzos (PADEL, 1995: 50). La relación con la guerra se observa también en la familia de palabras de λύσσα y μαργάω (otro término que analizo al final del apartado), un vínculo explotado por Eurípides en la figura de Heracles dado que se trata de un guerrero que asesina a su familia usando el arco y la flecha. Fundamental es el ejemplo de la furia repentina de Héctor en el canto 15 de *Íliada* (603-614) por la coincidencia sintomática con el cuadro presentado en *Heracles*. Zeus inspira una irrefrenable violencia acompañada de la segregación de espuma por la boca, la transformación de la mirada y la agitación:

μαίνετο δ' ὡς ὅτ' Ἄρης ἐγχέσπαλος ἢ ὀλοὸν πῦρ
οὔρεσι μαίνεται βαθέης ἐν τάρφεσιν ὕλης·
ἀφλοισμὸς δὲ περὶ στόμα γίγνεται, τῷ δὲ οἱ ὄσσε
λαμπέσθην βλοσυρῆσιν ὑπ' ὀφρύσιν, ἀμφὶ δὲ πῆληξ
σμερδαλέον κροτάφοισι τινάσσετο μαρναμένοιο
Ἔκτορος· αὐτὸς γάρ οἱ ἀπ' αἰθέρος ἦεν ἀμύντωρ
Ζεὺς, ὅς μιν πλεόνεσσι μετ' ἀνδράσι μῶνον ἔοντα
τίμα καὶ κύδαινε. μινυνθάδιος γὰρ ἔμελλεν
ἔσσεσθ' ἤδη γὰρ οἱ ἐπόρνυε μόρσιμον ἦμαρ
Παλλὰς Αθηναίη ὑπὸ Πηλεΐδαο βίηφιν. (15. 605-614)¹⁰

Estaba furioso como cuando Ares que blande la lanza o el destructivo fuego está furioso en los montes, en la espesura del profundo bosque. La espuma le salía por la boca, los dos ojos brillaban bajo las cejas erizadas y el casco de los dos lados de las sienas temblaba espantosamente mientras Héctor luchaba. Pues el propio Zeus era su defensor desde el éter, que solo a él honraba y glorificaba entre muchos más hombres, pues pensaba que viviría poco. Porque ya Palas Atenea despertaba el día fatal (scil. en el que moriría) por las fuerzas del Pelida.

Se relevan en la tragedia estudiada dos términos de esta familia de palabras, μαίνομαι y μανία.¹¹ El verbo es utilizado tres veces:

⁸ PADEL (2002: 50) sostiene que la respuesta a la pregunta por la causa de la locura la encontramos en el uso del verbo deponente μαίνομαι. El griego juega con la ambigüedad de dos posibles usos, la forma pasiva “enloquecido (por alguien)” y la media “volviéndose loco”.

⁹ PADEL (1995: 51-52) destaca la conexión vital del verbo μαίνομαι con Dioniso en *Il.* (6.132). El contexto es la historia de Licurgo, quien persiguió a las nodrizas del dios.

¹⁰ El texto griego de los pasajes de *Il.* corresponde a la edición de MUNRO & ALLEN (1988 [1902]) y la traducción me pertenece.

¹¹ El verbo μαίνομαι se utiliza en las siguientes obras eurípideas: *Ba.* (vv. 130, 301, 326, 359, 399-400, 887, 999 y 1295), *Cyc.* (vv. 164, 168, 465 y 618), *Hec.* (vv. 1278 y 1280), *Hel.* (v. 97), *Hipp.* (vv. 241,

Παίζει πρὸς ἡμᾶς δεσπότης ἢ μαίνεται; *¿El señor juega con nosotros o está loco?*, v. 952; μανείς· ἐρωτᾶς δ' ἄθλι' ἐρμηγνύματα, *habiendo estado loco, pides una explicación desgraciada*, v. 1137; μαινομένῳ πιτύλω πλαγχθείς / ἑκατογκεφάλου βαφαῖς ὕδρας, *habiéndose extraviado por un ataque de locura con las (scil. flechas) sumergidas de la Hidra de cien cabezas*, vv. 1187-1188.¹² La locura resulta connotada de la violencia típicamente heroica por la referencia al uso del verbo en el poema homérico, que en el tercer caso es reforzada porque se remite a uno de los trabajos del héroe. En cuanto al sustantivo, su uso vincula el fenómeno a la presencia de *Lýssa*, puesto que en el primero Iris explica a la *daímon* lo que deberá hacer y en el segundo el coro anuncia la bacanal que la hija de Noche llevará adelante unos versos después (vv. 889-897): μανίας τ' ἐπ' ἀνδρὶ τῶδε καὶ παιδοκτόνους / φρενῶν ταραγμοὺς καὶ ποδῶν σκιρτήματα / ἔλαυνε κίνει, *conduce, mueve contra este hombre la locura y una confusión de la mente que mata niños y saltos de los pies*, vv. 835-837; ὀλεῖς μανίαισιν λύσσαϊς / χορευθέντ' ἐνάυλοις, *lo perderás cuando baile con furias enloquecidas, acompañado de la flauta*, vv. 878-879.

Respecto de βακχεύω, se trata de un verbo vinculado a Dioniso ya que deriva de su epíteto Βάκχος, Baco (CHANTRAINE, 1968: 159).¹³ Es un término propio del culto del dios ya que significa celebrar sus misterios pero también hablar o actuar frenéticamente e inspirar frenesí (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 303). En la tragedia es utilizado cinco veces (οὐ ποτ' 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; *¿En qué te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?*, vv. 966-967; <ἦ> τάχα φόνον ἕτερον 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;¹⁴ οὐ γάρ τι βακχεύσας γε μέμνημαι φρένας,

248 y 1274), *IA* (vv. 42, 389, 547, 876, 1251, 1256 y 1264), *Ion* (vv. 520 y 526), *IT* (vv. 340, 932, 1300), *Med.* (vv. 434, 873, 1129, 1284), *Or.* (v. 135) y *Ph.* (vv. 535, 1127, 1172). El término μανία aparece en *Andr.* (v. 52), *Ba.* (vv. 33 y 305), *Heracl.* (v. 904), *Hipp.* (vv. 214 y 1146), *IT* (vv. 83, 284, 307, 981) y *Or.* (vv. 37, 228, 400, 532 y 835).

¹² BOND (1981: 367) y BARLOW (1996: 174) señalan la referencia al v. 422 donde se completa esta idea.

¹³ SAÏD (2013: 372) sostiene que la introducción de la familia de palabras de βακχεύω en el vocabulario de la locura es una innovación de Esquilo.

¹⁴ En este caso se trata de un compuesto del verbo βακχεύω en *tmêsis* en el verso: ἀναβακχεύω.

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). Cabe destacar que una sola vez es usado para describir la intervención de la *daímon* (v. 897) y el resto para referirse al accionar de Heracles, estableciendo una particular relación entre el héroe y el dios. Esta relación es reforzada por el uso de βάκχος, que además de ser el epíteto del dios también designa a los seguidores de Baco: εἰ μηκέθ' Ἄιδου βάκχος εἶ, φράσαιμεν ἄν, si ya no eres un bacante de Hades, te lo daremos a conocer (v. 1119).¹⁵ La presencia del verbo, junto con sus derivados, carga de un matiz mítico y religioso al fenómeno de la locura y a los actos del Anfitriónida ya que invoca toda una serie de imágenes propias de Dioniso y su ritual.

En cuanto a λύσσα, tiene como primera acepción en Homero “rabia” o “furia” y está siempre vinculada a un contexto bélico (*Ilíada* 9.239 y 305). Luego pasa a significar “locura furiosa” o “frenesí causados por un dios” o simplemente “furia”, y también designa a la diosa de la locura y la rabia de los perros (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 1067) y en el género trágico es relacionada con la locura a partir de Esquilo (*Coéforas*, v. 287 y *Prometeo Encadenado*, v. 883).¹⁶ PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009: 461-462) señala, en primer lugar, que el valor fundamental es “loba” ya que deriva de λύκος (también CHANTRAINE, 1968: 651); 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; y, por último, que el significado metafórico es un estado violento y salvaje del alma que puede ser el resultado de la intervención de *Lýssa* u otra divinidad, o causado por el miedo o el amor sin intervención divina, o el producto de la mordedura de un perro.¹⁷

En *Heracles* es utilizado tanto el sustantivo λύσσα como su derivado λυσσάς.¹⁸ El empleo de los términos se acumula en el cuarto episodio, salvo un caso que responde al cuarto estásimo: ὁ δὲ κανὼν οὐκ εἴσεται /

¹⁵ El uso de βακχεύω y sus formas compuestas es también registrado en las siguientes tragedias eurípideas: *Ba.* (vv. 76, 251, 313, 343, 726, 807, 864 y 1295), *Hel.* (v. 1364), *Hipp.* (v. 954), *Ion.* (v. 1204), *IT* (v. 1243), *Or.* (vv. 338, 411 y 835) y *Tr.* (vv. 341 y 408).

¹⁶ Aristóteles utiliza λύσσα para designar la rabia canina en *HA* (604 a 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).

¹⁷ Para un estudio sobre la etimología del término λύσσα ver SÁNCHEZ LASSO DE LA VEGA (1952).

¹⁸ Aparece como nombre propio tres veces (vv. 823, 883 y 897).

παῖδας οὐς ἔτικτ' ἐναίρων, πρὶν ἂν 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; ὀλεῖς μανίαισιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐνάυλοις, *lo perderás cuando baile con furias enloquecidas acompañado de la flauta*, vv. 878-879; λυσσάδες ὠμοβρῶτες ἄδικοι Ποιναι / κακοῖσιν ἐκπετάσουσιν, *las Vengadoras, furiosas comedoras de carne cruda e injustas, lo llenarán con males*, vv. 887-888; ᾧ / δάιε, τεκόμενος/ λυσσάδι συγκατειργάσω μοίρα, *oh destructor, con muerte furiosa te sumaste para matarlos*, vv. 1022-1024. La presencia de los vocablos otorga a la conducta del héroe un carácter sumamente violento y pernicioso.¹⁹

Por otra parte, son registrados otros términos vinculados al fenómeno de la locura. El sustantivo νόσος -que significa “enfermedad” y específicamente “afección de la mente” (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 1181) - no aparece en la tragedia, pero si lo hace νοσέω, un verbo propio del siglo V. a. C. que significa “estar enfermo”, bajo formas participiales.²⁰ Ahora bien, tres de las cuatro veces en que se emplea este verbo es para referirse a la ciudad de Tebas (στάσει νοσοῦσαν τήνδ' ἐπεσπασὼν πόλιν, *cayendo sobre esta ciudad enferma con guerra civil*, v. 34; οὐ γὰρ εὖ φρονεῖ 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(scil. saliendo al encuentro) *con todas las armas o por qué la tierra estuvo enferma?*, v. 542) y una sola vez al héroe (ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς οὐκ εἶ νοσῶν, *estando enfermo no eres el célebre Heracles*, v. 1414).²¹ El hecho de que en una sola ocasión se aplique este verbo al accionar de Heracles puede interpretarse como que la locura no es concebida como una enfermedad.

¹⁹ Eurípides también usa λύσσα en *Ba.* (vv. 851 y 977) y *Or.* (vv. 254, 326, 401, 793 y 845).

²⁰ MITCHELL-BOYASK (2008: 18-22) estudia el uso de νόσος y sus derivados en los tres tragediógrafos. Es registrado el uso de νοσέω en las siguientes obras eurípideas: *Alc.* (v. 1047), *Andr.* (vv. 221, 548, 906 y 950), *Ba.* (vv. 311 y 327), *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).

²¹ KOSAK (2004: 151) sostiene que, además de la locura, también aparecen otras tres enfermedades que son la στάσις que ataca a la ciudad (cuestión que desarrolla particularmente), la vejez y la polución.

A su vez, el sustantivo οἷστρος es utilizado dos veces (οὔτε πόντος οὔτως κύμασιν στένων Λάβρος / οὔτε γῆς σεισμὸς κεραυνῶ τ' οἷστρος ὠδῖνας πνέων/ οἷ' ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρνον εἰς 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; ποῦ δ' οἷστρος ἡμᾶς ἔλαβε; *¿Dónde nos tomó el aguijón?*, v. 1144). El término designa el tábano que afecta al ganado, la picadura que produce y también la pasión violenta o la locura (CHANTRAINE, 1968: 787).²² A su vez adquiere el significado metafórico de “aguijón” y cualquier cosa que enloquece (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 1210). El caso trágico emblemático es la representación de la locura de Ío en *Prometeo Encadenado* de Esquilo, obra en la cual se narra cómo la joven es convertida en una vaca por Hera y huye enloquecida por un tábano (vv. 878-886 y 642-673).²³ Por último, también se registra el uso de dos términos de la familia de palabras vinculada al verbo μαργάω (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 dejó caer en el sueño*, vv. 1004-1006; φεύγετε μάργον / ἄνδρ' ἐπεγειρόμενον, *huyan de un hombre loco que está despertando*, vv. 1082-1083). El verbo significa “estar furioso” sobre todo en la batalla (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 1080).²⁴ El fenómeno de la locura resulta cargado de un alto nivel de agresión porque además dicho verbo tiene un matiz particular que es el anhelo de poseer y/o destruir (PADEL, 1995: 47) y, por su parte, el adjetivo μάργος está vinculado a la idea de voracidad y lujuria (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 1080).²⁵

El mal que sufre Heracles parece asociarse a la imagen tradicional de la locura en tanto esta se caracterizaba por tener una causa divina, implicar un estado violento

²² Ver también BEEKES (2010: 1062).

²³ El término es utilizado también por Eurípides en *Ba.* (v. 665), *Hipp.* (v. 1300), *IT* (vv. 394 y 1456) y *Or.* (v. 792).

²⁴ CIANI (1974: 91) señala que es utilizado por Esquilo para expresar la furia de la batalla (*Th.* v. 380) y aparece en *Ph.* (vv. 1156 y 1247) de Eurípides en relación a las mismas formas de agresividad.

²⁵ Eurípides utiliza μαργάω también en *Hec.* (v. 1128), *Hipp.* (v. 1230) y *Ph.* (vv. 1156 y 1247); y μάργος en *Cyc.* (v. 310) y *El.* (v. 1027).

típico de la batalla y estar asociada al dios Dioniso.²⁶ Sin embargo, la descripción de los síntomas que realiza el mensajero problematiza dicha lectura:

ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν,
ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
ῥίζας τ' ἐν ὄσσοις αἵματῶπας 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.

Si bien la representación coincide con la furia de Héctor por la secreción de espuma y la alteración de los ojos,²⁷ los síntomas que presenta el héroe también se corresponden con los que el médico hipocrático en *De morbo sacro* designa propios de la ἰερὴ νοῦσος²⁸ y además se excluye la hipótesis de la etiología divina dado que no se refiere ni a la presencia de *Lýssa* ni a la de *Iris*.²⁹

1.2. *De morbo sacro*

En primer lugar en este apartado ubicaré las causas de la enfermedad sagrada y luego presentaré el cuadro sintomatológico según el texto hipocrático. Respecto del tratamiento, llamativamente no se identifica una forma específica para curar la enfermedad, si bien en el último capítulo se destaca el rol del médico en el proceso de la curación y se refiere a las terapias dietéticas (L VI, 394, 18, 7-20).

Se sostiene que *De morbo sacro* fue escrito por el propio Hipócrates en dialecto jónico, entre el 425 y 420 a. C. Conformar el único tratado dedicado enteramente a una enfermedad. En el primer capítulo 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 ἰερῆς νοῦσου καλεομένης ᾧδ' ἔχει οὐδέν τι μοι

²⁶ SAÏD (2013: 363) señala que si bien la locura no es representada en los poemas homéricos, Homero presenta el vocabulario con el cual será designada en la tragedia.

²⁷ CONTI JIMÉNEZ (2010: 48) advierte la coincidencia entre los poemas homéricos, las tragedias de Eurípides y el *Corpus Hippocraticum* en la imagen del loco conformada por la expulsión de espuma por la boca, los espasmos y la mirada trastornada.

²⁸ Cf. GUARDASOLE (2000: 196-201) quien repara en la coincidencia sintomática entre la locura de Heracles y la enfermedad sagrada hipocrática.

²⁹ La diferencia, junto con su relación de complementariedad, entre los discursos de la *daímon* y el mensajero son estudiados en el capítulo 4.

δοκέει τῶν ἄλλων θειοτέρη εἶναι νούσων οὐδὲ ἰερωτέρη, ἀλλὰ φύσιν μὲν ἔχει ἦν καὶ τὰ λοιπὰ νουσήματα, ὅθεν γίνεται. φύσιν δὲ αὐτῇ καὶ πρόφασιν οἱ ἄνθρωποι ἐνόμισαν θεῖον 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 ἐπαιδιῶσιν. (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. Pero si por la imposibilidad de comprenderla es conservado lo divino, por la facilidad del método de curación con el que la tratan, es destruida, porque la tratan con purificaciones y encantamientos.

No se da ningún nombre específico a la enfermedad y tampoco se lo hará a lo largo del tratado.³⁰ Esta cuestión llama la atención dado el marcado interés por diferenciar la posición de la escuela hipocrática 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.

A continuación se aclara que dependiendo del tipo de síntoma se ha responsabilizado a una divinidad diferente:³¹

κῆν μὲν γὰρ αἷγα 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 δέγματα νυκτὸς παρίσταται καὶ φόβοι καὶ παράνοια καὶ ἀναπηδήσεις ἐκ τῆς κλίνης καὶ φόβητρα καὶ φεύξιες ἔξω, Ἐκάτης φασὶν εἶναι ἐπιβολὰς καὶ ἠρώων ἐφόδους. (L VI, 360, 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

³⁰ Cf. HARRIS (2013a: 1) quien sostiene que hasta el siglo II d. C. el número de nombres que tenían los griegos para los trastornos mentales era pequeño si bien poseían una gran cantidad de palabras para designar los estados mentales anormales y las conductas que los acompañan.

³¹ Para un estudio sobre la medicina popular, cf. GIL (2004 [1974]) y LANATA (1967).

fuerte y más agudo, lo igualan a un caballo, y dicen que Posidón es el responsable. Y también si suelta algo de excremento, que a menudo sucede a los que son dominados por la enfermedad, se le aplica el sobrenombre de Enodia. Y si más a menudo y más frecuente, como las aves, (scil. 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 espantos 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 han sido asociados a esta afección, con el objetivo de marcar el cambio de agentes personales a causas impersonales que caracteriza a la escuela hipocrática.³² No se alude a los héroes míticos que sufrieron esta aflicción -si bien son nombrados como posibles agentes- referencia que sí hace Aristóteles en *Problemas* (XXX, 1, 10).³³

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

τὸ δὲ νοῦσημα τοῦτο οὐδὲν τί μοι δοκέει θεϊότερον εἶναι τῶν λοιπῶν, ἀλλὰ φύσιν μὲν ἔχει ἦν καὶ τὰ ἄλλα νοουσήματα, 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 ἡσσον ἑτέρων, ὅ τι ἂν μὴ ἤδη ὑπὸ χρόνου πολλοῦ καταβεβιασμένον ἔη, ὥστε ἤδη εἶναι ἰσχυρότερον τῶν φαρμάκων τῶν προσφερομένων. (L VI, 364, 2, 1-7)

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 los remedios que se le aplican.

Al establecer un principio natural para la enfermedad sagrada, el médico la inscribe en una teoría general sobre las enfermedades y puede ser curada con métodos similares a los de las otras, pero no revela qué fármaco le corresponde.³⁴

A continuación señala dos cuestiones respecto al origen de la enfermedad: un componente hereditario (ἀρχεται δὲ ὥσπερ καὶ τὰλλα νοουσήματα κατὰ γένος, y

³² En *Hipp.* (vv. 141-150) el coro se pregunta si alguna de estas divinidades es la causa de la locura de Fedra.

³³ Para SIMON (1984: 274) no hay alusión porque sería contraria a la posición científica del autor del tratado.

³⁴ También habla de remedios en el capítulo 18 (L VI, 394, 18, 9-15) y continúa sin especificar cuál es el adecuado para esta enfermedad.

comienza como las otras enfermedades en la familia, L VI, 364, 2, 7), y una zona específica del cuerpo que es el cerebro (ἀλλὰ γὰρ αἴτιος ὁ ἐγκέφαλος τούτου τοῦ πάθεος ὡσπερ καὶ τῶν ἄλλων νοσημάτων τῶν μεγίστων, *pero en realidad el responsable de esta afección [scil. es] el cerebro como de las otras enfermedades más graves*, L VI, 366, 3, 1-2).³⁵ El único órgano vinculado a la etiología de esta enfermedad es el cerebro y no otros órganos internos (como, por ejemplo, el útero según *De mulierum affectibus*).³⁶ 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 κατάρροον ποιήσεται, L VI, 372, 7, 1-2). La corrupción del cerebro, aclara el autor, que ocasiona la enfermedad sagrada se produce por la flema y no por la bilis:

[...] ἕτερον
 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, 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.

La enfermedad afecta a aquellos que tienen un temperamento flemático y no bilioso. Aristóteles propondrá justamente lo contrario en *Problemas* (XXX, 1, 10). Para el estagirita esta enfermedad será padecida por aquellos que tienen un temperamento dominado por la bilis negra. Por su parte, Platón en *Timeo* (85 b-c) sostendrá que se ocasiona cuando se mezcla el flujo de la flema con la bilis negra. Ahora bien, la ausencia de la mención de este tipo de bilis en *De morbo sacro* se debe a que esta variedad no era conocida aún. La relación entre la ἰερὴ νοῦσος y la bilis negra

³⁵ Sigo a LITTRÉ (1861: 367) y JOUANNA (2003: 11) quienes traducen ἐγκέφαλος como “cerebro” en tanto indica lo que está dentro de la cabeza.

³⁶ JOUANNA (2003: vii) subraya que en este tratado es destacado el cerebro como la sede del pensamiento en lugar del corazón o el diafragma.

aparecerá en los tratados hipocráticos posteriores y está vinculada 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.³⁷

En cuanto a las causas, también son señalados los vientos y las estaciones, que son factores divinos:³⁸

αὕτη δὲ ἡ νοῦσος ἡ ἱερὴ καλεομένη ἐκ τῶν αὐτῶν προφασίων γίνεται ἀφ' ὧν καὶ αἱ λοιπαὶ ἀπὸ τῶν προσιόντων καὶ ἀπιόντων, καὶ ψύχους, ἡλίου, πνευμάτων μεταβαλλομένων τε καὶ μηδέποτε ἀτρεμιζόντων. ταῦτα δ' ἐστὶ θεῖα, ὥστε μηδὲν διακρίνοντα τὸ νοῦσημα θειότερον τῶν λοιπῶν νοσημάτων νομίζειν, ἀλλὰ πάντα θεῖα καὶ ἀνθρώπινα πάντα ἰ φύσιν δὲ ἔχει ἕκαστον καὶ δύναμιν ἐφ' ἑωυτοῦ, καὶ οὐδὲν ἄπορόν 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 (scil. son) divinas y todas (scil. 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 están por fuera del control humano. Ahora bien, también lo son 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.³⁹

VAN DER EIJK (2010: 69-70) sostiene que hay una tensión en este tratado que se manifiesta cuando se confronta 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 que es constante y regular. Dicha tensión no debe ser eliminada sino que puede ser interpretada como una paradoja característica del pensamiento de los intelectuales en la Antigüedad, y entre ellos Eurípides.

³⁷ Cf. JOUANNA (2003: L).

³⁸ Para el desarrollo de la influencia del clima y la geografía sobre los individuos, ver Hipócrates, *Aër*.

³⁹ Cf. VAN DER EIJK (2010: 49-50).

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 τε γίνεται καὶ πνίγεται, καὶ ἀφρός ἐκ τοῦ στόματος ἐκρέει, καὶ οἱ ὀδόντες συνηρεί-
 κασι, καὶ αἱ χεῖρες συσπῶνται, καὶ τὰ ὄμματα διαστρέφονται, καὶ οὐδὲν φρονέουσιν, ἐνίοισι δὲ καὶ ὑποχωρεῖ 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 y de hecho su coincidencia lexical no se limita a *Heracles*.⁴⁰ A continuación 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 ἄτρεμί-
 σαντος καὶ μὴ διαχεομένου ὥσπερ εἰώθει. καὶ οἱ ὀφθαλμοὶ διαστρέ-
 φονται, τῶν φλεβίων ἀποκλειομένων τοῦ ἡέρος καὶ σφυζόντων. ἀφρός δὲ ἐκ τοῦ στόματος προέρχεται ἐκ τοῦ πλεύμονος· ὅταν γὰρ τὸ πνεῦμα μὴ ἐσίη ἐς αὐτὸν, ἀφρέει καὶ ἀναβλύει ὥσπερ ἀποθνήσκων. ἡ δὲ κόπρος ὑπέρχεται ὑπὸ βίης πνιγομένου· (L VI, 372, 7, 19-26)

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.

Es importante destacar el esfuerzo del médico por diferenciarse de la explicación divina de la enfermedad que adjudicaba cada síntoma un dios diferente.

Por otra parte, la ἰεργή νοῦσος provoca una particular turbación del ánimo:

⁴⁰ Cf. FERRINI (1978: 49-62) quien muestra la correspondencia entre los síntomas descritos en *Morb. Sacr.* con *HF* y otras tragedias eurípideas; y también SAÏD (2013: 388-391) que estudia la relación entre *Morb. Sacr.* y *Or.* de Eurípides.

όκόσοι δὲ ἤδη ἐθάδες εἰσὶ τῇ νούσω, προγινώσκουσιν όκόταν μέλλωσι λήψεσθαι, καὶ φεύγουσιν ἐκ τῶν ἀνθρώπων, ἦν μὲν ἐγγὺς αὐτῶν ό 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 cuando 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.

El enfermo se aísla por vergüenza ante los otros y no por temor a la divinidad. El tema de la vergüenza también es referido en *Heracles*.

En el capítulo 10 al vincular el flujo de flema con las estaciones, el autor del tratado diferencia cómo sobreviene la enfermedad en la niñez y en la vejez:

ό τι δ' ἂν τούτων αὐτῶ γένηται, εὐθύς ἔφριξε τὸ σῶμα, καὶ ἄφωνος γενόμενος τὸ πνεῦμα οὐχ εἴλκυσεν, ἀλλὰ τὸ πνεῦμα ἠρέμῃσεν, καὶ ό ἐγκέφαλος ξυνέστη, καὶ τὸ αἷμα ἔστη, καὶ οὕτως ἀπεκρίθη καὶ ἐπικατερόρύη τὸ φλέγμα. τοῖσι μὲν παιδίοισιν αὗται αἱ προφάσιες τῆς ἐπιλήψιός εἰσι τὴν ἀρχήν. τοῖσι δὲ πρεσβύτησιν ό χειμῶν πολεμιώτατός ἐστιν· ὅταν γὰρ παρὰ πυρὶ πολλῶ διαθερμανθῆ τὴν κεφαλὴν καὶ τὸν ἐγκέφαλον, ἔπειτα ἐν ψύχει γένηται καὶ ὀίγωση, ἢ καὶ ἐκ ψύχεος εἰς ἀλέην ἔλθῃ καὶ παρὰ πυρὶ καθίση, τωὺτό τοῦτο πάσχει, καὶ οὕτως ἐπίληπτος γίνεται κατὰ τὰ προειρημένα. κίνδυνος δὲ πολὺς καὶ ἤρος παθέειν τωὺτό τοῦτο, ἦν ἠλιωθῆ ἢ κεφαλή· τοῦ δὲ θέρεος ἦκιστα, οὐ γὰρ γίνονται μεταβολαὶ ἐξαπιναῖοι. όκόταν δὲ εἴκοσιν ἔτεα παρέλθῃ, οὐκ ἔτι ἡ νοῦσος αὕτη ἐπιλαμβάνει, ἦν μὴ ἐκ παιδίου ξύντροφος ἔη, ἀλλ' ἡ ὀλίγους ἢ οὐδένα· (L VI, 380, 10, 15-27)

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. 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 tiritita, 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 (scil. 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 (scil. ataca) a pocos o a ninguno.

Me interesa remarcar la asociación de la enfermedad con la noción de ataque. Los términos utilizados son ἐπιληψίη (L VI, 380, 10, 19), que significa ataque, y ἐπίληπτος (L VI, 380, 10, 23),⁴¹ que puede ser traducido como “susceptible de padecer un ataque” ya que proviene del verbo ἐπιλαμβάνω, también utilizado en una de sus formas conjugadas en el mismo capítulo (L VI, 380, 10, 26-27) y tiene como una de sus acepciones “atacar” (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 642).⁴² JOUANNA (2003: xxiv-xxv) precisa que el sustantivo ἐπίληψις, no es utilizado 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 enfermedad en su fase crítica y puede ser aplicado a todas las enfermedades.⁴³

En los capítulos 14 al 17 se brinda información sobre otras perturbaciones del cerebro.⁴⁴ Una parte de la crítica ha sostenido que estos capítulos constituyen una adición de un médico posterior porque el tema no es la enfermedad sagrada.⁴⁵ 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 ἰερόη νοῦσος en un sistema patológico más amplio (JOUANNA, 2003: xviii-xxii).

Después de 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:

τῶ δὲ αὐτῶ τούτῳ καὶ μαινόμεθα
καὶ παραφρονέομεν, καὶ δειμάτα καὶ φόβοι παρίστανται ἡμῖν
τὰ μὲν νύκτωρ, τὰ δὲ μεθ’ ἡμέρη, καὶ ἐνύπνια καὶ πλάνοι ἄκαι-
ροι, καὶ φροντίδες οὐχ ἰκνεύμεναι, καὶ ἀγνωσίη τῶν καθεστέων
καὶ ἀηθίη καὶ ἀπειρίη. (L VI, 386, 14, 8-12)

⁴¹ Usado también en L VI, 372, 6, 12; L VI, 376, 8, 11; L VI, 382, 11, 2 y 17 y L VI, 384, 13, 1.

⁴² También utilizado en los capítulos 6 (L VI, 370, 6, 2) y 9 (L VI, 376, 9, 6).

⁴³ Ver también *Morb. Sacr.* 6 (L VI, 372, 6, 12) en donde es utilizado del mismo modo.

⁴⁴ Algunos críticos incurren en el error de tomar estos capítulos como parte de la descripción de la enfermedad sagrada, como, por ejemplo, MAHIEU (2008: 99) que sostiene que la enfermedad sagrada designa una enfermedad única con dos formas que son la epilepsia convulsiva y la locura. CONTI JIMÉNEZ (2010: 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.

⁴⁵ Parte del capítulo 14 (15-20) y el capítulo 15 entero son citados en la *Carta 19 sobre la locura* (L IX) y en el *Tratado anónimo sobre la rabia* (JOUANNA, 2003: cxviii-cxxiv).

Por el mismo (scil. 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 los 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 hacer referencia al estado ocasionado por la perturbación del cerebro se utilizan los verbos *μαίνομαι* y *παρὰφρονέω* -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 es utilizado cuatro veces más en el tratado: en el capítulo 1 (L VI, 354, 1, 14),⁴⁶ 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. THUMIGER (2013: 65) sostiene que la *manía* no es clasificada como un tipo de insania en el *Corpus Hippocraticum* (clasificación que realizará la tradición médica posterior), porque son más frecuentes las formas verbales del grupo semántico de *μανία* que las sustantivas o adjetivas.⁴⁷ Las formas verbales son históricamente anteriores a las nominales, que forman parte del proceso de creación de un lenguaje abstracto y científico.⁴⁸

A continuación 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 γένη-
ται ἢ ψυχρότερος ἢ ὑγρότερος ἢ ξηρότερος, ἢ τι ἄλλο πεπόνθη πάθος
παρὰ τὴν φύσιν ὃ μὴ ἐώθει. καὶ μαινόμεθα μὲν ὑπὸ ὑγρότητος ὀκό-

⁴⁶ En este caso aparecen nuevamente juntas dos formas participiales de los verbos *μαίνομαι* y *παρὰφρονέω*.

⁴⁷ La autora excluye del *corpus* estudiado los tratados que son considerados del período helenístico o posterior.

⁴⁸ Cf. LE PERSON (2007: 107) para quien la utilización del término *manía* y sus derivados es más bien ambigua dado que algunas veces parece tener el sentido amplio de locura (*Morb. Sacr.* 14) y otras veces parece designar una condición específica como la epilepsia o la melancolía (*Coac.* 230 y *Proorrh.* I, 10).

ταν γὰρ ὑγρότερος τῆς φύσιος ἔη, ἀνάγκη κινέεσθαι, κινευμένου δὲ μίτη τὴν ὄψιν ἀτρεμίζειν μίτη τὴν ἀκοήν, ἀλλ' ἄλλοτε ἄλλο ὄραν καὶ ἀκούειν, τὴν τε γλῶσσαν τοιαῦτα διαλέγεσθαι οἷα ἂν βλέπη τε καὶ ἀκούη ἐκάστοτε ἄ (L VI, 388, 14, 12-19)

Padecemos todas esas cosas por el cerebro, cuando éste 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 (scil. 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 como 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. Para JOUANNA (2003: 26) esta técnica de composición es análoga a 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.

Por otra parte, como producto de la humedad del cerebro son señalados trastornos en la vista y el oído -que pueden interpretarse como referencia a las alucinaciones en sus formas auditiva o visual- y el habla -que remiten al delirio.⁴⁹ De este modo 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.

En el capítulo 15 el autor del tratado da cuenta de la diferencia entre los biliosos y los flemáticos:

οἱ μὲν γὰρ ὑπὸ τοῦ φλέγματος μαινό-
μενοι 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 μαίνωνται, αὐταὶ αὐτοῖς αἱ προφά-
σιές 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 αἰ-
ματίτιδας ἐκ τοῦ σώματος· καὶ φόβος παρέστηκε μέχρις ἀπέλθῃ πάλιν
ἐπὶ τὰς φλέβας καὶ τὸ σῶμα ἔπειτα πέπαυται. ἀνιᾶται δὲ καὶ
ἀσᾶται παρὰ καιρὸν ψυχομένου τοῦ ἐγκεφάλου καὶ ξυνισταμένου παρὰ
τὸ ἔθος· τοῦτο δὲ ὑπὸ φλέγματος πάσχει ὑπ' αὐτοῦ δὲ τοῦ πάθους
καὶ ἐπιλήθεται. ἐκ νυκτῶν δὲ βοᾷ καὶ κέκραγεν, ὁκόταν ἐξαπίνης

⁴⁹ No es utilizado un término específico para designarlos porque no hay una palabra específica para alucinación, auditiva o visual, en el vocabulario griego clásico (HARRIS, 2013b: 288).

ὁ ἐγκέφαλος διαθερμαίνηται· τοῦτο δὲ πάσχουσιν οἱ χολώδεις, οἱ φλεγματώδεις δὲ οὐ· διαθερμαίνεται δὲ καὶ ἐπὶ τὸ αἷμα ἐπέλθη πούλῳ ἐπὶ τὸν ἐγκέφαλον καὶ ἐπιζέση. ἔρχεται δὲ κατὰ τὰς φλέβας πούλῳ τὰς προειρημένους, ὁκόταν τυγχάνη ὄνθρωπος ὀρέων ἐνύπνιον φοβερόν καὶ ἐν τῷ φόβῳ ἔη· (L VI, 388, 15, 2-18).

Aquellos enloquecidos por la flema son tranquilos y no gritan ni alborotan, mientras que aquellos enloquecidos por la bilis chillan y (scil. 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 por esta flema. Y olvida por el mismo sufrimiento. Durante las noches grita y chilla, cuando de repente el cerebro es recalentado. Los biliosos sufren esto, los flemáticos no. Se recalienta tan pronto la sangre llega en abundancia hasta el cerebro y se hierve. Llega en abundancia hasta las venas dichas de antemano, cuando el hombre se encuentra teniendo una visión de ensueño espantosa y está en un estado de miedo.

El autor diferencia dos tipos de alteraciones en base a su etiología y especifica sus síntomas. Así las perturbaciones del cerebro ingresan, al igual que las otras enfermedades, en la teoría de los humores que caracteriza al sistema hipocrático. La 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 no apropiadas.⁵⁰ Estos fenómenos también habían sido referidos en el capítulo 14 pero no quedaba claro si se trataba de una alteración diferente de la que presentan “los que enloquecen y deliran” o formaban parte del mismo cuadro. Ahora parece desambiguarse ya que son directamente asociados a los afectados por la bilis.

La pregunta que se formula de forma inevitable es si esta perturbación del cerebro tiene un estatuto comparable al de la ἰερώ νοῦσος ya que 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, están “los hombres que enloquecen y deliran”:

εἰ δὲ διὰ τὸ θαυμάσιον θεῖον νομιεῖται, πολλὰ τὰ ἰερὰ νοσήματα ἔσται καὶ οὐχὶ ἓν, ὡς ἐγὼ ἀποδείξω ἕτερα οὐδὲν ἥσσον ἔοντα θαυμάσια οὐδὲ τερατώδεα, ἃ οὐδεὶς νομίζει ἰερὰ εἶναι. τοῦτο μὲν γὰρ οἱ πυρετοὶ οἱ ἀμφημερι-

⁵⁰ Cf. JOUANNA (2013: 97) que llama al primer tipo “locura depresiva” y al segundo tipo, “locura hiperactiva”.

νοὶ καὶ οἱ τρίταῖοι 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 παρα-
φρονέοντας ἀπὸ μηδεμιῆς προφάσιος ἐμφανέος, καὶ πολλά τε καὶ
ἄκαιρα ποιέοντας, ἐν τε τῷ ὕπνῳ οἶδα πολλοὺς οἰμώζοντας καὶ βοῶν-
τας, τοὺς δὲ πνιγομένους, τοὺς δὲ καὶ ἀναΐσσοντάς τε καὶ φεύγον-
τας ἔξω καὶ παραφρονέοντας μέχρις ἂν ἐπέγρῳνται, ἔπειτα δὲ ὑγίεας
ἔόντας καὶ φρονέοντας ὥσπερ καὶ πρότερον, ἔόντας τ' αὐτέους
ὠχρούς τε καὶ ἀσθενέας, καὶ ταῦτα οὐχ ἅπαξ, ἀλλὰ πολλάκις, ἄλλα
τε πολλά ἐστὶ καὶ παντοδαπὰ ὧν περὶ ἐκάστου λέγειν πούλῳς ἂν εἴη
λόγος. (L VI, 352, 1, 8-22)

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. Hay muchos otros casos y de toda clase, hablar de cada uno haría un largo discurso.

LE PERSON (2007: 127-128) sostiene que estas líneas dan cuenta de que se trata de una enfermedad. Pero no se la designa con un término específico sino que nuevamente se usa un giro lingüístico (μαινομένους ἀνθρώπους καὶ 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.

En este punto cabe preguntarse por el tipo de relación que es posible establecer entre la tragedia y la medicina hipocrática, ya que si bien es un hecho admitido que participan de un mismo contexto político y cultural, los estudios en torno a las relaciones entre ambas, de tradición reciente, presentan opiniones divergentes. En un principio la crítica se ha focalizado en el vocabulario, limitando el análisis en algunos casos a la diferencia entre un léxico poético y uno técnico.⁵¹ COLLINGE (1962: 44-45 y 49) considera que el uso de términos médicos en tragedia es irregular, arbitrario y no

⁵¹ La crítica se ha dividido principalmente respecto del caso de Esquilo por una cuestión cronológica, ya que este 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). Sin embargo, para MILLER (1944: 157) en los tres tragediógrafos se presenta un gran número de términos técnicos médicos que derivan, directa o indirectamente del *Corpus Hippocraticum*. Por su parte AÉLION (1983: II 235-237) afirma que Esquilo se basó en los textos hipocráticos para la presentación del cuadro de Ío en *Pr.*

sigue patrones. Afirma que si alguno de los trágicos inventó la enfermedad mental, fue Sófocles porque únicamente él da cuenta de comprender las ideas hipocráticas y sus procedimientos; respecto de Eurípides, sostiene 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 sólo 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 estoicos y divulgada por Galeno. Para JOUANNA (1987: 122-124 y 126) los tragediógrafos incorporan retratos literarios tradicionales más a menudo que las ideas médicas contemporáneas y precisa respecto de los episodios de locura que el modelo médico es secundario, en tanto el modelo principal es el dramaturgo predecesor con el cual el tragediógrafo 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 todavía hay rastros del pensamiento arcaico. Pero, por otra parte, LANATA (1968: 35-36) habla de fertilización cruzada entre ambos géneros para algunos casos, como, por ejemplo, *De morbo sacro* e *Hipólito*, y CLARKE KOSAK (2004: 11-12) entiende que ambas exploran el papel del sufrimiento, la enfermedad y la naturaleza de la curación. Este último autor señala que en el caso de Eurípides los temas médicos son integrados a su producción debido a la posición que ocupa en el pensamiento griego la medicina a finales del siglo V a. C. Se trata de la *tekhné* que mejor representa los intentos del hombre por controlar la naturaleza. Por último, 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 última tendencia ya que en *Heracles* no sólo se presenta una coincidencia lexical, sino que Eurípides utiliza los temas médicos como recursos poéticos con el objetivo de explorar la condición humana.⁵² Ahora bien, el modo en el cual el tragediógrafo se apropia de los temas médicos es particular. Con 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 que

⁵² 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).

caracterizan a “los que enloquecen y deliran” que enferman por exceso de bilis o flema. Dada la violencia de los actos de Heracles, me inclinaría por la afección del cerebro que es producto de la bilis. Con lo cual se combinan en un mismo enfermo dos cuadros diferentes, uno producto del exceso de bilis y el otro de flema. Eurípides podría haberse decidido a realizar tal combinación por varias razones. Por un lado, la *manía* como enfermedad objeto de la medicina parece encontrarse en un proceso de sistematización. Por otro lado, los síntomas físicos de la ἰεργή νοῦσος eran rápidamente identificables por el público ya que el cuadro había sido extendido entre la población “ilustrada” por el movimiento racionalista de la época (THEODOROU, 1993: 34), y su particular espectacularidad los volvía sumamente efectivos en el teatro, aun cuando fueran relatados y no presentados en escena.⁵³

1.3. Síntesis parcial

Desde un punto de vista lexical, la locura es un concepto que Eurípides en *Heracles* parece construir 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 sólo un *daímon* es la causa sino que toma imágenes de los casos de locura tradicionales y vincula el fenómeno al dios Dioniso; y, por otro, se acerca a la ciencia médica al tomar los síntomas de la ἰεργή νοῦσος y de las perturbaciones del cerebro. El uso de terminología científica se impone en la tragedia para dar un mayor sentido de realismo patológico. Es decir, los términos médicos permiten “patologizar” un fenómeno que en la literatura era un estado tradicionalmente provocado por una divinidad. El proceso de “patologización” de la locura permitiría que el desarrollo de una cura sea llevada adelante por un hombre en tanto la enfermedad es convertida en objeto de estudio de la medicina, que se propone estudiar las enfermedades desde una perspectiva racional. Sin embargo, en el tratado hipocrático no se propone un tratamiento específico y Eurípides en *Heracles* representa un proceso de curación del héroe que se caracteriza por el uso de la palabra. Dado que la medicina antigua no desarrolla el poder terapéutico del diálogo, se trata de otro tipo de influencia, la de los sofistas, asunto que será abordado en el capítulo 6.⁵⁴

⁵³ Para CONTI JIMÉNEZ (2000: 46) el efectismo dramático se une con el interés de Eurípides por los avances de la ciencia médica.

⁵⁴ Cf. SIMON (1984: 281).

1.4. Anexo: cuadro léxico

Familia léxica	Significado	Número de verso	Particularidad semántica	Emisor	Receptor
Μαίνομαι	Ser tomado por la furia, la rabia o el delirio.	952 1137 1187	Utilización en contexto marcial en <i>Ilíada</i> .	Mensajero (discurso de un sirviente citado en forma directa). Anfitrión Anfitrión	Coro (sirvientes). Heracles Teseo
Μανία	Locura.	835 878		Iris Coro	<i>Lýssa</i> Anfitrión
Βακχεύω	Celebrar los misterios de Baco, hablar o actuar frenéticamente, inspirar frenesí.	897 966 1086 1122 1142	Relación directa con el culto de Dioniso.	Coro Mensajero (discurso de Anfitrión citado en forma directa). Anfitrión Anfitrión Heracles	Anfitrión Coro (Heracles). Coro Heracles Anfitrión
Βάκχος	Baco y seguidor de Baco.	1119		Heracles	Anfitrión
Λύσσα	Rabia, furor o frenesí.	866 878	Estado de violencia vinculado a la guerra en <i>Ilíada</i> .	<i>Lýssa</i> Coro Coro Coro	Iris Anfitrión Anfitrión Anfitrión
Λυσσάς	Loco, furioso.	887 1024			
Νοσέω	Estar enfermo.	34 272 542 1414	Verbo del siglo V. a. C.	Anfitrión Corifeo Heracles Teseo.	Auditorio Mégara Mégara Heracles
Οἷστρος	Tábano, picadura, pasión violenta o locura.	862 1144	El significado metafórico es aguijón o cualquier cosa que enloquece.	<i>Lýssa</i> Heracles	Iris Anfitrión
Μαργάω	Estar furioso.	1005	Impulso agresivo en contexto bélico relacionado a la idea de poseer y/o destruir.	Mensajero	Coro
Μάργος	Loco.	1082		Anfitrión	Coro

2. La personificación de la locura

En este capítulo se analizará la figura de *Lýssa*, la encargada de conducir al protagonista hacia su fatal desenlace. En el imaginario griego, esta *daímon* encarna la furia en la guerra y la ira frenética, que la relaciona a su vez con otra de sus formas, la locura producida por la rabia y así es asociada con los perros. En un vaso del Museo de Bellas Artes de Boston, aparece en una escena trágica con una cabeza de perro sobre la suya, incitando a los animales a matar a Acteón, y vestida de cazadora (lleva botas altas de caza).⁵⁵



Acteón atacado por perros. Pintor de Lykaon.

Lýssa bien podría haber sido considerada “diosa” debido a que es la hija de Noche, pero la denominación de *daímon* resulta adecuada en un contexto mitológico. *Daímon* y *theá*, son con frecuencia intercambiables, a pesar que *theá* designa una divinidad y *daímon*, en cambio, es una fuerza divina con la capacidad de influir –para bien o para mal– en los pensamientos, emociones, palabras y acciones del ser humano. En *Heracles*, *Lýssa* es una influencia negativa porque, a pedido de Hera, es la encargada de provocar la furia por la cual el protagonista se convertirá en el asesino de su familia.

⁵⁵Acteón atacado por perros. Crátera ática, figuras rojas, 440 a.C. Pintor de Lykaon. Museo de Bellas Artes, Boston, nº 00. 346. Beazley Archive nº 213562. AÉLION (1983: II 204) sostiene que el artista de esta crátera se habría inspirado en la tragedia perdida *Toxótides* de Esquilo para representar a la *daímon*, la cabeza de perro puede haber sido la máscara y el atuendo de cazadora el traje. SHAPIRO (1993: 169) acuerda con esta hipótesis.

2.1. *Lýssa*, la hija de Noche

Lýssa es una divinidad que no pertenece al Panteón olímpico, dado que se trata de la hija de Noche. Eurípides la presenta como hija de Urano y Noche (vv. 843-844), GREGORY (1977: 268) señala que es el producto de dos elementos diferentes, una divinidad ctónica y una divinidad celestial, como Heracles es hijo de una mortal y un dios. Al igual que sus hermanas, se trata de una cualidad personificada del lado oscuro de lo femenino. Si bien *Lýssa* no aparece en *Teogonía*, Eurípides se basa en el modelo hesiódico para darle un origen. DALTON PALOMO (1996: 160-172) estudia a Noche en dicho poema como 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, por ejemplo, las Musas.

En Esquilo este personaje encarna la locura (AÉLION, 1983: II 203) que en la tragedia eurípidea tiene como oficio confundir la mente de los hombres (vv. 834-836). Se la describe como una Gorgona con la cabeza llena de serpientes y la mirada chispeante (Νυκτὸς Γοργῶν ἑκατογκεφάλοις/ ὄφεων ἰαχήμασι Λύσσα μαρμαρωπός, *de las Gorgonas de Noche con silbidos de serpientes con cien cabezas, Lýssa con los ojos brillantes*, vv. 883-884)⁵⁶ y tiene por atributos el aguijón y las serpientes (vv. 880-884), como las Erinias de *Orestía*. Hera convoca a *Lýssa* porque la manera que encuentra de destruir a Heracles es dañar su *noûs*, es decir, el interior del sujeto. Esta atribución la vincula, 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 lado, 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.⁵⁷

⁵⁶ BOND (1981: 318) advierte que también Heracles, junto con sus hijos (v. 130), se vincula con estos monstruos femeninos (v. 868 y 990); PAPADOPOULOU (2005: 64), por su parte, señala que los ojos de los dioses que enloquecen humanos suelen ser anormales.

⁵⁷ La locura de Heracles. Crátera de Salerno, figuras rojas, 340 a.C. Asteas. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, nº 11094. Es significativo que en la cara B de esta crátera aparezca una escena dionisíaca, manifestando la relación entre Heracles y Baco (desarrollada en el capítulo 3 de esta tesis).



La locura de Heracles. Asteas.

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 al que considera un benefactor tanto de los dioses como de los hombres (vv. 845-846). Incluso siendo una divinidad asociada a la oscuridad, invoca a Helios, el Sol, como testigo de los hechos que van a acontecer (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. GRIFFITHS (2006: 83) interpreta el cuestionamiento de *Lýssa* como una exposición del conflicto divino que contrasta con la visión de un plan general de la diosa Hera presentada por el coro. Para LEE (1982: 48) *Lýssa* es presentada como una “esquizofrénica”, en cuanto primero se niega a seguir las órdenes de Hera y después las lleva a cabo. FILÓCOMO (2013) 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 versos 847-854.

La *daímon* acata los designios de la diosa y altera la percepción del héroe (vv. 858-874). A diferencia de otras divinidades primigenias, como, por ejemplo, las Erinias, *Lýssa* reconoce la autoridad de una diosa olímpica y acata sus órdenes transmitidas por Iris, la mensajera de los dioses. Pero luego esta mujer sobria se convierte en una bacante

que encabeza un ritual en nombre de Hades. En ese momento se muestra el uso instrumental que tiene el personaje en la acción dramática.⁵⁸

Para aclarar la cuestión de la denominación de *Lýssa* como *daímon* y no como *theá* (v. 884) recurriré, en principio, a la definición del primer término. En RODRÍGUEZ ADRADOS (1989) el término tiene tres acepciones: poder divino que determina el curso de los acontecimientos, divinidad personalizada que equivale a *theá* y, por último, intermediario entre los dioses y los hombres. *Lýssa*, en alguna medida, cumple las tres acepciones porque es hija de divinidades y es enviada por la diosa Hera para destruir a Heracles.

Sabemos por los estudios de VERNANT (2002 [1972]: 31) sobre la función del *daímon* en el género trágico que se trata de una realidad mítica, que se manifiesta al mismo tiempo dentro y fuera del hombre e incluye varias instancias en una sola: el sujeto y el crimen que cometió, las motivaciones psicológicas y sus consecuencias, el *miasmós* y el castigo. Así Heracles es golpeado por una fuerza exterior que lo conduce al asesinato de su familia. HOLMES (2008: 260) señala que la presencia de *Lýssa* está vinculada a la idea de golpe más que a la de posesión ya que ella se lanza en una carrera hacia el pecho del héroe (οἱ ἔγῳ στάδια δραμοῦμαι στέρονον εἰς Ἡρακλέους, v. 863). Ahora bien, la motivación psicológica de los hechos no sólo 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 Anfitrionida presenta sintomatología corporal y mental, cabe recordar que para los griegos la mente era algo concreto que se ubicaba en las vísceras.

Respecto de la personificación, PADEL (1992: 157-161) señala que esta figura retórica es una característica básica de la imaginación y el lenguaje de los griegos del siglo V. a. C. Para ellos 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, ya que estaban por fuera del control humano, solían ser

⁵⁸ O' BRIEN-MOORE (1924: 123-124) señala que en contraposición con la presentación eurípidea, en el fragmento 169 de *Xántriai* 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. El texto griego corresponde a la edición de RADT (2009 III) y la traducción me pertenece.

femeninas. Así en las tragedias, las pasiones que perturban al protagonista masculino no son propias del sujeto sino que son personificadas por una mujer.⁵⁹

VERNANT (2001 [1989]: 128) advierte que la representación de la muerte en cuanto estado diferente de la vida aparece asociada a figuras masculinas, como, por ejemplo, *Thánatos* que ofrece al héroe la gloria. En cambio, la muerte como poder de destrucción que aniquila al hombre es representada por una serie de figuras femeninas, como la Gorgona y las *Kéres*, entre las cuales podría ubicarse a *Lýssa*. Por su parte, VERMEULE (1984: 79-86) opone la figura de *Thánatos* a la de *Kér*: ambos son hijos de Noche y comparten rasgos familiares (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 211-213 y 764-766), pero el gemelo del Sueño jamás es representado en el arte griego como lo es su hermana que tiene un aspecto temible, atractivo y repulsivo a la vez.⁶⁰

El crimen, el acto que define como sujeto a aquel que lo comete, parece ser causado por una fuerza divina. Por lo tanto, la causa y los efectos de la locura no son humanos. El tipo de crimen que comete Heracles lo convierte en un otro capaz de matar a sus hijos, diferente de lo que él mismo había definido como humano cuando afirma que todos los hombres aman a sus hijos:⁶¹

[...] πάντα τάνθρώπων ἴσα·
φιλοῦσι παῖδας οἱ τ' ἀμείνονες βροτῶν
οἱ τ' οὐδὲν ὄντες· χρήμασιν δὲ διάφοροι·
ἔχουσιν, οἱ δ' οὔ· πᾶν δὲ φιλότεκνον γένος. (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 “toda la raza humana ama a sus hijos” se complejiza por su articulación con la escena del crimen. El amor que el Anfitriónida siente por sus hijos es una característica central del lado mortal de Heracles que se destaca con el objetivo de contraponerlo al episodio de locura producto de la intervención divina.

Las diferencias que existen entre *Lýssa*, Hera y Heracles en gran parte tienen que ver con la condición de cada personaje. *Lýssa* es una *daímon*; Hera, una diosa y

⁵⁹ PADEL (1992: 99-113) va más allá y afirma que las imágenes del interior del hombre son femeninas: la mente es como un útero.

⁶⁰ *Kér* aparece como hija de Noche en *Th.* (v. 211) pero unos versos después Hesíodo cita varias *Kéres*, hermanas de las Moiras (v. 217).

⁶¹ Para un estudio sobre la relación de Heracles con su padre y sus hijos, cf. GRIFFITHS (2006: 65-80).

Heracles, un héroe. De este modo, 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 y así sucede en la obra. Mientras que la diosa ejerce su poder a distancia del hombre y en ningún momento Hera y Heracles dialogan, cuando la *daímon* enloquece al héroe provoca que este asuma sus características que presentaré más adelante.

En cuanto a la relación entre el mundo de los dioses y el de los hombres, se presenta 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. El héroe es presentado 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. Los crímenes y excesos distintivos de su temperamento violento según la tradición (Apolodoro, *Biblioteca*, II, IV-V), al no existir motivos para que se enfurezca, se presentan en esta obra como producto de la irracionalidad divina ejercida sobre el héroe. En el verso 842 (μη δόντος δίκην) Iris explica que el héroe debe pagar por un crimen pero la referencia no es clara. Es importante reparar en que Eurípides ubica primero los trabajos y luego el asesinato de los hijos.⁶² La crítica acuerda con que se trata de un cambio en la secuencia temporal del mito. 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: 316) sostiene que las divinidades que gobiernan el mundo están en constante pugna. La “desunión” se refleja en la lucha interior de las mentes humanas resultando, además, su causa. La locura es el conflicto y el campo de batalla de los dioses en el mundo de los humanos. Las divinidades definen las relaciones interpersonales; como sostiene VERNANT (2002 [1972]: 48), “los poderes sagrados confieren al hombre la interioridad”. De esta manera, Heracles es definido por el orgullo de Zeus y la venganza de Hera.

2.2. El perro y la muerte

En la cultura griega clásica el mundo animal designa un espacio salvaje, apolítico, discursivamente eficaz para expresar la alteridad que determina la locura,

⁶² Apolodoro (II, IV, 12) y Diodoro de Sicilia (IV, 11) sitúan el infanticidio antes de los trabajos. Además de la ubicación del infanticidio, el poeta trágico introduce otras dos innovaciones: la figura de Lico, que no es nombrado en ninguna fuente previa, y la oferta de Teseo (BOND, 1981: xxvi-xxx).

definida como falta de razón. A fin de precisar el modo en que Eurípides construye y concibe la *manía* es necesario por lo tanto estudiar los procesos de animalización que padecen *Lýssa* y su víctima. Si bien el tragediógrafo hace referencia a diversos animales, me centraré en el perro por la íntima relación con la *daímon* señalada al comienzo del capítulo.⁶³ La simbología de este animal es polisémica, sin embargo, las referencias recuperadas en este trabajo siempre están cargadas de ferocidad y violencia, ya que remiten a la capacidad de atacar, y están relacionadas con la presencia de una divinidad femenina. La historia del contacto simbólico entre la mujer y el perro comenzó con Pandora, a quien Hermes infundió un “κύνειον νόον” (Hesíodo, *Trabajos y días*, v. 67). La lista de mujeres “caninas” es numerosa: entre las mortales están Helena (*Il.* 6. 344 y 355; Eurípides, *Andrómaca*, v. 630) y Clitemnestra (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.

En el imaginario griego el perro simbolizaba la lealtad y la protección pero también participaba de lo teratológico y de la experiencia de la muerte.⁶⁴ Por un lado, señala VERNANT (1986: 70) que, junto con la serpiente y el caballo, son las tres especies que conforman lo monstruoso en la Grecia antigua. Por otro lado, este 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 que tenía como oficio vedar la entrada de los vivos al mundo de los muertos. Además de tener cabeza de perro su cuerpo está plagado de serpientes (Apolodoro, *Biblioteca*, II, V, 12), una combinación de animales que también se presenta 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.⁶⁵ La primera es explícita: la

⁶³ La relación entre lo femenino y el perro es también presentada en *Hec.*, obra en la cual la anciana es convertida en una perra de piedra. Para un estudio sobre esta innovación eurípidea, cf. BURNETT (1994) y también RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 234-246).

⁶⁴ Cf. VERMEULE (1984: 90 y ss.).

⁶⁵ El estudio de las valencias monstruosas en los procesos de animalización de los personajes femeninos ha sido previamente desarrollado por RODRÍGUEZ CIDRE (2010a: 226-259) al analizar otras tragedias de Eurípides (*Andr.*, *Hec.* y *Tr.*). Dicha 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

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 Moiras y las *Kéres* (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 216-222).⁶⁶ La segunda razón es que desde un punto de vista histórico-cultural lo femenino es vinculado con lo monstruoso; es conocido el texto de Aristóteles que califica el nacimiento de una hembra como un *téras*, es decir, una anormalidad (*Sobre la generación de los animales*, 769 b).⁶⁷

Lýssa es representada con atributos que no son humanos y provoca efectos no humanos: es descrita con la cabeza llena de serpientes como Medusa (vv. 883-884),⁶⁸ y produce en Heracles particulares síntomas físicos. Como mencioné anteriormente, una de las formas de manifestación de *Lýssa* es la locura producida por la rabia, la cual lleva a su asociación con los perros. El héroe incorpora los atributos del *daímon* que lo enloquece y arroja espuma como un perro rabioso:

[...] ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν,
ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
ῥίζας 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 ya que los animales infectados con este mal tienen un comportamiento extremadamente violento y atacan sin provocación aparente.⁶⁹

en tres áreas de estos seres los principios masculino y femenino: la procreación, la relación con la muerte y la configuración.

⁶⁶ Respecto de las Moiras como hijas de Noche, Hesíodo en *Th.* presenta una contradicción sobre la filiación ya que también son hijas de Zeus (vv. 902-907). Cf. DALTON PALOMO (1996: 166-167).

⁶⁷ Para un estudio sobre la categoría de monstruo como lo otro, cf. COHEN (1996). El autor señala que el monstruo es una incorporación de aquello exterior: un espacio ubicado retóricamente como lejano y distinto para el sujeto pero que se origina dentro. Ver también MADRID (1999: 314-320) quien estudia la inferioridad de la hembra en *GA* de Aristóteles.

⁶⁸ La serpiente es un animal que también en el ámbito griego simboliza el mundo de los muertos y a los dioses de los Infiernos. Se han encontrado recipientes utilizados para el culto de los muertos con estos reptiles (BURKERT, 2007 [1977]: 44). Cf. SLATER (1968: 364-365) que estudia la relación entre la serpiente y la locura. Para este autor la locura era asociada a las serpientes porque implicaba la confusión de los límites, pero también porque esta fue la forma en que se simbolizaba el odio maternal y la locura era considerada una enfermedad inducida por la madre.

⁶⁹ La locura es asociada con los perros también en *Il.* (22.70), cuando Príamo llama a estos animales ἀλύσσοντες porque podrían atacar a los miembros de la familia real. Es importante destacar que el can es vinculado a la destrucción del hogar. La relación entre la locura y la rabia es marcada también por Aristóteles en *HA* (VIII, 604 a, 4-12). Para un estudio sobre la concepción de la rabia en la Antigüedad, cf. THEORIDES (1986).

En un estudio sobre el espacio que ocupa la mujer en el discurso y cómo se entrelazan los valores en el mundo griego, 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, si bien tienen poderes, deben ser destruidos por los héroes. Ahora bien, Eurípides rompe con este formato dado que muestra cómo Heracles, el héroe griego por excelencia, es incapaz de vencer a este monstruo femenino y al contrario de lo esperado adquiere sus atributos.

El tragediógrafo hace referencia a otros monstruos femeninos; en primer lugar, *Lýssa* invoca a las *Kéres* cuando describe el estado de su víctima. Eurípides utiliza la imagen del perro como acompañante del cazador:

ἀμπνοᾶς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν,
δεινά μυκᾶται δὲ. Κήρας 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 Kéres del Tártaro para que acompañen en seguida con furia ruidosa como los perros al cazador.

En cuanto al verso 860, BOND (1981), LEE (1988) y DIGGLE (1989 II) lo ubican después del verso 870, en cambio en la edición de MURRAY (1958) el verso 860 sigue al 859, de modo que *Lýssa* es identificada con un perro, de acuerdo a la lectura propuesta en el capítulo.⁷⁰

Respecto de las *Kéres*, estas son hermanas de *Lýssa* en tanto son hijas de Noche, que las engendró sin yacer con nadie (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 211-213).⁷¹ Se trata de seres alados de aspecto terrible que cumplen un papel importante en el campo de batalla ya que descuartizan los cadáveres y beben la sangre de los muertos y los heridos (Hesíodo, *Escudo*, vv. 248-257). Por lo tanto, estos monstruos suponen un contexto bélico que, sostengo, forma parte del entramado de la locura (desarrollado en el capítulo 3). Por otra parte, Heracles es presentado como un toro, animal asociado a Dioniso, como trabajaré más adelante.

En segundo lugar, el coro se refiere a las Erinias, divinidades vinculadas a la locura como castigo del parricidio:

⁷⁰ Cf. FRANZINO (1995) que discute la posición del verso 860 después del 870.

⁷¹ En la mitología griega los engendramientos partenogénicos producían monstruos (DALTON PALOMO, 1996: 172-182).

Χο. ἰὼ Ζεῦ, τὸ σὸν γένος ἄγονον αὐτίκα
λυσσάδες ὠμοβρῶτες ἄδικοι Ποιναὶ
κακοῖσιν ἐκπετάσουσιν. (vv. 886-888)

Coro: Ay Zeus, pronto a tu hijo sin hijos las Vengadoras, furiosas comedoras de carne cruda e injustas, lo llenarán con desgracias.

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.⁷² En este caso la referencia al perro en la tragedia no es directa pero se puede establecer por dos razones. En primer lugar, porque las Erinias suelen ser representadas como canes, tanto por su conducta como por sus atributos. Por ejemplo, en *Euménides* de Esquilo son comparadas en diversas ocasiones con perras cazadoras que persiguen a Orestes por el crimen de Clitemnestra (vv. 75-77, 131-132, 230-231, 246-247, *inter alia multa*).⁷³ Y, en segundo lugar, porque son llamadas “comedoras de carne cruda” (ὠμοβρῶς), un atributo que puede ser atribuido a este animal.⁷⁴ La denominación las vincula con Cerbero y Dioniso, que tienen como epíteto *omestés*, “comedor de carne cruda” (Hesíodo, *Teogonía*, v. 311; Alceo, fr. 129 y Plutarco, *Vidas Paralelas, Temístocles*, 13).⁷⁵

En *Bacantes* Eurípides hace referencia a *Lýssa*, quien es nuevamente vinculada con el perro:

Χο. 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)⁷⁶

Coro: ¡Id, veloces perras de Lýssa, id hacia el monte, donde tienen el thíasos las hijas de Cadmo, aguijoneadlas contra el rabioso espía de las ménades, con traje que imita a las mujeres!

⁷² Anfitrión teme que Heracles lo mate y tenga que responder ante las Erinias (v. 1076). Para un estudio sobre la función de estas divinidades en el género trágico, cf. PADEL (1992: 162-192). Ver también DE SANTIS (2005a) quien estudia la configuración de estas divinidades en *Orestía* de Esquilo.

⁷³ En *Ch.* (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, animales también asociados a *Lýssa*.

⁷⁴ Este epíteto también es atribuido al monstruo Polifemo por Casandra en *Tr.* (v. 436).

⁷⁵ Cf. DARAKI (1980: 134-135).

⁷⁶ El texto de *Ba.* corresponde a la edición de DIGGLE (1994 III) y la traducción me pertenece.

El coro invoca a las ménades para que actúen contra Penteo y lo enloquezcan, como *Lýssa* lo hace con Heracles. Al llamarlas “perras” la acción es entendida como un ataque que implica ferocidad, matiz confirmado por el uso del adjetivo $\theta\omicron\acute{o}\varsigma$ que es epíteto de Ares y de los guerreros (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 803).

En definitiva, en *Heracles* son inhumanos tanto el *daímon* que enloquece como la persona enloquecida. La animalización permite dar cuenta del estatuto de alteridad radical de la locura, que, por otra parte, *Lýssa* adquiere por ser mujer, puesto que lo femenino en la cultura griega se corresponde en cierta medida con lo no humano.⁷⁷

2.3. Síntesis parcial

Según se ha expuesto, la locura implica un grado de violencia que se refleja en la representación de *Lýssa* y su vínculo con la rabia de los perros. Es a partir de este carácter destructivo y violento que lo femenino se relaciona con la representación de la locura en la Grecia antigua. A su vez, he establecido qué tipo de vínculo se da entre la *manía* y la experiencia de la muerte. La locura, encarnada por una divinidad femenina, se vincula con lo tanático en su vertiente de poder de destrucción.

Lýssa como *daímon* presenta una forma de mujer que, acompañada de atributos animales, provoca efectos no humanos en su víctima. A partir del recurso de la animalización, Eurípides aborda un aspecto fundamental de la concepción de la locura para los griegos: se trata de lo “no humano” en lo humano.

La locura parecería ser un fenómeno repentino, transitorio y causado por factores externos. No pertenecería al individuo porque se trataría de una fuerza exterior proveniente de los dioses, una divinidad femenina que se introduce en el hombre. La causa sería la cólera de Hera y la consecuencia el filicidio, un crimen que separa a Heracles del resto de los mortales. Sin embargo, el mensajero cuando relata los hechos, no nombra ni a *Lýssa* ni a Iris y establece una continuidad en el accionar del héroe al describirlo utilizando las mismas armas con la que había liberado a Grecia de monstruos, de modo que provoca en el espectador un efecto de ambigüedad.

⁷⁷ Para un estudio sobre la locura como lo “no humano” en lo humano en el género trágico, cf. PADEL (2005: 216- 220).

3. La escena del crimen

ἢ τί φήσομεν καλὸν
ὔδρα μὲν ἔλθειν ἐς μάχην λέοντί τε
Εὐρουσθέως πομπαῖσι, τῶν δ' ἐμῶν τέκνων
οὐκ ἐκπονήσω θάνατον;

¿O diremos qué hermoso (scil. es) entablar lucha contra la hidra y el león por orden de Euristeo, pero no voy a poner mis esfuerzos en apartar a mis hijos de la muerte?
Eurípides (*Heracles*, vv. 578-581)

Cuenta el mensajero que después de matar a Lico, Heracles 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. En este capítulo se analizará la configuración de la escena del crimen a partir de tres nociones: la delimitación de un espacio, la asociación con la bacanal y el uso del arco junto con la imagen de la guerra. En primer lugar, trataré la perversión del espacio sagrado dado que el ritual truncado es el escenario en el cual el protagonista asesina a su familia y da lugar a una serie de muertes “sacrificiales”, un tema recurrente en varias tragedias de Eurípides.⁷⁸ En segundo lugar, se examinará el uso de vocabulario dionisiaco en tanto la figura de Dioniso está íntimamente relacionada con el fenómeno de la locura. Por último, estudiaré la terminología bélica y la utilización del arco como arma homicida que otorgan al acto un carácter propio de Heracles ya que este mata aquí a los miembros de su familia del mismo modo en que antes había matado a monstruos y liberado Grecia.

3.1. La perversión del espacio ritual

En la tercera escena del cuarto episodio, el mensajero informa al coro lo acontecido en el palacio (vv. 922-1015). Después de matar a Lico, Heracles se encontraba junto con su familia realizando un ritual:⁷⁹

ἱερὰ μὲν ἦν πάροιθεν ἐσχάρας Διὸς
καθάρσι' οἴκων, γῆς ἄνακτ' ἐπεὶ κτανῶν
<ἐξέβαλε> τῶνδε δωμαίων Ἡρακλῆς·
χορὸς δὲ καλλίμορφος εἰστήκει τέκνων
πατήρ τε Μεγάρα τ', ἐν κύκλῳ δ' ἤδη κανοῦν
εἶλικτο βωμοῦ, φθέγμα δ' ὄσιον εἶχομεν.

⁷⁸ FOLEY (1985: 21) señala que la acción de las siguientes tragedias también se basa en muertes sacrificiales: *Alc.*, *Ba.*, *El.*, *IA*, *IT*, *Med.*, *Ph.*, y la fragmentaria *Eréctheus*.

⁷⁹ SOURVINOU-INWOOD (2003) estudia el papel multidimensional del rito en esta tragedia y REHM (2000: 363-375) analiza la cuestión espacial.

μέλλων δὲ δαλὸν χειρὶ δεξιᾷ φέρειν,
ἔς χέρνιβ' 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, y la cesta ya había dado la vuelta alrededor del altar y manteníamos un silencio sagrado. 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.*⁸⁰

Heracles -que se encontraba junto con su padre, mujer e hijos- había comenzado a realizar un sacrificio,⁸¹ que formaba parte de un ritual de purificación, en el altar de *Zeús Herkeíos*.⁸² Este tipo de rito consistía en llevar una cesta que contenía granos de cebada y un cuchillo alrededor del altar.⁸³ Después se mantenía silencio y una vara encendida era sumergida en el agua con la cual se rociaban las víctimas que morían una vez que se esparcían los granos de cebada. Cabe destacar que el objetivo era purificar a Heracles y al palacio, porque en su interior el hijo de Alcmena había asesinado a Lico, tal como lo informa Anfitrión en el éxodo cuando habla con su hijo sobre los acontecimientos (vv. 1144-1145). El sacrificio permite eliminar la mancha adquirida en el derramamiento de sangre humana y así reincorporar al asesino a la comunidad.⁸⁴

En cuanto al ambiente, en estos versos hay una atmósfera de tranquilidad propia del ritual de purificación, que contrasta con los versos 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 locura, que 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).⁸⁵ Ahora bien, la necesidad del ritual no implica culpabilidad moral porque el rito

⁸⁰ El término φθέγμα, como εὐφημία, refiere al silencio necesario, previo a una súplica a un dios. He decidido traducir esta “voz” como “silencio” pues se trata de la “voz del silencio”.

⁸¹ En la Atenas del siglo V a. C. el sacrificio es la actividad religiosa central ya que establece la comunicación entre lo divino y lo humano (FOLEY, 1985: 24-26).

⁸² Este altar doméstico era considerado semejante al de Hestia, diosa del hogar, y su función principal era proporcionar la fuerza necesaria para mantener lo peligroso más allá de su perímetro (REHM, 2000: 369). Es para destacar que en el prólogo Anfitrión comenta que, junto a Mégara y los niños, se había refugiado en otro altar, el de *Zeús Sotér*, el salvador, erigido por Heracles para celebrar su triunfo sobre los minias (vv. 47-49). SHELTON (1979: 103) señala que el paralelismo es utilizado por Eurípides para generar ironía.

⁸³ Cf. FOLEY (1985) quien brinda un estudio sobre el papel del sacrificio en las tragedias eurípideas y dedica el capítulo 4 a *HF*.

⁸⁴ Sigo a BOND (1981: 308) y FOLEY (1985: 153) quienes sostienen que el ritual de purificación en la tragedia estudiada es un procedimiento sacrificial completo que incluye víctimas animales.

⁸⁵ La ironía es enfatizada por el hecho de que el mismo actor ejecutaba el papel de Lico y el de Heracles. Ver nota 212 del capítulo 5.

purificadorio al que se hace mención en los versos 922-930 es por un asesinato justificado ya que su objetivo es restablecer el orden en la ciudad: Heracles al volver del Hades tiene derecho a recuperar su lugar (HALLERAN, 1988: 50). De hecho para PAPADOPOULOU (2005: 18) el ritual de purificación directamente no era necesario.⁸⁶

El mensajero continúa con la presentación del estado de Heracles describiendo los síntomas de la “enfermedad sagrada” (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 κρᾶτ' Εὐρυσθέως,
ἐπὶ τοῖσι νῦν θανοῦσιν ἀγνιῶ χέρας.
ἐκχεῖτε πηγᾶς, ῥίπτειτ' ἐκ χειρῶν κανᾶ. (vv. 935-941)

Dijo con una risa perturbada: “Padre, ¿por qué sacrifico con el fuego expiatorio antes de matar a Euristeo y tengo doble trabajo? Arreglar estas cosas es 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 que va a cometer un nuevo asesinato que requerirá un ritual de purificación. 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 será el responsable de su perdición. Cabe destacar que Heracles reconoce todavía a su padre, sabe dónde se encuentra y lo que está haciendo, con lo cual se trata de un estado temprano de la locura. La palabra para referirse a los actos rituales es πόνος, el término utilizado para los “trabajos” de Heracles, de esta forma el ritual purificadorio es realizado con tanta dedicación como los trabajos heroicos (PAPADOPOULOU, 2005: 19). Así Eurípides, al poner el ritual en esta serie, ubica los asesinatos junto con los doce trabajos.⁸⁷

Pero no sólo es pervertido el ritual purificadorio en esta tragedia. A continuación, el mensajero describe cómo Heracles asesina a su familia en el altar de Zeus. Al primero de sus hijos le dispara en el hígado después de perseguirlo (vv. 977-980) y al segundo

⁸⁶ Cf. PARKER (1996 [1983]: 142) quien sostiene que el homicidio justificado no requiere purificación en Atenas.

⁸⁷ WILLINK (1988: 86-87) analiza el aspecto trágico del término πόνος que está vinculado a “los sufrimientos de la humanidad”.

no puede dispararle una flecha porque se había acercado demasiado. En un gesto tradicional de súplica (φθάνει δ' ὁ τλήμων γόνασι προσπεσῶν πατρός / καὶ πρὸς γένειον χεῖρα καὶ δέρον βάλων, y *el infeliz se arrojó tras caer sobre las rodillas de su padre, y tras echar la mano hacia la barba y el cuello*, vv. 986-987), el niño intenta explicarle que es su hijo pero también es asesinado (vv. 988-994). Así Heracles falta a una de las normas básicas de los griegos que es el respeto por el suplicante.⁸⁸ Luego se dirige al último de sus hijos: δεύτερον δὲ παῖδ' ἑλών, /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). BOND (1981: 318) señala que estas líneas implican una blasfemia deliberada por el uso de terminología sacrificial: el verbo ἐπισφάξω, compuesto de σφάξω, significa “degollar a la víctima del sacrificio”, y θῦμα, “víctima sacrificial”.⁸⁹ Para DE JONG (1991: 169-170), en cambio, la construcción participial final del verso 995 es una manifestación de la locura de Heracles y no una blasfemia consciente del mensajero en tanto el héroe consideraría el asesinato del hijo de Euristeo como un sacrificio justificado en el altar de la venganza. Por otra parte, PAPADOPOULOU (2005: 24-29) considera que la descripción de un asesinato con este tipo de términos conduce al público a focalizar en la actitud del personaje y sus ambigüedades. El fracaso del ritual de purificación es conflictivo para la audiencia ya que los doce trabajos le habían otorgado a Heracles una naturaleza purificadora, aspecto del héroe desarrollado en el primer estásimo (vv. 348-450).⁹⁰

Eurípides presenta un héroe que rompe las normas de la súplica y perpetra sacrificios humanos. De esto modo, el lugar de culto y unión familiar se convierte en un espacio de destrucción en el cual Heracles confunde el bien y el mal ya que mata a sus hijos pensando que son los de Euristeo. En *La violencia y lo sagrado*, GIRARD (2005 [1972]: 47-49) atribuye el fracaso del ritual purificadorio a la impureza que porta el hijo de Alcmena como guerrero cuando vuelve a su hogar. La violencia es tan extrema que en lugar de ser contenida por el rito, que tiene como tarea eliminar la polución y

⁸⁸ Unos versos antes había apartado a su padre, quien también se encontraba suplicando (vv. 967-969). BURNETT (1971: 160) advierte que desde el comienzo en esta tragedia se violan las normas del ritual de súplica porque Mégara, junto con Anfitríon y los niños, había abandonado el santuario en el cual se había refugiado como suplicante y se había entregado a su perseguidor.

⁸⁹ Cf. CHANTRAINE (1968:1073).

⁹⁰ BURKERT (2007 [1977]: 286) advierte que Heracles constituía una figura espiritual sumamente influyente por su accionar en pos del bien de la humanidad y por tener un lugar entre los dioses después de toda una vida de trabajo.

reincorporar a la persona contaminada, cae sobre él. El mecanismo de sustituciones, propio del ritual sacrificial, se desarticula ya que las criaturas que se buscaba proteger se convierten en víctimas. Para este autor la participación de la *daímon* es un elemento superfluo para la comprensión de la tragedia y la verdadera causa del extravío de la mente de Heracles es la sangre derramada en los trabajos previos junto con la de Lico, como lo sugiere Anfitrión cuando intenta detener a su hijo: οὐ τί που φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν/ οὐς ἄρτι καίνεις; *¿En qué te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?*, vv. 966-967.

Por otra parte, la terminología sacrificial también se utiliza en el segundo episodio, antes del enloquecimiento de Heracles. Mégara en su *rhêsis* final utiliza términos como σφαγεύς, θῦμα y ἱερεύς para referirse a lo que parecía ser el inminente asesinato de sus hijos por parte de Lico:⁹¹

εἶέν' τίς ἱερεύς, τίς σφαγεύς τῶν δυσπότημων;
[ἢ τῆς ταλαίνης τῆς ἐμῆς ψυχῆς φονεύς;]
ἔτοιμ' ἄγειν τὰ θύματ' εἰς Ἄιδου τάδε. (vv. 451-453)⁹²

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.

La aplicación de σφαγεύς y θῦμα, términos utilizados para sacrificios animales, junto con la idea de un sacerdote oficializando la masacre, generaba una sensación de amargura en el público porque los griegos condenaban los sacrificios humanos (BARLOW, 1996: 145). BOND (1981: 180) señala respecto de ἱερεύς que no es un término que connote horror de por sí porque los sacrificios eran habituales en esa época, pero en este caso al ser aplicado a un homicidio implica blasfemar. De ese modo enfatiza la desmesura de Lico y atrae la ira divina.⁹³ También aclara que comúnmente el término θῦμα es utilizado para los animales muertos después del sacrificio pero en este caso es empleado para señalar a los niños que están vivos, de modo que funciona como un presagio. En tanto REHM (2002: 103) sostiene que este ritual, en el cual se confunden ritos sacrificiales, nupciales y fúnebres, es utilizado por Eurípides para preparar la

⁹¹ Cf. PAPADOPOULOU (2005: 26-27) quien propone un paralelismo entre Heracles y Lico.

⁹² Llama la atención el uso de φονεύς porque este término normalmente no se utiliza para describir sacrificios; el verso 452 es considerado una interpolación por su extraño lenguaje (BOND, 1981: 180).

⁹³ También PAPADOPOULOU (2005: 28) advierte que la relación del intento de asesinato con un ritual anormal enfatiza la crueldad del usurpador del trono.

llegada de Heracles. Cuando Mégara habla del futuro de su descendencia aparece la imagen de la muerte: las novias de sus hijos serán las *Kéres*, el baño nupcial se convertirá en un mar de lágrimas y el banquete de bodas lo va a preparar Anfitrión con Hades, quien será el suegro de los niños (vv. 480-484).⁹⁴ Asimismo SOURVINOU-INWOOD (2003: 362) señala que el ritual fúnebre se pervierte dado que unos versos antes el coro había anunciado la entrada de Anfitrión junto con Mégara y los niños vestidos con el atavío de los muertos cuando aún estaban vivos (vv. 442-447).⁹⁵

La conducta de Heracles en la escena del infanticidio no sorprende porque el héroe sigue patrones familiares 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.⁹⁶ El héroe lleva adelante acciones violentas antes y durante el episodio de locura, con lo cual es posible establecer una continuidad entre los asesinatos cometidos mientras está sano y cuando enloquece. Llama la atención, por ejemplo, la violencia contra Lico:⁹⁷

ἐγὼ δέ, νῦν γὰρ τῆς ἐμῆς ἔργον χειρός,
 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 degollando al impío arrojaré la cabeza a los perros para que la despedacen.

La expresión ἔργον χειρός es usada dos veces más en la tragedia, primero por Heracles cuando le dice a su padre que va a matar a Euristeo (v. 938), y luego por Anfitrión cuando le contesta quién ha asesinado a su esposa (v. 1139). El objetivo de la repetición es destacar que la destrucción de Heracles es obra de su propia mano (BOND, 1981: 312). Si bien los actos de violencia caracterizan al Anfitriónida, Eurípides establece un corte al enmarcar la escena de locura con un ritual. Este corte se caracteriza por su perversidad, dado que Heracles asesina a su familia, quebrando el orden humano

⁹⁴ Para un estudio sobre la fusión de los rituales funerarios y nupciales en la tragedia griega, cf. REHM (1994).

⁹⁵ Ver también HENRICH (1996: 53-54) que analiza la perversión de la danza coral que funciona como una metáfora de la locura y la violencia.

⁹⁶ Cf. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF (1895: I 128-129) con su teoría de la megalomanía, descrita en el apartado 2 del capítulo 5.

⁹⁷ Para un comentario de estos versos, ver PAPADOPOULOU (2005: 37-45).

y divino, en el momento en el cual está realizando un acto que tiene como objetivo mantener los límites entre los planos.⁹⁸

El ritual, un acto de integración en tanto permite al héroe volver a ser un miembro de la comunidad, se convierte en la oportunidad de la diosa Hera para llevar a Heracles a una mayor polución. Desde una visión estructuralista, el sacrificio es el instrumento para mantener ordenados los planos divino, animal y humano.⁹⁹ Su perversión, señala SEGAL (1986: 35), es una figura recurrente en la tragedia griega utilizada para indicar la destrucción de las mediaciones entre los dioses y las bestias que las formas de vida civilizada afirman.¹⁰⁰ Por lo cual el fracaso del sacrificio en *Heracles*, que implica la transgresión de los límites que separan los tres planos, encaja perfectamente como marco para la locura que es un episodio de extrema violencia que rompe el orden humano.¹⁰¹ Por otra parte, la figura de Heracles en sí misma representa un desorden de los planos ya que no sólo tiene conductas bestiales (ταῦρος ὡς 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 también posee un estatuto particular al ser hijo de Zeus y una mortal, Alcmena. En la tragedia *Anfitrión* hace referencia a esta particularidad, recordando el episodio en el cual Heracles lucha junto con los dioses contra los gigantes como un dios más (vv. 177-180 y 1190-1192). A su vez hay referencias a sentimientos propiamente humanos como el amor que tiene por sus hijos (vv. 633-636) y a su *aidós*, en la decisión de construir el altar de *Zeús Sotér* para celebrar su triunfo sobre los minias (vv. 48-50) y también en su intento de honrar a los dioses al volver del Hades (vv. 608-609). Esta condición ambigua entre lo humano y lo divino, entre lo salvaje y lo civilizado, es lo que posibilita que sea capaz de violar las normas.¹⁰² Por último, del plano humano resta

⁹⁸ Cf. FOLEY (1985: 154-155) quien señala que no sólo el sacrificio es pervertido en esta tragedia sino también las otras dos formas con las cuales se representa el crimen: el *agón*, que da cuenta de 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 héroe sin la cual la celebración coral no puede proceder.

⁹⁹ BURKERT (1966) analiza la relación entre la tragedia y el sacrificio, en particular sobre el origen del género; y SEGAL (1986: 21-47) estudia la aplicación del estructuralismo al género trágico en relación a esta temática.

¹⁰⁰ En la misma línea, REHM (1994: 9) señala que los rituales en la tragedia en lugar de operar como criterio de orden intervienen como parámetro de desorden dado que provocan la caída de los códigos establecidos.

¹⁰¹ Cf. FOLEY (1985: 147) para quien el fracaso del ritual sacrificial expresa la crisis entre los dioses y los hombres.

¹⁰² La ambigüedad de la naturaleza de Heracles, uno de los ejes de esta tragedia, ha sido abordada por diversos autores, entre ellos: PAPADOPOULOU (2005: 45-47) observa que 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

destacar que de la mano de un hombre viene una propuesta de orden. Pero no se trata de cualquiera sino de Teseo, el modelo para el ciudadano ateniense, cuestión que se analizará en el siguiente apartado.

3.2. La instauración de un nuevo rito

BATTEZZATO (1995: 137-181) al estudiar la modificación de las reglas tradicionales del *thrénos* en Eurípides, indaga el modo en el cual es representado este ritual en *Heracles* y advierte su particularidad: el lamento del coro de ancianos es continuamente pospuesto. A la postergación agrego que son hombres los que quieren llevar adelante el planto, lo cual manifiesta una ruptura con las reglas del género trenético, puesto que según la tradición las mujeres eran las encargadas de este tipo de cantos.¹⁰³

En primer lugar, cuando el coro solicita iniciar el lamento por Mégara y los niños (ὄτοτοτοῖ, στέναξον, *jay, ay, ay, gime!*, v. 875) es interrumpido por Anfitríon desde adentro de la casa con sus gritos (ὶὼ μοι μέλεος, *jay de mí, desgraciado!*, v. 886). Luego los ancianos intentan contestar las exclamaciones para iniciar el lamento (vv. 887-909) pero son interrumpidos por el mensajero con el relato de los hechos (vv. 922-1015). Si bien este invita al coro a realizar su lamento (στενάζεθ', ὡς στενακτά, *giman porque es motivo para gemir*, v. 914), su propio relato lo retrasa.¹⁰⁴ Después del discurso del mensajero, el coro realiza un nuevo intento:

αἰαῖ, τίνα στεναγμὸν
ἢ γόον ἢ φθιτῶν ᾠδάν, ἢ τίν' Ἄι-
δα χορὸν ἀχήσω; (vv. 1025-1027)

¡Ay, ay! ¿Qué gemido o lamento o canto de muertos o canto de Hades haré sonar?

Pero es obstruido por la presencia de Anfitríon, que pide silencio por el temor de que su hijo despierte: οὐκ ἀτρεμαῖα θοῖνον αἰ-/άξετ', ὦ γέροντες; *¿No llorarán*

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; y SANZ MORALES & LIBRÁN MORELO (2008: 66) señalan que, si bien en la primera parte de la obra (vv. 1-814) se presenta el aspecto divino de Heracles, como un Zeus salvador mata a Lico (vv. 521-522), en la segunda (vv. 815-1428), el lado humano del héroe, que declara ser hijo únicamente de Anfitríon (v. 1265), la ambivalencia persiste durante toda la tragedia porque 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.

¹⁰³ Para estudios sobre el lamento fúnebre, cf. ALEXIOU (1974), KURTZ (1985), HOLST-WARHAFT (1995), RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 263-328), entre otros.

¹⁰⁴ BOND (1981: 307) señala que este personaje funciona como un ἔξαρχος para el coro.

el lamento en voz baja, oh ancianos? (vv.1053-1054). El padre de Heracles ruega que realicen un *thrénos* que sea silencioso, lo cual implica una contradicción al género trenético puesto que los gritos caracterizan la expresión de este ritual. Finalmente, el planto 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).¹⁰⁵ Esta imposibilidad de ejecutar el lamento por parte del héroe es interpretada por BATTEZZATO como una “no-integración” del héroe a la comunidad. En cuanto a la imposibilidad por parte del coro de ejecutarlo señala que es un símbolo de impotencia puesto que es uno de los pocos coros trágicos que se propone intervenir ante la injusticia (vv. 252-274). Ahora bien el autor no toma en cuenta para su interpretación el diálogo final entre Teseo y Heracles. El ateniense le ofrece a su amigo ir con él a Atenas para purificar sus manos de la polución causada por haber asesinado a su familia (ἐκεῖ χέρας σὰς ἀγνίσας μιάσματος, v. 1324) y además le ofrece regalos y honores:

[...] 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 esta tierra se han repartido para mí terrenos. A estas se les dará tu nombre y mientras vivas por los mortales serán así llamadas. 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 instauración de un ritual y la elevación de monumentos en honor del hijo de Alcmena.¹⁰⁶ De esta manera Teseo ordena los planos humano y divino que la locura había desorganizado y el Anfitriónida es integrado a una nueva comunidad, la ateniense.

Para comprender la relación entre la perversión del ritual y el final de la tragedia es fundamental la interpretación histórica de SEAFORD (1995: 344) quien señala que en

¹⁰⁵ Anfitríón deberá ocuparse del funeral de sus nietos como Hécuba realiza el rito fúnebre de Astianacte en *Tr.* SOURVINOU-INWOOD (2003: 373) indica que este futuro ritual en *HF* completará los ritos funerarios pervertidos y marcará el restablecimiento de la normalidad ritual.

¹⁰⁶ 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, *Isthm.* IV, 67-74). Por otra parte, HALL (1997: 102) sostiene que los monumentos de los que habla Teseo se refieren a las esculturas del *Hephaesteion* en el Ágora de Atenas del 450-440 a. C.

las obras trágicas a la perversión del ritual que implica la destrucción de la familia real sigue la fundación de un rito en beneficio de la polis que permite la cohesión social.¹⁰⁷ En el caso de *Heracles*, Teseo propone fundar un culto en honor del Anfitriónida. Ahora bien esta propuesta forma parte de un complejo entramado persuasivo que permite la recuperación del protagonista a partir del diálogo, lo que distingue a esta tragedia de otras que trabajan la temática de la locura.

3.3. La bacanal de Hades

En el espacio delimitado para la locura 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 *Heracles* sino una característica del género trágico ya que en la mitología griega la causa de la locura, requisito de los asesinatos intrafamiliares ya sea como condición o consecuencia, suele ser Dioniso. DAMET (2012a: 101) señala que matar a un niño bajo la influencia del frenesí báquico es el *tópos* de una serie de tragedias. La *manía* dionisiaca golpea a Ágave en *Bacantes*, a Licurgo en la trilogía perdida de Esquilo *Lykoúrgeia*, 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, también fragmentaria.

SEAFORD (1995: 353-355) explica que la presencia de elementos dionisiacos se debe a que las tragedias que tienen como tema el culto de Dioniso y su resistencia, que implican violencia intrafamiliar, actúan como un paradigma dinámico influenciando la trama de tragedias no dionisiacas. Esta hipótesis se basa, en primer lugar, en que la tragedia tiene como origen el culto dionisiaco y el mito de Baco como uno de sus primeros temas. La segunda consideración es la presencia de un patrón común a todas las tragedias que consiste en que la destrucción de la familia real, marcada por la violencia recíproca y la perversión de rituales asociados a la casa como funerales, bodas y sacrificios, es seguida de la instauración de un ritual en beneficio de la polis que lleva a la cohesión comunal. Este patrón se caracteriza por encontrarse en su estado más puro en el mito de Dioniso y atraer su presencia, ya sea metafórica o realmente, aún en las tragedias que no tienen tema dionisiaco. *Heracles* es un ejemplo claro de este fenómeno, ya que para construir la escena de locura Eurípides parece haberse basado en la *Lykoúrgeia* de Esquilo, trilogía en la cual Dioniso, con la ayuda de *Lýssa*, castiga a

¹⁰⁷ Si bien Iris aclara que el ataque se dirige únicamente contra Heracles y no contra la ciudad (vv. 824-826), para el Anfitriónida el pueblo entero de Tebas ha recibido un golpe (vv. 1389-1393).

Licurgo haciendo que mate a su propio hijo. SANZ MORALES & 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 que son 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. 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 a bailes y canciones alegres en un ambiente pacífico (vv. 673-686) que se opone a las danzas que menciona el coro una vez que la *daímon* enloquece al héroe (vv. 889-897). Con lo cual la abundancia de imágenes dionisiacas refuerza la ambigüedad de Heracles en tanto Dioniso representa la transgresión y la potencialidad tanto para el bien como para la crueldad.

Heracles es llamado “bacante de Hades” por su padre (εἰ μηκέθ’ Αἰδου βákχος εἶ, φράσαιμεν ἄν, *si ya no eres un bacante de Hades, te lo daremos a conocer*, v. 1119)¹⁰⁸ y *Lýssa* tocará la flauta y hará danzar a su víctima como en una bacanal (τάχα σ’ ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ, *pronto yo más aún te haré danzar y tocaré la terrible flauta*, v. 871). Asimismo las Erinias, invocadas por el coro, son configuradas como bacantes al ser llamadas λυσσαῖδες ὠμοβρῶτες (v. 887): son devoradoras de carne cruda como las seguidoras de Dioniso en *Bacantes* (v. 139) y tradicionalmente están vinculadas al ritual dionisiaco (Esquilo, *Euménides*, v. 550;¹⁰⁹ Eurípides, *Hécuba*, vv. 685-687 y especialmente v. 1076;¹¹⁰ y *Orestes*, vv. 339, 411 y 835).¹¹¹

También se utiliza el verbo βακχεύω, que designa una acción que concierne al dios Baco, para describir la intervención de *Lýssa* (οὐπὸτ’ 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 καίνεις; *¿En qué te inspiró*

¹⁰⁸ En la tragedia *Hec.* de Eurípides, Poliméstor llama así a la reina troyana y al colectivo de mujeres.

¹⁰⁹ Cf. DE SANTIS (2005 b).

¹¹⁰ Para un estudio sobre los elementos dionisiacos en *Hec.*, cf. ZEITLIN (1996: 172-216).

¹¹¹ En el arte griego las Erinias son representadas como ménades cazadoras, por ejemplo, en la crátera de figuras rojas atribuida a Tarporley (Erinia persiguiendo a Orestes. Crátera de figuras rojas, 400-300 a. C. Tarporley. Museo Ashmolean, Oxford, n° 430021).

delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?, vv. 966-967; <ἦ> τάχα φόνον ἔτερον ἐπὶ φόνῳ βαλὼν / ἄν' 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; οὐ γάρ τι βακχεύσας γε μέμνημαι φρένας, *pues no recuerdo haber tenido la mente inspirada con furor báquico*, vv. 1122; ἦ γὰρ συνήραξ' οἶκον † ἢ βákχευσ' ἐμόν †; *¿Acaso destruí mi casa † o estaba celebrando una bacanal †?*, v. 1142).

A su vez los efectos de *Lýssa* en Heracles, es decir, su sintomatología, vinculan al héroe con Dioniso. Por un lado, el sacudimiento de la cabeza (καὶ δὴ τινάσσει κροῶτα βαλβίδων ἄπτο, *ya agita la cabeza en el inicio de su carrera*, v. 867) es un rasgo típico de las bacanales según señala DODDS (2008 [1951]: 254-255).¹¹² Y por otro lado, el héroe muge como un toro (ἀμπνοῶς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν, / δεινά μυκᾶται δὲ, *no puede controlar la respiración, como un toro para el ataque y muge terriblemente*, vv. 869-870)¹¹³ que es un animal asociado a Baco (CHEVALLIER & GHEERBRANT, 1993: 420).¹¹⁴ La metáfora bovina también une a Heracles con Ío, mítica progenitora del Anfitriónida que directamente es transformada en vaca por Zeus y enloquecida por Hera (Esquilo, *Prometeo Encadenado*, vv. 589-592 y 640, y Apolodoro, *Biblioteca*, II, I, 3).¹¹⁵ PROVENZA (2010: 48-61), en un estudio minucioso sobre la imagen de Heracles como toro, señala que el mugido, en tanto implica la pérdida del habla, es la culminación de la progresiva pérdida de las características humanas del héroe. Además la imagen se concatena con la destrucción de la casa (θύελλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη, v. 905) ya que tradicionalmente los mugidos del toro se asociaban con los terremotos, que eran causados por Poseidón, quien tenía como uno de sus epítetos “ταύρειος” (Hesíodo, *Escudo*, v. 104). Asimismo la imagen refiere a los sacrificios de la diosa βοῶπις -Hera- a la cual se asignaban vacas, bueyes y toros; con lo cual el héroe es una víctima sacrificial para Hera que ella misma se prepara.

¹¹² Por ejemplo, Eurípides, *Ba.* (vv. 150, 241 y 930); y Aristófanes, *Lys.* (v. 1312).

¹¹³ BOND (1981: 294) señala que es natural para un loco mugir, lo hace Heracles en *Ra.* de Aristófanes (v. 562) y Áyax en la obra homónima de Sófocles (vv. 321-322).

¹¹⁴ En *Ba.*: vv. 100, 618, 920-922, 1017 y 1159. Para una lista de las citas sobre Dioniso “tauromorfo” en otras fuentes, ver PROVENZA (2010: 50-51).

¹¹⁵ Para un estudio sobre la figura de Ío en *Pr.* ver CRESPO (2012).

Hera, la 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.¹¹⁶ En este caso no sólo 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. GUIDORIZZI (2010: 39-40) denomina a 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.¹¹⁷ Este modelo se repite en el caso de Ino, quien luego de ser enloquecida por Hera es convertida en la diosa Leucotea.

Lýssa hará que su víctima mueva violentamente el cuerpo al son de la flauta como en una bacanal, dice el coro:¹¹⁸

μέλεος Ἑλλάς, ἃ τὸν εὐεργέταν
ἀποβαλεῖς ὀλεῖς μανίαισιν λύσσαις
χορευθέντ' ἐνάυλοις. (vv. 877-879)

Desgraciada Hélade, que te quedarás sin tu benefactor, lo perderás cuando baile con furias enloquecidas acompañado de la flauta.

La flauta es el instrumento por excelencia de los rituales báquicos.¹¹⁹ Aristóteles en *Política* (VIII, 1342 b) 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 Eurípides asocia con *Lýssa*.

¹¹⁶ Cf. BURKERT (2007 [1977]: 302). LORAUX (2004: 287) señala que existen numerosos vínculos entre Heracles y Dioniso tanto en el mito como en el culto y en las representaciones figuradas.

¹¹⁷ 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, en 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. Dioniso se encargó de vengarse, según Esquilo en la tetralogía perdida sobre Licurgo. El rey, enloquecido por Dioniso, mata a su hijo Drías creyendo cortar una vid. En *Il.* (6.130-140) el castigo divino es llevado a cabo por Zeus quien le quita la vista a Licurgo.

¹¹⁸ 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 *Eu.* de Esquilo (vv. 329 y 332-333).

¹¹⁹ También la música de este instrumento acompaña los sacrificios (BURKERT, 1966: 114). No se trata de un dato menor en el caso de *HF* dado que, como ya he comentado, los niños son convertidos en “víctimas sacrificiales”.

En los lamentos del diálogo entre Anfitrión y el coro nuevamente es destacada la presencia de la flauta:

Χο. κατάρχεται χόρευματ' ἄτερ τυπάνων
οὐ βρομίῳ κεχαρισμένα θύρσῳ
...
πρὸς αἶματ', οὐχὶ τᾶς Διονυσιάδος
βοτρυῶν ἐπὶ χεύμασι λοιβᾶς.
...
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...

...
hacia la sangre, no hacia las libaciones de Dioniso de jugo de uvas.

...
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” porque quiero destacar la exclusión de la voz humana, puesto que quien toca la flauta no es capaz de cantar, se produce una música que excluye el canto humano. PADEL (2005: 215-216) destaca que la música “no musical” producida por la flauta, dado que niega su propia naturaleza porque es contraria de la verdadera idea de la música, es apta para la locura que niega la humanidad del ser humano.¹²⁰

Se trata de una bacanal que tiene la particularidad de estar relacionada con Hades, el dios de la muerte (v. 1119).¹²¹ El héroe es transportado por la energía letal de Lýssa que penetra en su corazón y en lugar de una libación hay un sacrificio humano. Como comenté anteriormente, al tratarse de una divinidad femenina, se vincula con la muerte como poder de destrucción que aniquila al hombre. A su vez en tanto culto de tipo místico, el rito y el mito de Baco expresan la relación con la muerte y el mundo subterráneo (BURKERT, 2007 [1977]: 391).

El culto de Dioniso como práctica religiosa se caracterizaba por estar dirigido a las mujeres, que en la Grecia antigua eran marginadas de la vida política. Al estar orientado a aquellas excluidas de la organización institucional, el ritual implicaba una

¹²⁰ La flauta es asociada con la locura también en el caso de Ío en *Pr.* (vv. 574-575).

¹²¹ PAPADOPOULOU (2005: 51) señala que la combinación con Hades alude al aspecto pacífico de Baco, dios de los misterios eleusinos. Alusión que se corrobora con la referencia a la iniciación de Heracles en los misterios (v. 613).

experiencia religiosa contraria al culto oficial (VERNANT, 2002 [1972]: 318-319). Esto se debe a que para los griegos lo masculino está relacionado con el desarrollo de la razón y lo femenino queda ligado a lo instintivo y a lo impulsivo (SCABUZZO, 2000: 209). Es a partir, entonces, de esta relación que la tragedia asocia la locura, en tanto aspecto irracional, a lo femenino, que implica lo instintivo y lo impulsivo. La bacanal se convierte así en el escenario para la manifestación femenina del descontrol.

Ahora bien, Platón en *Leyes II* indica que la relación entre la locura y la bacanal está condicionada por la relación de Dioniso con su madrastra:

[...] ὁ θεὸς οὗτος ὑπὸ τῆς μητροῦς Ἥρας διεφορήθη τῆς ψυχῆς τὴν γνώμην, διὸ τὰς τε βακχείας καὶ πᾶσαν τὴν μανικὴν ἐμβάλλει χορείαν τιμωρούμενος. (II, 672 b).¹²²

Este dios fue despojado de la razón de su alma por su madrastra Hera, por lo que se vengó introduciendo las bacantes y todas las danzas frenéticas.

El ritual báquico es introducido por Dioniso en la ciudad como una venganza contra Hera, quien representa el orden de la polis, de modo que la bacanal es el resultado de la relación entre Hera y Dioniso.

3.4. La guerra contra los hijos

En el apartado anterior he señalado que Heracles es representado como “bacante de Hades” para articular el exceso de violencia que implica la locura. Pero no es el único recurso del cual se vale el tragediógrafo, ya que también presenta otras dos herramientas que son el uso del arco para cometer el infanticidio y la terminología bélica.

El arco ya desde el comienzo de la tragedia es señalado como un elemento fundamental. En el primer episodio, Eurípides escenifica un *agón* entre Lico y Anfitrión en el cual atacan y defienden respectivamente a Heracles (vv. 140-251).¹²³ Lico en su

¹²² El texto griego del pasaje de *Lg.* corresponde a la edición de BURNET (1907) y la traducción me pertenece.

¹²³ Cf. DUCHEMIN (1968) para un estudio general sobre la función del *agón* en el género trágico. Existen dos tipos de interpretaciones que se oponen entre sí respecto de este 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-MOELLENDORF (1889); por otro lado, existen críticos como STROHM (1957) y HAMILTON (1985) que afirman la complejidad y el balance del mismo. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF (1889: ii) sostiene que el tragediógrafo 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. Por 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 y aclara que la defensa de los niños no puede basarse en la *areté* del héroe porque este era un cobarde:

ὁ δ' ἔσχε δόξαν οὐδὲν ὦν εὐψυχίας
θηρῶν ἐν αἰχμῇ, τᾶλλα δ' οὐδὲν ἄλκιμος,
ὅς οὔποτ' ἀσπίδ' ἔσχε πρὸς λαιᾶ 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 se basa en un argumento conocido de la época sobre los beneficios del arco, frecuente en la tradición poética. Heracles no era valiente porque usaba el arco que le permitía estar distante y poder escapar, en lugar de la lanza y el escudo, las armas de los hoplitas que implicaban la confrontación. Cuestión destacada en el final de la obra cuando Atenea, la benefactora de Heracles, aparece como un hoplita portando la lanza (v. 1003) y Teseo se presenta acompañado de soldados atenienses (vv. 1163-1164) y no sin compañía, como lo hace Heracles (GEORGE, 1994: 155).

Lico señala que en la lucha en la falange se pone a prueba el coraje del hombre porque implica la cercanía con el oponente:

ἄνδρὸς δ' ἔλεγχος οὐχὶ τόξ' εὐψυχίας
ἀλλ' ὅς μένων βλέπει τε κἀντιδέσκεται
δορὸς ταχειᾶν ἄλοκα τάξιν ἐμβεβώς. (vv. 162-164).

*La prueba de la valentía de un hombre no es el arco y las flechas, sino el que permaneciendo firme ve y también mira cara a cara el cuerpo de soldados, rápida herida de lanza, mientras se mantiene en su puesto.*¹²⁴

REBORDA MORILLO (1995: 27-29 y 89-92) señala que en el período micénico el arco era un arma representativa dado que se utilizaba no sólo en la caza sino también en

parte, BOND (1981: 109) afirma que el debate es demasiado largo y no apropiado. En contraposición, STROHM (1957: 25) señala que el *agón* incluye no sólo a Lico y a Anfitrión 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.

¹²⁴ En LIDDELL & SCOTT (1996 [1843]: 1805) se señala que τόξον en plural puede ser traducido como “el arco y las flechas”.

el campo de batalla, pero en la edad de hierro se impuso una nueva táctica bélica y su uso decayó. En el período arcaico y clásico era considerada propia de bárbaro o cobarde porque su uso transgredía la ética bélica civilizada, que implicaba el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, la fuerza y la coordinación con los compañeros. En cambio para el arquero era imprescindible la distancia para disparar, se apreciaba su astucia y su actuación individual. Sin embargo, el estatuto de los arqueros cambia en el período clásico debido a la eficacia demostrada por los persas durante las guerras médicas (que se extendieron del 499 a. C. al 449 a. C.). 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 con una particularidad: los miembros reclutados eran pobres o extranjeros. Con lo cual a la oposición hoplita-arquero se suma la oposición griego-bárbaro.¹²⁵ El debate presentado en la obra se convierte entonces en el reflejo de los cuestionamientos de la época por el cambio que implicó la integración de los arqueros en los ejércitos.¹²⁶

Para defender a su hijo de la acusación de cobardía hecha por Lico, 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 καθθανεῖν,
 ἐκὰς δ' ἀφροστῶς πολεμίουσ ἀμύνεται
 τυφλοῖς ὀρῶντας οὐτάσας τοξεύμασιν
 τὸ σῶμά τ' οὐ δίδωσι τοῖς ἐναντίοις,
 ἐν εὐφυλάκτῳ δ' ἐστί. (vv. 195-201)

En cambio, cuantos llevan los arcos con mano certera, tienen la ventaja más suprema: tras lanzar innumerables flechas a otros protege de morir el cuerpo; y estando 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

¹²⁵ REBOREDA 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 es resaltada y engrandecida 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 lleva elementos típicamente hoplitas y se abandona el interés de identificarlo como no-griego. Este cambio en la representación está vinculado al hundimiento del sistema hoplítico que se acelera con la Guerra del Peloponeso (431 a. C. al 404 a. C.).

¹²⁶ Cf. VILARIÑO RODRÍGUEZ (2010: 269-272) para una investigación sobre la trayectoria del arco en la historia griega.

como se ataca a distancia no se expone el cuerpo. Concluye que la arquería es más segura, por lo tanto menos heroica y de ese modo le da la razón a Lico.¹²⁷ 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).¹²⁸ Aun cuando es despreciado en la Atenas clásica por implicar un sujeto aislado que no necesita conformar una falange, el arco es, sin embargo, el arma de Apolo y su hermana Ártemis (PADILLA, 1992: 3). Por lo tanto, el elogio a la arquería de Anfitríon establece una relación con lo divino, que es implícita en Heracles en tanto el héroe es hijo de Zeus. El Anfitrionida ataca como lo hace su hermano Apolo: lanza flechas desde un lugar alejado y con ellas atraviesa de forma rápida y sin previo aviso a sus víctimas causándoles una muerte inmediata (*Ilíada* 1.43 y ss.).¹²⁹

Ahora bien, si Lico defiende los valores de la comunidad, Anfitríon, modelo de virtudes, los rechaza. GEORGE (1994: 150-155) sostiene que también Heracles los desestima al anunciar que usará el arco para matar a todos aquellos que lo traicionaron (vv. 565-573). En consecuencia, la *hýbris* que implica el rechazo a la comunidad y el deseo de matar a sus conciudadanos se vuelve contra su propia familia en el episodio de locura. Como resultado del debate surge un carácter ambiguo del arquero que tiene implicancias para el tema de la *areté* de Heracles.¹³⁰ 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 (BARLOW, 1996: 171-175). En la segunda escena del éxodo, Anfitríon le cuenta a Teseo que Heracles enloquecido mató a sus hijos con las flechas sumergidas en la sangre de la Hidra (μαινομένω πιτύλω πλαγχθεις / έκατογκεφάλου βαφαϊς ύδρας, vv.

¹²⁷ LENDON (2011 [2005]: 72), al realizar un estudio de la historia militar en Grecia y Roma, desde Homero hasta Juliano, atiende a los influjos ejercidos por el pasado histórico y cultural, y repara en el debate sobre la arquería en esta tragedia.

¹²⁸ Cf. SCHAMUN (2003: 146) para quien el debate de Anfitríon supera al de Lico no sólo por extensión sino por 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*.

¹²⁹ REBOREDA MORILLO (1995) sostiene que el arco y las flechas en el contexto mitológico tenían un significado simbólico diferente al considerado para el mundo terrenal.

¹³⁰ BOND (1981: 109) señala que el diálogo le permite a Eurípides cuestionar dos opiniones tradicionales: que Heracles era valiente y que la valentía es mantenerse de pie frente al enemigo; MICHELINI (1987: 244) considera que el debate forma parte del retrato de Heracles como un héroe moderno y revisionista vinculado a una concepción nueva y sofista; DUNN (1996: 120-121) argumenta que Eurípides propone una nueva noción de *areté* más humanizada que reemplaza los antiguos valores heroicos.

1187-1188). Así al nombrar la sangre venenosa Eurípides pone el énfasis en el carácter letal que tienen las armas y expone la doble naturaleza de las mismas. La valoración ambigua del uso del arco y la flecha es un tema usual en la literatura griega.¹³¹

Por otra parte, dado que por usar el arco Heracles es relacionado con los persas, pueblo asociado con lo femenino por tratarse de “lo otro”, Eurípides de manera indirecta feminiza al héroe, cuestión que será desarrollada en el capítulo 5.

En esta tragedia Heracles aparece utilizando el arco desde el comienzo, si bien en la tradición griega no era representado únicamente como un arquero.¹³² Esta asociación es recalcada por el coro (que en el estásimo dedicado a los doce trabajos, nombra como única arma el arco, vv. 348-450)¹³³ y por el Anfitriónida mismo quien, antes de ser enloquecido, dice que las armas para matar a sus enemigos serán las flechas: τούς δὲ πτερωτοῖς διαφορῶν τοξεύμασιν/νεκρῶν ἅπαντ' Ἴσμηνὸν ἐμπλήσω φόνου, *mientras que a otros despedazaré con mis aladas flechas y llenaré de sangre de cadáveres todo el Ismeno* (vv. 571-572). El arco también había sido utilizado por Heracles 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 terrenal. Del mismo modo el arco y las flechas, que funcionan como armas “civilizadoras” para completar los doce trabajos, dan cuenta de su ambivalencia cuando son utilizadas en otros contextos.

Ahora bien, en la obra hay referencias al protagonista manejando otras armas pero son marginales ya que aluden a episodios previos a los sucesos de la tragedia (es el caso de la lanza en los versos 48-50 cuando venció a los minias y el escudo en los versos 1190-1194 en la guerra de los dioses contra los Gigantes) o a un uso excepcional (el garrote en los versos 992-993 por la cercanía de la víctima).¹³⁴ Cabe destacar que el mensajero cuando narra los asesinatos repara en el arma usada que siempre es el arco, salvo en el caso del garrote: el héroe prepara su arco contra sus hijos pensando que va a

¹³¹ En *Il.* 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 *Aj.* 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. Cf. LENDON (2011[2005]: 54-55) y FURLEY (1986: 103-104) que señalan como uno de los puntos de contacto entre las tragedias *Aj.* y *HF* la valoración de la arquería.

¹³² Para un estudio sobre el vestuario de Heracles en esta tragedia y otras representaciones, cf. WYLES (2013).

¹³³ BOND (1981: 165) señala que estos son los hechos que respaldan la defensa de su uso realizada por Anfitrión.

¹³⁴ Cf. PAPADOPOULOU (2005: 137-139) para quien la referencia a su uso no es marginal.

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, al haberse arrojado en gesto de súplica (vv. 986-987), Heracles dejó caer el garrote sobre la cabeza (vv. 992-993) y finalmente derriba a Mégara y al tercer hijo con una sola flecha (v. 1000).

Por su parte, el hijo de Alcmena refiere al arco en el final de la obra. En el verso 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 es traducida por CALVO MARTÍNEZ (1985: 121). De esta manera se hablaría excepcionalmente de otro tipo de arma vinculada a Heracles. Pero también la traducción puede ser “flechas”, acepción brindada por LIDDELL & SCOTT (1996 [1843]: 476). Considero que es más acertada la segunda posibilidad porque aparece en plural y, al lado de τόξον, conforma una unidad de ataque, y además a lo largo de la obra es el arma más nombrada junto con las flechas. En los versos 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.

Para el estudio de la función del arco incorporo el análisis de algunas fuentes iconográficas porque permiten comprender la caracterización del héroe en un contexto más amplio. En primer lugar la cratera de Orvieto atribuida al Pintor de los Nióbides (460 a. C.) representa a Heracles rodeado de héroes y portando todos sus atributos, y sobre el otro lado Apolo y Ártemis dando muerte a los hijos de Níobe.¹³⁵

¹³⁵ 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.



Heracles rodeado de héroes y la matanza de los Nióbides. Pintor de los Nióbides.

Cabe destacar que el arco, que identifica tanto a los hijos de Leto como a su hermanastro Heracles, tiene diferente forma. Los hermanos mellizos llevan un arco con forma rectangular, en cambio, el Anfítrionida porta uno con forma triangular. Además 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 no. La matanza de los Nióbides se relata en *Ilíada* 24 (600-613). Apolo y Ártemis mataron a la descendencia de Níobe porque esta última se había declarado superior a Leto por su extensa prole. Ártemis disparó contra las mujeres y Apolo contra los hombres. En

Heracles, el héroe utiliza el arco que es 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 que utiliza Heracles en una investigación que tiene como objetivo estudiar el cambio de la representación del héroe que se produjo en el templo de Olimpia.¹³⁶ La autora rastrea su iconografía en función de la apreciación de las armas por parte de los griegos. En las primeras representaciones lleva un arco griego simple, pero durante el siglo VI a. C. es representado regularmente con un arco de procedencia escita compuesto de doble curva (COHEN, 1994:700), como se observa en la copa del Pintor de Phrynos.¹³⁷



Introducción de Heracles al Olimpo. Pintor de Phrynos.

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

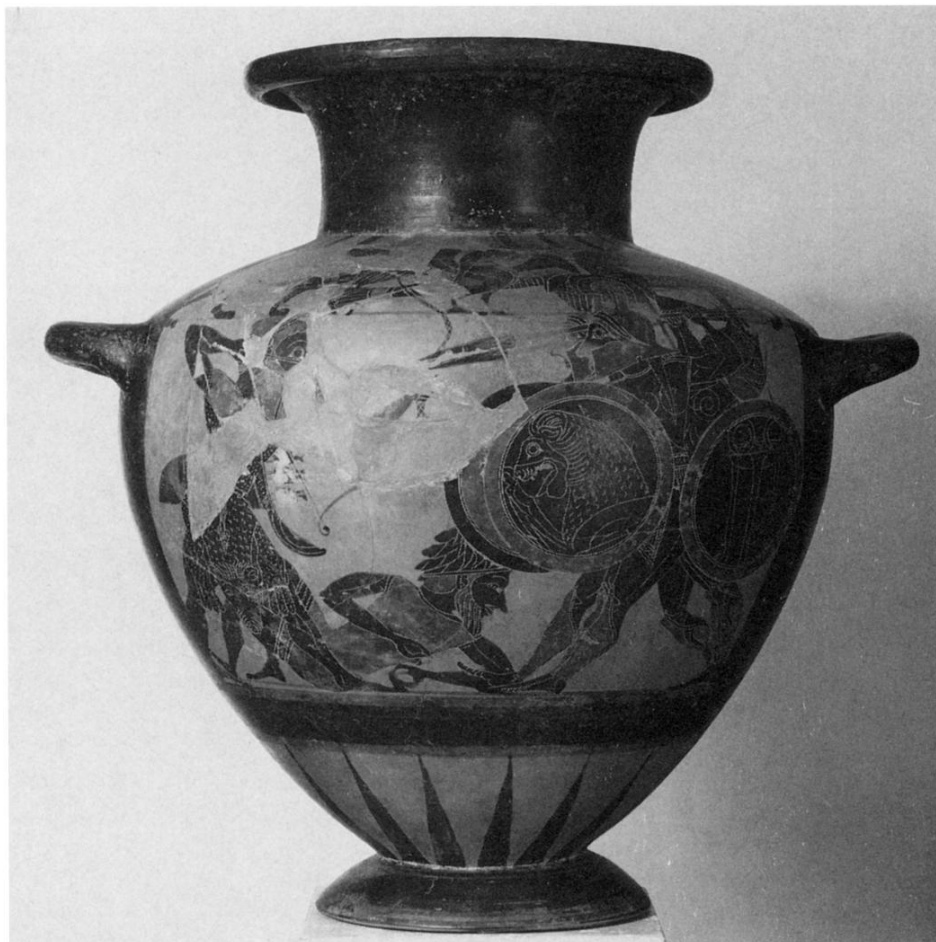
En la literatura el Anfitriónida es vinculado con el pueblo escita a partir del arco. Heródoto en *Historia* IV 8-10 relata una leyenda sobre el origen de estos bárbaros que tenían fama en la antigua Grecia de expertos arqueros y lo vincula a nuestro héroe. Después de cumplir el décimo trabajo (que consistió en robar el ganado de Gerión),

¹³⁶ El templo de Olimpia pertenece al mismo período que la cratera de Orvieto antes analizada.

¹³⁷ Introducción de Heracles al Olimpo. Copa ática, figuras negras, 540 a. C. Pintor de Phrynos. British Museum, Londres, B 424. Beazley Archive n° 301068.

Heracles se detuvo en el norte del Mar Negro y fue forzado por una criatura mitad mujer-mitad serpiente a tener relaciones sexuales con ella, fruto de las cuales nacieron tres hijos. El hijo de Alcmena le dio a esta criatura su arco con el fin de probar a su descendencia una vez que creciera. El más joven de los tres, de nombre Escita, logró superar la prueba que consistía en tender el arco como lo había hecho el propio Anfitriónida y así se convirtió en el primer rey del pueblo a quien le dio su nombre.

Basándose en diversas imágenes en las cuales los arqueros llevan atuendos extranjeros, COHEN (1994:702-703) sostiene 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 período arcaico acentuaría su carácter exótico, como se observa en la hidria atribuida al Pintor de Lydos.¹³⁸



Heracles y Gerión. Pintor de Lydos.

El Anfitriónida emplea un arco escita, que es ubicado para lanzar la flecha a la altura de la oreja en lugar del pecho, y tiene un carcaj oriental, más amplio que el

¹³⁸ Heracles y Gerión. Hidria ática, figuras negras, 565 a. C. Pintor de Lydos. Museo Nacional de Villa Giulia, Roma, 79766. Beazley Archive n° 310160.

típicamente griego. Ahora bien, en el templo de Zeus en Olimpia, el héroe es casi siempre representado 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 eran los escitas -que eran aliados- sino guerreros luchando en contra de los hoplitas griegos. Por lo cual, al quedar ligada la arquería a los persas, Heracles, el héroe griego 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.¹³⁹



Arquero.

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

3.5. El vocabulario bélico

Por último, me ocuparé del uso de vocabulario bélico. En primer lugar, cuando explica al coro lo que hará junto a *Lýssa*, Iris define la locura como una guerra: *ένὸς δ' ἐπ' ἀνδρὸς δῶματα στρατεύομεν*, *declaramos la guerra contra la casa de un solo hombre*, v. 825. Unos versos después la *daímon* evoca a las *Kéres* que son

¹³⁹ Arquero. Copa ática, figuras rojas, 525-475 a. C. Museo Nazionale de Villa Giulia, Roma, n°18587. Beazley Archive n° 200241.

divinidades vinculadas tradicionalmente a la guerra: Κῆρας ἀνακαλῶ τὰς Ταρτάρου/ τάχος ἐπιρροίβδεῖν ὄμαρτεῖν θ' ὡς κυνηγέτη κύνας, *invoco a las Kéres del Tártaro para que acompañen en seguida con furia ruidosa como los perros al cazador*, vv. 870-860. En *Ilíada* (18.535-539; *inter alia multa*) esta divinidad, que aparece como única, cumple un papel importante en el campo de batalla.

Luego, 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:

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

Anfitrión: Oh 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 con las flechas y quien de los dioses es responsable.

El anciano afirma que, a pesar de no tratarse de una guerra propiamente dicha, porque fue contra unos niños, el accionar de Heracles y sus resultados adquieren el mismo valor. Por otra parte, las armas son mencionadas como responsables de los asesinatos de modo tal que es enfatizado el papel que estas ejercen en la vida del héroe. También en boca de Teseo aparece la imagen de la guerra 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). Esta tendencia continúa cuando el ateniense dice: Ἥρας ὄδ' ἀγών, *este es el combate de Hera* (v. 1189), afirmación de la que se hace eco el coro en los versos 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 Anfitriónida en un combate: la pelea con Lico es un καλλίνικον ἀγῶνα (v. 789), los asesinatos son referidos por Heracles como una batalla (Θησεῦ, δέδορκας τόνδ' ἀγῶν' ἐμῶν τέκνων; *Teseo, ¿has visto este combate contra mis hijos?*, v. 1229) y los doce trabajos son considerados una guerra:

[...] μόχθους οὖς ἔτλην τί δεῖ λέγειν;
ποίους ποτ' ἦ λέοντας ἦ τρισωμάτους

Τυφῶνας ἢ Γίγαντας ἢ τετρασκελῆ
κενταυροπληθῆ πόλεμον οὐκ ἐξήνυσσας; (vv. 1270-1273)

*¿Qué necesidad hay de contar los trabajos que sufrí? ¿A qué leones o Tifones de tres cuerpos o Gigantes no maté o una guerra contra un gran número de Centauros de cuatro patas no declaré?*¹⁴⁰

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

El objetivo de Eurípides al usar terminología bélica es dar el matiz de enfrentamiento y violencia que implica toda guerra a una escena que acontece en el interior de un palacio, un espacio doméstico.¹⁴¹ Además este vocabulario le 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 pero también es presentado como un seguidor de Baco, con lo cual la terminología bélica y la dionisiaca se articulan en la presentación de la locura eurípidea.¹⁴² A su vez los grupos vinculados a los verbos μαίνομαι y μαργάω y el sustantivo λύσσα, que son fundamentales en la construcción del fenómeno de la locura en esta tragedia, tienen acepciones vinculadas al contexto bélico, como se presentó en el capítulo 1. La conjugación de la guerra y la bacanal es un fenómeno que el tragediógrafo también explota en *Bacantes* al presentar a las ménades como un ejército en el monte.¹⁴³ Pero hay una diferencia fundamental entre Heracles y Ágave. La locura lo induce al Anfitrionida a actuar de la manera en la que actúa cuando está 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 abandona sus tareas habituales para entregarse al ritual báquico y en ese trance asesinar a su hijo. Es decir, la hija de Cadmo asume una postura masculina que señala una alteración de los roles y un abandono de las obligaciones del género.

¹⁴⁰ Dado que el verbo ἐξήνυσσας 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.

¹⁴¹ En *Her. F.* Séneca utiliza de un modo más cabal el vocabulario de la guerra para describir el fenómeno de la locura. Cf. PERCZYK (2012) en donde se realiza un estudio comparativo de ambas tragedias.

¹⁴² Se trata de un recurso que también utiliza Esquilo en la descripción que hace el mensajero de Hipomedonte en *Th.* (vv. 498-499).

¹⁴³ Dioniso tiene una naturaleza guerrera (LADA-RICHARDS, 1999: 26). En *Il.* (6.132) el dios es calificado con el participio presente de μαίνομαι, un verbo que en los poemas homéricos es utilizado en contextos militares, y particularmente para Ares, el dios de la guerra (*Il.* 15.128).

3.6. Síntesis parcial

En este capítulo me he propuesto estudiar la escena de locura a partir del ritual y del uso de terminología dionisiaca y bélica. En primer lugar, he focalizado en la condición inestable de Heracles como una de las claves para comprender la transgresión que implica la locura. La violencia caracteriza tanto a los actos previos al episodio de *manía* como al infanticidio pero esto no permite establecer que el héroe está loco todo el tiempo ya que desde el plano de la acción dramática la preparación del sacrificio es el desencadenante de la locura, funcionando como un marco que establece un corte con lo anterior. Lo que es continuo es la inestabilidad del Anfitriónida que lo habilita tanto para liberar a Grecia de monstruos como aniquilar a su familia. El propio Heracles sostiene la relación al utilizar el término *πόνος* para referirse a los asesinatos: τὸν λοῖσθιον δὲ τόνδ' ἔτλην τάλας πόνον, / παιδοκτονήσας δῶμα θριγκῶσαι κακοῖς, *yo, el miserable, soporté este último trabajo, llevando la casa a la cumbre de la miseria tras haber matado a mis hijos* (vv. 1279-1280).

A continuación analicé, por un lado, la bacanal como escenario para la manifestación de *Lýssa* y su relación con el mito de Dioniso, lo que me permitió establecer de qué manera la locura queda entrelazada con lo femenino a partir de un ritual, el dionisiaco que es principalmente asociado a las mujeres; y, por otro lado, el uso del arco en los asesinatos establece la continuidad con el pasado heroico del héroe y que, junto con la utilización de vocabulario bélico, carga la escena doméstica con una connotación de violencia extrema.

4. ¿Quién es el culpable?

El mensajero no es el único que describe el episodio de *manía* de Heracles ya que *Lýssa* también narra los sucesos pero de un modo diferente. La *daímon* anticipa de qué modo enloquecerá al héroe para que mate a su familia, y, en cambio, el mensajero relata detalladamente cómo Heracles asesinó a sus hijos sin hablar de causas divinas. Por todo ello examino los dos relatos incorporando al análisis filológico el modelo narratológico, con el objetivo de dar cuenta de la problematización que plantea Eurípides respecto de la responsabilidad que tiene el hombre sobre los hechos y sus consecuencias. Los relatos de la *daímon* y el mensajero presentan dos perspectivas diferentes del episodio de locura, que responden a las preguntas planteadas en el monólogo del éxodo por el protagonista, 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 refleja un proceso de elaboración de los hechos que implica la asunción de la responsabilidad.

4.1. La etiología de la locura

El estado del héroe durante el episodio de locura no se representa ante los espectadores sino que se accede al mismo a través de dos relatos. Con el objetivo de analizar los discursos, y no perder la riqueza del texto, propongo incorporar el modelo narratológico al análisis filológico en tanto brinda las herramientas necesarias para estudiar las dos narraciones, que funcionan de modo complementario.¹⁴⁴ El método narratológico será aplicado por única vez en la investigación y no en otros pasajes de la obra porque el objetivo del capítulo es analizar la coexistencia de las dos versiones.¹⁴⁵

La presentación de dos discursos que brindan información sobre los sucesos ha llevado a los críticos a separar la causa de los efectos de la locura.¹⁴⁶ Una parte de la crítica ha racionalizado el mito y considera que la participación divina es un elemento

¹⁴⁴ CIANI (1974: 89) sostiene que las dos descripciones no se superponen sino que conforman dos momentos sucesivos, los primeros momentos del ataque y la explosión de la crisis. Al respecto HOLMES (2008: 233 y 2010: 245) repara en las dos diferentes perspectivas que se presentan de la locura y su causa, que convergen en los síntomas.

¹⁴⁵ En cuanto a los estudios narratológicos sobre el género trágico, sobresale *Narrators, Narratees, and Narrative in Ancient Greek Literature* (DE JONG, NÜNLIST & BOWIE, 2004). En particular de este libro destaco la introducción, en la cual DE JONG propone el modelo de BAL para analizar textos clásicos y brinda herramientas particulares para analizar las obras dramáticas, y el capítulo dedicado a Eurípides de LOWE, que estudia la función de los narradores y los narratarios en los cinco espacios narrativos (prólogo, odas corales, *rhésis* entre episodios, *agón* y éxodo).

¹⁴⁶ Durante muchos años los estudios de esta tragedia han girado alrededor de la unidad de la obra o la falta de ella y luego sobre la bipartición (vv. 1-814, 815-1428) o tripartición (vv. 1-814, 815-1088, 1089-1428). Cf. BOND (1981: xvii-xxvi) que realiza un breve estado de la cuestión sobre este tema.

superfluo, como sostiene GIRARD (2005 [1972]: 47-49). Al igual que GIRARD, VON WILAMOWITZ- MOELLENDORF (1895: I 128-129) se apoya en los versos 966-967 y considera que la locura es internamente motivada 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.¹⁴⁷ La interpretación psicológica es llevada al extremo de la racionalización por VERRALL (1905: 168-169), que sostiene que Iris y *Lýssa* son un sueño del coro y no personajes “reales” porque no se hace referencia a su aparición en los versos siguientes y además no son percibidos por Heracles, quien a su vez negaría la existencia de los dioses en los versos 1341-1346.¹⁴⁸ Para O' BRIEN-MOORE (1924: 129) el personaje de *Lýssa* es utilizado sólo 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* es creada para contar lo que sucede en el interior del palacio. Sin embargo, en la tragedia se establece una relación causal entre *Lýssa* y Heracles, en tanto la sintomatología del protagonista está relacionada con las características de la *daímon* que lo invade. La hija de Noche encarna la locura producida por la rabia y el Anfitriónida arroja espuma como un perro rabioso (vv. 931-934),¹⁴⁹ además la *daímon* celebra una bacanal (vv. 896-897) y Heracles es llamado “bacante de Hades” por su padre (v. 1119). Asimismo autores como PADEL (1995: 44-45 y 74-76), consideran que la locura, al estar personificada, es una fuerza externa que no forma parte de la personalidad de Heracles.¹⁵⁰ Para esta autora 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 de *Lýssa*, Heracles era un hombre virtuoso (vv. 696-700), y cuando la *daímon* se retira, vuelve a

¹⁴⁷ PARKER (1996 [1983]: 129) señala que Eurípides en los versos 966-967 da cuenta del peligro de polución que implica para sí mismo cometer un asesinato incluso cuando está justificado.

¹⁴⁸ Para una discusión sobre la argumentación de VERRALL, cf. GREENWOOD (1953: 59-91) que considera que los versos 1341-1346 no forman parte de la obra sino que son una opinión de Eurípides. No se trataría de una duda acerca de la existencia de los dioses sino que el tragediógrafo muestra que tales seres y acciones son ficción. Por su parte CHALK (1962: 15) dice que es simplemente una alusión a una discusión de la época y HALLERAN (1986: 172) sostiene que estos versos deben ser leídos como parte del desenlace irónico de la tragedia.

¹⁴⁹ La relación queda más clara si se toma en cuenta la hipótesis de AÉLION (1983: II 204) de que la máscara de *Lýssa* era una cabeza de perro (ver nota 55 del capítulo 2).

¹⁵⁰ En esta misma línea, RUCK (1976). Ver también THUMIGER (1997: 95-97) quien, al analizar la locura en *Ba.*, considera que la enfermedad en *HF* no es concebida como una parte propia del héroe sino que es presentada como una entidad externa.

estar cuerdo. La locura del héroe es únicamente un castigo de la diosa (v. 1311 y ss.) por la muerte de sus propios hijos (vv. 831-832). Así para AÉLION (1983: II 239) la locura tiene una causa sobrenatural dado que Hera la desea, *Lýssa* la causa y Atenea la detiene.¹⁵¹ La ausencia de alusiones a la locura como enfermedad ratifica esta hipótesis. 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 νόσος y suprimido la presencia de Iris y *Lýssa*. Sin embargo, el vocablo utilizado es τάρραγμα y sus derivados (vv. 533, 605, 836, 907 y 1091). Si bien Eurípides no lo emplea solamente 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 versos 836 y 1091, Lico en el verso 533, Heracles en el verso 605 y Atenea en el verso 907). Pero la presentación de sintomatología propia de la enfermedad sagrada y el uso de arco, que establece una continuidad en la conducta de Heracles, cuestionan esta interpretación.

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. Cabe destacar que la inusual intervención de las divinidades en la mitad de la obra, y no en el prólogo o al final, genera un impacto particular en los espectadores. Sigue un diálogo lírico entre Anfitrión y el coro en donde 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' ἅ δρᾶν οὐ βούλομαι.
 εἰ δὲ δὴ μ' Ἥρα θ' ὑπουργεῖν σοί τ' ἀναγκαίως ἔχει,
 εἰμί γ' οὔτε πόντος οὔτω-ς κύμασιν στένων λάβρος
 οὔτε γῆς σεισμός κεραυνοῦ τ' οἴστρος ὠδῖνας πνέων
 οἷ' ἐγὼ στάδια δραμοῦμαι στέρνων εἰς Ἡρακλέους·
 καὶ καταρρήξω μέλαθρα καὶ δόμους ἐπεμβάλῳ,
 τέκν' ἀποκτείνασα πρῶτον· ὁ δὲ κανὼν οὐκ εἴσεται
 παῖδας οὐς ἔτικτ' ἐναίρων, πρὶν ἂν ἐμὰς λύσσας ἀφῆ.
 ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο
 καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σίγα γοργωποὺς κόρας,
 ἀμπνοᾶς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν,

¹⁵¹ Para FOLEY (1985: 161) Hera es la responsable de la locura y Heracles es presentado como un modelo de padre, piedad y justicia.

δεινὰ μυκᾶται δὲ. Κῆρας ἀνακαλῶ τὰς Ταρτάρου
 τάχος ἐπιρροΐβδεῖν ὄμαρτεῖν θ' ὡς κυνηγέτη κύνας. (v. 860)
 τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ.
 στεῖχ' ἐς Οὐλυμπον πεδαίρουσ', Ἴρι, γενναῖον πόδα·
 ἐς δόμους δ' ἡμεῖς ἄφαντοι δυσόμεσθ' Ἡρακλέους. (vv. 858-873)

Invocamos como testigo a Helios de que hago lo que no quiero hacer. Pero si verdaderamente es necesario que yo os 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 que se libre de mi ataque de locura. ¡Mira allí! Ya agita la cabeza en el inicio de su carrera y gira en silencio las pupilas desencajadas y feroces. No puede controlar la respiración, como un toro para el ataque y muge terriblemente. Invoco a las Kéres del Tártaro para que acompañen en seguida con furia ruidosa como los perros al cazador. Pronto yo más aún te haré danzar y tocaré la terrible flauta. Marcha al Olimpo levantando, Iris, tu noble pie. Nos sumergiremos sin ser vistas en el palacio de Heracles.

La *daímon* acata la orden de Iris y presenta cómo será su intervención. Por tratarse de una divinidad tiene acceso a los pensamientos del protagonista y puede moverse por los espacios libremente. Narra cómo Heracles va a matar a sus hijos pero no la llegada de Teseo que impedirá el suicidio, escena que constituye el desenlace de la tragedia. *Lýssa* brinda su perspectiva personal sobre lo que sucederá, salvo en los versos 867-870 en que el punto de vista cambia a Heracles porque se describe su estado (BARLOW, 1996: 162). En el verso 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, pero en el mismo verso *Lýssa* llama “asesino” al Anfitriónida, con lo cual no se presenta como la única responsable de los hechos.¹⁵² PAPANIMITROPOULOS (2008: 134) señala que la repetición de participios, de dos verbos que significan matar, sugiere una fusión entre la *daímon* y el héroe que da cuenta de que la locura es un aspecto propio de Heracles. No es un dato menor que siempre que se menciona el asesinato de los niños se utiliza un participio o indicador masculino (FRANZINO: 1995: 62).¹⁵³

La narración por su parte es predictiva entre los versos 858-866 y 871-874, por el uso de verbos en futuro, pero es interrumpida por un relato del estado del héroe con verbos en presente (vv. 867-870). Al tratarse de una narración proléptica con un narrador divino, la función de la narración se asemeja a la que LOWE (1991: 271)

¹⁵² SANZ MORALES & LIBRÁN MORELO (2008: 63) señalan la falta de motivación moral visible de la acción divina.

¹⁵³ Ver vv. 829, 839, 886, 898, 915, 917-918 y 1014.

adjudica a las narraciones en los prólogos, que se caracterizan por un narrador que está al tanto de información que está fuera del alcance humano, que es invisible para el elenco y no se comunica verbalmente con los mortales. Respecto de la descripción de la sintomatología del héroe cabe señalar que no es una visión profética sino una exposición de lo que está pasando fuera del escenario que se corresponde parcialmente con la narración del mensajero (BOND, 1981: 292) que presento a continuación.

El coro le pide explícitamente al mensajero que le cuente lo sucedido (vv. 917-921) y este último comienza a narrar los hechos de la siguiente manera:¹⁵⁴

μέλλων δὲ δαλὸν χειρὶ δεξιᾷ φέρειν,
 ἔς χέρνιβ' ὡς βάψειεν, Ἀλκμήνης τόκος
 ἔστη σιωπῆ. καὶ χρονίζοντος πατρὸς
 παῖδες προσέσχον ὄμμ'· ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν,
 ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
 ῥίζας τ' ἐν ὄσσοις αἵματῶπας 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.

El mensajero destaca la alteración de los ojos al igual que *Lýssa* pero mientras la *daímon* destaca cambios en la respiración y utiliza la imagen del toro, este remarca la producción de espuma, que asemeja el héroe a un perro rabioso. Por otra parte, cabe señalar que el conjunto de síntomas descrito por el mensajero remite directamente al cuadro sintomatológico del tratado hipocrático *De morbo sacro* (L VI, 372, 7, 2-5), presentado en el capítulo 1, en el cual se propone una causa natural para la enfermedad (L VI, 352, 1, 1-8).¹⁵⁵

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

¹⁵⁴ BARLOW (1982: 118) señala la diferencia de estilo entre el coro lírico del 1º estásimo (vv. 348-450), que tiene una narrativa descriptiva y ornamental cercana al ditrambo de Baquílides, 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 infanticidio es su último *pónos* (v. 1279).

¹⁵⁵ El verbo φθείρω (v. 932) es un término médico que en su forma pasiva significa ser trastornado o desordenado (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 1928).

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). 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 -esto no implica una negación del plano divino ya que se hace referencia a Atenea.

El mensajero da credibilidad a su narración al presentarse como testigo de los hechos (ὡς ὁρᾶν ἐφαίνετο, *así se mostraba a la vista*, v. 1002). Además se ubica como personaje de la historia narrada en dos ocasiones, 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 una voz sagrada*, vv. 926-927) y al finalizar el relato:

ἡμεῖς δ' ἐλευθεροῦντες ἐκ δρασμῶν πόδα
σὺν τῷ γέροντι δεσμὰ σειραίων βρόχων
ἀνήπτομεν πρὸς κίον', [...] (vv. 1010-1009-1011)

Nosotros, liberando nuestros pies de la huida, con la ayuda del anciano lo amarrábamos con lazos de nudos trenzados a una columna.

Por otra parte concluye el relato con un enunciado interpretativo:

εὔδει δ' ὁ τλήμων ὕπνον οὐκ εὐδαίμονα
παῖδας φονεύσας καὶ δάμαρτ'. ἐγὼ μὲν οὖν
οὐκ οἶδα θνητῶν ὅστις ἀθλιώτερος. (vv. 1013-1015)

Duerme el miserable 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 desgraciado.

El esclavo se compadece no sólo de los muertos sino también del asesino generando un fuerte impacto en los espectadores. Se utiliza la primera persona del singular, que para BARLOW (1996: 165-168) contrasta con la ausencia del punto de vista personal que caracteriza todo el discurso ya que para ella el mensajero es un testigo que no está involucrado con la familia real y su narración resulta convincente porque es neutral e independiente. En contraposición, DE JONG (1991: 74) señala que este tipo de enunciados son la manifestación de la focalización del personaje, un recurso que Eurípides utiliza con cierta regularidad. Si bien hay una tendencia por parte del tragediógrafo a evitar la participación de este tipo de personajes en la historia, esto no

implica que sea un narrador objetivo, sino que tiene un papel fundamental en la construcción de la interacción dialógica de las perspectivas y evaluaciones de la tragedia que el enunciado interpretativo viene a corroborar. De esta manera, al construir un narrador subjetivo, el tragediógrafo promueve que el público compare los relatos entre sí y que no tome uno de ellos como la verdad absoluta.

Ahora bien, PAPADOPOULOU (2005: 60) suma la perspectiva del coro. En el cuarto episodio identifica como causa de la locura a *Lýssa* (vv. 875-884) pero en el lamento del cuarto estásimo dice que Heracles se unió para matar a su familia a causa de su destino (λυσσάδι συγκατειργάσω μοίρα, v. 1024). De modo que, si bien el origen de la enfermedad está vinculado a un poder divino, se destaca una participación activa por parte del héroe. El resultado es un relato ambiguo y complejo respecto de la responsabilidad de Heracles sobre los acontecimientos.¹⁵⁶

4.2. La responsabilidad de los hechos

El final de la tragedia está compuesto por tres escenas (vv.1088-1428). Primero se presenta un monólogo del protagonista, quien una vez que se levanta del sueño inducido por Atenea no sabe qué 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 a Anfitrión para informarse sobre lo acontecido (vv. 1163-1213) y luego entabla un *agón* con Heracles (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.
ἰδοῦ, τί δεσμοῖς ναῦς ὅπως ὠρμισμένος
νεανίαν θώρακα καὶ βραχίονα
πρὸς ἡμιθραύστῳ λαΐνῳ τυκίσματι

¹⁵⁶ Creo que DAMET (2012a: 113-144) simplifica la cuestión, cuando al hablar del infanticidio como un crimen femenino, sostiene que al aparecer en las tragedias padres asesinando a sus hijos durante un episodio de *manía* dionisiaca la responsabilidad es indirecta por no haber voluntad homicida.

ἦμαι, νεκροῖσι γείτονας θάκουσ ἔχων;
 πτερωτά τ' ἔγχη τόξα δ' ἔσπαρται πέδω,
 ἅ πρὶν παρασπίζοντ' ἐμοῖς βραχίουσιν
 ἔσῳζε πλευράς ἐξ ἐμοῦ τ' ἐσώζετο.
 οὐ που κατῆλθον αὐθις εἰς Ἄιδου πάλιν,
 Εὐρυσθέως διάυλον ἐξ Ἄιδου μολών;
 ἀλλ' οὔτε Σισύφειον εἰσορῶ πέτρον
 Πλούτωνά τ' οὐδὲ σκῆπτρα Δήμητρος κόρης.
 ἔκ τοι πέπληγμα· ποῦ ποτ' ὦν ἀμηχανῶ;
 ὦή, τίς ἐγγύς ἦ πρόσω φίλων ἐμῶν,
 δύσγνωϊαν ὅστις τῆν ἐμὴν ἰάσεται;
 σαφῶς γάρ οὐδὲν οἶδα τῶν εἰωθότων. (vv. 1088-1108)

¡Ah! Estoy vivo y veo lo que hay que ver, el cielo y la tierra y este arco con las flechas del sol. Pero he caído como en una ola y una terrible perturbación de la mente, y respiro una respiración caliente de los pulmones que se eleva, no regular. ¡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 con las flechas están esparcidos por el piso, que antes luchaban junto con mis brazos y protegían mi costado y eran protegidos por mí. ¿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 no reconozco claramente las cosas habituales.

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 se dirige a su padre (vv. 1111-1112). El discurso está lleno de preguntas retóricas: demanda saber por qué está atado al lado de una piedra rodeado de cadáveres, luego se refiere a sus armas esparcidas en el piso y duda si se encuentra en el Hades haciendo referencia al último de los doce trabajos, y finalmente pregunta quién de sus amigos podrá ayudarlo. La interrogación final es proléptica porque anticipa la ayuda que recibirá de su amigo Teseo.

Los interrogantes de Heracles se resuelven en el complemento de las dos narraciones antes presentadas, la primera proléptica, el relato de *Lýssa*, y la segunda retrospectiva, el discurso del mensajero. Los relatos son incompletos porque, por un lado, *Lýssa* precisa 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 presentando un cuadro sintomatológico que coincide con el tratado hipocrático *De morbo sacro*, en el cual se propone una causa natural para la enfermedad, y sin hacer referencia a *Lýssa* e Iris. Con lo cual 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.¹⁵⁷ Por un lado, objeta la noción épica de enfermedad -vinculada al concepto de mancha- ya que 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, cuestiona la noción trágica de la locura como castigo por una falta, que aparece en otras tragedias como, por ejemplo, en *Bacantes*, ya que hay una única referencia cuando Iris le exige a *Lýssa* que enloquezca a Heracles:¹⁵⁸

ἐπεὶ δὲ μόχθους διεπέρασ' Εὐρυσθέως,
Ἥρα προσάψαι καινὸν αἷμ' αὐτῷ θέλει
παῖδας κατακτείναντι, συνθέλω δ' ἐγώ. (vv. 830-832)

Puesto que superó los trabajos de Euristeo, Hera quiere atacarlo con sangre parental porque mató a sus hijos, y yo quiero lo mismo.

La mensajera continúa su discurso aludiendo a lo que debe hacer la *daímon* (vv. 833-837) y luego retoma la cuestión del odio de Hera:

[...] φόνιον ἔξιει κάλων,
ὡς ἂν πορεύσας δι' Ἀχερούσιον πόρον
τὸν καλλίπαιδα στέφανον αὐθέντη φόνῳ
γνῶ μὲν τὸν Ἥρας 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 se indica a qué crimen se refiere y se diluye la idea de castigo.¹⁵⁹ En mi opinión el objetivo de Eurípides es debatir no sólo sobre la concepción de la

¹⁵⁷ DE JONG (1991: 129) sostiene que la función del discurso del mensajero es 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.

¹⁵⁸ Para GRIFFITHS (2002: 647-648), en cambio, el marco dramático de la obra se centra en el castigo de Heracles debido al rapto de Cerbero, vinculado a la muerte de los niños. Esto se debe a que el infanticidio ocurre una vez que el héroe regresa de los Infiernos, y la caracterización de Cerbero como el 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 dado que en otras fuentes la cantidad de hijos es otra.

¹⁵⁹ Diversos críticos han sostenido que Heracles es castigado por su *hýbris* pero BOND (1981: 285) señala que no hay prácticamente evidencia en el texto para sostener esta teoría. Por ejemplo, FOLEY (1985: 157), basándose en el verso 841, sostiene que el héroe sobrepasó los límites que separan lo humano de lo divino.

enfermedad sino también sobre la responsabilidad en los hechos que tiene el hombre.¹⁶⁰ Esta forma particular de cuestionar las concepciones tradicionales permite construir una escena de recuperación innovadora en la cual se propone la cura por la palabra, una forma de tratamiento propia de los sofistas que no aparece en los tratados médicos de la época.

Ahora bien, para abordar la cuestión de la responsabilidad es necesario analizar las escenas siguientes, en las cuales primero Anfitrión le cuenta a su hijo lo que pasó y luego llega Teseo para evitar el suicidio de Heracles. El tragediógrafo sorprende al público porque este último acontecimiento no había sido narrado por *Lýssa* en su relato proléptico y además es novedoso respecto del mito tradicional.

Una vez recuperado, el Anfitrionida pregunta a su padre si han sido atacados por los dioses (ἀλλ' ἤ τι κειῖθεν πολέμιον πεπόνθαμεν; *¿Pero acaso desde allí alguna hostilidad hemos sufrido?*, v. 1128). Luego reformula la pregunta y le consulta si 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 ἔασας 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 desafortunado*, v. 1143). Si bien 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 con las flechas y quien de los dioses es responsable*, v. 1135), focaliza la atención en las consecuencias, señalando que los asesinatos son obra del héroe (μιας ἅπαντα χειρὸς ἔργα σῆς τάδε, *todo esto es el trabajo de una 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 φεῖδομαι ἕψυχῆς ἐμῆς / τῶν Φιλτάτων μοι γενόμενος παίδων φονεύς; *¿Por qué perdono mi vida habiendo sido el asesino de mis queridos hijos?*, vv. 1146-1147).

¹⁶⁰ 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). Para un análisis del término ἀυθέντης (v. 839) en otras tragedias de Eurípides cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 64-65).

Cuando dialoga con Teseo, Anfitrión afirma que su hijo ha matado a los niños: ἔτεκε μὲν <νιν> οὐμὸς ἴνις 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 el plano divino está involucrado (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 (Ἡρας ὄδ' ἀγών, *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 culpabilizar a Heracles o a la divinidad.¹⁶¹ El juego es intencional ya que la doble motivación de los hechos es una forma propia del género trágico 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 finalmente se apropia. De esta manera el hombre es responsable de sus actos independientemente de sus intenciones (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2002 [1972]: 48-49).¹⁶² 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 esta tragedia, que consiste en la colaboración entre la voluntad divina y la acción humana, Eurípides rompe con la teodicea tradicional y la renuncia al suicidio es la culminación de ese proceso. 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
† κρούσ' Ὀλυμπίου Ζηνὸς ἀρβύλη πόδα †.
ἔπραξε γὰρ βούλησιν ἦν ἐβούλετο,
ἄνδρ' Ἑλλάδος τὸν πρῶτον αὐτοῖσιν βάθοις
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.

¹⁶¹ Ver también v. 1253 (οἱ δ' οὐδὲν ὠφελοῦσί μ', ἀλλ' Ἡρα κρατεῖ).

¹⁶² WILLIAMS (1981: 20-39) señala que el valor del género trágico está en plantear un juicio de las acciones que va más allá de la intención del sujeto, evitando así la simplificación de la teoría kantiana. Ver especialmente el desarrollo que el autor hace de los conceptos de “moral luck” y “agent-regret”.

Al ubicarse como una víctima de la diosa el Anfitriónida retoma la idea del suicidio (ver también vv. 1392-1393). Sin embargo, no se mata porque 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 traumático:¹⁶³

ὦ λυγροὶ φιλημάτων
 τέρψεις, λυγροὶ δὲ τῶνδ' ὄπλων κοινωνίαι.
 ἀμηχανῶ γὰρ πότερ' ἔχω τὰδ' ἢ μεθῶ,
 ἂ πλευρὰ τὰμὰ προσπίτνοντ' ἐρεῖ τάδε·
 Ἥμῖν τέκν' εἶλες καὶ δάμαρθ' ἡμᾶς ἔχεις
 παιδοκτόνους σούς. εἴτ' ἐγὼ τὰδ' ὠλέναις
 οἴσω; τί φάσκων; ἀλλὰ γυμνωθεὶς ὄπλων,
 ξὺν οἷς τὰ κάλλιστ' ἐξέπραξ' ἐν Ἑλλάδι
 ἐχθροῖς ἐμαυτὸν ὑποβαλὼν αἰσχροῶς θάνω;
 οὐ λειπτέον τὰδ', ἀθλίως δὲ σφωστέον. (vv. 1376-1385)

¡Oh 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. ¿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, miserablemente debo guardarlas.

Las armas son personalizadas por Heracles mostrando que son una parte integral de su existencia dado que lo conectan no sólo con el asesinato de su familia sino también con su pasado heroico. La negativa a rechazarlas indica que el héroe ha logrado llegar a un acuerdo: al conservarlas asume la responsabilidad. Es el modo que encuentra de apropiarse de los hechos, que aun cuando no fueron deseados por él, lo definen. DUNN (1996: 123) sostiene que Heracles se queda con las armas con el único propósito de poder defenderse y esto implica una definición negativa del héroe. HARTIGAN (1987: 128) acota que el Anfitriónida no es presentado como un dios porque las divinidades cuando matan no tienen ningún problema y él en cambio siente la tristeza que sólo un hombre puede sentir y toma la responsabilidad de los hechos porque el no haber estado cuerdo en el momento que cometió los asesinatos no lo hace menos culpable. Así Eurípides cambia el sentido del mito de Heracles al mostrar un héroe que se convierte en hombre, en lugar de un hombre que se convierte en dios.

¹⁶³ Para FREUD (2001 [1886-1899] I: 339-341) un hecho traumático es un acontecimiento accidental que por su intensidad no le permite al sujeto responder adecuadamente y provoca trastornos en la organización psíquica.

4.3. Síntesis parcial

El estudio de las dos versiones sobre el episodio de locura de Heracles me ha conducido 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 sólo 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.

5. Los efectos de la locura

En esa época, los signos de feminización en mi cuerpo habían tomado caracteres tan marcados, que ya no podía pretender seguir ignorando el término inmanente hacia el que se encaminaba todo el proceso. SCHREBER (*Memorias de un neurópata*, 1978 [1903]: 179)

En este capítulo estudiaré los efectos de la locura desde la perspectiva del héroe haciendo hincapié en la presencia de elementos femeninos, algunos datos han sido presentados en el capítulo 2 (la sintomatología por su estrecho vínculo con las características de *Lýssa*) y en el 3 (la relación del arquero con lo femenino). La diferencia estriba en que el objetivo en este caso es realizar un diagnóstico de Heracles que permita ahondar en el nexo entre la concepción de la locura en la Antigüedad y en la actualidad.

En primer lugar, estudiaré la feminización sufrida por el Anfitriónida que tiene 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); y, por último, en el éxodo el héroe por la vergüenza se cubre con un peplo, una vestimenta típica de mujer. Es importante destacar que dicho proceso se consolida con la animalización, estudiada en el capítulo 2, dado que lo femenino en la cultura griega clásica es identificado con lo salvaje, lo natural y también lo animal.

En segundo lugar relevaré los síntomas para establecer un cuadro nosológico recuperando los diagnósticos realizados por diversos autores que van desde la Antigüedad a la actualidad, con el objetivo de elaborar dos diagnósticos complementarios, uno en términos psiquiátricos y otro en términos psicoanalíticos. Ahora bien, el diagnóstico psicoanalítico me llevará a realizar un estudio comparativo entre Heracles y SCHREBER, caso analizado tanto por FREUD como por LACAN, que me permitirá ahondar en la cuestión de la feminización como un rasgo común de la locura en la tragedia del siglo V a. C. y el jurista del siglo XIX. Es importante remarcar que el diagnóstico de Heracles no podrá ser suficientemente exhaustivo debido a que se aplican categorías modernas a la Grecia clásica, y el cuadro es incompleto porque no se trata de un historial clínico sino de una obra de teatro que era representada ante un público. Eurípides probablemente seleccionó aquellos síntomas que provocan un mayor efecto en el público sin atenerse a la configuración real de la enfermedad.

5.1. La feminización de Heracles

En este primer apartado estudio el proceso de feminización del protagonista que, enloquecido por *Lýssa*, comete el asesinato de sus hijos que el coro compara con crímenes perpetrados por mujeres.¹⁶⁴ De esta manera la violencia propia del guerrero es llevada al interior del palacio y recae en la familia, como es costumbre en las tragedias eurípideas. 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.¹⁶⁵ 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. Es decir, la feminización tiene dos vertientes ya que, por un lado, lleva a Heracles a cometer un crimen de sangre pero, por otro, le brinda herramientas para afrontar las consecuencias de los hechos.

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.¹⁶⁶ Respecto del primer recurso, como señalé en el capítulo 2, no es un dato menor que quien lleve a Heracles a cometer el filicidio sea una figura femenina (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 una predisposición del género. Por otra parte, el término λύσσα de por sí tiene un valor asociado con las mujeres que analizo más adelante.

En segundo lugar, es importante destacar que *Lýssa* es instigada por Iris, enviada a su vez por Hera. El motor intelectual del episodio, por lo tanto, es la diosa del matrimonio y esta participación ha sido vinculada a su género. 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. Por su parte, SLATER (1968: 364-369) señala que la locura del hijo de Alcmena es el producto de la identificación con Hera. El

¹⁶⁴ Para un estudio sobre la atribución de características de individuos de un sexo al otro en el género trágico, cf. MADRID (1999: 197-209).

¹⁶⁵ HOLMES (2008: 270: 270) suma las lágrimas y las lamentaciones como parte del proceso.

¹⁶⁶ FILÓCOMO (2012) propone el uso de estos dos vocablos como parte de la feminización al trabajar los rasgos que convierten a Heracles en un “otro”.

héroe, identificado con su agresora, asesina a sus hijos así como la esposa de Zeus lo había querido matar a él en la cuna al mandarle 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 que permite construir una historia continuada de la madre 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 dirigida principalmente a las mujeres. De este modo Eurípides convierte a Heracles en una ménade (v. 1119) y la figura heroica adquiere un estatuto femenino. No es un dato menor que este dios en *Bacantes* preside sus ritos travestido y tiene una belleza que se aleja del modelo masculino (vv. 453-459). PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009: 457-459) acota que el grupo verbal de βακχεύω en el período clásico indica celebrar los misterios de Baco cuando tiene un valor intransitivo e inspirar frenesí dionisiaco cuando tiene uno transitivo. Respecto de este último, la autora señala que la inspiración puede ser provocada por otros dioses o directamente no ser el resultado de una intervención divina, como, 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 está siempre vinculado a la figura de Dioniso porque el uso de este verbo forma parte de la estrategia general de Eurípides que consiste en escenificar la locura como una bacanal.

El verbo βακχεύω es utilizado en una oportunidad por el coro para describir la intervención de la *daímon* (οὐπὸτ' ἄκραντα δόμοισι / Λύσσα βακχεύσει, *no en vano para la casa, Lýssa celebrará una bacanal*, vv. 896-897) y en cuatro casos más por otros personajes para referirse al accionar Heracles. En primer lugar, según la narración del mensajero, Anfitrión utiliza el término cuando se dirige a su hijo durante el episodio de locura: οὐ τί που φόνοσ σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν/ οὐς ἄρτι καίνεις; *¿En qué te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?*, vv. 966-967. En segundo lugar, nuevamente Anfitrión, cuando se dirige al coro de ancianos y les pide que se alejen del palacio, dice: <ῆ> τάχα φόνον ἕτερον ἐπὶ φόνῳ βαλῶν / ἄν' αὖ βακχεύσει Καδμείων πόλιν, ο

pronto tras arrojar un crimen sobre otro crimen, además inspirará delirio a la ciudad de los Cadmeos, vv. 1085-1086.¹⁶⁷ El tercer y cuarto ejemplo son del propio Heracles cuando dialoga con su padre: οὐ γὰρ 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. 1142.¹⁶⁸ Me interesa particularmente analizar el uso de ἀναβακχεύω en el verso 1086. PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009: 459) señala que el verbo no refiere al ritual dionisiaco sino que expresa el comportamiento salvaje del guerrero que actúa con frenesí, acumulando asesinatos y llevando a la ciudad a la confusión. Sin embargo, considero que Eurípides construye la escena de locura a partir de la imagen de la bacanal, como ya he señalado, y la imaginería de la guerra se conjuga con la dionisiaca en la figura de Heracles sin excluirla.

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*. El término es utilizado por la *daímon* cuando explica en qué consistirá su intervención: ὁ δὲ κανῶν οὐκ εἴσεται /παῖδας οὖς ἔτικτ' ἐναίρων, 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. El coro usa el término cuando percibe la presencia de *Lýssa* en el palacio para predecir la conducta de Heracles:

μέλεος Ἑλλάς, ἃ τὸν εὐεργέταν
ἀποβαλεῖς ὀλεῖς μανίαισιν λύσσαις
χορευθέντ' ἐναύλοις. (vv. 877-879)

Desgraciada Hélade, que te quedarás sin tu benefactor, lo perderás cuando baile con furias enloquecidas acompañado de la flauta.

La *daímon* hará que Heracles se mueva violentamente al son de la flauta como en una bacanal. En tercer lugar, el derivado nominal λυσσάς es utilizado por el coro para calificar a las Erinias:

¹⁶⁷ Acuerdo con BARLOW (1996: 170) que sostiene que en este verso el verbo tiene un valor transitivo y no con BOND (1981: 340) que prefiere darle un valor intransitivo.

¹⁶⁸ 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 esta propuesta el verbo tiene un sentido intransitivo.

ὦ Ζεῦ, τὸ σὸν γένος ἄγονον αὐτίκα
λυσσάδες ὠμοβρῶτες ἄδικοι Ποιναὶ
κακοῖσιν ἐκπετάσουσιν. (vv. 886-888)

¡Ay Zeus! Pronto a tu hijo sin hijos las Vengadoras, furiosas comedoras de carne cruda e injustas, lo llenarán con desgracias.

Por último, también el coro utiliza λυσσάς para hablar de la conducta de Heracles:

σὺ δὲ τέκνα τρίγον', ὦ
δαίε, τεκόμενος
λυσσάδι συγκατειργάσω μοίρα. (vv. 1022-1024)

Pero tú que engendraste tres hijos, oh destructor, con muerte furiosa te sumaste para matarlos.

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 del grupo familiar es una capacidad adjudicada a los personajes femeninos y asociada al frenesí báquico.

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. 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.¹⁶⁹ 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.¹⁷⁰ 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

¹⁶⁹ LADA-RICHARDS (1999: 22-23) señala que Heracles comparte con Dioniso tres de estas características: la alternancia entre la forma humana y la divina, la afinidad con las bestias y la polaridad entre lo masculino y lo femenino. BRELICH (1958: 362-363) también subraya la correlación entre ambos hijos de Zeus y sostiene que si el Anfitriónida es concebido como un héroe-dios, Baco es un dios-héroe. Es conocida la definición que hace Píndaro de Heracles como ἥρωος θεός (N. 3, 22). SILK (1985) destaca que el héroe recibe sacrificios como hombre y como dios, y WYLES (2013: 198) sostiene que la ambigüedad ontológica lo convierte en un excelente modelo para pensar las transformaciones y los procesos teatrales.

¹⁷⁰ Cf. RUCK (1976: 55) quien habla de dualidad fundamental en la tradición sobre el héroe.

trata de una conexión primitiva de la que también se hace eco Eurípides en los versos 365 y ss.). 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.¹⁷¹ De la misma manera propongo pensar la relación con las mujeres, ya que, entre las varias funciones que cumplen en su historia, presiden su destino como Hera, Ónfale y Deyanira.¹⁷²

A la lista de contradicciones elaborada por KIRK, LORAUX (2004: 300) añade lo viril y lo femenino. Dicha autora, al estudiar los atributos y conductas femeninas que presenta en tanto héroe de la virilidad, advierte que el arquero -la figura con la cual es identificado el Anfitriónida en diversas representaciones y en particular en esta tragedia- 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 3 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 ojo salvaje de Gorgona*, v. 990), y, por otro lado, el atributo del arco (v. 991) es λυγρός cuya traducción es “funesto” o “triste” (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 1063).¹⁷³ De esta manera 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. Cabe recordar que en *Ilíada* (5.741; 8.349 y 11.36), la Gorgona aparece en el campo de batalla, con lo cual no sorprende que el tragediógrafo la asimile con Heracles en el momento que emplea un arma.

¹⁷¹ 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.

¹⁷² Para un estudio sobre relación del héroe con las divinidades femeninas, cf. JOURDAIN-ANNEQUIN (1996).

¹⁷³ Recordemos que también *Lýssa* es vinculada con Medusa (vv. 883-884), aspecto desarrollado en el capítulo 2.

Unos versos después, en el cuarto estásimo (vv. 1016-1024), 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 destacar que es aún peor que ellas:

ὁ φόνος ἦν ὃν Ἀργολίς ἔχει πέτρα
τότε μὲν περισσάμοτατος καὶ ἄπιστος Ἑλλάδι
τῶν Δαναοῦ παίδων·
τάδε δ' ὑπερέβαλεν παρέδραμεν τὰ τότε
κακὰ τάλασι διογενεῖ κόρω.
μονοτέκνου Πρόκνης φόνον ἔχω λέξαι
θυόμενον Μούσαις· σὺ δὲ τέκνα τρίγον', ὦ
δαίε, τεκόμενος
λυσσάδι συγκατειργάσω μοίρα.
αἰαῖ, τίνα στεναγμὸν
ἦ γόον ἦ φθιτῶν ᾠδάν, 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 infeliz 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, oh 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). Ambos crímenes realizados por mujeres se caracterizan por altos niveles de violencia. DALADIER (1979: 241), basándose en la oposición mujeres-bestialidad y hombres-humanidad que caracteriza al pensamiento griego, sostiene 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 para la cultura griega clásica como un crimen femenino.¹⁷⁴ La autora señala que Aristóteles (*Poética*, 1453 b) ignora el infanticidio paterno al identificar las situaciones dramáticas, por lo cual en el imaginario de la

¹⁷⁴ Ver también DAMET (2012b), quien distingue en este artículo dos tipos de infanticidios trágicos: los realizados con cierta racionalidad y una voluntad reivindicativa y aquellos cumplidos bajo el efecto de la locura.

tragedia un hombre que asesina a sus hijos sólo 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). El término utilizado indica principalmente vestimenta femenina y también es usado para indicar los largos vestidos de los persas; para ropa masculina es menos común y generalmente se utiliza en ese caso χιτών (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 1363 y 1993). Cabe recordar que en *Persas* de Esquilo el vocablo utilizado para referirse a la vestimenta bárbara es πέπλος, quedando así establecido que lo bárbaro es femenino (vv. 199, 468, 1030 y 1060).¹⁷⁵ De este modo el uso de la prenda refuerza el vínculo de Heracles con el mundo persa, ya establecido a partir del uso del arco, y además da cuenta de que la feminización no se termina con el episodio de locura sino que continúa hasta el final de la obra.¹⁷⁶ Por otra parte, el peplo como símbolo de la feminización tiene un carácter destructivo que también se observa en *Agamenón* (vv. 1125-1128), *Traquinias* (vv. 600-613), *Hipólito* (v. 606) y *Bacantes* (vv. 821-838). Para LEE (2006: 322) los tragediógrafos manipulan las connotaciones femeninas de los peplos para representar la castración de los personajes masculinos.

Teseo le pregunta a Anfitrión por qué Heracles se oculta detrás de la vestimenta: τί γὰρ πέπλοισιν ἄθλιον κρύπτει κάρα; ¿Por qué oculta su desgraciada 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, *oh hijo, deja caer de tus ojos el peplo, quítalo, expón tu rostro al sol*, vv. 1203-1204. Finalmente el ateniense le pide a su amigo que descubra el rostro (vv. 1214-1215). También 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 este término (δεῦρ', ὦ τέκν', ἐκκρίμνασθε πατρῶων πέπλων, *vamos, oh hijos, tomen los vestidos de vuestro padre*, v. 520) y así también lo hace el héroe mismo (καὶ μέθεσθ' ἐμῶν πέπλων, *y suelten mis peplos*, v. 627). Por otra parte, si bien no es utilizado el vocablo cabe destacar la referencia a la acción de cubrirse por la vergüenza cuando Heracles habla con su padre: φέρ', ἀμφὶ κρατὶ περιβάλω σκότον

¹⁷⁵ Ver también Esquilo, *Supp.*, v. 720.

¹⁷⁶ Al estudiar las emociones que manifiesta el héroe en el éxodo, también FILÓCOMO (2013) sostiene que este proceso continúa después de dicho episodio.

< >. / αἰσχύνομαι γὰρ τοῖς δεδραμένοις κακοῖς, *vamos, echaré una sombra alrededor de mi cabeza* < >. *Pues me avergüenzo de los males hechos*, vv. 1159-1160.¹⁷⁷

Ahora bien, Heracles 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. Plutarco (*Cuestiones griegas*, 304 C-D) cuenta dos episodios en los cuales el héroe usa este tipo de atuendos. Después del saqueo de Troya, el hijo de Alcmena en Cos para salvarse del ataque de Antágoras y sus compañeros se vistió como una mujer; y en otra visita a los Meropes se casó con Calcíope vestido de mujer, razón por la cual los sacerdotes para realizar sacrificios en su honor llevaban tales ropas y los novios cósanos usaban vestidos femeninos cuando daban la bienvenida a sus novias.¹⁷⁸ En otra obra Plutarco (*Moralia* 785 e) cuenta que cuando sirvió como esclavo a Ónfale intercambié roles con ella: el héroe trabajaba en la rueca vestido con un manto lidio mientras la reina blandía el hacha.¹⁷⁹ También Séneca refiere al episodio de esclavitud en el reino de Lidia:

Lyc. 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?

Amph. 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. 464-476)¹⁸⁰

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?

¹⁷⁷ Dado que el verso 1159 está corrupto diversos autores han introducido la palabra πέπλος para enmendarlo.

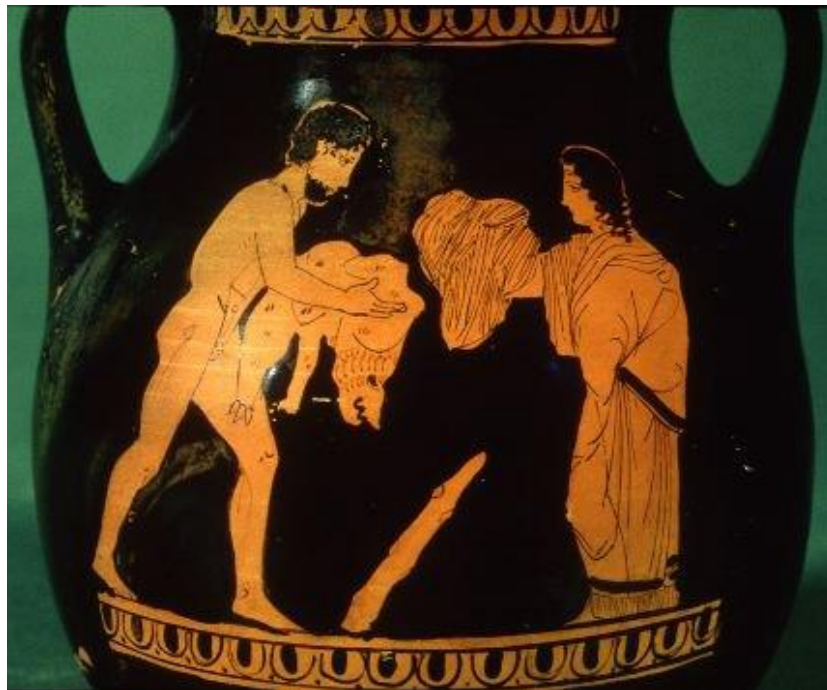
¹⁷⁸ Para un estudio general sobre el culto a Heracles en Grecia, cf. FARNELL (1921: 95-174).

¹⁷⁹ Ver Ovidio, *Her.*, IX, 55 y ss.; y *Fast.*, II, 305 y ss.

¹⁸⁰ El texto latino de *Her. F.* corresponde a la edición de PEIPER & RICHTER (1921) y la traducción me pertenece.

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.

Cabe destacar que se trata de una cita de la versión de Séneca de la locura de Hércules. En esta tragedia Anfitrión defiende a su hijo identificándolo con Dioniso y considera que no es un hecho negativo travestirse. Si bien las fuentes literarias son ciertamente tardías, la iconografía da testimonio de la existencia del detalle del travestismo en el episodio ya en el siglo V a. C.¹⁸¹



Heracles intercambiando atributos con Ónfale.

Por otra parte, Diodoro de Sicilia (*Biblioteca histórica* IV, 14, 3) cuenta que cuando varios dioses proveen de equipo a Heracles, Atenea, su protectora, le da como don un πέπλος y en *Traquinias* de Sófocles, el objeto que lleva a Heracles a la muerte es una túnica empapada con la sangre de Neso. Deyanira se refiere a esta vestimenta más a menudo como πέπλος (vv. 602, 613, 674, 758 y 774) que como χιτών (vv. 580, 612 y 769).¹⁸²

¹⁸¹ 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, pero dado que es claro que hay un intercambio de ropas es acertado vincular la *pelike* con el episodio en Lidia.

¹⁸² Es interesante ver en esta tragedia cómo el atuendo lo lleva a sufrir como una mujer (Sófocles, *Traq.*, vv. 1070-1075), cuestión estudiada por LORAUX (2004: 85-96).

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 la define como monstruosa. Para este autor la presencia de rasgos femeninos en un personaje masculino es la forma de expresión de una determinación sexual incierta. En el caso de Heracles el travestirse confirma el carácter monstruoso adquirido al ser enloquecido por una *daímon*, caracterizada por sus atributos teriomórficos. Pero 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. Así para DELCOURT (1969 [1958]: 24-27) el valor de la androginia es positivo ya que en el contacto ambos sexos reciben algo de los poderes del otro. La autora señala que las cuatro figuras míticas que utilizan disfraces de mujer (Aquiles, Teseo, Heracles y Dioniso) mantienen una relación con las Amazonas, que eran mujeres que se comportaban como hombres; con lo cual el uso de prendas femeninas formaría parte de un proceso de inversión de roles.

ZEITLIN (1992), en “Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama”, sostiene la intrínseca femineidad del género trágico en tanto el teatro emplea lo femenino para imaginar un modelo más completo del individuo masculino. La autora 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 para construir su propia identidad. Con el objetivo de poder 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.¹⁸³ ZEITLIN plantea que cuando el varón se encuentra 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 impotencia y la sumisión. De este modo es presentado Heracles, sufriendo como una mujer, al cubrirse con una prenda

¹⁸³ En relación al espacio, ZEITLIN (1992: 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 da cuenta de esta tensión al enloquecer en el interior del palacio y provocar el derrumbe del edificio (vv. 864 y 919-921).

femenina por la vergüenza que le provocan los hechos cometidos (v. 1412). 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 esta 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 como el miedo y la lástima.

Teseo le pregunta a su amigo: οὕτω πόνων σῶν οὐκέτι μνήμην ἔχεις; ¿Acaso ya no tienes memoria de tus trabajos?, v. 1410. A continuación sentencia: εἴ σ' ὄψεταιί τις θῆλυν ὄντ' οὐκ αἰνέσει, *si alguien te ve siendo femenino, no lo aprobará*, v. 1412. El ateniense opone el pasado heroico y viril al lamento, que es una conducta típicamente femenina. Sin embargo, en lugar de ser excluyentes, estos dos aspectos en principio contradictorios conviven en el héroe.¹⁸⁴ LORAU (2004: 272, 289), en la misma línea que DELCOURT, 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. 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. La pregunta es cuál de los modelos 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.¹⁸⁵ 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 a la hora de asesinar a su

¹⁸⁴ Para MADRID (1999: 204) la virilidad excesiva hace entrar a Heracles en los territorios de la enfermedad y la locura que son propiamente femeninos.

¹⁸⁵ BURKERT (2007 [1977]: 284) señala que en Heracles el extremo se torna en su opuesto para lograr la confirmación de sí mismo dado que es esclavo, mujer y loco al mismo tiempo.

familia pero sin adquirir un aspecto femenino. Así como Zeus cuando se traga a Metis y concibe solo a Atenea, 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” es incorporado a la ciudad de Atenas.¹⁸⁶

5.2. Diagnósticos desde la medicina hipocrática a la actualidad

Antes de presentar los diferentes diagnósticos que han sido elaborados del caso, es necesario presentar el cuadro sintomatológico, que no sólo es narrado por *Lýssa* (vv. 860-870) y el mensajero (v. 921-1015), sino que también es comentado por el propio héroe al despertar, pero nunca es representado ante la audiencia.¹⁸⁷

La *daímon* presenta su intervención de la siguiente manera:

ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο
καὶ διαστρόφους ἔλίσσει σίγα γοργωπούς κόρας,
ἀμπνοὰς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν,
δεινά μυκᾶται δὲ. (vv. 867-870)

¡Mira allí! Ya agita la cabeza en el inicio de su carrera y gira en silencio las pupilas desencajadas y feroces. No puede controlar la respiración, como un toro para el ataque y muge terriblemente.

Se trata de una descripción de lo que pasa fuera del escenario. En el capítulo 3 he señalado que el Anfitriónida es identificado con Dioniso a partir de dos aspectos: el toro, que es un animal asociado a este dios, y el sacudimiento de la cabeza, que es un rasgo típico de las bacanales. Respecto del último síntoma, DODDS (2008 [1951]: 254-255) señala que se presenta en estados de éxtasis en tiempos modernos. En cuanto a los ojos, *Lýssa* califica a las pupilas de γοργωπούς, término derivado de Γοργώ. La relación será retomada por el mensajero cuando cuente que Heracles asesinó a su mujer e hijos revolviendo los ojos como este monstruo (v. 990). La mirada de Medusa es un signo de la locura del héroe pero a su vez es una característica del hijo de Alcmena y su familia (BOND, 1981: 100) dado que el coro dice que los niños tienen los ojos γοργῶπες como su padre (vv. 131-133). Sostengo que este artilugio forma parte del

¹⁸⁶ HARTIGAN (1987: 129) sostiene que la locura del héroe es una aflicción interna que lo fortalece, aunque es externamente causada.

¹⁸⁷ Sófocles en *Aj.* (vv. 214-262) tampoco representa ante el público el episodio de la locura del héroe, en ese caso la encargada de narrarlo es Tecmesa. Cf. AÉLION (1983: II 235-237), para quien Eurípides en *HF* combina los síntomas físicos de Ío de *Pr.* de Esquilo con el comportamiento aberrante de Áyax en la obra homónima de Sófocles.

dispositivo general desarrollado por Eurípides que establece una continuidad entre el estado de locura del héroe y su identidad. Por otra parte, las pupilas son calificadas como διαστροφους, que es un término técnico de la medicina y típico de las descripciones de la locura en el género trágico.¹⁸⁸ SAÏD (2013: 380) señala que el síntoma de los ojos que dan vueltas ya aparece en *Prometeo Encadenado* con otro verbo (τροχοδινεῖται δ' ὄμμαθ' ἐλίγδην, y *los ojos giran rodando*, v. 882) y es tomado, junto con el movimiento violento del corazón, de la descripción homérica de la muerte, dando cuenta de la estrecha relación establecida en la Grecia antigua entre locura y *thánatos*. Por otra parte, la *daímon* señala dos síntomas más, que son la respiración desordenada y un sonido inhumano, que es casi un grito.

El mensajero refiere a la sintomatología de Heracles del siguiente modo:

μέλλων δὲ δαλὸν χειρὶ δεξιᾷ φέρειν,
 ἔς χέρονιβ' ὡς βάψειεν, Ἀλκμήνης τόκος
 ἔστη σιωπῆ. καὶ χρονίζοντος πατρὸς
 παῖδες προσέσχον ὄμμ'· ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν,
 ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος
 ῥίζας τ' ἐν ὄσσοις αἵματῶπας ἐκβαλὼν
 ἀφρὸν κατέσταζ' εὐτρίχου γενειάδος.
 ἔλεξε δ' ἄμα γέλωτι 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.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Esquilo en *Pr.* lo utiliza para referirse a la locura de Ío, en cuyo caso modifica a φορήν (v. 673) y Sófocles en *Aj.* lo aplica a φορήν y ὄμμα (v. 447).

¹⁸⁹ Orestes (*Or.*, vv. 220 y 253) y Ágave (*Ba.*, vv. 1122-1123 y 1166) también presentan los síntomas del movimiento ocular y la secreción de espuma. Cabe destacar que ambos síntomas se manifiestan juntos en la hija de Creonte (*Med.*, v. 1173), si bien en ese caso son signos de envenenamiento y no de locura. Recordemos que los ojos inyectados en sangre conforman un síntoma de locura para Esquilo en *A.* (vv. 1426-1427). En cuanto a la presencia de las Erinias, cf. Eurípides, *Or.*, v. 256.

A continuación de la descripción de los síntomas iniciales, que son físicos, el mensajero cita las palabras del héroe cuando comienza a delirar:¹⁹⁰

τίς μοι δίδωσι τόξα; τίς δ' ὄπλον χερός;
πρὸς τὰς Μυκῆνας 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 ἄντυγας
κᾶθεινε, κέντρον δῆθεν ὡς ἔχων, χερσί.
διπλοῦς δ' ὀπαδοῖς ἦν γέλως φόβος θ' ὁμοῦ.
καί τις τόδ' εἶπεν, ἄλλος εἰς ἄλλον δρακῶν·
Παίζει πρὸς ἡμᾶς δεσπότης ἢ μαίνεται;
ὁ δ' εἶπ' ἄνω τε καὶ κάτω κατὰ στέγας,
μέσον δ' ἐς ἀνδρῶν' ἐσπεσῶν Νίσου πόλιν
ἦκειν ἔφασκε, δωμάτων τ' ἔσω βεβῶς,
κλιθεὶς ἐς οὐδας, ὡς ἔχει, σκευάζεται
θοίνην. διελθὼν δ' ὡς βραχὺν χρόνον μονῆς
Ἴσθμου ναπαίας ἔλεγε προσβαίνειν πλάκας.
κᾶνταῦθα γυμνὸν σῶμα θεὶς πορπαμάτων,
πρὸς οὐδέν' ἠμιλλᾶτο κᾶκηρύσσετο
αὐτὸς πρὸς αὐτοῦ καλλίνικος οὐδενός,
ἀκοῆν ὑπειπῶν. δεινὰ δ' Εὐρυσθεὶ βρέμων
ἦν ἐν Μυκῆναις τῷ λόγῳ. (vv. 942-963)

“¿Quién me da el arco y las flechas? ¿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 las barandas 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?”. 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 Itmo. 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.

Heracles padece delirio y alucinaciones visuales ya que dice querer ir a Micenas a matar a Euristeo, el hombre que le asignó los trabajos y que él quiere destruir, para lo

¹⁹⁰ BOND (1981: 309-310) sostiene que el desarrollo de los síntomas físicos en alucinaciones es médicamente incorrecto. La aparición de estos en primer lugar y luego las alucinaciones coincide con la presentación del caso de Orestes que hace Esquilo en *Ch.* (vv. 1024-105 y 1051-1052).

cual derribará las murallas de la ciudad solo (vv. 943-946).¹⁹¹ La actitud es señalada por BOND (1981: 310) como un delirio megalómano. El héroe se sube a un carro imaginario (vv. 947-949) para realizar un viaje dentro la casa (v. 953), tiene una pelea ficcional (vv. 956-961), confunde a su padre con el de Euristeo (vv. 967-971) y, finalmente, mata a sus hijos y a su mujer creyendo que son la familia de este último (vv. 977-1000). Respecto de las alucinaciones visuales es importante destacar que ocupan un lugar privilegiado en la configuración trágica de la *manía* por su funcionalidad dramática (GAMBON, 2013: 1-2). El héroe distorsiona y crea una realidad inexistente en tanto las imágenes de la primera parte no tienen fundamento en la realidad, son, por lo tanto, alucinaciones, y en cambio, a partir de que el padre lo toca, son percepciones deformadas de lo real, de modo que son ilusiones (LE PERSON, 2007: 364).¹⁹² Esta 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).¹⁹³

El episodio de locura concluye con el sueño producido por la epifanía de Atenea (v. 1013). Al despertar Heracles lo describe como un desorden de los órganos internos:

ὥς < δ' > ἐν κλύδωνι καὶ φρενῶν ταράγματι
πέπτωκα δεινῶ καὶ πνοᾶς θερμᾶς πνέω
μετάρσι', οὐ βέβαια πνευμόνων ἄπο. (vv. 1091-1093)

Pero he caído como en una ola y una terrible perturbación de la mente, y respiro una respiración caliente de los pulmones que se eleva, no regular.

Hay al mismo tiempo cambios en el estado físico y mental y aparece nuevamente el problema para respirar antes mencionado por la *daímon*.¹⁹⁴ BOND (1981: 344) sostiene que este pasaje, junto con el verso 277 de *Orestes*, indica que los griegos notaron que una alteración en la respiración corresponde a una variación en la experiencia psicológica. Por otra parte, respecto de *τάραγμα* -término introducido en el léxico de la locura por Esquilo (CIANI, 1974: 72)- SCHAMUN (1997) sostiene que representa la crisis existencial del héroe que consiste en intentar reconciliar su origen divino y humano y las demandas conflictivas de su papel como héroe y padre de

¹⁹¹ DE JONG (1991: 166) señala que Heracles piensa que tiene una fuerza divina por el uso de verbo συντριβινώω (v. 946).

¹⁹² También SCHAMUN (1997: 102) destaca esta diferencia.

¹⁹³ Cf. MOST (2013: 395-410) que estudia el valor dramático de las alucinaciones y las ilusiones en el género trágico.

¹⁹⁴ Ver también v. 836 (φρενῶν ταράγμους) y v. 907 (τάραγμα ταρτάρειον).

familia.¹⁹⁵ En cuanto a φρενῶν he decidido traducirlo como “de la mente”, en singular, porque, si bien se suele identificar con el diafragma, es la sede de las facultades intelectuales (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 1954).¹⁹⁶ LE PERSON (2007: 362) explica que el uso del término φρήν en plural se debe justamente a esta acepción, la designación de las facultades que contiene. Por otra parte, me interesa destacar que Eurípides utiliza una expresión médica para indicar los síntomas, μετάρσιον πνεῦμα (BOND, 1981: 343), ya que el uso de este tipo de terminología es una constante en la tragedia.

Luego Heracles se dirige a su padre para preguntarle acerca de lo acontecido porque no es capaz de recordar (οὐ γάρ τι βακχεύσας γεμέμνημαι φρένας, *pues no me acuerdo para nada de haber tenido la mente inspirada con furor báquico*, v. 1122), con lo cual se trata de un estado de amnesia.

El cuadro nosológico ha sido completado por la crítica con un suceso previo a lo que suele considerarse el episodio de locura, la *rhêsis* del segundo episodio entre Heracles y su mujer, en la cual el héroe dice cómo se vengará de Lico. Se debe a que el exceso de violencia puede ser interpretado como un síntoma inicial de la enfermedad:

ἐγὼ δέ, νῦν γὰρ τῆς ἐμῆς ἔργον χερός,
 πρῶτον μὲν εἶμι καὶ κατασκάψω δόμους
 καινῶν τυράννων, κρᾶτα δ' ἀνόσιον τεμῶν
 ῥίψω κυνῶν ἔλκημα· Καδμείων δ' ὄσους
 κακοὺς ἐφηῦρον εὔπαθόντας ἐξ ἐμοῦ,
 τῶ καλλινίκῳ τῶδ' 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 cuántos 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.

¹⁹⁵ Cf. CLARKE KOSAK (2004: 159-162) que pone de relieve el tema y señala que todas las palabras asociadas a τάραγμα son aplicadas a Heracles y sus acciones.

¹⁹⁶ Los términos relacionados con la vida anímica del mundo griego designan un órgano concreto y su función. Para un estudio sobre el uso de φρήν y otros términos psicológicos en Eurípides, cf. DARCUS SULLIVAN (2000).

El héroe probablemente se refiera al garrote en el verso 570 (BOND, 1981: 208) con lo cual se plantea el uso de dos armas diferentes, que son las mismas que utiliza 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, αἰμαχθήσεται) dan cuenta de la brutalidad de la amenaza de Heracles, que es aprobada por el coro (v. 583-584) pero considerada excesiva por Anfitrión (vv. 585-586).¹⁹⁷

Desde la Antigüedad se han elaborado diversos diagnósticos del héroe dado que Eurípides presenta un cuadro sintomatológico que genera un fuerte impacto en el público, aun cuando es narrado y no representado. La riqueza de la descripción junto con el uso de terminología médica ha generado que no sólo se hayan interesado estudiosos desde la crítica filológica sino también desde la medicina y la psicología.

Ya he señalado la correlación con el cuadro de *De morbo sacro*, presentado en el capítulo 1, 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).

Aristóteles en *Problemas* (XXX, 1, 1-10) 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.¹⁹⁸ Ahora bien, para el filósofo la razón por la cual un hombre era *melagkholikós* está relacionada con la cantidad existente dentro de su cuerpo de bilis negra y no con los conflictos internos a los que podía estar sujeto, con lo cual la etiología de esta enfermedad es orgánica.¹⁹⁹

A continuación presentaré una serie de diagnósticos realizados desde la filología que sirven de base para el plano psiquiátrico y psicoanalítico que desarrollo a continuación. Primero, VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF (1895: I 128-129) sostiene que se trata de una megalomanía y señala que esta enfermedad es inherente al ideal heroico

¹⁹⁷ El verbo διαφορέω es utilizado por Eurípides en *Ba.* (v. 736 y 746) cuando retrata el *sparagmós* de Penteo (BOND, 1981: 208).

¹⁹⁸ También Luciano en *DDeor* (XIII, 2) refiere a la *melangkholía* de Heracles 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 atribilioso”).

¹⁹⁹ Nótese la diferencia entre la concepción hipocrática de la *melangkholía* como enfermedad (*Aff.*, L VI, 23) y la aristotélica como disposición del temperamento.

dórico desarrollado en la primera parte de la obra. En los versos 562-582 ve 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.²⁰⁰

La “teoría de la megalomanía” de VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, que 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 héroe: la diosa impone un crimen que es realizado con la violencia que caracteriza los actos de Heracles.²⁰¹ En esta misma línea KAMERBEEK (1966: 15) considera que la violencia es inherente a las acciones gloriosas; KIRK (1977: 290 y 2002 [1974]: 197) apunta que el *ménos* que se desborda en locura es algo que está en su interior y que el asesinato de Lico, también cometido estando loco, sugiere que se trata de una parte esencial de su personalidad; FITZGERALD (1991:1) sostiene que Heracles se comporta según es habitual en él; por último, PAPADOPOULOU (2005: 40) marca que sigue los mismos patrones de conducta cuando está loco y cuando no lo está, ya que su relación con Lico es semejante a la que establece con el supuesto Euristeo.²⁰² Acuerdo con esta segunda línea de interpretación, en tanto mi análisis sobre el uso del arco en los asesinatos da cuenta de la continuidad de la conducta violenta de Heracles.

Por otra parte, el héroe ha sido diagnosticado por diversos estudiosos como epiléptico por la presentación 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 período 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

²⁰⁰ NORWOOD (1920: 233) sostiene que Heracles no está en su sano juicio en los versos 562-582. La hipótesis de un desorden preexistente le permite a VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF resolver el problema de la aparente estructura disyuntiva de la tragedia.

²⁰¹ Quienes también refutan esta teoría son: KITTO (1939: 241-243), SHELTON (1979: 104) y GRIFFITHS (2006: 86-88). Esta última advierte que el héroe ejerce sus habilidades motoras y expresa sus ideas de modo coherente en la escena de los asesinatos.

²⁰² HARRIS (2013b: 293) también 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) Heracles es un hombre sano que sufre un episodio aislado de locura.

totalidad, y a veces se acompañan de pérdida de la conciencia y del control de los esfínteres.²⁰³

BLAIKLOCK (1945: 52-54) advierte que en la obra se presenta una serie de hechos que es requisito previo para una crisis epiléptica. En primer lugar una situación de estrés, que es para Heracles encontrar a su familia en manos de Lico al regresar a Tebas desde el descenso a los Infiernos, el más terrible de los trabajos. En segundo lugar los delirios de persecución (el odio de Hera) y los de grandeza pueden considerarse parte del estado previo que caracteriza a la enfermedad. A su vez, este autor señala las amenazas de los versos 562-574 como parte de la excitación que antecede a la *manía* homicida, que es 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 el diagnóstico porque también pueden considerarse signos de esta enfermedad.

También para FILHOL (1989: 13-14) el diagnóstico es 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 Anfitrión 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).²⁰⁴ Así su identidad está 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.²⁰⁵ El problema de este diagnóstico, a mi criterio, es la ubicación de una causa psicológica para una enfermedad que actualmente se considera que tiene una base neurológica.

Desde la medicina, también CHARLIER (2003: 597-600) habla de esta enfermedad y especifica 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,

²⁰³ Presento en algunos casos al lado del nombre de la enfermedad el código asignado por el manual de *Clasificación Internacional de Enfermedades y Problemas Relacionados con la Salud* (CIE-10), publicado por la Organización Mundial de la Salud (OMS). El CIE-10 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.

²⁰⁴ También FILHOL (1989: 15) considera a Teseo como el doble ático del héroe dorio.

²⁰⁵ La psicoanalista NEYRAUT-SUTTERMAN (1982: 854) señala que Heracles es la víctima potencial de un fantasma infanticida: el odio infatigable de Hera.

confusión profunda y amnesia total. Señala, a diferencia de otros autores que hacen un diagnóstico del caso, que no hay pródromos (síntomas iniciales que preceden al desarrollo de la enfermedad) pero que sí hay tres episodios de la vida de Heracles 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 que es una enfermedad crónica ocasionada por el exceso de secreción de la hormona de crecimiento que provoca un desarrollo extraordinario de las extremidades.

CHARLIER sostiene que el Anfitrionida podría tener otros tres diagnósticos: alcoholismo, rabia y toxicomanía. En cuanto al primero, propone interpretar el episodio como un *delirium tremens*, que es una complicación del síndrome de abstinencia alcohólica. Este 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 de este diagnóstico es la precisión de Heracles para asesinar a su familia que va en contra del último de los signos somáticos. Señala también como posibilidad la rabia ya que esta enfermedad 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.

El diagnóstico de epilepsia, una enfermedad del sistema nervioso (CIE-10, G), da cuenta de los síntomas físicos. Sin embargo, los epilépticos también pueden presentar lo que se denomina un trastorno mental o del comportamiento (CIE-10, F), que se corresponde con la idea tradicional de locura y explica el delirio y las alucinaciones.²⁰⁶ Dado que en la tragedia estudiada, los síntomas esquizofrénicos y los maníacos se muestran en un mismo episodio de enfermedad, propongo sumar un trastorno esquizoafectivo de tipo maníaco (F 25.0) que permite establecer una relación con la

²⁰⁶ 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 la patología y la ubicó en el campo de la neurología. CONTI JIMÉNEZ (2000: 46) sostiene que Heracles presenta una combinación de síntomas y conductas que no se da en ninguna patología en tanto entiende que la violencia y los delirios del héroe no pueden entenderse como manifestaciones de la epilepsia.

personalidad del héroe ya que entre sus posibles causas está la psicológica.²⁰⁷ 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 de Heracles, la remisión acontece de manera inmediata después del sueño.

Por otra parte, también podría tomarse en cuenta la pregunta de Anfitrión (οὐ τί που φόνος σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν/ οὐς ἄρτι καίνεις; *¿En qué te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?*, vv. 966-967) que sugiere un trastorno por estrés postraumático (F 43.1), clasificado 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. El psicoanalista RASCOVSKY (1974: 40-41) en *El Filicidio*, vincula el infanticidio 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 es acompañada de una pérdida de capacidades eróticas que sirven para el cuidado de los hijos.

Si bien FREUD y LACAN han aplicado el psicoanálisis a las tragedias *Edipo Rey* y *Antígona* con el objetivo de dilucidar cuestiones teóricas, es llamativo que no haya trabajos desde esta disciplina sobre *Heracles* por la profundidad con que es elaborada la cuestión de la locura.²⁰⁸ En términos psicoanalíticos, Heracles sería un psicótico. La psicosis consiste en la perturbación primaria de la relación libidinal con la realidad y los síntomas son tentativas de restauración del lazo objetal (FREUD, 2001 [1923-1925] XIX: 193-195). Hay varios datos que apuntan a este diagnóstico. En primer lugar, el silencio previo al ataque (vv. 928-935) coincide con el momento de perplejidad previo al desencadenamiento y presenta alucinaciones y delirio (vv. 943-1000), fenómenos

²⁰⁷ Se acerca a este diagnóstico DODDS (1929: 100) quien dice que Heracles es un maníaco-depresivo. La psicosis maníaco-depresiva, categoría de la psiquiatría clásica, puede ser homologada al trastorno esquizoafectivo del CIE-10.

²⁰⁸ ARMSTRONG (2005) estudia el modo en el cual la Antigüedad ha influenciado a FREUD, y LUPTON (2005) reflexiona sobre aproximaciones del psicoanálisis a la tragedia. Únicamente he encontrado un artículo de la psicoanalista NEYRAUT-SUTTERMAN (1982), en el cual sostiene que el héroe padece de epilepsia, lo cual no constituye un diagnóstico psicoanalítico sino uno médico-psiquiátrico.

característicos de esta estructura, según el psicoanálisis lacaniano;²⁰⁹ y en segundo lugar, se dan las condiciones propias de la psicosis dado que el episodio de locura se desencadena ante una demanda vinculada a la función paterna que es cuidar a la familia ante un agresor externo. Por último, la feminización del héroe puede ser leída como un “empuje a La mujer”, un concepto desarrollado por LACAN que indica un fenómeno que aparece en sujetos psicóticos, sobre el cual volveré más adelante.

Heraclès 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, con lo cual el fenómeno que lo lleva a confundir a sus hijos con los de Euristeo tiene un valor particular para el sujeto en tanto plantea una relación con los sucesos previos.²¹⁰ En el segundo episodio, destaca la importancia que tiene para él cuidar de su familia:

τῶ γάρ μ' ἀμύνειν μᾶλλον ἢ δάμαρτι χρῆ
καὶ παισὶ καὶ γέροντι; χαιρόντων πόνοι·
μάτην γὰρ αὐτοῦς τῶνδε μᾶλλον ἦνυσα.
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 (scil. padre)?
Despidan a mis trabajos. Pues en vano los cumplí más que estos. Y tengo que por estos,
como ellos (scil. iban a hacerlo) por su padre, morir defendiéndolos.*

Defender el núcleo familiar es aún más importante para el héroe que el cumplimiento de sus doce trabajos y aclara que no teme morir en el intento de proteger a su mujer e hijos.

La teoría psicoanalítica permite precisar cuestiones acerca del momento de irrupción de la locura, que en el psicoanálisis lacaniano es designado como el “desencadenamiento de la psicosis”. En “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis”, LACAN (2002 [1966] II: 558-559) señala que esta se desencadena cuando el “Nombre-del-Padre”, el significante primordial, es llamado por el sujeto al lugar donde nunca estuvo.²¹¹ Ese llamado puede producirse porque Un-padre se

²⁰⁹ Si bien no son síntomas excluyentes porque pueden aparecer en las otras dos estructuras, que son la neurosis y la perversión.

²¹⁰ También 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.).

²¹¹ El significante “Nombre-del-Padre” no es el padre biológico sino la función simbólica que pone un límite al inscribir la ley y habilitar la entrada en lo simbólico. La inscripción de dicho significante, considerado por LACAN como fundamental, inscribe el falo y eso permite la significación fálica que sirve para dar respuesta respecto de si se es hombre o mujer. La forclusión, la falta de inscripción, de ese significante es el mecanismo que caracteriza a la estructura psicótica. Remito a LACAN (2002 [1955-1956]

introduce en una situación dual de rivalidad. El sujeto tiene un encuentro con una figura paterna inserta como tercero en una pareja imaginaria, que en este caso es la figura de Lico. Es interesante observar que desde la puesta en escena es remarcada la cuestión imaginaria del doble en tanto el mismo actor interpretaba a Heracles y a Lico (PAPADOPOULOU, 2005: 25), y además comparten características físicas similares ya que ambos son rubios (vv. 233 y 362).²¹² Ahora bien, la falta del significante ocasiona una cascada del imaginario que puede tomar la forma de un delirio o alucinaciones. Esto se debe a que 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 lo alucinatorio.

Heracles ante un Otro que insiste en demandar responde con los doce trabajos que son 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.²¹³ Entonces aparece el efecto de “la negación al lugar del padre” que es la aparición de lo femenino, del cual hay señales previas al igual que en SCHREBER y su sueño en *duermevela*, analizado a continuación. La cuestión de la forclusión del significante primordial podría pensarse en la tragedia estudiada como la continua presentación de Zeus como un padre ausente que no protege a su hijo de los ataques de Hera. De hecho Heracles dice considerar a Anfitrión como su padre en lugar de Zeus, quien lo engendró (v. 1265). Con lo cual se presenta una acumulación del rechazo del padre que provoca que esta figura no sea admitida desde la perspectiva del amor (ver los versos 339-347 en los cuales Anfitrión se refiere al abandono de Zeus). Su propio nombre, que significa la gloria de Hera, podría considerarse una indicación de la forclusión del “Nombre-del-Padre” en tanto 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).

III), seminario en el cual aborda, en distintos apartados, este mecanismo. El antecedente inmediato del concepto lacaniano es el término freudiano *Verwerfung* desplegado principalmente por FREUD (2001 [1917-1919] XVII: 1-111) en “De la historia de una neurosis infantil (Caso del «Hombre de los lobos»)”.

²¹² REHM (2000: 367) señala que el hecho de que el mismo actor representaba a Lico y Heracles era notado por el público y contribuía al paralelismo establecido por Eurípides entre las dos figuras.

²¹³ El “Otro”, también llamado el “Gran Otro” o “A”, es definido como el lugar del lenguaje (el reservorio de los significantes) y se distingue del compañero imaginario que es el “otro”, “pequeño otro” o “a” que es el semejante. Cf. LACAN (2002 [1962-1963] X), seminario abocado al estudio de estos conceptos.

En cuanto a la recuperación, no se presenta por la vía de la metáfora delirante sino que se configura a partir del ofrecimiento de Teseo, y va por el lado de la subjetivación del acto en cuanto el diálogo entre los amigos permite la reintegración del crimen dentro de una trama discursiva para que este hecho no quede por fuera de lo acontecido.²¹⁴

La feminización es un proceso que se observa nítidamente en las *Memorias de un neurópata* de SCHREBER (1978 [1903]), caso emblemático del psicoanálisis, por lo cual propongo establecer relaciones con *Heracles*, con la cautela “histórica” que es necesario tomar para trabajar en forma comparativa la autobiografía de un jurista del siglo XIX, en la cual las vivencias y pensamientos son relatados en primera persona, y una tragedia del siglo V. a. C., que es la obra de un tragediógrafo y no de un paciente de una institución psiquiátrica.²¹⁵ No se trata de un testimonio de Heracles en el cual el mismo enfermo dice “soy una mujer” o una fórmula equivalente, sino que se accede al proceso a partir de la obra de un poeta.

Mi interés por el caso SCHREBER no radica en su diagnóstico, que no coincide con el de Heracles dado que se trata de una paranoia que implica el desarrollo de un delirio sostenido en el tiempo -si bien la paranoia es un tipo de psicosis-, sino en la importancia que tiene la cuestión femenina. El milagro de los signos de la femineidad en el cuerpo se desarrolla en la segunda enfermedad, pero ya en la primera está su germen (SCHREBER, 1978: 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 con el delirio persecutorio del primer médico

²¹⁴ 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).

²¹⁵ SCHREBER (1842-1911) fue un jurista y escritor alemán, conocido principalmente por sus memorias que interesaron a diversos estudiosos y lo convirtieron es uno de los más famosos enfermos mentales de la historia.

de SCHREBER, Flechsig.²¹⁶ Me interesa destacar que la “voluptuosidad”, así llama el enfermo a la feminización, se impone al sujeto como algo extraño a su ser. Ahora bien, el enfermo luego se reconcilia con la idea y la conecta con propósitos superiores vinculados a Dios (SCHREBER, 1978: 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.

Es importante destacar que el delirio adquiere una función redentora que es sumamente pacificadora para el enfermo y puede ser utilizada en la dirección de la cura. Respecto de la aparición de la enfermedad nerviosa, SCHREBER (1978 [1903]: 51) atribuye la culpa al exceso de trabajo:

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 enfermedad es consecuencia de una situación de mucha exigencia, de la misma manera que en *Heracles* puede pensarse el episodio de locura en relación con los doce trabajos. Lo interesante es que el desencadenante de la enfermedad en los dos casos parece depender más del éxito que del fracaso, dado que al momento del desencadenamiento el jurista había asumido como presidente de la corte y Heracles había superado la prueba de descender al Hades. Por otra parte, SCHREBER (1978: 181) vincula su actividad de jurista a lo viril que se opone 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

²¹⁶ LACAN (2002 [1955-1956] 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” para sostener su hipótesis de que el delirio se presenta desde el comienzo bajo la forma de una pregunta sobre el sexo.

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.²¹⁷

Del mismo modo se concibe la fase heroica del Anfitriónida, en tanto está asociada a lo masculino, en oposición a la locura que es vinculada a lo femenino. FREUD (2001 [1911-1913]) XII) estudia esta obra maestra del discurso psicótico en “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) descrito autobiográficamente”.²¹⁸ El análisis freudiano centra toda la dinámica del proceso alrededor de la pulsión homosexual en tanto se 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 no es una homosexualidad “en el sentido vulgar” del término (FREUD, 2001 [1911-1913]) XII: 56). El padre del psicoanálisis aclara que la lucha defensiva tomó la forma del delirio persecutorio y el primer objeto de esa fantasía de deseo femenino es Flechsig que luego es sustituido por Dios, solucionando de ese modo el conflicto (FREUD, 2001 [1911-1913] XII: 45). La formación delirante, compuesta por la mudanza en mujer que es vivida primero como una persecución sexual por parte de Flechsig y luego transformada en el delirio religioso de grandeza, es el intento de restablecimiento. Es importante destacar que la organización del caso se establece en tres tiempos: la fantasía de duermevera, el delirio de persecución (la mujerzuela de Flechsig) y el delirio de reconciliación (la mujer de Dios).

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 “Nombre-del-Padre”. La idea de solución aparece claramente en la autobiografía del jurista (SCHREBER, 1978: 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

²¹⁷ El destacado pertenece al texto original.

²¹⁸ También realiza comentarios sobre este caso en el capítulo III de “Una neurosis demoníaca en el siglo XII” (FREUD, 2001 [1923-1925]) XIX: 85-94).

manera apreciable los accesos de alaridos tan molestos para mí mismo y para los que me rodean.

LACAN desarrolla el concepto de “empuje a La mujer” (*pousse-à-la-femme*), cuando se encuentra elaborando las fórmulas de la sexuación hacia el final de su enseñanza.²¹⁹ El concepto, que aparece en referencia al caso SCHREBER, describe un fenómeno que se presenta con cierta frecuencia en la clínica y hay un antecedente de este concepto en “De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis” (2002 [1975]: II 547):²²⁰

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.

La función de la feminización en SCHREBER es la de posibilitar que se genere un sustituto fálico, que tiene un efecto de resolución para el enfermo (MALEVAL, 2000: 328).²²¹ En “El atolondradicho” el psicoanalista nombra por única vez el “empuje a La mujer” (LACAN, 1984: 36):

Podría aquí, con desarrollar la inscripción, que hice mediante una función hiperbólica, de la psicosis de Schreber, demostrar en ella lo que tiene de sardónico el efecto incita-a-la-mujer que se especifica en el primer cuantor: habiendo precisado que es 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 esta cita es necesario remitir a las fórmulas de la sexuación desarrolladas en El Seminario XX (2002 [1972-1973]) en las cuales LACAN plantea que no hay inscripción en el inconsciente del significante “La mujer”.²²² Esto se debe a que no puede representarse la mujer como una clase porque no hay universal de las mujeres. En cambio sí se puede decir el hombre y los hombres porque hay una clase de los hombres dado que 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

²¹⁹ MALEVAL (2000: 327: 347) dedica un capítulo a la cuestión del “empuje a La mujer” al estudiar la forclusión del “Nombre-del-Padre”; y MAHIEU (2004) estudia esta noción y su relación con la psiquiatría francesa del siglo XIX y sus prolongaciones en el siglo XX.

²²⁰ El “empuje a La mujer” es propio del campo de la psicosis pero no es una condición estructural.

²²¹ 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.

²²² La lógica de la sexuación es un intento del psicoanalista de formalizar con reglas lógicas la relación del sujeto con el sexo.

arrojado del lado mujer por el rechazo del padre y sus significantes (MOREL, 2012: 238). Dado que la referencia es el caso SCHREBER, LACAN indica que este fenómeno sólo puede concebirse para un psicótico, que por definición no inscribe su goce en la función fálica.

Pero el “empuje a La mujer” también tiene otra faceta. A medida que el delirio avanza permite localizar algo del goce, con lo cual el sintagma es un fenómeno del desencadenamiento de la psicosis pero también del encadenamiento (ÁLVAREZ, 2012: 163).²²³ De modo que se pueden establecer dos ejes en relación a este concepto: uno sincrónico, estructural, que tiene que ver con la forclusión del “Nombre-del-Padre”; y otro diacrónico, del orden de lo imaginario, relacionado con la obra delirante. Por un lado, el “empuje a La Mujer” es un forzamiento producido por condiciones estructurales que se activan por el desencadenamiento de la psicosis. El carácter de imposición de la feminización -señalado previamente- en las *Memorias de un Neurópata* es remarcado por LACAN cuando califica como 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 Cerdeña. Así también como una irrupción de goce es presentada la aparición de la *daímon* en *Heracles* ya que lleva al héroe a bailar una bacanal (vv. 861-871), un ritual que supone la idea de descontrol.

Por otro lado, “La mujer del delirante” es una de las formas posibles de sustitución del significante del “Nombre-del-Padre” en tanto permite un cierto ordenamiento del goce, que se caracteriza por ser provisorio. 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 aparece de forma anticipada es el delirio. En el caso de SCHREBER la pregunta “¿qué es un padre?” provocada por convertirse en el presidente de la corte lo lleva a cuestionarse por 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.

²²³ 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”; y en segundo lugar, que por su carácter de exigencia de satisfacción se manifiesta como una tendencia de la pulsión propia de la psicosis.

En cuanto al aspecto regulatorio del delirio, es homologable al carácter positivo del contacto con lo femenino marcado en la primera parte de este capítulo respecto de Heracles. 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.²²⁴ Así en la tragedia la feminización tiene una función preparatoria en tanto para la recuperación es necesario el diálogo con su amigo Teseo.

5.3. Síntesis Parcial

En la primera parte de este capítulo he analizado la complejidad de la feminización de Heracles, no sólo en la tragedia de Eurípides sino también en otros episodios de su biografía mítica. Esto me ha permitido establecer que lo que parece un proceso únicamente negativo, porque lleva a Heracles a cometer un crimen, tiene también un aspecto positivo porque prepara al sujeto para enfrentar las consecuencias de los hechos. A su vez establecí cómo la feminización permite reflexionar sobre el valor del género trágico en sí mismo en tanto “playing the other” en *Heracles* viene de suyo porque la locura implica 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. Esta ambigüedad de la representación, en tanto la locura parece ser primero un fenómeno repentino e intrusivo, no sorprende dado que es una marca registrada de la producción eurípidea y le permite al tragediógrafo dar cuenta de la complejidad de la estructura psíquica del hombre.

En la segunda parte del capítulo he estudiado 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. La sintomatología no es muy diferente de la que podemos encontrar hoy en día aun cuando nos separan veinticinco siglos de la Atenas del siglo V a. C., con lo cual se puede decir que se trata del mismo fenómeno interpretado de manera diferente. Los diagnósticos que he recuperado van desde Aristóteles a la actualidad, se incluyen enfermedades de origen orgánico pero también aparecen los causantes psicológicos. A continuación he realizado lo que se llama “psicoanálisis aplicado” que consiste en analizar una obra literaria con conceptos psicoanalíticos. En

²²⁴ MOREL (2012: 227) para dar cuenta del aspecto inconcluso y no consumado del “empuje a La mujer” habla de “work in progress” del trabajo delirante.

particular he ahondado en el desencadenamiento de la psicosis y en la cuestión de la feminización como características de la locura. Este último punto me ha permitido reafirmar el carácter doble que tiene el proceso de feminización trabajado en la primera parte del capítulo.

Para finalizar, me interesa destacar que el objetivo de la aplicación del método psicoanalítico al caso del Anfitriónida no es probar la validez universal del psicoanálisis sino esclarecer cuestiones respecto de la enfermedad del héroe. A mi criterio, Eurípides ubica el episodio de locura después de los doce trabajos sin seguir una lógica lineal, entendiendo esta última como una sucesión de eventos en los que el sujeto no está implicado, porque tiene un profundo conocimiento de la naturaleza del hombre. A diferencia de FOLEY (1985: 192) que sostiene que Eurípides no crea un retrato psicológicamente creíble de Heracles sino que yuxtapone tradiciones literarias incompatibles del héroe para crear un personaje discontinuo, considero que el tragediógrafo refleja en la estructura de la obra 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). De modo que la supuesta falta de unidad de la tragedia, que ha ocupado a la crítica filológica durante años, se explica por las discontinuidades propias del fenómeno de la locura que se caracteriza por la irrupción pero también por los antecedentes y las fases específicas.

6. La recuperación

Una vez que Heracles 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. Si bien he presentado que la feminización funciona como una suerte de preparación, es importante notar que gracias al apoyo de su amigo no opta por el suicidio. Dada la particularidad de esta tragedia en comparación con otras que también 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 Heracles, para lo cual realizaré un cotejo con la escena de recuperación de Ágave en *Bacantes*. Finalmente, abordaré la influencia del movimiento sofístico -en particular las figuras de Protágoras y Gorgias- en la obra de este tragediógrafo, dado que sostengo que la condición para el desarrollo de una cura por la palabra es el estudio de la función persuasiva del *lógos* realizada los sofistas.²²⁵

6.1. La cura por la palabra

Una vez que Heracles vuelve en sí, no sabe dónde se encuentra ni reconoce los cuerpos de sus hijos muertos (vv. 1089 y ss.). 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). 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. ἀπόλεμον, ὦ παῖ, πόλεμον ἔσπευσας τέκνοις.
Ηρ. τί πόλεμον εἶπας; τούσδε τίς διώλεσεν;
Αμ. σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὄς αἴτιος. (vv. 1133-1135)

Anfitrión: Oh 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.

Respecto del modo en que participa Anfitrión de la recuperación, DEVEREUX (1970: 41), BARLOW (1996: 171) y RILEY (2008: 39) sostienen que este saca a Heracles de su trance -con lo cual tendría una participación activa en el proceso- del mismo modo que Cadmo lo hace con Ágave en *Bacantes* (vv. 1261 y ss.). El estado de la cuestión ya

²²⁵ 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.

ha mostrado que tales autores realizan un trabajo con el texto desde distintas perspectivas: centrado en el psicoanálisis, DEVEREUX; a partir de un estudio filológico, BARLOW; y en relación con la recepción de la obra, RILEY.²²⁶ Ahora bien, estas escenas presentan diferencias notables: Anfitríon no saca del trance a su hijo sino que Atenea detiene el episodio de locura al arrojar una piedra que induce a Heracles al sueño (vv. 1001-1006), y la revelación del crimen no es una iniciativa de Anfitríon sino una respuesta a las preguntas desesperadas de su hijo. BARDI (2003: 99) señala que Heracles es quien lleva adelante el diálogo porque desde el inicio demuestra inquietud frente a las palabras enigmáticas del padre. El anciano se limita a relatar lo acontecido, mostrar el horror, y de esta manera le presenta las causas por las cuales luego decidirá quitarse la vida. Es decir, Anfitríon aporta los datos que serán las razones para el intento de suicidio. De aquí que su función sea déctica y no persuasiva, esta última esencial para la cura mediante la palabra.

El Anfitrionida al enterarse de que es el asesino de su mujer e hijos concibe como única compensación el suicidio (vv. 1146-1152), cuestión que ya había sido introducida por Mégara en el primer episodio (vv. 278-294). En vista de su situación, la esposa de Heracles 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 que será negada por Heracles en el final de la tragedia.

Teseo, al entrar, en primer lugar, habla con Anfitríon para informarse de lo que ha sucedido (vv. 1163-1202) y enfatiza que su objetivo es acompañar a Heracles en el dolor (ἀλλ' εἰ συναλγῶν γ' ἦλθον; ἐκκάλυπτέ νιν, *¿Pero si vine para compartir el dolor? ¡Descúbrelo!*, v. 1202). Afirma que ha ido a Tebas con el objetivo de rescatar a su amigo de la muerte y recuerda que anteriormente el Anfitrionida lo había salvado a él:

τίνων δ' ἀμοιβὰς ὧν ὑπῆρξεν Ἡρακλῆς
σώσας με νέρθεν ἦλθον, εἴ τι δεῖ, γέρον,
ἢ χειρὸς ὑμᾶς τῆς ἐμῆς ἢ συμμάχων. (vv. 1169-1171)

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.

²²⁶ Ver también FERRINI (1978: 59) para quien Anfitríon actúa como un médico en tanto no se limita a hacer que Heracles conozca los hechos sino que lo hace reflexionar sobre los mismos (v. 1131).

La ayuda ofrecida parecería ser simplemente la devolución de un favor; sin embargo, la evocación del descenso al Hades forma parte de un entramado persuasivo. DUNN (1996: 121-122) sostiene que Teseo se presenta en Tebas no como embajador de Atenas sino como un ciudadano que viene para devolver un favor personal a Heracles. Pero el hijo de Egeo tiene una autoridad política oficial ya que llega acompañado de hoplitas atenienses (vv. 1163-1164) y ofrece no sólo su ayuda sino también la de sus aliados.

Luego comienza el diálogo entre Heracles y Teseo (vv. 1163-1428). Advierte BARLOW (1996: 175-176) que es una suerte de *agón* (aun si 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. En la misma línea de análisis, COLLARD (1975: 66 y ss.) destaca que la formalidad del debate se oculta de manera hábil en esta escena evitando la rigidez que implica este 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 versos 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 Anfitriónida. Es importante destacar que Heracles recibirá ayuda en relación con sus ideas suicidas y no por haber cometido un crimen.

En la primera parte del discurso (vv. 1255-1310), el Anfitriónida contraargumenta las razones que el ateniense plantea para que siga viviendo (οὐκ ἄν σ' ἀνάσχοιθ' Ἑλλάς ἀμαθία 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 (scil. 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. La refutación de Teseo, su segundo discurso (vv. 1313-1339), insiste primero en que el hombre debe aceptar lo que los dioses envían y en segundo lugar le ofrece un lugar donde vivir, así como su padre,

Egeo, había ofrecido Atenas a Medea (Eurípides, *Medea*). También se puede comparar con la ayuda que le brinda Teseo a Edipo en *Edipo en Colono* de Sófocles.

La conclusión del intercambio verbal está a cargo de Heracles (vv. 1340-1393), quien manifiesta sus diferencias respecto del mundo divino (vv. 1340-1356). La discordancia entre los amigos manifiesta la presencia de dos subjetividades en juego. El proceso de curación es más efectivo en tanto le permite al Anfitriónida encontrar su razón para seguir con vida.²²⁷

ἐσκεψάμην δὲ καίπερ ἐν κακοῖσιν ὧν
μὴ δειλίαν ὄφλω τιν' ἐκλιπῶν φάος·
ταῖς συμφοραῖς γὰρ ὅστις οὐχ ὑφίσταται,
οὐδ' ἀνδρὸς ἂν δύναιθ' ὑποστῆναι βέλος.
ἐγκαρτερήσω βίοτον· εἶμι δ' ἐς πόλιν
τὴν σὴν, χάριν τε μυρίων 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 decide seguir viviendo. Como corresponde a un guerrero, el héroe confirma su decisión con una metáfora militar. Ahora bien, el uso de esta figura retórica junto con *δειλία*, vocablo propio de la moral heroica tradicional, ha llevado a la crítica a preguntarse por la noción de *areté* en juego. Para ADKINS (1966: 218) el Anfitriónida juzga sus acciones en términos de una *areté* tradicional en tanto sostiene un aspecto esencial de esta concepción que es el coraje ante el enemigo; FURLEY (1986: 211) objeta esta postura y sostiene que el uso de la metáfora supone dos formas de *areté* (vivir en tales condiciones es una forma de coraje y otra es enfrentarse al enemigo); y, por último, GARRISON (1995: 75) considera que la postura pro-suicida, tradicionalmente aristocrática, es defendida por Mégara y una concepción más humana, vinculada a la idea de resistencia, es representada por Heracles.²²⁸

Por otra parte, BARLOW (1996: 182) sostiene que el verso 1351 es el punto de inflexión en la recuperación del héroe porque muestra que tiene control de su vida nuevamente y ha superado la desesperación. Ahora bien, 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 pase de la autocompasión a la

²²⁷ Cf. BOND (1981: 401) y HALLERAN (1986: 176-177) para quienes la decisión de Heracles de seguir viviendo se basa únicamente en el miedo a la acusación de cobardía.

²²⁸ Cf. CHALK (1962: 11) para quien la *philia* es la característica esencial de esta *areté*.

reflexión. Es decir, ahora Heracles es capaz de utilizar la palabra como herramienta de reflexión y lejos quedó el palabrerío irreflexivo de la locura. Luego se dirige a su padre para pedirle que se ocupe del entierro de su familia. El pedido es importante para ver de qué manera ha logrado Teseo alcanzar su objetivo, que Heracles continúe su vida luego de los asesinatos, pero este fin no puede ser impuesto ya que tal proceder anularía al héroe como un sujeto que toma decisiones:²²⁹

[...] γεραιέ, τὰς ἐμὰς φυγὰς ὄρᾱς,
 ὄρᾱς δὲ παίδων ὄντα μ' ἀυθέντην ἐμῶν.
 δὸς τούσδε τύμβῳ καὶ περίστειλον νεκρῶν
 δακρῶσι τιμῶν (ἐμὲ γὰρ οὐκ ἔᾱ νόμος) (vv. 1358-1361)

Anciano, ves mi exilio y ves que soy el asesino de mis hijos. Dales una tumba y atiende los cadáveres honrándolos con lágrimas (pues a mí no me lo permite la ley).

En la cita precedente, encontramos dos cuestiones importantes: el exilio y el pedido de entierro. En cuanto al exilio, es la pena por cometer un homicidio (ver también vv. 1322-1323); de aquí que a Heracles le sea impuesto dejar la ciudad (el motivo del destierro es puesto en comparación más adelante con el caso de Ágave en *Bacantes*) y Teseo le ofrezca partir a Atenas, oferta aceptada.²³⁰ Pero no sólo se juega una cuestión legal, hay una sanción social:

ἦκω δ' ἀνάγκης ἐς τόδ'· οὐτ' ἐμαῖς φίλαις
 Θήβαις ἐνοικεῖν ὅσιον· ἦν δὲ καὶ μένω,
 ἐς ποῖον ἱερὸν ἢ πανήγυριν φίλων
 εἶμι; οὐ γὰρ ἄτας εὐπροσηγόρους ἔχω.
 ἀλλ' Ἄργος ἔλθω; πῶς, ἐπεὶ φεύγω πάτραν;
 φέρ' ἀλλ' ἐς ἄλλην δὴ τιν' ὀρμήσω πόλιν;
 κᾶπειθ' ὑποβλεπόμεθ' ὡς ἐγνωσμένοι,
 γλώσσης πικροῖς κέντροισι † κληδουχούμενοι † (vv. 1281-1288)

Llegué a este punto de necesidad: no habitar en mi querida Tebas por la ley divina. Y aun si me quedo, ¿a qué clase de templo o asamblea de amigos iré? Pues tengo miserias que me prohíben hablar. Pero, ¿marcharé a Argos? ¿Cómo? ¿Cuándo huyo de la patria? Pero vamos, ¿me dirigiré en efecto a alguna otra ciudad? Y después seremos mirados por ser reconocidos, † siendo excluidos † por los agudos agujones de la lengua.

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,

²²⁹ DUNN (1996: 119) toma este pasaje como una refutación de la argumentación de Teseo.

²³⁰ Para un estudio general sobre la cuestión del exilio en Grecia, cf. FORSDYKE (1995).

que impide a los condenados regresar al territorio ateniense para cumplir con los deberes cívicos. Según la legislación de Dracón (621 a. C.) el hombre que cometió un asesinato debe ser excluido de los asuntos religiosos, sociales y comerciales porque contamina los espacios de la polis (DETIENNE, 2005: 94).²³¹

En cuanto al pedido del entierro de su mujer e hijos, marca un hito en la recuperación del héroe puesto que esta demanda explicita una elaboración por la pérdida de su familia y, asimismo, inscribe los actos de Heracles dentro del marco del quehacer ciudadano. Psicoanalíticamente hablando, se trata de uno de los momentos del trabajo de duelo. En “Duelo y melancolía” FREUD (2001 [1914-1916]: XIV 241-255) explica que el duelo es 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. En la vida real el proceso toma varios días, a diferencia de los pocos minutos de la presentación de Eurípides, que por cuestiones dramáticas acelera los tiempos.

Teseo evita el suicidio de su amigo a partir de dos recursos: la purificación de la mácula y el otorgamiento de regalos y honores (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).²³² Respecto de la polución que provoca la mancha, no es un dato menor que el ateniense se ofrezca él mismo para realizar la purificación.²³³ La cuestión del *miasmós* es referida por Heracles en reiteradas ocasiones para expresar la importancia que tiene para los griegos dicho concepto. En esta cultura la idea de mancha está ligada a la de polución, que es un efecto automático del asesinato y no tiene relevancia si hubo o no intención en cometer el crimen.²³⁴ Es importante destacar que la contaminación es provocada por dos factores que se superponen: el asesinato y la

²³¹ Para una edición de la ley con comentarios, cf. VAN EFFENTERRE & RUZÉ (1994: 16-23).

²³² Ver también vv. 1328-1333.

²³³ El participio ἀγνίσας, en caso nominativo depende de δώσω, con lo cual es una acción llevada adelante por Teseo. Es un dato que parece dejar de lado CALVO MARTÍNEZ (1985: 132) en su traducción: “allí purificarás tus manos de esta polución”.

²³⁴ Para un estudio sobre este concepto, ver PARKER (1996 [1983]).

locura. El héroe, tras ser informado de los acontecimientos, realiza la primera referencia:

ὄφθησόμεσθα καὶ τεκνοκτόνον μύσος
ἔς ὄμμαθ' ἤξει φιλτάτῳ ξένων ἐμῶν.
οἴμοι, τί δράσω; ποῖ κακῶν ἐρημίαν
εὖρω, 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. 1155-1162)

Seremos vistos y la contaminación del asesinato de mis niños llegará a los ojos para el más querido de mis huéspedes. ¡Ay de mí! ¿Qué haré? ¿Dónde hallaré la liberación de mis males, yendo alado o debajo de la tierra? Vamos, echaré una sombra alrededor de mi cabeza < >. Pues me avergüenzo de los males hechos, y tras haber traído la sangre de estos hacia mí no quiero dañar a inocentes.

Heracles se lamenta por el peligro que implica su presencia para la comunidad y aparece nuevamente la cuestión del deshonor que implica haber matado a sus hijos, esta vez vinculada a la vergüenza.²³⁵ Este sentimiento conforma una cuestión asociada a la enfermedad en el *Corpus Hippocraticum* (*De morbo sacro*, 12, 1-6, L), referida en el capítulo 1.²³⁶ En segundo lugar, hay una referencia indirecta por parte de Teseo sobre la conducta de Heracles:

τί μοι προσείων χειῖρα 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 (scil. con tu ayuda).

El ateniense no teme la contaminación que implica el contacto con una persona que asesinó a su descendencia, si bien esta afirmación no implica que niegue la necesidad de purificación (PARKER, 1996 [1983]: 310). Por último, en el momento en que el ateniense le pide la mano a su amigo (παῦσαι· δίδου δὲ χειρ' ὑπηρέτη φίλω, *basta, dale tu mano al amigo que quiere ayudar*, v. 1399), el Anfitriónida dice que no

²³⁵ PARKER (1996 [1983]: 318) señala que los sentimientos de exposición y vergüenza empiezan una vez que llega Teseo.

²³⁶ Hay dos referencias más a la vergüenza en los versos 1124 y 1423. Para un estudio sobre la cuestión del *aidós* en esta tragedia, cf. CAIRNS (2002: 291-303).

quiere dársela por la sangre (ἀλλ' αἷμα μὴ σοῖς ἐξομόρξωμαι πέπλοις, *que yo no limpie la sangre en tus vestidos*, v. 1400).

En la tragedia son señaladas 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 al 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', ὦ ταλαίπωρ', ἀνόσιον μίασμ' ἐμόν, *huye, oh desgraciado, de mi impía mancha*, v. 1233), Teseo le contesta: οὐδεὶς ἀλάστωρ τοῖς φίλοις ἐκ τῶν φίλων, (*scil. no hay*) *ninguna deidad vengadora de amigos a amigos*, v. 1234.

Para WALKER (1995: 131) el ateniense 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). Pero para BARLOW (1996: 176) va más allá y con esta frase rechaza la vieja superstición de que hay fuerzas destructivas que pueden transmitir la contaminación derivada de un asesinato.²³⁷ A mi criterio los elementos que explicitan una nueva concepción sobre la polución, y que llevan a proponer un tratamiento novedoso de la enfermedad, son el no temer la contaminación (vv. 1218-1221) y que la purificación la puede realizar un hombre que no tiene poderes divinos (v. 1324). Es importante remarcar de dónde proviene esta capacidad para purificar: Teseo comanda la ciudad de Atenas (FOLEY, 1985: 165).²³⁸

Al ofrecer regalos y honores (vv. 1328-1333) en un segundo momento y no como primera opción, Teseo demuestra que la *philia* no puede ser reducida a una cuestión de beneficios materiales y de reciprocidad. Se trata de una forma de vincularse exclusiva del plano humano porque, al no ocuparse Atenea del tratamiento sino sólo de detener el episodio de locura del héroe, se le otorga al hombre la capacidad de curar que tradicionalmente era divina.²³⁹ El hombre necesita amigos cuando está en la desdicha porque cuando los dioses nos honran no es necesaria la amistad, le dice Teseo a Heracles:

²³⁷ Ver también CLARKE KOSAK (2004: 171) para quien 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).

²³⁸ REHM (2000: 371) señala que en términos espaciales Teseo es capaz de evitar que Heracles se suicide al trascender el temor a la polución.

²³⁹ WALKER (1995: 129) señala que 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.

καὶ γὰρ χάριν σοι τῆς ἐμῆς σωτηρίας
τήνδ' 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 (scil. es) suficiente ayuda, cuando quiere.]

Hacia el final de la obra el hijo de Alcmena opone la amistad a la riqueza y el poder en los versos 1425-1426: ὅστις δὲ πλοῦτον ἢ σθένος μᾶλλον φίλων / ἀγαθῶν πεπᾶσθαι βούλεται κακῶς φρονεῖ, *quien quiere la riqueza o poder en lugar de buenos amigos, piensa ser desgraciado*. De este modo no aprecia los bienes materiales que le puede ofrecer Teseo sino 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 ya que transforma 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 que se basa en el intercambio (v. 1169) y la gratitud (v. 1223) que son parte del código hoplita.

6. 2. ¿Un diálogo terapéutico?

En el primer discurso, Teseo evoca el heroísmo y coraje de Heracles al momento de descender al Hades (vv. 1221-1222). Este discurso acerca de su fortaleza ha llevado a diversos autores a estudiar la función curativa, y, por ende, terapéutica, del diálogo.²⁴⁰ 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 (1970), JOUANNA (1987) y CLARKE KOSAK (2004); y otros, como SIMON (1984), GILL (1985) y FRAGUAS HERRÁEZ (2007) -con cuya postura concuerdo-, aseveran que se trata de un diálogo terapéutico, porque el discurso de Teseo infunde 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-

²⁴⁰ Será objeto de una posterior investigación el estudio comparativo de Teseo y la figura del “sanador” en el *Corpus Hippocraticum*.

validar su pertinencia en el estudio de la obra.²⁴¹ En primer lugar, la AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (1995) define la psicoterapia como un tratamiento entre psiquiatra y paciente que emplea la comunicación verbal para tratar trastornos, disfunciones y malestares mentales, y tiene como objetivo 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 necesidad y la presencia de un “otro”, el uso de la palabra y la finalidad del intercambio.

Al estudiar la escena de recuperación de Ágave en *Bacantes*, DEVEREUX (1970: 35-36) analiza el éxodo de *Heracles*. Para este autor la psicoterapia es un método de tratamiento orientado al conocimiento y al recuerdo cuyo objetivo es que el paciente, con la ayuda del terapeuta, sea capaz de recordar. DEVEREUX sostiene que no se realiza una psicoterapia en la tragedia estudiada ya que, por un lado, Anfitrón no intenta que Heracles 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 a Teseo es conflictivo porque limita la participación de este 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 de la recuperación de las actividades normales, que es el objetivo de la psicoterapia según la definición utilizada para este trabajo. Por otra parte, la forma de acompañar al enfermo acerca la posición de Teseo a la del “secretario del alienado” que es una de las propuestas del psicoanálisis de orientación lacaniana ante la psicosis (LACAN, 2002 [1984] III 295-305). El psicoanalista pone el cuerpo y no se establece un análisis en los términos propuestos para una neurosis, que vendría a ser lo que entiende DEVEREUX por una psicoterapia. Como se observa en el diálogo entre Teseo y Heracles, en el tratamiento para la psicosis suele establecerse una intensa, llamada incluso masiva, transferencia entre paciente y analista.²⁴²

²⁴¹ La familia de palabras del verbo *θερραπέω* está vinculado a la idea de cuidar vigilando y haciendo un seguimiento (LIDDELL & SCOTT, 1996 [1843]: 792-793). No hay registro de esta clase de términos en la obra porque en el léxico trágico está asociado principalmente a lo servil (*θερράπων* tiene como una de sus acepciones servidor) y Teseo es sin duda un héroe.

²⁴² El término transferencia en psicoanálisis designa los fenómenos que constituyen la relación entre paciente y psicoanalista. Se trata de la actualización de deseos inconscientes dentro de la relación analítica y tiene una función en la dinámica del proceso de curación. Cf. FREUD (2001 [1911-1913]: XII

En esta misma línea, JOUANNA (1987: 117) afirma que los grandes “sanadores” de la tragedia son los dioses y 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).

SIMON (1984: 162-165) sostiene que en la obra se realiza una especie de terapia porque, para aliviar la desesperación que lo atormenta, Heracles cuenta con 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. El profundo interés del héroe ateniense, debido a la relación afectiva, hace que las fórmulas retóricas devengan en una terapia.

GILL (1985: 314) 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.

De acuerdo con la idea de que la intervención de Teseo es terapéutica, 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 aun cuando 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 es curativa en *Áyax*, *Heracles* y *Bacantes*. En el caso particular de *Heracles*, FRAGUAS HERRÁEZ (2007: 186) sostiene que la intervención de Teseo ha operado un cambio en Heracles al aliviar la desesperación del héroe con sus palabras. El autor compara este caso con el de *Áyax*, en la obra homónima, 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.²⁴³ Esta

93-119) para un desarrollo sobre la noción de transferencia, y LACAN (2002 [1966] II: 513-564), para una exposición de dicha cuestión en la cura de la psicosis.

²⁴³ Cf. FURLEY (1986) quien también compara *Aj.* y *HF.*

comparación le permite suponer el conocimiento por parte de los tragediógrafos de la función curativa de la palabra.

A continuación hago un comentario de la escena final de *Bacantes* cuyo objetivo es marcar las diferencias con la de *Heracles* y permite destacar el carácter novedoso de la participación de Teseo en la recuperación de su amigo.

El diálogo entre Ágave y su padre comienza en el verso 1233, cuando la madre de Penteo llama a Cadmo para mostrarle su presa y este acude tras recoger los restos del joven rey. El anciano le habla de un crimen cometido por ella sin decirle quién fue asesinado (vv. 12454-1250). La respuesta de Ágave nos da a entender que aún no es consciente de que asesinó a su hijo -cuya cabeza tiene entre sus manos- ya que reclama su presencia; de aquí que se pueda afirmar que sigue enloquecida (vv. 1251-1258). El estado de locura durante el diálogo es una de las diferencias fundamentales con *Heracles*, cuando el héroe habla con su padre ya no muestra signos de locura.

A continuación, Cadmo se dirige a su hija y reafirma lo desdichado de la situación sin aún decir qué ha sucedido (vv. 1259-1263); es entonces cuando Ágave sospecha que algo malo ha pasado y quiere informarse (v. 1263). El anciano paso a paso prepara a su hija para que reconozca el fin de la desgracia marcada por la locura. SEAFORD (1996: 247) señala que Cadmo conduce a Ágave hacia la recuperación a través del diálogo de la misma manera que Dioniso lleva a Penteo a un estado de locura. En primer lugar, busca que registre el cambio a su alrededor preguntándole si ha pasado algo en el cielo (vv. 1264 y 1266), luego le pregunta acerca de su estado emocional, para que reconozca el cambio en su interior (v. 1268), y después la interroga acerca de sus facultades con el objetivo de saber si puede escuchar y hablar con claridad (v.1271). A diferencia de Ágave, Heracles se levanta y reconoce por sí solo el entorno (vv. 1088-1090).²⁴⁴

Luego con sus respuestas Ágave da cuenta de que ya no está enloquecida (vv. 1269-1270 y v. 1272) y Cadmo puede dirigir el diálogo con su hija hacia el reconocimiento de su prole: pregunta por su matrimonio, su marido (v. 1273) y finalmente centra el interrogante en su hijo (v. 1275), de modo que consiga ella misma identificar la cabeza que lleva entre sus manos (v. 1284). El anciano ha guiado a su hija apelando a los recuerdos antiguos que no han sido “reprimidos”, señala DODDS (1960:

²⁴⁴ Cf. DODDS (1960: 229-230) para quien Heracles recupera la sanidad como Ágave, y también ROUX (1972: 609-610).

230). La hermana de Semele comprende los hechos pero no es capaz de hablar de su vida futura sin la mención al rechazo y al destierro. Acepta el exilio sin discusión y no intenta revertir el decreto (v. 1350). La referencia al exilio en los versos finales es enfáticamente repetida, como si se tratara de una sombra o fantasma que la persigue (vv. 1363, 1366, 1370 y 1382). Tampoco hay marcas en sus palabras de una toma de decisión ni de cómo continuará viviendo. En este punto cabe destacar que se trata de una mujer, que no es esperable en la Grecia antigua que sea capaz de tomar decisiones sobre su vida. Por otra parte, la hija de Cadmo no pregunta por el entierro de su hijo, o por lo menos en el texto con el cual contamos no hay rastros de ello, ya que al ser una exiliada no está dentro de sus posibilidades ocuparse del ritual.

Para DEVEREUX (1970: 35) la diferencia entre las escenas de *Bacantes* y *Heracles* está en que Cadmo ayuda a su hija primero sacándola del trance y luego haciendo que progresivamente recuerde el crimen que cometió; y, en cambio, al Anfitrionida no se lo ayuda a recordar.²⁴⁵ En este punto es fundamental remarcar que, si bien hay un cambio en Ágave, el proceso curativo culmina con el reconocimiento y no se trabaja la vuelta a la vida en una ciudad como sucede con Heracles.

6.3. La sofística o la lógica del decir eficaz

La influencia de los sofistas se refleja de forma evidente en muchas de las obras de Eurípides.²⁴⁶ Como ya hemos visto, en esta tragedia la recuperación de Heracles está a cargo de su amigo Teseo, que es un hombre y no una divinidad. Atenea tiene un área de influencia reducida, en efecto, participa sólo evitando que el héroe mate a su padre. Con lo cual el dramaturgo hace un planteo evidentemente racionalista e innovador en tanto la recuperación no es un producto del accionar divino. En este apartado plantearé de qué manera para construir la escena final el tragediógrafo parece haberse basado en el pensamiento de Protágoras y Gorgias sobre la función del *lógos*.

En principio, cabe destacar respecto del vínculo con el método sofístico que Teseo, el héroe de la democracia ateniense, utiliza en lugar de la fuerza la persuasión que es el instrumento de la retórica: el arte democrático por excelencia estrictamente asociado al movimiento sofístico (GUTHRIE, 1988: 179-181).²⁴⁷

²⁴⁵ Cf. FRAGUAS HERRAÉZ (2007: 191) para quien el proceso curativo le permite a Ágave vivir sin caer en la desesperación.

²⁴⁶ Respecto de la influencia del movimiento sofístico en Eurípides, cf. PETRUZZELLIS (1965), CONACHER (1998) y GASTALDI & GAMBON (2006), *inter alios*.

²⁴⁷ Cf. BERS (1994) que estudia la relación entre el género trágico y la retórica.

El estudio de la función del *lógos* en la obra protagórica es relevante para la crítica de Platón en *Teeteto*. Allí encontramos 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. (166 d)²⁴⁸

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, Teseo aparta su atención de la verdad para concentrarse en el discurso al igual que lo hace Protágoras. Es decir, si bien se informa, no indaga demasiado sobre los hechos y asume que lo importante es que Heracles sobreviva.

El sofista continúa precisando la definición del sabio a través de una analogía con la medicina:

οὕτω δὲ καὶ ἐν τῇ παιδείᾳ ἀπὸ ἐτέρας ἕξῃως 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. Así establece una relación de analogía entre el *lógos* y el tratamiento médico, puesto que el discurso es capaz de producir cambios en el alma como lo hace la medicina con el cuerpo. Analogía que, destaca NUSSBAUM (2003: 76), podemos encontrar en el pensamiento griego desde Homero en adelante.

La tarea del sofista consiste en inducir, mediante discursos, a pasar de un estado a otro mejor. SPANGENBERG (2009: 90) advierte que el abderita al describir la tarea del sofista como el cambiar la disposición del alma a través de la palabra, le confiere al

²⁴⁸ El texto griego del pasaje de *Tht.* corresponde a la edición de DUKE, HICKEN, NICOLL, ROBINSON & STRACHAN (1995) y la traducción me pertenece.

lógos una nueva dimensión. Ya no tiene una función descriptiva de la experiencia sentida sino un papel productor en la conformación de una nueva disposición.

Respecto de esta nueva dimensión, cabe destacar el desarrollo de la doctrina del *lógos* que realiza Gorgias en el *Encomio de Helena*. El sofista de Leontini da pruebas del poder que tiene el discurso poético y le confiere a este último un carácter performativo. Ahora bien, esta característica puede ser conferida al discurso en términos generales dado que, sostiene SPANGENBERG (2009: 83), la especificidad de la poesía es desdibujada al suponer al discurso poético y a la prosa una raíz común, el *lógos*. En el párrafo 9 reflexiona sobre las experiencias emotivas producidas por el discurso:

ἦς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φόβικη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ' ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἴδιόν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχὴ.²⁴⁹

A quienes la escuchan infundió un escalofrío de terror, una compasión lacrimosa y un deseo indulgente; por dichas y desgracias de acciones y cuerpos extraños, el alma experimentó por medio de las palabras una experiencia propia.

El alma del oyente experimenta por obra de la palabra como una afección propia padecimientos ajenos: terror, piedad, pena y placer. Si bien Gorgias se refiere de manera explícita a reacciones producidas por la poesía, hemos visto que podemos trasladarlo a todo discurso, de manera que reclama para la palabra la capacidad de provocar emociones, asociada a la poesía tradicionalmente (DE ROMILLY, 1973: 161).

El *lógos* crea su propio mundo, provocando un encantamiento en aquel que lo escucha, y la condición de posibilidad de su efectividad es la creencia del oyente en el que habla, advierte SPANGENBERG (2010: 83). De esta manera 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 la tragedia estudiada, la razón por la cual el discurso se vuelve efectivo es que Heracles está involucrado. Teseo interviene, como lo hace un sofista, cambiando la disposición de su oyente para evitar que se suicide (vv. 1347-1352). Ahora bien, respecto de cómo el ateniense ha logrado que el Anftrionida recupere el control de su vida, 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” ni le serían útiles sin la comprensión y el apoyo ofrecidos. De hecho, el héroe

²⁴⁹ El texto griego de *Hel.* corresponde a la edición de DIELS & KRANZ (1951-1952) y la traducción me pertenece.

califica de insensato a quien prefiere riquezas y poder en lugar de un amigo (vv. 1425-1426).

En el párrafo 13 Gorgias da otra prueba del poder del *lógos* que es la capacidad de persuasión:

ὅτι δ' ἡ πειθῶ προσιοῦσα 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· δεύτερον δὲ τοὺς ἀναγκαίους διὰ λόγων ἀγῶνας, ἐν οἷς εἷς λόγος πολλὸν ὄχλον ἔτερψε καὶ ἔπεισε τέχνῃ γραφαίς, οὐκ ἀληθείαι λεχθείς· τρίτον [δὲ] φιλοσόφων λόγων ἀμίλλας, ἐν αἷς δαίκνυται καὶ γνώμης τάχος ὡς εὐμετάβολον ποιοῦν τὴν τῆς δόξης πίστιν.

Que la persuasión, cuando se une a la palabra, deja también la impronta en el alma como quiere, es algo que hay que aprender primero de los razonamientos de los meteorólogos, los cuales (scil. 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, 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, 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. MARCOS (2011: 63-64) advierte que la acción es descripta 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 tres ejemplos. El primero son los razonamientos de los astrónomos, capaces de transformar las opiniones de la mayoría. En el segundo ejemplo, el de los discursos forenses, 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 discursos que inducen en los oyentes una ilusión y toman en cuenta la dimensión intersubjetiva implicada en toda comunicación. Así 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 que desarrolla a continuación Gorgias en el párrafo 14. Al igual que Protágoras, el

discípulo de Empédocles se sirve de una analogía con la medicina para explicar cómo el discurso 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 ἔτερωσαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τινα κακῇ τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.

La misma relación tiene el poder del discurso respecto de la disposición del alma que la disposición de los fármacos respecto de la naturaleza de los cuerpos. Pues así como entre los fármacos unos sacan del cuerpo algunos humores, y otros, otros; y unos hacen cesar la enfermedad y otros la vida, así también de los discursos unos afligen, otros alegran, otros atemorizan, otros conducen a la audacia a los oyentes, otros drogan y hechizan el alma por medio de una persuasión maligna.

El *lógos* puede controlar a través de la palabra al alma, como los medicamentos al cuerpo y, al igual que el *phármakon*, es ambiguo dado que puede apartar el dolor o destruir la *psykhé*. Cabe destacar, advierte MARCOS (2011: 19), que la presentación de Gorgias difiere de la de Protágoras en tanto el abderita describe la *dýnamis* del discurso en términos únicamente positivos.

NUSSBAUM (2003: 78) sostiene que los *lógoi* referidos en la comparación con los medicamentos no son ni 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 cual es sumamente próximo al trabajo de un terapeuta 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. A su vez, advierte SEGAL (1962: 115-116), al establecer una afinidad con el racionalismo científico de la medicina de la época, le confiere al *lógos* una capacidad argumentativa racional. Al final del párrafo Gorgias sostiene que se puede persuadir al alma drogándola o hechizándola, de modo que se puede utilizar tanto el *phármakon* como la *goeteía*. Con lo cual hay dos herramientas, una racional y otra emocional que podemos identificar en el discurso de Teseo, quien desde lo formal habla muy correctamente y a la vez apunta al lazo afectivo.

Por otra parte, Gorgias al definir la persuasión como una manipulación del alma y establecer que la *dýnamis* del *lógos* actúa como una droga afectando a esta última, le da un fundamento psicológico a la retórica: la *psykhé* es el área de actividad que el

rhétor tiene que ser capaz de controlar (SEGAL, 1962: 105). 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: 128).

Respecto de la relación entre la actividad curativa de la medicina con la práctica retórica, Platón en *Gorgias* 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. (456 b)²⁵⁰

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.

Gorgias 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 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 sólo 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 y en el caso de Heracles ir con Teseo hacia Atenas. 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 la palabra es un estímulo que transforma y “performa” el mundo: hace ser lo que dice.

6.4. Síntesis parcial

Teseo persuade a Heracles de no suicidarse y continuar su vida en Atenas. Como se ha comentado, el diálogo entre los dos amigos es una escena terapéutica porque se dan las dos condiciones para una psicoterapia: la presencia de un “otro” y la palabra como instrumento del proceso terapéutico. Al igual que un maestro de retórica, Teseo sabe cómo utilizar la persuasiva fuerza de la razón y tiene conocimientos sobre las emociones humanas. De esta manera Eurípides le da al *lógos* un valor curativo que es

²⁵⁰ El texto griego de *Grg.* corresponde a la edición de BURNET (1903) y la traducción me pertenece.

producto de la influencia del movimiento sofístico. Dicho movimiento, y en particular la filosofía de Protágoras y Gorgias, insiste en la autonomía performativa del lenguaje, condición para el desarrollo de una cura por la palabra. Lo cual se debe a que, 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. Lo que se juega no es “qué” se dice sino a “quién”. De modo que liberan a la palabra de implicaciones ontológicas y pasan a tratarla como una *tékhnē* 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

En la presente tesis me aboqué al análisis de la tragedia *Heracles* de Eurípides con el objetivo de realizar un estudio nosológico de la locura del héroe. Partiendo de la concepción de la mujer como una de las formas de alteridad fundamental en la constitución de la identidad del hombre ateniense, la hipótesis de la investigación consistió en que la *manía* tiene un carácter violento y destructivo al ser vinculada a lo femenino a partir de diferentes recursos poéticos. Pero la feminización no sólo conduce a Heracles a cometer el asesinato de su familia sino que, a su vez, es una forma de preparación para la recuperación del héroe, quien continuará sus días en la ciudad de Atenas. El análisis de la obra a la luz del método filológico en combinación con la psicología, los estudios de género y la antropología histórica permitió indagar el aspecto negativo y, a su vez, positivo del contacto con lo femenino y la posibilidad de la cura mediante la palabra.

Ante la escasez de testimonios de la Grecia clásica sobre la locura, Eurípides ofrece en su versión del episodio de la locura de Heracles un cuadro sintomatológico prácticamente completo y, además, representa un tratamiento exitoso de la enfermedad. Para el abordaje de la tragedia propuse, por un lado, reflexionar sobre el vínculo con los desarrollos intelectuales de la época. Si bien el poeta trágico retoma aspectos de la representación tradicional de la *manía*, es notoria la repercusión de la medicina hipocrática y el movimiento sofista en la obra, constituida de ese modo en una propuesta sumamente innovadora. Por otro lado, consideré oportuno aplicar categorías modernas para la comprensión del comportamiento del héroe, que permitieron precisar que la estructura de la tragedia responde a los tiempos de la locura. Utilicé nociones del psicoanálisis -como el término psicosis y las condiciones de desencadenamiento de dicha estructura, el significante “Nombre-del-Padre” y el sintagma “empuje a La mujer”- intentando no caer en un exceso de psicologismo y analizar a Heracles como un caso “real”.

Siguiendo los lineamientos que supone un estudio nosológico, estudié en los capítulos de la tesis la etiología, la sintomatología y el tratamiento de la locura de Heracles. Comencé la investigación con un rastreo lexical de los términos que en la tragedia estudiada designan o se asocian al fenómeno de la *manía*. La conclusión del estudio léxico fue el reconocimiento de la complejidad de la representación de la locura del héroe, si bien parece ser un fenómeno causado por factores externos dada la

presencia de *Lýssa* en escena. La *manía* de Heracles es relacionada con la imagen tradicional de la locura -desarrollada principalmente por Esquilo- porque tiene una causa divina, implica un estado de violencia que acompaña a la guerra y está vinculada a la figura de Dioniso. Pero también existe una correspondencia entre la descripción de los síntomas del Anfítrionida y el cuadro de la enfermedad sagrada descrito en *De morbo sacro*, una afección que no tiene una etiología divina sino fisiológica. Resultó primordial analizar el tratado hipocrático dado que la *ἰεσθή νοῦσος* constituye un modelo de las perturbaciones mentales para la literatura y el trágico recurre a ella en varias obras. A su vez, el estudio del tratado permitió identificar otras alteraciones del cerebro, entre las cuales se ubica la de “los hombres que enloquecen y deliran”. Se utiliza para la clasificación de este tipo de perturbación el participio del verbo *maínomai* y sus síntomas característicos son el delirio y la alucinación, aspectos fundamentales en la construcción de la locura eurípidea.

La encargada de provocar la furia del protagonista es *Lýssa* por lo cual realicé un estudio de su figura basado en la presentación de la genealogía y la funcionalidad trágica. Eurípides relaciona la personificación de la locura con figuras destructoras como Medusa, las *Kéres* y las Erinias, y, además, la asocia por sus atributos con el perro, animal que en la Antigüedad participaba de la experiencia de la muerte. La animalización, recurso que la convierte incluso en un monstruo, permitió explorar el carácter destructivo de la locura y su relación con lo femenino, en tanto las referencias caninas tienen siempre en la tragedia una valencia violenta.

La incorporación del modelo narratológico para el abordaje de la etiología de la enfermedad permitió distinguir la presencia de dos narraciones sobre el episodio de locura y precisar sus diferencias. *Lýssa* explica que enloquecerá al héroe para que mate a su familia, pero en la narración del mensajero no hay rastros de causas divinas, de modo que el único responsable del crimen es el héroe, si bien no es excluido el plano divino ya que se destaca la participación de Atenea para detener a Heracles antes de asesinar a su padre. A su vez, el examen de los dos relatos me condujo a reconocer la riqueza del planteo eurípideo sobre la responsabilidad del hombre. El hecho de asumirse como responsable de los asesinatos y no como una víctima del capricho divino, consecuencia del diálogo con Teseo, le permite al hijo de Alcmena continuar su vida.

Para la comprensión del fenómeno de la locura fue necesario estudiar el crimen en tanto los asesinatos constituyen su consecuencia principal. El héroe interrumpe un ritual

para matar a flechazos a su mujer e hijos, comenzando lo que el coro denomina una bacanal. La configuración de la escena es sumamente rica por la combinación de elementos rituales y bélicos. En primer lugar, el crimen tiene como marco un rito que establece un corte en la conducta del héroe, si bien la utilización del arco como arma homicida relaciona el episodio de locura con su accionar típico. Además, el ritual de purificación se pervierte al mudar en un sacrificio con el agravante de que las víctimas son humanas. De este modo, el ámbito destinado al culto y a la unión de la familia se transforma en un espacio de destrucción. A su vez, Eurípides convierte el escenario para la manifestación de *Lýssa* en una bacanal al utilizar terminología dionisiaca junto con la bélica, vinculando a Heracles con Dioniso, que en la mitología griega es precisamente el dios de la locura y tiene, a su vez, un aspecto marcial.

En cuanto al cuadro sintomatológico, el estudio filológico de la descripción de los síntomas de Heracles confirmó la hipótesis del primer capítulo sobre la relación con la concepción tradicional de la locura y la medicina hipocrática. Una serie de diagnósticos del caso realizados desde la filología, la medicina y la psicología sentaron las bases para mi propia elaboración. Realicé dos diagnósticos, uno en términos psiquiátricos y otro en términos psicoanalíticos, con el objetivo de establecer lazos entre la Antigüedad y la actualidad. Pero, además, la identificación de Heracles como psicótico me condujo a reflexionar sobre la conceptualización desarrollada por LACAN sobre el desencadenamiento de la psicosis y, de ese modo, aplicar una serie de categorías propias del psicoanálisis. A partir del estudio comparativo con el caso SCHREBER pude ubicar las condiciones de la irrupción, los antecedentes y las fases específicas de la locura del héroe, que aclararon la estructuración de la tragedia.

Asimismo estudié la feminización del héroe desde dos perspectivas, una filológica y otra psicoanalítica. El análisis filológico precisó los recursos poéticos de los que se vale Eurípides. La presencia de una *daímon*, enviada a su vez por una diosa, para enloquecer al héroe se complementa con la utilización de términos que cargan con una violencia de impronta femenina y vinculan la locura con la bacanal. A esto se suma el uso del arco, arma utilizada principalmente por los bárbaros, y del peplo, una prenda fundamentalmente femenina. El proceso parece tener sólo un carácter negativo, sin embargo, también tiene un aspecto positivo que consiste en la preparación para el encuentro con Teseo. A su vez, he vinculado el proceso al valor del género trágico en sí mismo ya que habilita la reflexión sobre la “otredad” y su inclusión. Con el sintagma “empuje a la Mujer”, LACAN confirma la doble valencia de la feminización ya que es un

fenómeno vinculado al desencadenamiento de la psicosis pero también al encadenamiento, en tanto permite regular algo del goce.

Por último, estudié el diálogo entre Teseo y Heracles como una instancia terapéutica. Eurípides no sólo pone en escena un final novedoso respecto de la tradición literaria sino que propone una cura por la palabra de la cual no hay antecedentes en la medicina hipocrática sino que debe ser leída como un producto del contacto con los desarrollos sofistas.

La solución al conflicto está relacionada con el triunfo de los nuevos valores colectivos de la polis democrática. En las tragedias, la tradición mitológica se utilizaba para pensar la relación que la ciudad de Atenas mantenía con el pasado de la que había surgido y el presente que despuntaba. Así Eurípides retoma un tema mítico pero introduce innovaciones. El cambio de ubicación temporal del infanticidio respecto de los trabajos y el ofrecimiento de Teseo no sólo responden a una cuestión dramática sino que reflejan cuestionamientos propios del ciudadano ateniense. La presentación de una experiencia de alteración y cura tiene un alcance político-cívico en tanto la escenificación de un tratamiento de la locura por el *lógos* puede, e incluso debe, ser leída como un intento de educar al buen ciudadano en los mecanismos de recuperación. El poeta trágico, al igual que un psicólogo, aporta soluciones para los inconvenientes de la sociedad. Se trata de una propuesta sumamente valiosa, en tanto abre el cuestionamiento sobre cómo concebimos la locura hoy en día y ofrece herramientas retóricas para los dispositivos de tratamiento actuales. En la tragedia se pone en escena al héroe griego por excelencia asesinando a su familia y recibiendo ayuda de un amigo para mostrar el valor curativo que tiene la palabra y la asunción de la responsabilidad, pero, además, es glorificada la identidad cívica ateniense ya que la ciudad propuesta como refugio para el exiliado Heracles es Atenas.

Bibliografía

Fuentes utilizadas

Ediciones y traducciones de *Heracles*

- BARLOW, S. (1996) *Euripides*, Heracles, Warminster: Aris & Phillips.
- BOND, G. W. (1981) *Euripides*, Heracles, *with Introduction and Commentary*, Oxford: Clarendon Press.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. (1985) *Eurípides, Tragedias*, t. II, Madrid: Gredos.
- DIGGLE, J. (1989) *Euripidis Fabulae*, t. II, Oxford: University Press.
- HALLERAN, M. R. (1988) *The Heracles of Euripides. Translated with Introduction, Notes, and Interpretative Essay*, Cambridge: Focus Classical Library.
- KOVACS, D. (1998) *Euripides*, t. III, Cambridge: Harvard University Press.
- LEE, K. H. (1988) *Eurípides*, Hercules, Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft.
- MERIDIER, L. (1956) *Euripide*, t. III, París: Les Belles Lettres.
- MURRAY, G. (1958) *Euripidis Fabulae*, t. II, Oxford: Clarendon Press.
- PARMENTIER, L. & GRÉGOIRE, H. (1923) *Euripide. Héraclès*, t. III, París: Les Belles Lettres.
- SLEIGH, T. & WOLFF, C. (2001) *Euripides*, Heracles, Oxford: University Press.
- 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

- BABBITT, F. C. (1936) *Plutarch*, Moralia, t. IV, Cambridge: Loeb Classical Library.
- BURNET, J. (1900-1907) *Platonis Opera*, t. III y V, Oxford: University Press.
- CAPPS, E, PAGE, T. E. & ROUSE, W. H. D. (1926) (eds.) *Aeschylus II*, Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments, Cambridge: Loeb Classical Library.
- DIELS, H. & KRANZ, W. (1951-1952) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlín: Weidmann.
- DIGGLE, J. (1984 y 1994) *Euripidis Fabulae*, t. I y III, Oxford: University Press.
- DODDS, E. R. (1960) *Euripides' Bacchae. Edited with introduction and commentary*, Oxford: Clarendon Press.
- 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.

- HUDE, C. (1960 [1908]) *Herodoti Historiae I-IV*, Oxford: Clarendon Press.
- JACOBITZ, K. (1896) *Luciani Samosatensis Opera*, t. I, Leipzig: Teubner.
- JONES, W. H. S. (1923-31) (ed.) *Hippocrates. Works*, t. I-IV, Cambridge: Loeb Classical Library.
- JOUANNA, J. (2003) *Hippocrate*, t. II, 3^o partie, La maladie sacrée, Paris: Les Belles Lettres.
- KOVACS, D. (1994-2002) *Euripides*, t. VI, Cambridge: Harvard University Press.
- LITTRÉ, E. (1861) *Oeuvres Complètes D'Hippocrate*, Amsterdam: A. M. Hakkert.
- LOBEL, E. & PAGE, D. (1955) *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford: University Press.
- LOUIS, P. (1969) *Aristote. Histoire des animaux*, t. III, Paris: Les Belles Lettres.
- LOUIS, P. (1994) *Aristote. Problèmes*, t. III, Paris: Les Belles Lettres.
- MARCOS, G. E. (2011) *Encomio de Helena*, Buenos Aires: Winograd.
- MERIDIER, L. (1956) *Euripide*, t. VI, Paris: Les Belles Lettres.
- MUNRO, D. B. & ALLEN, T. W. (1988 [1902]) *Homeri Opera. Iliadis libros I-XII continens*, t. I, Oxford: Clarendon Press.
- (1988 [1902]) *Homeri Opera. Iliadis libros XIII-XXIV continens*, t. II, Oxford: Clarendon Press.
- OLDFATHER, C. H. (1935) *Diodorus Siculus*, Library of History, Cambridge: Loeb Classical Library.
- PAGE, D. (1972) *Aeschlyi Tragoedias*, Oxford: Clarendon Press.
- PEARSON, A. C. (1975) *Sophoclis Fabulae*, Oxford: University Press.
- PEIPER, A. & RICHTER, G. (1921) *Seneca. Tragoediae*, Leipzig: Teubner.
- PERRIN, B. (1914) *Plutarch, Lives*, t. II, Cambridge: 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.
- ROUX, J. (1972) *Eurípides, Les Bacchantes*, Paris: Les Belles Lettres.
- SEAFORD, R. (1996) *Euripides, Bacchae*, Warminster: Aris & Phillips.
- THOMPSON, W. (2002) *The Gorgias of Plato, New Jersey*: Piscataway.
- VAN EFFENTERRE, H. & RUZÉ, F. (1994) *Nomima: Recueil d'inscriptions politiques et juridiques de l'archaïsme grec*, Roma: École française de Rome.
- WEST, M. L. (1966) *Hesiod, Theogony*, Oxford: Clarendon Press.
- (1978) *Hesiod, Works and Days*, Oxford: Clarendon Press.

Bibliografía secundaria

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.

ALEXIOU, M. (1974) "Tradition and Change in Antiquity" en *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge: University Press.

ÁLVAREZ, P. (2012) "El empuje a la mujer como père-versión", *Ancla* 4/5, 153-171.

ARMSTRONG, H. (2005) *A Compulsion for Antiquity: Freud and the Ancient World*, Nueva York: Cornell University Press.

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.

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.

BERS, V. (1994) "Tragedy and rhetoric", en WORTHINGTON, I. (ed.) *Persuasion: Greek Rhetoric in Action*, Londres: Routledge.

BLAIKLOCK, E. M. (1945) "The Epileptic", *Greece & Rome* 14 41/42, 48-63.

BRELICH, A. (1958) *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

BURKERT, W. (1966) "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *Greek, Roman and Bizantine Studies* 7 2, 87-121.

----- (2007 [1977]) *Religión griega. Arcaica y clásica*, Madrid: Abada.

BURNETT, A. P. (1971) *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford: Clarendon Press.

----- (1994) "Hekabe the Dog", *Arethusa* 27, 151-64.

BYNUM, C. W. (1987) *Holy Feast and Holy Fast. The religious significance of food to medieval women*, Berkeley: University of California Press.

CAIRNS, D. L. (2002) *Aidōs: The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford: University Press.

CASSIN, B. (2008) *El efecto sofístico*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- CHARLIER, P. (2003) “Les folies d’Herakles: rage, fureur et délire chez les héros thébain d’Euripides et Sophocle”, *Journal of History of Medicine* 15 3, 595-614.
- CHALK, H. H. O. (1962) “ARETH and BIA in Euripides’ *Herakles*”, *The Journal of Hellenic Studies* 82, 7-18.
- CIANI, M. G. (1974) “Lessico e funzione della follia nella tragedia greca”, *Bollettino dell’Istituto di Filologia Greca* 1, 70-110.
- CLARKE KOSAK, J. (2004) *Heroic measures. Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*, Leiden: Brill.
- COHEN, J. J. (1996) (ed.) *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis: University of Minesotta 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. (1998) *Euripides and the Sophists. Some Dramatic Treatments of Philosophical Ideas*, Londres: Duckworth.
- CONTI JIMÉNEZ, L. (2000) “Perturbaciones mentales en los poemas homéricos y en las tragedias de Sófocles y Eurípides”, *Myrtia* 15, 35-50.
- CRAIK, E. (1990) “Sexual Imagery and Innuendo in *Troades*”, en POWELL, A. (ed.) *Euripides Women and Sexuality*, Londres: Routledge, 32-75.
- (2001) “Medical References in Euripides”, *Bulletin of the Institute for Classical Studies* 45, 81-95.
- (2003) “Medical Language in the Sophoklean Fragments”, en SOMMERSTEIN, A. (ed.) *Shards from Kolonos: Studies in Sophoclean Fragments*, 45-56.
- 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.
- CRUZ AKIROV, A. (2005) “La descripción de la locura en Eurípides e Hipócrates. El caso de Heracles”, *Entre lenguas* 11, 27-34.
- (2008) *Enfermedades de héroes. La descripción de las enfermedades en Eurípides e Hipócrates*, Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Mérida.
- DALADIER, N. (1979) “Les Meres Aveugles”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 19, 229-244.

- DALTON PALOMO, M. (1996) *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*, México: Colegio de México.
- DAMET, A. (2012 a) *La septième porte: les conflits familiaux dans l'Athènes classique*, París: Publications de la Sorbonne.
- (2012 b) “La part du féminin et du masculin dans l’infanticide: des realia aux représentations tragiques (Athènes, époque classique)”, en DUBEL, S. & MONTANDON, A. (dir.) *Mythes sacrificiels et ragoûts d'enfants*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 315-327.
- DARAKI, M. (1980) “Aspects du sacrifice dionysiaque”, *Revue de l'Historie des Religions* 197 2, 131-157.
- DARCUS SULLIVAN, S. (2000) *Euripides’ Use of Psychological Terminology*, Montreal: McGill-Queen’s University Press.
- DE JONG, I. (1991) *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden: Brill.
- DE JONG, I., NÜNLIST, R. J. & BOWIE, A. (2004) (eds.) *Narrators, Narratees, and Narrative in Ancient Greek Literature*, Leiden: Brill.
- DE ROMILLY, J. (1973) “Gorgias et le Pouvoir de la Poésie”, *Journal of Hellenistic Studies* 93, 155-162.
- DE SANTIS, G. (2005 a) “Las Erinias: configuración progresiva del personaje y definición simbólica en Orestíada de Esquilo (primera parte)”, *Ordia Prima* 4, 39-76.
- (2005 b) “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.
- DELCOURT, M. (1969 [1958]) *Hermafrodita*, Barcelona: Seix Barral.
- DETIENNE, M. (2005) *Cómo ser autóctono. Del puro ateniense al francés de raigambre*, México: Fondo de Cultura Económica.
- DEVEREUX, G. (1970) “The Psychoterapy Scene in Euripides “Bacchae””, *Journal of Hellenic Studies* 90, 35-48.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DODDS, E. R. (1929) “Euripides the Irrationalist”, *The Classical Review* 43, 97-104.
- (2008 [1951]) *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza.
- DUCHEMIN, J. (1968) *L'Agon dans la tragédie grecque*, París: Les Belles Lettres.

- DUNN, F. N. (1996) *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford: University Press.
- FARNELL, L. R. (1921) *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford: Clarendon Press.
- FERRINI, F. (1978) "Tragedia e patologia: Lessico ippocratico in Euripide" *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 29, 49-62.
- FILHOL, E. (1989) "Hérakleîè Nosos. L'épilepsie d'Héraclès", *Revue de l'histoire des religions* 206, 3-20.
- FILÓCOMO, C. (2012) "'Y morirme contigo': Otreddad, crimen, autoexclusión y no lugar en el *Heracles* de Eurípides", ponencia presentada en *III Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Estudios Clásicos ORDIA PRIMA*, Córdoba, 18 al 20 de octubre de 2012 (inédita).
- (2013) "La cordura de la locura: ambigüedades de la figura de *Lyssa* en *Heracles* de Eurípides", ponencia presentada en *II Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores de la Antigüedad Grecolatina*, Buenos Aires, 1 al 3 de agosto de 2013 (inédita).
- FITZGERALD, G. J. (1991) "The Euripidean Heracles. An Intellectual and a Coward?", *Mnemosyne* 54, 85-95.
- FOLEY, H. (1985) *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca: Cornell University Press.
- FORSDYKE, S. (1995) *Exile, Ostracism, and Democracy: The Politics of Expulsion in Ancient Greece*, Princeton: University Press.
- FRAGUAS HERRAÉZ, D. (2007) "¿Hubo una psicoterapia verbal en la Grecia Clásica?", *Frenia* 7 1, 167-193.
- 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.
- 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.
- 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.

----- (2010) “El imaginario nosológico de la tragedia: algunas consideraciones en torno al léxico de la enfermedad en el drama ático”, ponencia presentada en *I Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales “Palimpsestos”*, Bahía Blanca, 26 al 28 de mayo de 2010 (inédita).

----- (2012) “La invención de la locura de los héroes: acerca de las locuras trágicas en la antigüedad griega”, ponencia presentada en *II Jornadas Internacionales de Estudios Clásicos y Medievales “Palimpsestos”*, Bahía Blanca, 28 al 30 de mayo de 2012 (inédita).

----- (2013) “Alucinación y locura: la experiencia de la mirada marginal en la tragedia griega”, ponencia presentada en *IV Jornadas de Historia de las Mujeres y Problemáticas de Género*, Morón, 11 al 13 de octubre de 2013 (inédita).

GARRISON, E. P. (1995) *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden: Brill.

GASTALDI, V. & GAMBON, L. (coord.) (2006) *Sofística y teatro griego. Retórica, derecho y sociedad*, Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

GIL, L. (2004 [1974]) *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid: Triacastela.

GILL, C. (1985) “Ancient Psychotherapy”, *Journal of the History of Ideas* 46, 307-325.

----- (1996) “Mind and Madness in Greek Tragedy”, *Apeiron* 29 3, 249-267.

GIRARD, R. (2005 [1972]) *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama.

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.

GOULD, J. P. (1980) “Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens”, *Journal of Hellenic Studies* 100, 38-59.

GOWARD, B. (1999) *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, Londres: Duckworth.

GREENWOOD, L. H. G. (1953) “The Rationalist Theory: *The Heracles*” en *Aspects of Euripidean Tragedy*, Cambridge: University Press, 59-91.

GREGORY, J. (1977) “Euripides' *Heracles*”, *Yale Classical Studies* 25, 259-75.

GRIFFITHS, E. M. (2002) “Euripides' *Herakles* and the pursuit of immortality”, *Mnemosyne* 55 6, 641-656.

----- (2006) *Euripides: Heracles*, Londres: Duckworth.

- GUARDASOLE, A. (2000) *Tragedia e medicina nell'Atene del V secolo a. C.*, Napoli: D'Auria Editore.
- GUTHRIE, W. (1988) *Historia de la filosofía griega*, t. III-IV, Madrid: Gredos.
- HALL, E. (1986) "Rhetoric, Irony, and the Ending of Eurípidés' "Herakles"", *Classical Antiquity* 5 2, 171-181.
- (1997) "The Sociology of Athenian Tragedy" en EASTERLING, P. E. (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: University Press, 93-126.
- 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. (2013a) "Thinking about Mental Disorders in Classical Antiquity" en HARRIS, W. V. (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden: Brill, 1-23.
- (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 Second Series* 34 2, 126-135.
- HENRICHS, A. (1996) "Dancing in Athens, Dancing on Delos: Some Patterns of Choral Projection in Euripides", *Philologus* 140, 48-62.
- HOLMES, B. (2010 [1976]) *The Symptom and the Subject*, Princeton: University Press.
- (2008) "Euripides' *Heracles* in the Flesh", *Classical Antiquity* 77, 231-251.
- HOLST-WARHAFT, G. (1995) *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, Londres: Routledge.
- JOUANNA, J. (1987) "Medecine Hipocratique et Tragedie Grecque" en *Cahiers du GITA* 3, 109-131.
- (1988) "La maladie sauvage dans la *Collection Hippocratique* et la tragédie grecque", *Metis* 31, 343-360.
- (2013) "The Typology 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 féminine" 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.
- KAMERBEEK, J. C. (1966) "The Unity and Meaning of Euripides' *Herakles*" *Mnemosyne* 19, 1-16.

- KERFERD, G. (2002) “El relativismo sofístico”, *Lecturas sobre sofística* I, 5-30.
- KIRK, G. S. (2002 [1974]) *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona: Paidós.
- (1977) “Methodological Reflexions on the Myths of Heracles” en GENTILI, B. & PAIONI, G. (eds.) *Il Mito Greco: Atti del convegno internazionale*, Roma: Quaderni Urbinati di Cultura Classica, 285-297.
- KITTO, H. D. F. (1939) *Greek Tragedy: a Literary Study*, Londres: Methuen.
- KURTZ, D. (1985) “La donna nei riti funebri” en ARRIGONI, G. (comp.) *Le donne in Grecia*, Bari: Laterza.
- LACAN, J. (2002 [1953-1974]) *El Seminario*, t. I-XXI, Buenos Aires: Paidós.
- (2002 [1966]) *Escritos*, t. I y II, Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1984) “El atolondradicho”, *Escansión* 1, 15-72.
- LACHAUD, M. (1991) “Nature et identité”, en NOUDELDMANN, F. (dir.), *La Nature: de l'identité à la liberté*, Paris: S.T.H, 31-46.
- LADA-RICHARDS, I. (1999) *Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford: Clarendon Press.
- LAÍN ENTRALGO, P. (2005 [1958]) *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Madrid: Anthropos.
- LANATA, G. (1967) *Medicina magica e religione popolare in Grecia fino all età d'Ippocrate*, Roma: Ateneo.
- LANATA, G. (1968) “Linguaggio scientifico e linguaggio poetico. Note al lessico del “De morbo sacro”” *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 5, 22-36.
- LEE, K. H. (1982) “The Iris-Lyssa Scene in Euripides' *Heracles*”, *Antichthon* 16, 44-53.
- LEE, M. M. (2006) “Acheloös Peplophoros: A Lost Statuette of a River God in Feminine Dress”, *Hesperia* 75, 317-325.
- LE PERSON, G. (2007) *La psukhê et les phrenes sont malades. Représentations du délire à l'époque classique (VIe-IIIe)*, Université Rennes 2. Disponible en Internet: <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00267188> [12 de septiembre de 2014].
- LONGO, O. (2009) *El Universo de los Griegos. Actualidad y distancia*, Barcelona: Acantilado.
- LÓPEZ, S. J. (2005) “El héroe griego perturbado y criminal: Heracles trágico”, *Praesentia* 6. Disponible en Internet: <http://vereda.saber.ula.ve/sol/praesentia6/julio.htm> [16 de agosto de 2009].
- LORAUX, N. (2004) *La experiencia de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego*, Barcelona: Acantilado.

- (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*, Leiden: Brill, 269-280.
- 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. (2000) *La forclusion du Nom-de-Père: le concept et sa clinique*, París: Seuil.
- MICHELINI, A. N. (1987) *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison: University of Wisconsin Press.
- MILLER, H. W. (1944) "Medical Terminology in Tragedy", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 75, 156-67.
- MOREL, G. (2012) *Ambigüedades sexuales: sexuación y Psicosis*. Buenos Aires: Manantial.
- MITCHELL-BOYASK, R. (2008) *Plague and the Athenian Imagination: Drama, History, and the Cult of Asclepius*, Cambridge: University Press.
- MOST, G. W. (2013) "The Madness of Tragedy" en HARRIS, W. V. (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden: Brill, 395-410.
- MURNAGHAN, S. (2005) "Women in Greek Tragedy", en BUSHNELL, R. (ed.), *A Companion to Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 234-250.
- NEYRAUT-SUTTERMAN, M. T. (1982) "Heracles et l'épilepsie", *Revue française de Psychanalyse* 46 4, 851-856.
- NORWOOD, G. (1920) *Greek Tragedy*, Londres: Methuen & Co.
- 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.
- PADEL, R. (1983) "Women: Model for Possession by Greek Daemons" en CAMERON, A. & KUHRT, A. (eds.) *Images of Women in Antiquity*, Detroit: Wayne State University Press.
- (1992) *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton: University Press.

- (2005) *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. México: Sexto Piso.
- 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.
- 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.
- PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU, H. (2009 a) “The Vocabulary of Madness from Homer to Hippocrates. Part 1: The Verbal Group of μαίνομαι”, *History of Psychiatry* 20 3, 311-339.
- (2009 b) “The Vocabulary of Madness from Homer to Hippocrates. Part 2: The Verbal Group of βακχεύω and the Noun λύσσα”, *History of Psychiatry* 20 4, 457-467.
- PETRUZZELLIS, N. (1965) “Euripide e la sofistica”, *Dioniso* 39, 356-379.
- 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, 19-44.
- RASCOVSKY, A. (1974) *El Filicidio*, Buenos Aires: Orion.
- REHM, R. (1994) *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton: University Press.
- (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: Sitpes Publishing, 363-376.
- (2002) *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton: University Press.
- REINHARD LUPTON, J. (2005) “Tragedy and Psychoanalysis: Freud and Lacan” en BUSHNELL, R. (ed.) *A Companion to Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 88-105.

- RILEY, K. (2008) *The Reception and Performance of Euripides' Herakles: Reasoning Madness*. Oxford.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010) *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Córdoba: Ordía Prima.
- RUCK, C. (1976) "Duality and the Madness of Herakles", *Arethusa* 9 1, 53-75.
- SAÏD, S. (2013) "From Homeric *ate* to Tragic Madness" en HARRIS, W. V. (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden: Brill, 363-393.
- SÁNCHEZ LASSO DE LA VEGA, J. (1952) "Sobre la etimología de λύσσα", *Emerita* 20, 32-41.
- SANZ MORALES, M. & LIBRÁN MORELO, M. (2008) "El contraste como procedimiento compositivo en el *Heracles* de Eurípides", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica Nuova Serie* 88 1, 59-77.
- SCABUZZO, S. (2000) "Hombres hablando de mujeres" en CABALLERO DE DEL SASTRE, E., HUBER, E. & RABAZA, E. (eds.) *El discurso femenino en la literatura greco-romana*, Rosario: Homo sapiens.
- SCHAMUN, M. C. (1997) "Significaciones de τάρραγμα (perturbación) en *Heracles* de Eurípides", *Synthesis* 4, 99-112.
- (200h3) "ΑΓΩΝ ΛΟΓΩΝ en *Heracles* de Eurípides, vv. 140-251", *Argos* 27, 135-147.
- SCHREBER, D. P. (1978 [1903]) *Memorias de un neurópata (Legado de un enfermo de los nervios)*, Buenos Aires: Ediciones Petrel.
- SEAFORD, R. (1995) *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford: Clarendon Press.
- SEGAL, C. (1962) "Gorgias and the Psychology of Logos", *Harvard Studies in Classical Philology* 66, 99-155.
- (1986) *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca: Cornell University Press.
- (1992) "Tragic Beginnings: Narration, Voice, and Authority in the Prologues of Greek Drama", *Yale Classical Studies* 29, 85-112.
- (1997) *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton: University Press.
- 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.
- SLATER, P. (1968) *The Glory of Hera. Greek Mythology and the Greek Family*, Boston: Beacon Press.
- SOURVINOU-INWOOD, C. (2003) *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham: Lexington Books.
- (2005) "Greek Tragedy and Ritual", en BUSHNELL, R. (ed.) *A Companion to Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 7-24.
- SPANGENBERG, P. (2009) "*Phantasia* y verdad en Protágoras", en MARCOS, G. E. y DÍAZ, M. E. (eds.) *El surgimiento de la phantasia 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.
- THEODOROU, Z. (1993) "Subject to Emotion: Exploring Madness in *Orestes*", *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.
- "The Early Greek Medical Vocabulary of Insanity" en HARRIS, W. V. (ed.) *Mental Disorders in the Classical World*, Leiden: Brill, 61-95.
- 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. (2002 [1972]) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona: Ariel.
- (1986) *La muerte en los ojos*, Barcelona: Gedisa.
- (2001 [1989]) *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona: Paidós.
- VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. (2002 [1972]) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, t. I, Barcelona: Paidós.
- VERRALL, A. W (1905) *Essays on Four Plays of Euripides: Andromache, Helen, Heracles, Orestes*, Cambridge: University Press.
- WALKER, H. J. (1995) *Theseus and Athens*, Oxford: University Press.

- WILLINK, C. W. (1988) "Sleep after Labour in Euripides' *Heracles*" *The Classical Quarterly New Series* 38 1, 86-97.
- 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.
- YOSHITAKE, S. (1994) "Disgrace, Grief and Other Ills: *Herakles*' Rejection of Suicide", *Journal of hellenic studies* 114, 135-153.
- ZEITLIN, F. I. (1992) "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.
- (1996) *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago: University Press.
- WOHL, V. (2005) "Tragedy and Feminism" en BUSHNELL, R (ed.) *A Companion to Tragedy*, Oxford: Blackwell Publishing, 145-160.

Instrumenta Studiorum

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (1995) *Medical Psychotherapy Position Statement*, Approved by the Board of Trustees, July 1995. Approved by the Assembly May 1995 Document Reference No. 950003.
- BEEKES, R. (2010) *Etymological Dictionary of Greek*, t. I y II, Leiden: Brill.
- CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, París: Klincksieck.
- CHEVALLIER, J. & GHEERBRANT, A. (1993 [1969]) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- DAREMBERG, C. & SAGLIO, M. E. (1918) *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, París: Hachette.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1969) *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R (1996 [1843]) *Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press.
- ORGANIZACIÓN PANAMERICANA DE LA SALUD (1996) *Clasificación Internacional de Enfermedades y Problemas Relacionados con la Salud. Décima revisión. (CIE-10)*, Washington DC: OPS.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1989-1997) *Diccionario griego-español*, Madrid: CSIC.