



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Tesina de Licenciatura en Letras

*Y vamos a correr por las cornisas:
marginalidad y locura en Heracles de Eurípides*

Constanza Filócomo

PREFACIO

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciada en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Constanza Filócomo, en la orientación Estudios Clásicos Greco-Latinos, bajo la dirección de la Dra. Lidia Gambon.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Lidia Gambon por la generosidad y paciencia de los últimos años. Su tiempo, disponibilidad y capacidad para guiarme han sido (son) un aporte invaluable no solamente en el desarrollo de esta tesina sino también en mi inicio en el campo de la investigación.

A aquellos profesores que me entusiasmaron y desafiaron con arduos caminos.

A mis padres, Vivian y Néstor, porque nada de lo que hago sería posible sin su incondicional apoyo.

A mis abuelos y abuelas, quienes siempre confiaron en mí y, casi con certeza, habrían estado felices de ver este trabajo.

A mis hermanas y a Juan por acompañarme durante la redacción de esta tesina.

A los griegos por tan inspiradora civilización y sempiternos mitos.

ÍNDICE

Explicaciones preliminares.....	1
1. Introducción.....	2
1.A. La tragedia del s. V a.C.: lugar de encuentro con lo <i>otro</i>	4
1.B. Entredichos de un héroe: el mito de Heracles y las innovaciones euripideas.....	6
1.C. ¿Una obra inorgánica? Estructura del <i>HF</i> y delimitación del corpus.....	10
1.D. <i>Una cosa de locos</i> : construcción trágica de la locura.....	13
2. Locura en Heracles.....	17
2.A. La locura en persona: monstruosidad y ambigüedades de la figura de <i>Lýssa</i>	17
2.B. Matar a los hijos y olvidarlo: alienación cognitiva de un héroe perturbado.....	24
2.B.i. Perturbación de la mente.....	27
2.C. <i>No soy yo, es el monstruo</i> : alienación conductual de un héroe bestializado.....	31
2.D. <i>Primero hay que saber sufrir</i> : alienación emocional de un héroe feminizado....	36
2.D.i. Resignificación del último <i>pónos</i>	36
2.D.ii. Emociones de Heracles en el éxodo de la obra.....	39
3. Conclusiones y una lectura del éxodo a partir de la alienación del protagonista.....	47
4. Bibliografía.....	50

Explicaciones preliminares

Esta tesina se realizó bajo la dirección de la Dra. Lidia Gambon, en el marco de su Proyecto de Grupo de Investigación “La invención de la locura de los héroes: relaciones entre tragedia ática y medicina hipocrática en la Atenas del s. V a.C.” (Código: 24/I197; período: 01/01/2012 al 31/12/2015), subsidiado por la Secretaría General de Ciencia y Tecnología de la UNS. Asimismo, nuestra investigación contó con el apoyo de la Beca de Estímulo a las Vocaciones Científicas, desde el 01-09-2011 hasta el 31-08-2012, otorgada por el Consejo Interuniversitario Nacional (Res. P. No. 97/11) y la Beca de Introducción a la Investigación para Alumnos Avanzados, desde el 03-04-2013 hasta el 28-02-2014, otorgada por la Secretaría General de Ciencia y Tecnología de la UNS (Res. CSU- 124/03). Ello nos permitió delimitar los aspectos a abordar en nuestro trabajo y debatir algunos de los resultados preliminares alcanzados en encuentros académicos, a los que asistimos en 2012 y 2013. Hemos mencionado en los apartados, cuando así correspondía, cuáles han sido estos aportes.

Las traducciones en todos los casos nos pertenecen. Los destacados, cuando los hay, son nuestros. Para el trabajo sobre el texto literario griego utilizamos la edición oxoniense de J. Diggle (1981) y las ediciones anotadas de G. Bond (1981) y de Sh. Barlow (1996). Tanto las ediciones, como los diccionarios y léxicos especializados consultados se han incluido en la bibliografía.

Durante el desarrollo del trabajo, transliteramos generalmente las palabras griegas excepto la primera vez que son mencionadas, en el caso de los términos aislados. Para las citas textuales, conservamos siempre los caracteres griegos. Aunque para citar *Heracles* usamos la abreviatura canonizada *HF* (LSJ), para referirnos a otras tragedias dejamos su nombre completo, pensando en los estudiantes de grado que eventualmente deseen acceder a este material.

1. INTRODUCCIÓN

La locura ha sido constantemente un tema importante en la historia de la literatura: Platón, Cervantes, Erasmo de Rotterdam son solo algunos de los que se ocuparon de este tópico. Los griegos, eternamente preocupados por los problemas del hombre y por su relación con lo que está más allá, no fueron una excepción. Con la pretensión de estudiar la construcción de la locura en la tragedia griega (patología idiosincrásica del género), hemos escogido a *Heracles* (en adelante *HF*) por ser una de las obras más emblemáticas de esta enfermedad. En ella, como veremos, la oposición identidad/alteridad actúa como eje estructurador del desarrollo del drama.

Esta tragedia por largo tiempo no ha sido considerada entre las piezas canónicas por parte de la crítica. Sin embargo, como prueban los recientes estudios de Thalia Papadopoulou (2005) y Emma Griffiths (2006), durante los últimos años ha resurgido el interés por este drama más allá de los aspectos tradicionalmente estudiados (la unidad de la obra, los problemas relativos a su datación, el tratamiento del mito, la vinculación de la patología representada con la medicina contemporánea). La locura constituye uno de los temas sobre los que se ha puesto mayor atención, por las complejidades que conlleva (Guidorizzi, 2010).

Nuestra investigación parte de la estrecha conexión entre este tema y el género objeto de estudio, conexión que ha sido señalada como inherente al mundo trágico (cf. Padel, 1997 [1995]), y que deviene una de las formas de manifestación de la marginalización política y social del héroe (Ebbott, 2005). Teniendo en cuenta la estructuración de las manifestaciones del imaginario social en torno a la oposición identidad/alteridad (Cartledge, 2002[1993]), lo genérico como uno de los operadores más ricos de esta oposición en la tragedia (Loraux, 2003 [1989]) y el lugar central del *otro* en el teatro antiguo (Zeitlin, 1990), asumimos la complejidad y ambigüedad de la locura trágica.

Nos proponemos analizar, pues, el modo en que la *μανία* se afirma en *Heracles* como manifestación patológica configuradora de un espacio de alteridad en que se construyen y afirman las relaciones y, en especial, la identidad genérica. En este sentido, consideramos que “locura” y “marginalidad” son palabras claves en este trabajo, por lo que las hemos incluido en el título de la tesina. Este, además, abre con el verso “y vamos a correr por las cornisas” del tango *Balada para un loco*. Lo hemos escogido no solamente porque la canción trata el tema de la locura y constituye una defensa de la vida (por la que se inclinará el héroe en el éxodo), sino también porque la imagen de la cornisa constituye un sincretismo de la marginalidad y la locura.

Si tenemos en cuenta la doble significación del término “cornisa”, entendemos que la metáfora se ajusta perfectamente a lo estudiado en el desarrollo de la tesina. Por un lado, significa la faja que está al borde de un precipicio, al margen (como está Heracles, alienado por la locura); por el otro, es también el “coronamiento compuesto de molduras, o cuerpo voladizo con molduras, que sirve de remate a otro” y la “parte superior del cornisamento de un pedestal, edificio o habitación” (RAE): tal como afirma Heracles (y como indicamos en la pág. 38), su crimen familiar constituirá el último de los trabajos que “corona” la construcción de los trabajos realizados (vv. 1279-1280). El héroe, entonces, se encuentra al margen, corriendo los límites, en la “cornisa” por haber matado a su familia, hecho con el que “coronó”, “puso la cornisa” a los males de su casa. Creemos que la cita incluida en el título permite, a su vez, en virtud del distanciamiento implícito en la naturaleza polifónica de toda cita, “fracturar” de alguna manera el horizonte de expectativas del lector (un quiebre que, por otra parte, se aviene enteramente a un autor como Eurípides, transgresor del género trágico).

Nuestro método de investigación es el filológico, entendido como el estudio de la tragedia en el contexto cultural en el que surgió, por lo que otorgamos preponderancia al texto en su lengua original. Así, abordamos el tópico de la locura desde las particularidades de su contexto referencial, a partir del análisis filológico de los textos en las escenas especialmente significativas sobre las que se fija el corpus.

En la primera parte introductoria, contextualizaremos la tragedia del siglo V a. C. (1.A), repasaremos brevemente las innovaciones de Eurípides respecto al mito de Heracles (1.B), presentaremos la estructura de la pieza y los principales problemas que plantea (1.C) y, por último, introduciremos el tema de la construcción trágica de la locura (1.D). En un segundo capítulo, nos ocuparemos específicamente de la locura de Heracles. Nos encargaremos, en primer lugar, de la figura inspiradora de la locura (y personificación de ella), subrayando sus ambigüedades (2.A). Luego, analizaremos tres aspectos esenciales de la alienación que estigmatiza al héroe como consecuencia de su locura: la alienación cognitiva (2.B), la alienación de la conducta (2.C) y la alienación emocional (2.D). Finalmente, en las conclusiones (3), haremos una lectura del éxodo a partir de los resultados logrados en nuestro análisis.

1.A. La tragedia del s. V a.C., lugar de encuentro con lo *otro*

La tragedia —ligada desde su origen al culto de Dioniso— se impuso en el siglo V a.C. como una de las instituciones sociales más importantes de la πόλις. Todos los años tres escritores competían frente a 16.000 espectadores presentando tres tragedias y una obra satírica en el teatro de Dioniso, quien además del dios del vino era el dios de las máscaras y, en un sentido más amplio, el dios de las transformaciones.

Aunque arraigada en la realidad social como ningún otro género, la tragedia no refleja la realidad: la problematiza. Pero, como afirma Edith Hall (1997:99-100), si bien la tragedia no puede ser usada como documento de la vida real de los atenienses, es esencial para conocer sus preocupaciones sociales y emocionales. Así, en este género el universo del mito —perteneciente al pasado- se encuentra con el pensamiento jurídico y político de la ciudad actual (Vernant, 1972:27). La palabra, su elemento esencial,¹ es también un punto de confrontación: los vocablos adquieren distinto significado en uno y otro personaje, por lo que la unilateralidad de cada protagonista, “preso de la palabra”, choca con otra unilateralidad (Vernant, 1972:37).² Solo el espectador puede “gozar” de la polivalencia del drama: tensión entre el mito y la ciudad, el universo de los dioses y los hombres, ambigüedades de la lengua. No buscamos, entonces, una “verdad” en la tragedia griega; por el contrario, son las tensiones y los problemas que plantea los que nos hacen volver a ella generación tras generación: “It is because tragedy is not reducible to a simple ‘message’, because these dramas are not played out or exhausted in a single reading or performance, that readers return again and again to ancient tragedy” (Goldhill, 1986:286).

Las lecturas recientes sobre este género muestran particular interés por las tensiones sociales de los márgenes. La tragedia está, esencialmente, marcada por el conflicto: es el encuentro con lo diferente, con el *otro*, lo que constituye la dimensión dionisiaca del género, un aspecto puesto de relieve tempranamente por la autora norteamericana Froma Zeitlin (1990) y sobre el que han vuelto otros críticos después. “The margin, then, can be considered the point or zone of interaction between insiders and outsiders. Tragedy creates an opportunity for such an interaction in its performance generally, and specially in its portrayal of marginal figures” (Ebbott, 2005:366). “Marginado”, desde el punto de vista social, era aquel que no reunía todas las características del ciudadano: ateniense de nacimiento, libre, adulto, legítimo y hombre. Estos

¹ “Greek tragedy is essentially a drama of words” (Burian, 1997:199).

² Refiriéndose a las tragedias euripideas, Simon Goldhill afirma: “this suggestion of a variety of ways of viewing people and actions -a plurality of *logoi*- is developed by the focus on the question of judging character” (1986:253).

ciudadanos se definían a sí mismos por aquello que no eran. Y la tragedia envuelve esta exploración de uno *mismo* a través del *otro* (Ebbott, 2005:367). A extranjeros, esclavos y mujeres, todos ellos silenciados en el discurso social, la tragedia les ofrece una voz e incluso los coloca en un lugar central.³ Esta polifonía sugiere una visión igualitaria, aunque su implementación sea imposible en la sociedad real de los atenienses:

Tragedy postulates in imagination a world rarely even hoped for in reality until very recently. It is a world which is ‘democratic’ in something akin to the modern, Western sense; it is a world in which characters of diverse ethnicity, gender, and status all have the same right to express their opinions and the same verbal ability with which to exercise that right.

(Hall, 1997:125)

En efecto, todos los personajes comparten el mismo lenguaje elevado, cualquiera sea su género, clase social o etnia. Al mismo tiempo, pese a su pluralidad, la tragedia se centra en Atenas y legitima el orden establecido. El “atenocentrismo” de la tragedia se manifiesta de distintas maneras (Hall, 1997:100) (por ejemplo, cuando los mitos que involucran a otras ciudades son manipulados para servir los intereses atenienses). En *HF*, el héroe más grandioso de Grecia vuelve a la vida —de su deseo de suicidio— gracias a Teseo, ateniense, y será llevado, luego de matar a su familia, a Atenas, para ser purificado y honrado (vv. 1322-1333). Entonces, el *status quo* es legitimado y al mismo tiempo puesto en cuestión:

Tragedy legitimises the value-system necessary to the glorification of Athens and the subordination of the slaves, women, and other non-citizens who constituted the majority of her inhabitants. But it is also important to the understanding of the ‘sociology’ of the plays to remember that the polyphonic tragic form, which gives voice to characters from all such groups, challenges the vary notions which it simultaneously legitimises.

(Hall, 1997:118)

La tragedia griega, siempre en conflicto y en el *entre* de las tensiones, constituyó un poderoso instrumento de los griegos para reafirmar, cuestionar y redefinir sus ideales. Los ciudadanos del siglo V a.C., espectadores, podían ver globalmente todos estos aspectos

³ Tal es así que los esclavos pueden tener gran poder en el mundo de la tragedia por su acceso a conocimiento peligroso: es el caso de los pedagogos y las niñeras (Hall, 1997:113-114). Por otro lado, las mujeres, también excluidas de la vida pública, cuya gloria consistía en que no se hablara de ellas (ni bien ni mal), tienen protagonismo en el arte ateniense. Apasionadas y susceptibles a la posesión demoníaca (Padel, 1983) -aspectos que se relacionan con el origen dionisiaco de la tragedia (Hall, 1997:106)-, suelen ser las instigadoras de los eventos trágicos.

involucrados en la obra, estrechamente ligadas a su contemporaneidad. Nosotros, solo lectores (de apenas algunas obras), intentamos comprender por qué la tragedia muestra ideales a veces opuestos a los de su sociedad y a veces coincidentes; qué visión de los dioses tenían; cómo podía reaccionar el público ante las innovaciones de los mitos; qué hacía el héroe más famoso de Grecia matando a su familia en un espectáculo teatral; qué les preocupaba; qué amaban; cómo se definían en y a través del teatro, al detenernos en el problema de la locura en *HF* de Eurípides.

1.B. Entredichos de un héroe: el mito de Heracles y las innovaciones euripideas

Eurípides, nacido en el 480 a.C., fue el más joven de los tres trágicos cuyas obras llegaron a nosotros. De él conservamos diecinueve piezas (incluyendo *Reso*), mientras que de Esquilo, siete, y de Sófocles, otras siete. Aunque sus obras, según lo que conocemos, solo obtuvieron cinco victorias, fueron muy populares en su tiempo y después de su muerte. Su fama se debe, quizás, a su estilo innovador: como ha sido señalado suficientemente ya desde la antigüedad, redujo el rol del Coro, exploró las realidades sociales, la naturaleza de la historia y la psicología de sus personajes, se interesó por las situaciones domésticas, tuvo una actitud reflexiva respecto a la tradición literaria⁴ y cierta racionalización al abordar el mito y los temas religiosos. Algunas de sus innovaciones pueden explicarse en su contexto: Atenas en la última parte del siglo V a.C. protagonizaba grandes cambios, desde la guerra con Esparta hasta los debates políticos suscitados por los sofistas.⁵ Fue un período turbulento y de gran inestabilidad social. Y, como afirma Griffiths (2006:41), las complejidades de la figura de Heracles ofrecían grandes oportunidades a un trágico como Eurípides, interesado en desafiar a su audiencia.⁶

⁴ Las diversas lecturas posibles, gracias a las diferentes realidades puestas en escena a través de la palabra, evidencian también el estilo reflexivo e innovador del drama euripideo: “With Euripides, the myth and the characters of myth are fractured in a series of competing *logoi*, different readings, different paradigms for behaviour and understanding. The different illusions of reality set in play by the text’s self-reflexive awareness and transgressions of theatrical conventions also provide a model of characters’ manipulation and distortion of self-image and of the rules of conformity” (Goldhill, 1986:256).

⁵ Vale aclarar que aunque siempre estudiamos la obra en su contexto y en relación a él, no pretendemos de ninguna manera explicar la naturaleza del drama euripideo exclusivamente a partir de los hechos históricos.

⁶ Es innegable el desafío constante que Eurípides plantea a los espectadores: “the constant disruptions of expectations of form, narrative or expression are aimed at the reader and audience of tragedy and constantly disrupt his/her security” (Goldhill, 1986:264).

Heracles, hijo del dios Zeus y la mortal Alcmena,⁷ es uno de los héroes más célebres de la mitología clásica. Hijo de un hombre que debió establecer su morada en Tebas,⁸ nacido allí, casado con una princesa tebana y habiendo pasado gran parte de su vida y de sus hazañas en Tebas, es considerado un héroe tebano (Aélión, 1986:92-3). Existen varios acercamientos a su figura mítica: se lo suele ver como un símbolo de fertilidad; como un ejemplo del tipo de “héroe-guerrero” indoeuropeo; como una figura ambigua (mortal e inmortal, entre lo femenino y lo masculino, entre la vida y la muerte), la que usualmente se asocia a la transgresión de los límites (Griffiths, 2006:17).

Heracles es, esencialmente, una figura de contradicciones.⁹ Por un lado, no respeta los límites sociales de los griegos: aunque los antiguos valoraban el autocontrol, él se caracteriza por usar su fuerza sin medirla¹⁰ y por la pasión (por la comida, la bebida, el sexo).¹¹ Sin embargo, esta imagen coexiste con la de un héroe moral y servidor de la humanidad.¹² En efecto, fue glorificado como un dios y muchas comunidades decían ser descendientes de él. Aunque los orígenes de su culto son inciertos, sabemos que a partir del siglo VI a.C. su adoración se extendió por todo el mundo griego (Griffiths, 2006:22-5).¹³ Esta multivalencia de su persona será central en la tragedia que nos interesa.¹⁴

Como personaje trágico, Heracles aparece en cuatro de las obras que han sobrevivido: *Traquinias* (c. 420 a.C.) y *Filoctetes* (409 a.C.) de Sófocles y *Alceste* (438 a.C.) y *Heracles* (c. 416 a.C.) de Eurípides, aunque solo en la primera y la última en carácter de protagonista. Esta última tragedia —*HF*—, nuestro objeto de estudio, pertenece al período intermedio de la

⁷ Su concepción y nacimiento son mencionados ya en Homero por Zeus (*Ilíada* 14.323-4) y por Agamenón (*Ilíada* 19.95-125).

⁸ Anfitrón, su padre terrenal, debió exiliarse por matar a su suegro Electrión. Se instaló en Tebas, donde nació Heracles. Y es en la misma ciudad de Tebas donde Eurípides sitúa el drama.

⁹ Ya desde Homero, en cuanto a su divinidad/mortalidad. En *Ilíada* 18.122-128, Aquiles se refiere a su propia muerte comparándose con Heracles, quien también fue mortal. En *Odisea* 11.630-636, por otro lado, se presenta una versión diferente, cuando Odiseo manifiesta que Heracles no murió sino que fue llevado al Olimpo.

¹⁰ Su naturaleza sobrenatural se manifestó desde su nacimiento. Cuando era un bebé, según una versión del mito que se refiere en Píndaro, *Nemeas* 1.49, Hera había enviado serpientes a su cuna para que lo atacaran, pero él las estranguló.

¹¹ Imagen que sobre todo fue tratada por la comedia.

¹² Modelo presente en Píndaro, *Nemeas* 1.63; *Olímpicas* 10.34; 9.30.

¹³ De hecho, los jóvenes atenienses dedicaban a Heracles un mechón de pelo como parte de un ritual de iniciación, al pasar de la niñez a la adultez.

¹⁴ “Malgré la crise de démençe que lui envoie Héra et au cours de laquelle il tu esa femme et ses enfants, le personnage d’Euripide, qui trouve en lui assez de forcé morale pour comprendre et accepter les limites de sa condition d’homme, introduit, dans la galerie tragique et maudite des souverains thébains, un héros douloureux certes, mais à qui sa noblesse morale confère une grandeur singulièrement émouvante” (Aélión, 1986:94).

producción de Eurípides, y se centra en torno al infortunio del hijo de Zeus, quien llega oportunamente a Tebas cuando su familia está amenazada de muerte por el tirano Lico; él la salva pero, paradójicamente, a causa de su locura, acaba dándole muerte. La impronta transformadora del dramaturgo, a la que ya hemos referido, se ve también en esta obra:

An interest in domestic issues (the voices of the children, the maternal fears of Megara, the pathetic impotence of the old man Amphitryon); a willingness to reframe existing literary traditions to provide a different emphasis (Heracles' family loyalties, the order of events); a complex perspective on the role of the gods, both presenting them as on-stage characters, then having the central figure question their status and reject their authority.

(Griffiths, 2006:38)

Según Desmond J. Conacher, quien estudia el tratamiento del mito en las obras eurípideas, algunas innovaciones (como la persecución de Lico, la nueva motivación de los trabajos, la intervención de las diosas y la promesa final de Teseo) “contribute to the humanization of the Heracles' myth in general and to the glorification of the human principle of *philia* in particular” (1967:82). A los efectos de nuestro estudio, nos resultan particularmente interesantes dos innovaciones que Eurípides ha introducido en relación a la locura: a) la ha situado luego de los trabajos que el héroe debió realizar; b) para inspirarla, ha hecho intervenir a *Lýssa*.

a. Heracles se vio involucrado en muchas historias en las que se evidenciaba su increíble fuerza, pero las más famosas son las implicadas en los trabajos, los que constituyeron un hecho central en la vida del héroe. Debemos tener en cuenta que, según el mito, él había sido obligado a servir a Euristeo, quien le había impuesto una serie de tareas imposibles de realizar (aunque, claro, el héroe superó todas las pruebas con su fuerza sobrenatural y con astucia). Si bien no contamos con una cronología canónica para pautar la relación entre los trabajos, la locura y la muerte de los hijos,¹⁵ es probable que los trabajos fueran un castigo a los actos cometidos por la locura (Griffiths, 2006:20-1). La secuencia de los hechos que ofrece la obra de Eurípides (que los sitúa en un momento anterior), al invertir el orden cronológico, tiene un potencial dramático: “It allows Euripides to place Heracles firmly within a family context, and points up the contrast between domestic affairs and actions of global significance” (Griffiths, 2006:21). Creemos que

¹⁵ Las más antiguas representaciones artísticas muestran a Heracles prendiendo fuego a sus cinco hijos, pero no conocemos si los trabajos eran posteriores o anteriores a esto.

situar la locura en el momento de mayor gloria de Heracles, conseguida gracias a los trabajos, profundiza la desesperada situación en que se encuentra el héroe hacia el final de la obra, cuando se ve abandonado por los dioses. La marginalidad del héroe, entonces, se plantea en Eurípides como un aspecto central de la lectura del éxodo a la luz de la cual interpretar la tragedia.

b. La locura es un castigo de Hera, quien es conocida en la mitología por vengarse violentamente de las infidelidades de Zeus. Sin embargo, no es ella quien aparece en escena, sino las divinidades Iris y Λύσσα. Al respecto, Griffiths señala: “the madness of Heracles was an established mythological ‘fact’, but the direct involvement of Iris and Lyssa is yet another Euripidean innovation” (2006:83). Hay un interés, particular e indudable por parte del autor, en la creación de *Lýssa* personaje. Si bien Eurípides ancla su origen en una genealogía hesiódica¹⁶ y, posiblemente, el personaje divino ya habría sido creado por Esquilo o utilizado por él, según parece poder inferirse de la obra fragmentaria, es Eurípides quien vuelve a *Lýssa* una definitiva personificación de la abstracción de la locura, asignándole un origen, una naturaleza y rasgos propios (cf. Duchemin, 1966). Según Kevin H. Lee (1982:46), poner a Iris y a *Lýssa* en escena le permite a Eurípides contrastar dos figuras que pertenecen a la misma categoría, y así mostrar los distintos puntos de vista respecto a temas abordados en la tragedia. Iris se muestra inflexible en su modo de pensar y no duda en obedecer (vv. 833-842); *Lýssa*, pese a su naturaleza, es marcadamente mesurada y pretende persuadir a Iris de que Heracles no merece tal castigo (vv. 847-854). Veremos que este contraste resulta un aspecto relevante en la configuración de la locura heroica.

Así, ambas innovaciones en el mito problematizan la locura al mismo tiempo que señalan la preocupación del autor por este tema, su visión compleja del mito y su proceso consciente de construcción de la tragedia, de los hechos y de los personajes. Al desarrollar los aspectos de la locura en relación con la alteridad del héroe tendremos oportunidad de insistir en este punto.

¹⁶ Si bien *Lýssa* como tal no aparece en la *Teogonía*, Eurípides se sirve del mito hesiódico para darle a la diosa un origen. El poeta la vuelve hija de Urano y de la Noche (v. 844). Nos referiremos a otros aspectos de *Lýssa* en el apartado correspondiente al tratamiento de esta figura (2.A).

1.C. ¿Una obra inorgánica? Estructura del *HF* y delimitación del corpus

Conviene, antes de avanzar en el desarrollo del trabajo, recordar la estructura de la pieza, la que ha planteado a la crítica no pocos problemas. La obra que nos ocupa abre con el discurso de Anfitrión (vv. 1-59), quien pone a los espectadores en conocimiento de lo que está sucediendo: Heracles ha descendido al Hades para terminar de cumplir los trabajos impuestos por Euristeo, mientras Lico ha usurpado su poder en Tebas y pretende matar a su familia para evitar la venganza. Luego de que el Coro lamenta esta desgracia (párodos, vv. 107-139), Lico expone en el primer episodio (vv. 140-347) las razones por las que cometerá los crímenes; el anciano Anfitrión, por su parte, manifiesta esperanzas en el regreso de su hijo, contrariamente a Mégara (la esposa). La solución se da con un giro inesperado: el héroe regresa del Hades (segundo episodio, vv. 451-636) y rescata a su familia, matando al tirano (tercer episodio, vv. 701-762). Las acciones de Heracles son exaltadas por el Coro en varios momentos: antes de su llegada (primer estásimo, vv. 348-450), cuando regresa del Hades (segundo estásimo, vv. 637-700) y luego de salvar el οἶκος (tercer estásimo, vv. 763-814). Sorpresivamente, luego de esta última victoriosa celebración, aparecen *Lýssa* e *Iris*, por quienes el héroe enloquece y asesina a sus hijos y esposa, en el cuarto episodio (vv. 815-1015).¹⁷ Después de cometer los crímenes, vuelve en sí, se entera de lo que ha hecho y no le encuentra más sentido a su vida. Aquí, se produce un nuevo cambio en el argumento de la obra: llega Teseo, convence a su amigo de que no debe suicidarse y lo lleva a Atenas, donde podrá ser purificado y honrado, no sin cierta resistencia por parte del héroe.

HF ha sido considerada una obra carente de unidad dramática por su aparente estructura bipartita. Los versos 814-815 presentan el quiebre alrededor del cual la obra se construye. La primera parte (vv. 1-814) comprende los tres primeros episodios y tiene como problema central el plan de Lico de matar al padre, esposa e hijos de Heracles, quienes se presentan como suplicantes. La segunda parte (vv. 815-1428) se abre con el cuarto episodio con la aparición de *Iris* y *Lýssa*, encargadas de enloquecer al protagonista para que mate a sus hijos. En este segundo segmento de la tragedia se pueden reconocer otras dos secciones: a) la locura de Heracles y sus consecuencias; b) el deseo de morir y el rescate de Teseo.

¹⁷ Notamos el contraste que se da en la imagen del héroe, luego de haber sido exaltado reiteradamente por el Coro de ancianos.

Durante el último siglo hubo un claro intento de encontrar un hilo conectivo en el argumento de la obra.¹⁸ Manuel Sanz Morales y Miryam Librán Moreno (2008:59), quienes se han ocupado en un reciente artículo de este problema, agrupan en tres corrientes las interpretaciones que han asegurado la unidad del drama: I) quienes han buscado un nexo entre las dos partes de la tragedia en la locura de Heracles; II) quienes han visto una estructura triádica formada por *areté*, *bía*, *philia*; III) quienes se apoyan en un procedimiento basado en el contraste mediante yuxtaposición de las dos partes. Los autores adhieren a esta última teoría, basándose en los contrastes felicidad/catástrofe,¹⁹ dioses/hombres²⁰ y la ironía trágica como medio de contraste.²¹ También Griffiths (2006), por otro lado, antes que los autores citados, había señalado que esta obra es orgánica y coherente, al sostener que la misma gira en torno a la transformación del personaje Heracles, quien se vuelve paulatinamente central. Según ella, el desarrollo de *HF*

¹⁸ Bond (2003 [1981]:XIX-XX) resume, en la introducción a su edición comentada del *HF*, quiénes fueron algunos de los primeros críticos que intentaron ver cierta organicidad de la obra: Wilamowitz (1895) ha observado signos de la locura de Heracles en la primera mitad de la obra; Kamerbeek (1966) se focalizó en la recurrencia de temas y frases en ambos segmentos; Shwinge (1972) señala que en la primera parte la familia decide morir y Heracles la salva, mientras que en la segunda, es el héroe quien decide morir y Teseo lo salva.

¹⁹ El cambio más brusco se da en la línea que divide a la obra en dos. Heracles regresa como vencedor (καλλίνικος, vv. 180, 570, 582, 681, 789) y salva a su familia de la muerte. El verso 814 muestra la culminación del éxito del héroe. Pero a partir del verso siguiente, la locura inspirada por las diosas lo convierte en el asesino de su familia. De todos modos, es importante señalar que el héroe es envuelto por una dualidad permanente; tiene al mismo tiempo éxito y sufrimiento: “the life of ἄριστος was also ἀβίωτος (v. 1257), and the great labours which benefit mankind were achieved through suffering” (Bond, 2003 [1981]:XXVI). Otros giros, no tan fuertemente marcados, evidencian la insistencia del autor en el cambio de τύχη. Mégara y Anfitrión, por ejemplo, fueron felices y gloriosos en su pasado (vv. 1-12, 60-68) pero soportan un presente insoportable. También es interesante el vuelco que produce la llegada de Heracles precisamente cuando su familia iba a entregarse a la muerte. La aparición de Teseo marca el último cambio.

²⁰ Por momentos parece que los dioses protegieran la justicia (vv. 813-814), pero luego son ellos mismos los culpables de la desdicha del héroe. Ante esto, es clara la imposibilidad humana de comprender el porqué de las acciones divinas (expresada desde un comienzo por Mégara [v. 62] y Anfitrión [v. 347]). Según Sanz Morales y Librán Moreno, los dioses en general se presentan injustos y ausentes, mientras que los hombres, aunque débiles, se caracterizan en esta obra por la amistad. Heracles, por su parte, presenta un lado divino (hijo de Zeus, de una ferocidad y violencia inconmensurable, ha regresado del Hades para salvar a su familia) y humano al mismo tiempo (hijo también de Anfitrión, se despoja de su parte de filiación divina y, habiendo perdido todo, acepta la ayuda de un mortal, Teseo, para sobrellevar su desgracia). Los autores afirman que “paradójicamente, los dioses que lo han dañado lo abandonan ahora, mientras que los hombres, a los que él ha salvado, lo acogen y salvan” (2008:66). En el mismo sentido, Conacher (1967:86) observaba el contraste que se da entre la gratitud de Teseo y la ingratitud de los dioses.

²¹ Algunos de los aspectos que marcan la ironía y el contraste son: Heracles quiere morir por sus hijos (v. 577), quienes iban a morir por él y quienes, finalmente, mueren por su propia mano; cuando Heracles, vencedor, estaba por ofrecer las víctimas del sacrificio ante el altar, estaban con él Mégara y sus hijos, quienes poco después serán las verdaderas víctimas; Anfitrión es exiliado y homicida involuntario mientras su hijo es, hacia el final, homicida involuntario y exiliado por necesidad; la discusión del anciano y Mégara sobre un posible exilio y la que después sostiene Heracles y Teseo sobre el mismo tema dibujan otra contraposición. Con esto, los autores justifican que es el contraste el medio de unidad de la obra.

tiene que ver sobre todo con el rol del héroe primero en el mundo, luego en su familia y, hacia el final, su rol como individuo aislado en un universo hostil (Griffiths, 2006:62).

Otro punto no menos problemático, que también ha ocupado a la crítica y cuyo análisis resultará relevante para nuestra temática, es el éxodo de la obra, un elemento estructural complejo de la tragedia, estudiado particularmente por Francis Dunn (1996).²² El final de la tragedia es uno de los puntos más debatidos y es señalado como inorgánico por quienes insisten en la desconexión de las partes. Cuando Heracles tiene todo por perdido, Teseo llega inesperadamente a la manera de un dios: hacia el cierre de la obra, evita el suicidio del héroe y le promete futuros honores en Atenas.²³ Conacher (1967:83), al sugerir que debemos entender la estructura de la obra en relación al tema, es decir, a la *philía*, observa que, de este modo, la llegada de Teseo es totalmente pertinente. Si tenemos en cuenta las tres intervenciones que hemos señalado anteriormente como inesperadas y aisladas (Heracles como rescatista, Iris y *Lýssa* como destructoras y Teseo como salvador) y las consideramos en relación, vemos que efectivamente cada una contribuye al tema de la *philía*. “The true *philía* of Heracles and Theseus (the family love of the one and the grateful friendship of the other) contrasts with the neglect of this virtue by the gods of this play” (Conacher, 1967:88).²⁴ Sin duda el tema de la *philía* es relevante y en este punto coincidimos con la crítica. Si bien en nuestro trabajo nos encargaremos de él, lo haremos desde el lugar que ocupa en la construcción de la locura del héroe (apartado 2.B). En este sentido, resultará clave la lectura de esta escena final (a la que nos dedicaremos en el punto 3).

Es indudable que los versos 814-815 (final del tercer estásimo y comienzo del cuarto episodio) conllevan un quiebre. Puesto que nuestro objeto de estudio es la construcción de la locura del héroe, nuestro análisis se focalizará en la segunda mitad de la tragedia, donde tiene

²² El estudio de Dunn le permite concluir que, luego de una serie de finales abortados durante el desarrollo de la tragedia, la última escena describe una situación cuyo resultado es desconocido ya que el protagonista podrá definir su identidad en Atenas. Nos encargaremos de examinar el éxodo del *HF*, teniendo en cuenta esta postura de Dunn, en el apartado 3.

²³ Sin embargo, Dunn (1996:118-119) señala que Teseo, como *deus ex machina*, tiene poco que ofrecer: no puede prometer salvación divina, sino un lugar para exiliarse, no tiene poderes especiales ni autoridad. Es, después de todo, un mortal. Y ha sido rescatado del Hades por quien ahora rescata. Asimismo, el autor advierte que el rol de Teseo como embajador cívico es ambiguo, puesto que no tiene autoridad política oficial.

²⁴ Dunn (1996:122) también sugiere que lo que salva a Heracles es la *philía*: “in the absence or erasure of Theseus’ roles as *deus* and king, his role as friend becomes more evident: in the final scene, it is the *φιλία* or friendship between Theseus and Heracles that convinces the hero not to commit suicide”.

lugar el enloquecimiento de Heracles y sus consecuencias.²⁵ En primer lugar, estudiaremos la función de *Lýssa*, desde los discursos suyos y de Iris en la primera escena del cuarto episodio (vv. 822-873). A continuación, examinaremos la alienación que sufre el padre asesino de sus hijos, a partir de un recorrido por sus emociones, su cognición y su conducta durante y después de la *manía*. Para esto, nos detendremos especialmente en el análisis filológico del discurso del mensajero (vv. 922-1015)²⁶ y en las palabras de Heracles, Teseo y Anfitrión en el éxodo de la obra (vv. 1042 ss.).

1.D. *Una cosa de locos: construcción trágica de la locura*

Antes de dedicarnos a la *manía* de Heracles, debemos tomar conciencia de que esa suerte de idealización, en algún sentido, de la locura a la que asistimos en nuestros días poco tiene que ver con las ideas que tenían los griegos cuando iban al teatro. Algunas de las diferencias y de las imágenes esenciales que definen la locura en el período clásico fueron esclarecidas por Ruth Padel (1995), en su enriquecedora obra *Whom Gods Destroy. Elements of Greeks and Tragic Madness*. Hoy podemos creer que los locos reciben algún beneficio de su enfermedad o que (al igual que los niños) “siempre dicen la verdad”.²⁷ Pero en el siglo V a.C. la locura era entendida, entre otras formas, como una enfermedad o *nósos*, generalmente causada (al menos en la tragedia) por una divinidad, a modo de castigo, que aislaba y contaminaba a la víctima. Esta contaminación o *miasma*, escondida bajo la piel, se percibe por lo que se ve exteriormente: recordemos que, en el imaginario de los antiguos, lo que se ve afuera del cuerpo es lo que está sucediendo adentro. *Lýssa* se hunde en el pecho de Heracles, la locura entra en el cuerpo, pero los cambios físicos del héroe nos permiten ver qué sucede en su interior. Las consecuencias de

²⁵ Aunque, por el objetivo planteado, nuestra investigación se centra en una parte de la tragedia, siempre tendremos presente a la obra completa como un todo orgánico. Las relaciones temáticas que hemos señalado confirman que cada apreciación sobre la segunda parte de la obra debe leerse en función de la primera, es decir, la locura del héroe en función de su cordura.

²⁶ Para un análisis de los discursos de mensajeros euripideos, ver Irene J. F. de Jong (1991).

²⁷ Esta idea de que los locos ven la verdad que otros no ven puede encontrarse excepcionalmente en la antigüedad. Depende de la intención que hayan tenido los dioses (cf. Padel, 1997 [1995]:100 ss.). No es el caso de Heracles, a quien las diosas enloquecen para que vea falsamente por un momento y así confunda a su familia con la de su enemigo. Una de las figuras que, en su locura, ve la realidad que otros no ven es Orestes, quien le dice al Coro, refiriéndose a las Erínias que lo persiguen “¡Ustedes no las ven, pero yo sí las veo! ¡Me persiguen!” (*Coéforas*, v. 1062).

estas fuerzas daimónicas que invaden al hombre pueden ser permanentes, como ἄτη,²⁸ pero la locura en la construcción trágica es en términos generales un único ataque transitorio que viene de afuera: “el daño hecho a las *phrénes* es momentáneo” (Padel, 1997 [1995]:62).

Esta enfermedad en la tragedia se asociaba también al vagabundeo, distinto a como nosotros lo entendemos, “mucho más violento, con connotaciones negativas y vergonzosas: un des-plazamiento caótico” (Padel, 1997 [1995]:133). El aislamiento que provoca desplaza al loco no solo en su interior sino también social y geográficamente: lo aliena. De todos modos, el enloquecimiento del siglo V a.C. se relaciona no tanto con el deambular sino con lo que lo produce: se trata de la intervención de los dioses en la violencia humana. Interesada por las causas del dolor humano y preocupada por las relaciones del hombre con los dioses, la tragedia fue el género que “inventó” la locura de los héroes.

Esta ocupó un lugar central en el imaginario de la *pólis*. No resulta extraño si tenemos en cuenta que este imaginario se basaba en los pares dicotómicos ligados a alteridad e identidad. Estos pares ya habían sido reconocidos por los mismos griegos;²⁹ contemporáneamente fueron retomados y ampliados a cinco por Paul Cartledge (2002 [1993]): griegos-bárbaros; hombre-mujer; ciudadano-extranjero; libre-esclavo; mortales-dioses. Como señala el autor (Cartledge, 2002 [1993]:12), los griegos construyeron sus identidades negativamente, en base a esta serie de oposiciones polarizadas (indicadoras de qué eran y qué no eran los griegos). Esto resulta relevante en el tratamiento de la locura, en tanto la víctima adquiere rasgos de lo *otro* en el momento del ataque.³⁰ Esta enfermedad permite “demarcar las fronteras de lo ‘otro’ a partir de aquello considerado desviado de la norma, y probablemente peligroso” (Gambón, 2012:1).³¹ En este sentido, entendemos la *manía* como manifestación patológica configuradora de un espacio de alteridad en que se construyen y afirman las relaciones y la identidad del héroe. Apoyándonos

²⁸ La función principal de *áte* en Homero es evocar una cadena de daño: en el primer estadio el daño es a la mente, interior; luego, se expresa en una acción; entonces, en el estadio posterior el daño es exterior a la vida, al cuerpo. La tragedia restringió el sentido de *áte*, según Padel, porque este género, al construirse generalmente alrededor de un acto momentáneo, con consecuencias nefastas, representa en sí mismo la secuencia mencionada. Así, sostiene la autora, la tragedia reemplazó a *áte* con la locura (aparecen las Erinias o *Lýssa*, por ejemplo). En Eurípides, el significado central de *áte* es ‘calamidad’, ‘fatalidad’. (Cf. Padel, 1997 [1995]:203-232; 295-306)

²⁹ Diógenes Laercio atribuye a Sócrates o Tales las antítesis sobre las que se construía la identidad del hombre griego: ἔφασκε γάρ, φασί, τριῶν τούτων ἔνεκα χάριν ἔχειν τῇ Τύχῃ· πρῶτον μὲν ὅτι ἄνθρωπος ἐγενόμην καὶ οὐ θηρίον, εἶτα ὅτι ἀνήρ καὶ οὐ γυνή, τρίτον ὅτι Ἕλληνας καὶ οὐ βάρβαρος (*Vida de los Filósofos Ilustres* 1.33.10-34.1, “Decía, dicen, que daba gracias a la fortuna por estas tres razones: ‘primero porque nací hombre y no bestia, luego porque soy varón y no mujer, en tercer lugar porque soy heleno y no bárbaro’”).

³⁰ En nuestro análisis, tomaremos principalmente los pares dicotómicos hombre/mujer; bestia/hombre.

³¹ En el caso de *Heracles*, veremos su asimilación a lo bestial y a lo femenino.

en esto, nuestra investigación parte de la idea de que la locura afirma la marginalidad del héroe trágico. Lo femenino, lo bestial y lo monstruoso se revelarán en nuestro análisis como categorías centrales de la construcción de la locura en sus distintos aspectos.

Nicole Loraux, en su libro *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec* (1989), señaló el lugar de Heracles como figura paradójica en donde la identidad del hombre de la *pólis* debe pensarse sobre todo en relación a lo otro femenino. Si bien la autora parece tener presente esencialmente a la figura sofóclea (*Traquínias*), la afirmación puede aplicarse igualmente al héroe eurípideo, como tendremos oportunidad de señalar al referir a las implicancias de la feminización del hijo de Zeus y la relación que guarda con el tema de la locura. El indicador genérico, a partir del cual abordamos esta alteridad, resulta especialmente significativo sobre todo si se tiene en cuenta que la representación teatral en la Grecia antigua resultaba una experiencia que confrontaba al espectador del s. V a.C. con nociones y roles genéricos establecidos y / o definidos en la presentación del mito.

La otredad del héroe se manifiesta cuando, momentáneamente, la locura hace crisis (aunque no se reduce únicamente a este instante, como veremos) y el héroe muestra rasgos que lo asimilan abiertamente a lo bestial y lo monstruoso. En particular, la alienación de Heracles la vemos manifestada en tres aspectos fundamentales, que estudiaremos detenidamente durante el desarrollo de la investigación:

- 1) La alucinación, entendida como expresión de la **alienación cognitiva** del héroe, crea límites difusos entre realidad y apariencia. Los locos, en efecto, o bien ven algo que no existe o distorsionan lo que ven. La mente de Heracles sufre una perturbación (τάρραγμα, término que resultará fundamental en nuestro estudio) por la que aquel “ya no es el mismo” (v. 931) y, por lo tanto, no conoce de la misma manera;
- 2) La **alienación conductual** del héroe, que lo ‘bestializa’ y lo asocia a las figuras monstruosas, lo asimila a lo infrahumano en su capacidad animal para la violencia. Nos apoyaremos en el planteamiento teórico de Jeffrey J. Cohen (1996), que pone en relación la figura del monstruo con la alteridad. Sus postulados nos permitirán comprender tanto la monstruosidad de *Lýssa*, como la conducta bestializada de Heracles;
- 3) la **alienación emocional** será abordada desde las emociones directamente asociadas a la patología de la locura (miedo, vergüenza) y los sentimientos del héroe que giran alrededor de la relación αἰδώς/αἰσχύνω, rasgos que marcan la feminización de Heracles, acentuando así su

relación con lo *otro*. Para esto, partiremos del concepto teórico de “emoción” planteado por Maria Theodoropoulou (2012) y de los estudios especiales de Douglas Cairns (1999, 2009, 2011) sobre los sentimientos que nos interesan. Tendremos en cuenta, sobre todo, las emociones manifestadas en el éxodo, de modo que, como veremos, la otredad del héroe no se limita al momento de crisis.

2. LOCURA EN HERACLES

Hemos señalado que entendemos la locura como el espacio donde se construye la identidad del héroe trágico y se afirma su marginalidad (pp. 14-15). Sostenemos que la alteridad de Heracles no se limita al momento en que esta hace crisis, sino que continúa en el proceso de recuperación. En este sentido, creemos que el tratamiento de esta enfermedad en la tragedia conlleva cuestionamientos complejos acerca de los límites entre lo propio y lo *otro* (cuestionamientos que, aunque irresolubles, intentaremos abordar en el desarrollo de la investigación).

Como anticipamos en la introducción, la locura en *HF* aparece íntimamente ligada a una innovación en el tratamiento del mito: la introducción del personaje de *Lýssa*. El carácter divino y a la vez monstruoso de esta personificación queda testimoniado en la iconografía posterior, donde su imagen aparece asimilada a las Erinias. Aquí nos interesa poner de relieve un aspecto central de la construcción eurípidea, la ambigüedad, en la medida en que guarda estrecha relación con la alteridad del héroe.

2.A. La locura en persona: monstruosidad y ambigüedades de la figura de *Lýssa*³²

Como hemos señalado, gran parte de la crítica ha reconocido el comienzo del cuarto episodio (vv. 822 ss.) como el momento en que la obra se divide en dos. Por el lugar inusual de la tragedia en que aparecen las diosas Iris y *Lýssa* (en la mitad), esta escena ha sido considerada como un segundo prólogo.³³ En efecto, el argumento parece terminado en el momento inmediatamente anterior a este episodio: Heracles ha salvado a su familia al matar al tirano Lico y el Coro celebra un supuesto final feliz. La inesperada presencia de las divinidades sobre el palacio interrumpe el clima de alegría que reinaba.³⁴ Nos ocuparemos, en esta primera parte de la

³² Este apartado incluye parte del trabajo presentado en las II Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores de la Antigüedad Grecolatina - JJIAG (Buenos Aires, agosto de 2013) y que desarrolláramos en el marco de la Beca Interna de Iniciación en la Investigación para Alumnos Avanzados de la UNS (SGCyT-UNS).

³³ “The unexpected appearance of the two goddesses and their speeches have the effect of a second prologue in the play, and in fact Iris and Lyssa at this point play the directional role that gods often have in a prologue” Papadopoulou (2005:123). Al respecto, Bond (2003 [1981]:281) señala que el discurso de Iris tiene la claridad de una ὀῆσις prologal pero es más breve que el común de los monólogos iniciales.

³⁴ No es de menor importancia, para comprender la sorpresa que esta escena generaría en la audiencia, el modo en que las diosas aparecen y desaparecen de escena: “Characters do not merely enter or exit; they take part in the action, immediately or belatedly, when they arrive on stage; we cannot separate completely the entrance of a character from his subsequent action” (Halleran, 1985:50). Según observa el Coro, las diosas aparecen arriba del

investigación, de la figura monstruosa de *Lýssa* en tanto configura la misma representación monstruosa de la locura.

Entendemos al monstruo, siguiendo a Cohen (1996), como un constructo cultural que es encarnación de *lo diferente, lo otro*. El autor señala tanto su carácter inquisitivo como su peligrosidad. Íntimamente ligado a las prácticas prohibidas, habita el espacio que está más allá de los límites: un lugar desde el que nos invita a releer los paradigmas dominantes. Así, delimita los espacios sociales: no estar *dentro* significa correr el riesgo de ser atacado por un monstruo o, peor, de convertirse en uno. Todo lo que atraviesa al monstruo es lo que debe destruirse: “the monster is transgressive, too sexual, perversely erotic, a lawbreaker; and so the monster and all that it embodies must be exiled or destroyed. The repressed, however, like Freud himself, always seems to return” (Cohen, 1996:16).

Cohen señala siete características que definen la categoría de lo monstruoso³⁵ y algunas de ellas resultan particularmente interesantes para pensar la figura que nos concierne: *Lýssa*. En primer lugar, se destaca que el monstruo no nace *ex nihilo*, sino como parte de un momento cultural determinado, para desaparecer y reaparecer en otro lugar, en tiempos de crisis. Hemos señalado que *Lýssa* ya había aparecido, aunque no como figura completamente autónoma. Y resurgió, con entidad propia, gracias a Eurípides, cuando Atenas atravesaba tiempos turbulentos. En efecto, el monstruo, tal como se explica en la tercera de las características señalada por Cohen, aparece siempre en contexto de crisis y resiste cualquier categoría construida meramente sobre una oposición binaria. Requiere un sistema que permita la polifonía: veremos en este apartado que las ambigüedades de *Lýssa* rompen con todo juego simple de opuestos. Otro de los rasgos monstruosos que es pertinente a la hora de definir a *Lýssa* es la alteridad que encarna: es mujer y no hombre; es monstruo y no humano. En el imaginario griego, como hemos señalado (ver pág. 14), es lo *otro*, lo prohibido. “The monster is difference made flesh, come to dwell

palacio (vv. 815 ss.). Teniendo en cuenta que hacia el final Iris debe marchar al Olimpo mientras *Lýssa* desciende al palacio, gran parte de la crítica acuerda en que no fue utilizada una grúa (μηχανή) sino simplemente una plataforma (θεολογείον) para que las diosas aparecieran en escena, sobre el palacio. En cuanto al carro al cual, advierte el Coro, *Lýssa* sube para retirarse (v. 880), creemos que es una alusión metafórica. No está claro cómo desaparecen de escena las figuras sobrehumanas, pero el verbo que utiliza *Lýssa* al final de su discurso (δυσόμεσθα) nos indica que ella se sumerge dentro del palacio, por detrás de la *skené*. Cf. Bond (2003 [1981]:279-280); Lee (1982:44-45). Sobre entradas y salidas en la tragedia griega, ver Halleran (1985:50-76).

³⁵ Las siete tesis señaladas en el capítulo “Monster culture (Seven Theses)” son: 1) el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural; 2) el monstruo siempre escapa; 3) el monstruo es presagio de la categoría de crisis; 4) el monstruo vive, encarna lo *otro*; 5) el monstruo controla los límites de lo posible; 6) el miedo al monstruo es un tipo de deseo; 7) el monstruo nos obliga a reevaluar nuestros supuestos culturales. Cf. Cohen (1996:3-20).

among us. In its function as dialectal Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond” (Cohen, 1996:7).

Vale aclarar, antes de referirnos al tratamiento que da Eurípides a esta figura en su tragedia, cuál es la etimología y el uso de su nombre. El término *lýssa*³⁶ ya existía antes del siglo V a.C. pero fue recién en este siglo que refirió directamente a la locura. Si bien deriva de *lýkos* (lobo/a), en el período clásico la palabra tuvo ya una connotación patológica, y fue usada en este sentido por Hipócrates y Aristóteles. En Aristóteles, indicaba la rabia de los perros, que causaba frenesí (*manía*). Asimismo, era frecuente el significado metafórico que expresaba un estado violento y salvaje del espíritu, resultante de la intervención de *Lýssa* u otra divinidad.³⁷

Eurípides, como señalamos, ancla el origen de esta diosa en una genealogía hesiódica (Νυκτὸς τήνδ’ ὀρῶντες ἔκγονον / Λύσσαν, vv. 822-823; Νυκτὸς κελαινῆς ἀνυμέναιε παρθένε, v. 834; ἐξ εὐγενοῦς μὲν πατρὸς ἔκ τε μητέρος / πέφυκα, Νυκτὸς Οὐρανοῦ τ’ ἀφ’ αἵματος, vv. 843-844) haciéndola hija de Urano y de la Noche (v. 844).³⁸ Probablemente, además, este personaje divino ya habría sido utilizado por Esquilo.³⁹ Pese a esto, la autora francesa Jacqueline Duchemin afirma taxativamente que es Eurípides quien vuelve a *Lýssa* una definitiva personificación de la locura.⁴⁰ Él le asigna un origen, una naturaleza y rasgos propios:

³⁶ Es uno de los términos con los que se denomina la enfermedad en distintos pasajes del *HF* (vv. 866, 878, 887, 1024).

³⁷ Hélène Perdicoyianni-Paléologou se encarga de estudiar los términos que pertenecen a los grupos verbales de *μαίνομαι* y *βακχεύω*, así como los derivados del sustantivo *λύσσα*, como términos que definen el campo semántico de la *manía*. A partir de este análisis, explica cómo la locura divina contrasta con la patológica, considerada una enfermedad psíquica. Señala que el término *lýssa* refiere tanto a un estado violento del alma, resultado de la intervención divina, como a la locura patológica causada por la mordedura de un perro. Cf. Perdicoyianni-Paléologou (2009:461 y ss.).

³⁸ Decisión no casual si tenemos en cuenta que de la castración de Urano nacen en Hesíodo las Furias, personificaciones femeninas de la venganza, y que la Noche se vincula directamente con lo oscuro, como todo lo que rodea a la locura.

³⁹ Duchemin (1966) plantea la posibilidad de que Eurípides se haya inspirado en *Licurgo*. Pinturas que, según los comentaristas, se basan en esta narración de Esquilo muestran al protagonista habiendo matado a sus hijos y lanzándose contra su esposa, mientras una figura alada, Erinia o *Lýssa*, arroja contra él un aguijón. Es evidente que el problema de la originalidad de Eurípides y de la procedencia de *Lýssa* como personaje no trae pocas complicaciones: “Était-elle déjà personnifiée par Eschyle? Sans être absolument sûre, la chose est possible, vraisemblable même. Par ailleurs, d’autres détails, et non des moindres, nous montrent qu’Euripide connaissait admirablement les oeuvres de son prédécesseur et qu’il savait transposer habilement tel ou tel trait, ou simplement s’en inspirer pour une création personnelle” (1966:138).

⁴⁰ En su artículo sobre el tema de la locura en *Heracles* y su vinculación con una patología médica, Perczik (2011) defiende la hipótesis de que en el caso de *Lýssa* se trata propiamente no de una divinidad (*theá*), sino de un *daímon*, diferenciándola por esta naturaleza de Hera.

Nous devons conserver à Euripide le bénéfice du personnage auquel il a donné du moins les traits définitifs sous lesquels nous le connaissons. Même si, comme cela est possible ou probable, il n'a pas inventé de toutes pièces la figure de *Lýssa*, il l'a, dans un éclair de son génie, véritablement faite sienne.

(Duchemin, 1966:139)

No olvidemos que la intervención de *Lýssa* —al igual que la de Iris— no era parte del mito de la locura de Heracles, sino que constituye una innovación eurípidea que destaca por su carácter inesperado. La participación de este dúo divino en la locura del héroe, entonces, no puede ser de menor importancia. Sostenemos que el modo en el que se presenta *Lýssa* en los vv. 822-873 complejiza aún más la escena de la epifanía y envuelve a esta diosa de una llamativa ambigüedad. En *HF*, ella es descrita con los rasgos que remiten a las imágenes asociadas a la locura: el Coro, inmediatamente después de la epifanía (en su canto de vv. 875 y ss.), la presenta como Gorgona (Γοργών, v. 882), asociada a la serpiente (έκατογκεφάλους ὄφρων ιαχήμασι, v. 883) y a la flauta (ἐναύλοις, v. 879), con un carro⁴¹ (βέβακεν ἐν δίφροισιν ἅ πολύστονος, / ἄρμασι, v. 880) y aguijón (ἐνδίδωσι κέντρον, v. 881).⁴²

Sin embargo, nos detendremos particularmente en la escena precedente de la epifanía. Veamos brevemente cómo actúan en este momento controvertido las diosas, recordando lo que sucede al comienzo del cuarto episodio: Iris es la encargada, en primer lugar, de presentar ante el Coro de ancianos quiénes son las que aparecen y qué vienen a hacer, una vez que Heracles ha superado los trabajos impuestos por Euristeo y ya no cuenta con la total protección de su padre Zeus (vv. 822-832); en segundo lugar, como divinidad mensajera, es la encargada de instar a *Lýssa* a enloquecer al héroe para que mate a sus hijos (vv. 833-842). *Lýssa* responde quejándose del rol que juega como diosa inspiradora de la locura (vv. 843-846) y exhortando a Iris y Hera a no castigar a Heracles (vv. 847-854). Ante la insistencia y firmeza de Iris (vv. 855-857), *Lýssa* se decide a obedecer, aun contra su voluntad, y describe de qué manera castigará al héroe (vv. 858-873). Hasta aquí el contenido del pasaje que nos interesa analizar.

⁴¹ Bond (2003 [1981]:300) señala la importancia del carro, en tanto este remite a la imagen del aguijón, a través del yugo de la locura, que asimila al hombre loco a un caballo: “The charriot may well be metaphorical, inspired by the common image of the yoke of madness which steers and goads the madman like a horse”.

⁴² Estos son algunos de los atributos que caracterizaban a *Lýssa*, tal como podemos comprobar en las imágenes plasmadas en la cerámica griega, posteriores todas ellas a la tragedia de Eurípides y seguramente inspiradas en ella. Cf. *LIMC* s.v. *Lýssa*. Las botas que suele llevar *Lýssa* como calzado y los perros que la acompañan en algunas de las representaciones demuestran su vínculo con la caza.

Ya dijimos que, según Lee (1982:46), poner a Iris como intermediaria le permite a Eurípides contrastar dos figuras que pertenecen a la misma categoría.⁴³ El contraste se evidencia esencialmente en la oposición de pareceres de las divinidades, y en función de las descripciones que ellas hacen de *Lýssa*. Iris dice que su compañera es: de corazón inflexible (ἄτεγκτον καρδίαν, v. 833); doncella soltera de la negra Noche (Νυκτὸς κελαϊνῆς ἀνυμέναιε παρθένε, v. 834);⁴⁴ no llamada para ser sensata (οὐχὶ σωφρονεῖν, v. 857). Por otro parte, *Lýssa*, con respecto a sí misma, manifiesta que no es envidiada por los dioses, debido a su oscura genealogía y terrible tarea (πέφυκα, Νυκτὸς Οὐρανοῦ τ' ἀφ' αἵματος: / τιμᾶς τ' ἔχω τάσδ' οὐκ ἀγασθῆναι φίλοις†, vv. 844-845); no le gusta perjudicar a quienes son sus amigos (οὐδ' ἥδομαι φοιτῶσ' ἐπ' ἀνθρώπων φίλους, v. 846); obedecerá a Hera contra su voluntad (δοῶσ' ἂ δοῶν οὐ βούλομαι, v. 858). Intentando evitar la catástrofe de un héroe conocido por los favores que ha hecho a los dioses (θεῶν ἀνέστησεν μόνος τιμᾶς, vv. 852-853), se muestra extrañamente mesurada. La prudencia de *Lýssa* es enfatizada con la utilización de verbos que marcan el tono marcadamente exhortativo de su discurso: παραινέσαι (v. 847, “aconsejar”); πίθησθ(ε) ἔμοις λόγοις (v. 848, “fueran persuadidas por mis palabras”); παραινῶ (v. 854, “exhorto”); ἐμβιβάζω σ' ἵχνος (v. 856, “te encamino”).

Es llamativo que sea precisamente la personificación de la locura quien exprese su disconformidad con respecto al deseo de Hera, tal como manifiesta Griffiths: “While Iris is untroubled by Hera’s desire to punish Heracles, *Lýssa*, an individual character as much as a personification of madness, questions the order, restating Heracles’ merits” (2006:83).⁴⁵ Iris, determinante, urge a su compañera:

⁴³ Iris, agente completamente fiel al más alto poder, se muestra inflexible en su modo de pensar y no duda en obedecer; *Lýssa*, pese a su naturaleza, es marcadamente mesurada y pretende persuadir a Iris de que Heracles no merece tal castigo. Así, Eurípides logra mostrar los distintos puntos de vista respecto a temas abordados en la tragedia, como el castigo a Heracles, la justicia y el rol de la divinidad en ellos, a partir de la contraposición entre las dos figuras presentadas en escena.

⁴⁴ En los términos ἀνυμέναιος (‘sin boda’) y παρθένος (‘virgen’, ‘doncella’) se encuentra reforzada la doncellez de *Lýssa* y, por lo tanto, su feminidad. Heracles, enloquecido por ella gracias a la orden de otras dos diosas, adquirirá rasgos femeninos que acentuarán su ambigüedad.

⁴⁵ Sanz Morales y Librán Moreno ven en esta conducta un rasgo del tratamiento euripideo de los dioses. Afirman que “la única figura divina que se muestra indecisa con respecto a la voluntad de los dioses, Lisa, adopta una actitud fundamentalmente humana” (2008:64) justificando que los dioses no necesitan razones para hacer su voluntad o conveniencia (2008:63). Sobre los dioses en Eurípides, ver el capítulo correspondiente del libro de Donald Mastrorarde (2010:153-205).

μανίας τ' ἐπ' ἀνδρὶ τῷδε καὶ παιδοκτόνους
φρενῶν ταραγμούς καὶ ποδῶν σκιρτήματα
ἔλαυνε κίνει, φόνιον ἐξίει κάλων (E. *HF*, vv. 835-837)

Agita, mueve sobre este hombre la locura y los saltos de sus pies y la perturbación filicida de su mente. Libera la amarra asesina.

Mientras, *Lýssa* recuerda a las diosas cuán grande es Heracles, y aconseja no desear el mal a un héroe de tales hazañas, que sobre todo ha restaurado los honores debidos a los dioses:

παραινέσαι δέ, πρὶν σφαλεῖσαν εἰσιδεῖν,
Ἴηραι θέλω σοί τ', ἦν πίθησθ' ἔμοις λόγοις.
ἀνήρ ὄδ' οὐκ ἄσημος οὐτ' ἐπὶ χθονὶ
οὐτ' ἐν θεοῖσιν, οὐ σύ μ' ἐσπέμπεις δόμους·
ἄβατον δὲ χώραν καὶ θάλασσαν ἀγρίαν
ἐξημερώσας θεῶν ἀνέστησεν μόνος
τιμᾶς πιτνούσας ἀνοσίων ἀνδρῶν ὑπό.
ὥστ' οὐ παραινῶ μεγάλα βουλευσάι κακά. (E. *HF*, vv. 847-854)

Antes de verlas cometer un error, quiero aconsejar a Hera y a ti, por si fueran persuadidas por mis palabras. Este hombre, a cuya casa me envías, no es desconocido ni sobre la tierra ni entre los dioses. Habiendo civilizado territorios inaccesibles y el mar salvaje, él solo restableció los honores de los dioses que habían sido arruinados por los hombres impíos. De modo que te aconsejo que no quieras grandes males.

Iris, entonces, debe recordarle a *Lýssa* que actuar con σωφροσύνη no es su tarea, enfatizando la negación:⁴⁶ “no te envié aquí la esposa de Zeus para que seas sensata” (οὐχὶ σωφρονεῖν γ' ἔπεμψε δευρό σ' ἡ Διὸς δάμαρ, v. 857). Tras este mandato, *Lýssa* finalmente acepta —contra su voluntad— cumplir la orden (vv. 858-859) y pronuncia un discurso acelerado, con anomalías sintácticas,⁴⁷ cargado de fuerza y violencia (vv. 860-873),⁴⁸ que patentiza el

⁴⁶ Cuando Iris responde al discurso de *Lýssa* advirtiéndole que no debe reprender los deseos de Hera ni los suyos (μὴ σὺ νουθέτει τὰ θ' Ἴηρας κάμὰ μηχανήματα, v. 855), se pasa del trímetro yámbico al tetrámetro trocaico, provocando que el ritmo de la tragedia se vuelva más vertiginoso: “with the change to trochaic tetrameters the tempo increases. Argument must give way to action” (Bond, 2003 [1981]:288).

⁴⁷ Podemos advertir así en el v. 858 la falta de concordancia entre el verbo y el participio: el primero, con desinencia arcaica y en plural (μαρτυρόμεσθα), está acompañado por el participio en singular (δρῶσ(α)).

⁴⁸ El ritmo vertiginoso del discurso de *Lýssa* acompaña la velocidad desenfrenada de las transformaciones de Heracles. Resulta llamativo el modo en que en estos pocos versos Heracles es un corredor, un toro, un cazador, víctima y victimario a la vez. Shirley Barlow (1996) destaca, por su parte, el modo en que en este pasaje el foco

desenfreno del que se apodera para enloquecer al hombre odiado por Hera. Tras este cambio, cuando al fin vemos en ella una figura absolutamente monstruosa, la diosa describe las transformaciones que infligirá a Heracles y que también a él lo vincularán a lo monstruoso.⁴⁹

ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο
καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σίγα γοργωπούς κόρας,
ἀμπνοᾶς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν,
δεινὰ μυκᾶται δέ. Κῆρας ἀνακαλῶ τὰς Ταρτάρου
τάχος ἐπιρροιβδεῖν ὄμαρτεῖν θ' ὡς κυνηγέτη κύνας.
τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβωι. (E. *HF*, vv. 867-871)

¡Mira! Agita la cabeza desde la línea de partida y gira en silencio sus pupilas extraviadas de Gorgona, no controla la respiración como un toro a punto de embestir y muge terriblemente. Invoco a las Keres del Tártaro para que lo acompañen y griten con prontitud como los perros al cazador. Enseguida lo haré danzar más y lo hechizaré con terror al sonido de la flauta.

En esta descripción, vemos al héroe asociado a las Gorgonas (γοργωπούς),⁵⁰ a lo animal (ταῦρος),⁵¹ a los perros de un cazador (κύνας), a la danza desenfrenada (χορεύσω) y a la flauta (καταυλήσω), asociaciones que, como remarca el Coro, se vinculan a *Lýssa*. En este sentido, Griffiths asegura: “The description of the madness they (Iris y *Lýssa*) will inflict is very violent, expressed in terms of driving an animal. Heracles will have ‘gorgon-eyes’, and be like ‘a bull about to charge’ (868-9). This is appropriate imagery for *Lýssa*, who is often portrayed as a hunter...” (2006:84). Heracles adquiere la monstruosidad de quien lo poseyó con su locura. Según Jean-Pierre Vernant (2001 [1990]), quien es poseído por *Lýssa* imita los gestos, el rostro y los gritos de esta monstruosidad y llega a ser una bacante del Hades: el terror que lo agita sale del mundo infernal. Aún más:

cambia permanente y vertiginosamente de *Lýssa* a Heracles y de Heracles a *Lýssa*, lo que de algún modo asimila la locura al loco, la enfermedad al enfermo.

⁴⁹ Con esto, el espectador tiene una mirada de lo que está sucediendo y va a suceder en el interior del palacio. Los vv. 867-870 no son una visión profética, sino “a description of what is happening off-stage”, cf. Bond (2003 [1981]:292). La descripción de las transformaciones que sufre Heracles serán también relatadas por el mensajero (vv. 922-1015). Entonces, la audiencia recuperará lo que *Lýssa* ha narrado anteriormente: la alteración del héroe se encuentra claramente remarcada en la obra.

⁵⁰ Trataremos esta vinculación con las Gorgonas en el apartado 2.C.

⁵¹ Veremos la animalización de Heracles en el apartado 2.C.

A imitare la Gorgona urlante, si rischia di diventare come lei, tanto più che questa *mimesis* non è una semplice imitazione, ma un “mimo” autentico, un modo di entrare nella pelle del personaggio simulato, di prenderme la maschera.

(Vernant, 2001 [1990]:87)

Con lo expuesto hasta aquí, entendemos a *Lýssa* como figura ambigua, en tanto es evidente su acercamiento y, al mismo tiempo, distanciamiento a aquello que la vincula a lo irracional y lo monstruoso. Es decir, ella busca la medida, prudencia y justicia pero se manifiesta en la personificación de la locura: una diosa desenfrenada, irracional y encargada de vengar el odio que el más grande héroe ha provocado en la esposa del supremo dios. Sostenemos, por tanto, que este personaje complejiza aún más la epifanía que produce la devastación absoluta al *oikos* de Heracles y nos ayuda a comprender las tensiones que se presentarán en las transformaciones del protagonista enloquecido (de las que nos ocuparemos en los apartados siguientes).

2.B. Matar a los hijos y olvidarlo: alienación cognitiva de un héroe perturbado

“Que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos”

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, XXI

La locura afecta, esencialmente, la cognición, por lo que Heracles (víctima de ella) no podrá reconocer el mundo de la misma manera que antes. Veremos que la perturbación (*táragma*) que sufre su mente produce una distorsión en su visión y conocimiento. En efecto, tendrá alucinaciones, confundirá a su familia con la de su enemigo y, una vez pasado el ataque de furor, habrá olvidado lo que hizo enloquecido. Este olvido de lo acontecido indica que la alienación cognitiva no queda restringida al momento de la locura, sino que se arrastra al momento de la recuperación. Esta alienación se centra, durante la locura, en el vínculo de *philía* y, durante la recuperación, en el hecho cometido. Se pone en evidencia a partir del relato del mensajero (vv. 922-1015) y del diálogo que mantienen Anfitrión y Heracles cuando este despierta (vv. 1089-1162).

Para comenzar, prestemos atención a la narración del mensajero. Una vez que las diosas abandonan la escena, el canto coral alterna con los gritos de Anfitrión, quien se lamenta desde el interior del palacio al ver a Heracles enfurecido. En boca del Coro, quien utiliza el término

Λυσσάδες (v. 887) al advertir la desgracia que traen las diosas, la locura aparece ligada a lo báquico (cf. Bond, 2003 [1981]:301), al dios de la alteridad. El mensajero llega ante el Coro para anunciar lo que ha estado sucediendo dentro. Gracias a él, nos enteramos de que el héroe, luego de haber matado a Euristeo, estaba preparando el altar de Zeus para purificar su casa cuando repentinamente se quedó en silencio y “ya no era el mismo” (ὁ δ’ οὐκέθ’ αὐτὸς ἦν, v. 931). El héroe era *otro* e inmediatamente sabemos por qué: el mensajero enumera una serie de anomalías físicas que los presentes percibían en él. Sus ojos giraban (στροφαῖσιν ὀμμάτων, v. 932) y mostraban sus raíces rojas (ρίζας τ’ ἐν ὄσσοις αἵματῶπας, v. 933) y su boca despedía espuma (ἀφρὸν κατέσταζ’ εὐτρίχου γενειάδος, v. 934). *Lýssa* ya había advertido cómo trocaría su aspecto físico, por lo que en la imaginación del espectador se suma a esta narración lo predicho por *Lýssa* en los versos 867-872. Después de esta transformación, Heracles habló repentinamente con risa maníaca, para informar cuál era su propósito: ir a Micenas para vengarse de Euristeo. El mensajero narra también la serie de alucinaciones que atormentaban al héroe, luego de estos cambios físicos: decía “que tenía un carro que en verdad no tenía” (ἄρματ’ οὐκ ἔχων ἔχειν / ἔφασκε, vv. 947-948); “cuando cayó en medio del androceo dijo que había llegado a la ciudad de Niso” (μέσον δ’ ἐς ἀνδρῶν’ ἐσπεσὼν Νίσου πόλιν / ἦκειν ἔφασκε, vv. 954-955); “decía que se estaba acercando a los valles arbolados del Istmo” (Ἰσθμοῦ ναπαίας ἔλεγε προσβαίνειν πλάκας, v. 958); “luchaba con nadie y se proclamaba a sí mismo vencedor de nadie” (πρὸς οὐδέν’ ἡμιλλᾶτο κἀκηρύσσετο / αὐτὸς πρὸς αὐτοῦ καλλίνικος οὐδενός, vv. 960-961); “y estaba en Micenas, según sus palabras” (ἦν ἐν Μυκλήναις τῷ λόγῳ, v. 963).

Si bien las primeras señales físicas de la locura de Heracles evidencian su inestabilidad interna (Padel, 1997 [1995]), las alucinaciones son los signos concretos por los que vemos directamente el funcionamiento anormal de su mente. Un síntoma común de la locura que expresa la alienación cognitiva del héroe. Heracles se desconecta abruptamente de su realidad y los límites entre lo real y la apariencia se vuelen difusos. Por un lado, ve cosas que no hay (como el carro o la persona contra la que pelea). Por el otro, cuando se encuentra frente a lo que verdaderamente existe, lo distorsiona. De este modo ocurre cuando Anfitríon, al notar el comportamiento extraño de su hijo le pregunta qué le pasa (vv. 965-966) y Heracles lo confunde con el padre de Euristeo, al igual que a sus hijos con los de su enemigo:

...ὁ δὲ νιν Εὐρυσθέως δοκῶν
πατέρα προταρβοῦνθ' ἰκέσιον ψαύειν χερός,
ὠθεῖ, φαρέτραν δ' εὐτρεπῆ σκευάζεται
καὶ τόξ' ἑαυτοῦ παισί, τοὺς Εὐρυσθέως
δοκῶν φονεύειν. (E. *HF*, vv. 967-971)

Pero él, creyendo que es el padre de Euristeo, suplicante y temeroso, quien le toca el brazo, lo empuja, prepara el carcaj y el arco listos contra sus propios hijos, creyendo que va a matar a los de Euristeo.

La distorsión que implica la locura afecta en el caso de Heracles un vínculo sustancial, que está ligado a la esencia de la tragedia: la *philía*. Elizabeth Belfiore (2000) ya señaló esta subversión como rasgo característico del género, tomando como punto de partida la teoría aristotélica para explicar la naturaleza de las relaciones de *philía* en la sociedad griega, y señalando que en las tragedias son centrales los hechos que atentan contra la amistad o la relación familiar (parricidio, incesto, filicidio, fratricidio) y los deberes implicados en dichas relaciones.⁵² Aunque su análisis se reduce a unas pocas obras emblemáticas de la distorsión de los vínculos entre *phíloi* (y no se incluya *HF*), nos resulta central su lectura de la tragedia griega a partir del vínculo personal de *philía* al trabajar este punto de la locura del héroe.

Heracles, en su trastorno, confunde a sus *phíloi* con ἐχθροί.⁵³ La *anagnórisis* (reconocimiento), ya lo decía Aristóteles (*Poética*, 1453b), está ligada en la tragedia a la relación de *philía*. El héroe mata a sus hijos porque no los identifica. También el anciano habría sido asesinado si no hubiese aparecido Atenea en el momento justo para arrojar al loco una piedra que lo dejó dormido en el suelo (vv. 1001 ss.). Heracles viola así los lazos de *philía* y destruye el *oikos*.⁵⁴ Anfitríon se muestra confundido respecto a si ha sido culpa de una divinidad o no, pero

⁵² Belfiore entiende la *philía* de un modo más amplio que Aristóteles (quien se refiere sobre todo a las relaciones sanguíneas en la *Poética*), e incluye las relaciones de matrimonio, *xenia* y súplica. “To include formal reciprocal relationships as well as biological kinship is not only useful for a study of Greek tragedy, it is also consistent with Greek ideas about *philía*. Biological kinship normally also involves positive reciprocity; moreover formal non-kin relationships initiated and maintained by acts of positive reciprocity -marriage, *xenia*, and suppliance- are assimilated in turn to kinship in Greek thought” (Belfiore, 2000:6). Es una relación, esencialmente, de obligaciones recíprocas, aunque algunos críticos como Konstan no estén de acuerdo. Según Belfiore (2000:19), Konstan se equivoca al creer que en la *philía* están implicados los sentimientos, y no las obligaciones. Si bien estas eran parte central en las relaciones de los griegos, nos parece importante no perder de vista la carga afectiva.

⁵³ La locura afecta las relaciones de *philía*, pero no las opuestas, en el sentido que Heracles si bien no reconoce a sus *phíloi*, no olvida nunca quiénes son sus *echthroí* (Euristeo y su familia).

⁵⁴ Va incluso más lejos cuando, hacia el final, pretende herir aún más su linaje suicidándose. Belfiore (2000), en su análisis del *Áyax*, señala el suicidio como una forma de distorsión de la *philía*.

no duda de que su hijo haya tenido un ataque.⁵⁵ Ataque que vuelve confusos los límites entre realidad y apariencia. Es la locura, el furor, lo que hace repentinamente que se subviertan las relaciones de *phília* y que resulten vanos, en el momento del ataque, todos los intentos de los *phíloi* por recordarle a Heracles el vínculo. Tanto el padre, como la esposa y uno de los hijos pretenden hacer reaccionar al héroe evocando la relación que los une. Anfitrión, en primer lugar, le pregunta qué le sucede llamándolo “ὦ παῖ” (v. 965); Mégara remarca que él es el padre de las víctimas: “ὦ τεκῶν, τί δοῦξ; τέκνα κτείνεις;” (v. 975, “Oh, tú que los engendraste, ¿qué haces? ¿Vas a matar a tus hijos?”); por último, el segundo de los hijos, al ver que su padre va a atacarlo, hace el tercer intento reforzando la idea de que él le pertenece: “ὦ φίλτατ’, αὐδᾶ, μή μ’ ἀποκτείνης, πάτερ· / σὸς εἰμι, σὸς παῖς· οὐ τὸν Εὐρυσθέως ὀλεῖς” (vv. 889-90, “Oh, querido padre, dice, no me mates, soy tuyo, tu hijo. No vas a matar a uno de Euristeo”). Todos los intentos, sin embargo, son totalmente inútiles.

2.B.i. Perturbación de la mente

Habiendo señalado las transformaciones que sufre Heracles en el momento en que *Lýssa* se apodera de él, observemos ahora cómo reacciona el héroe cuando despierta (vv. 1089-1108), después de que Atenea le arroja una piedra para poner fin a los crímenes. El quinto episodio inicia con la llegada a escena de Anfitrión, mientras las puertas del palacio quedan abiertas, por lo que los espectadores pueden ver los cadáveres rodeando al asesino, que duerme atado con sogas. Se lamentan el padre y el Coro de ancianos (vv. 1042-1088) hasta que ven a Heracles desvelándose y temen por las atrocidades que podrá seguir haciendo.

Al despertar, en primer lugar, el héroe se muestra consciente de su respiración caliente e inestable (v. 1089) y percibe el cielo, la tierra y el sol (v. 1090). Es decir, registra que está vivo e, inmediatamente, admite que cayó en una terrible “agitación/perturbación de la mente”

⁵⁵ Cuando Heracles despierta y pide explicaciones sobre lo acontecido, su padre adjudica la responsabilidad a la divinidad: “Oh, Zeus, ¿ves estas cosas que vienen del trono de Hera?” (ὦ Ζεῦ, παρ’ Ἡρας ἄρ’ ὄρᾳς θρόνων τάδε; v. 1127); ante la pregunta del asesino de quién mató a su familia, responde “tú con tu arco y el de los dioses que sea culpable” (σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὄς αἴτιος, v. 1135). Al mismo tiempo, sin embargo, le quita importancia a la divinidad: “Olvida a la diosa y atiende tus propios problemas” (τὴν θεὸν ἐάσας τὰ σὰ περιστέλλου κακά, v. 1129); y subraya la responsabilidad humana: “todo esto es trabajo de tu sola mano” (μιᾶς ἅπαντα χειρὸς ἔργα σῆς τάδε, v. 1139). Esta confusión en la atribución de responsabilidades queda registrada en los versos 1142-3: Her. “¿Destruí la casa por mí mismo o estaba poseído?” Anf. “Solo sé una cosa. Toda tu vida está en ruinas” (Ἡρ. ἦ γὰρ συνήραξ’ οἶκον τῆ βάρχευσ’ ἐμόντ; / Ἀμ. οὐκ οἶδα πλὴν ἔν· πάντα δυστυχεῖ τὰ σά). De todos modos, los espectadores/lectores sabemos que el héroe ve distorsionados sus afectos y tiene alucinaciones por exclusiva voluntad divina.

(φρενῶν ταράγματι, v. 1091). El pasaje introduce un concepto fundamental en relación a la denominación misma de la locura: *táragma*. M. Cecilia Schamun (1997:103), quien ha dedicado un artículo especialmente al análisis de la función de este concepto en la tragedia que nos ocupa, considera que estos términos (τάραγμα φρενῶν) resultan los más adecuados para caracterizar la afección de Heracles. Observa que Eurípides se vale del término *táragma*, empleado comúnmente en su tiempo para hacer referencia a las enfermedades, y lo resemantiza usándolo en diferentes contextos. Señala las cinco oportunidades en las que el vocablo se hace presente en esta obra y nota que se usa para transmitir la idea de desequilibrio (siempre con una causa exterior) en los niveles psico-físico (vv. 836 y 1091), social (vv. 533 y 605) y material (v. 907).⁵⁶ La autora argentina propone el concepto de *táragma existencial*, como derivado de *τάραγμα φρενῶν*, argumentando que cuando el héroe despierta, “el tratamiento de la locura de Heracles adquiere su mayor fuerza dramática” por lo que el protagonista “debe recorrer el camino del discernimiento vital de sus pasmosas acciones, de modo de decidir el rumbo de su *existencia*” (1997:106).

En efecto, Heracles despierta a una realidad que le es desconocida y dice que se siente perplejo (πέπληγμαι, v. 1105) e impotente (ἀμηχανῶ, v.1105). De ser el defensor victorioso de su familia, se vuelve un criminal rabioso, agente de sus males, y termina atado entre los cuerpos de sus *philoí*. Ni siquiera tiene fuerza para irse en la última escena, y debe ser ayudado por su amigo Teseo (vv. 1395-1398).⁵⁷

En síntesis, desde la perspectiva de Schamun, el vocablo *táragma* se vuelve sumamente relevante en la existencia del héroe. Creemos, además, que es un concepto central en el

⁵⁶ Las cinco veces en que se utiliza el término *τάραγμα* son cuando: i) Heracles llega a su casa, pregunta por el *desorden*, desgracia que los azota: τί φήεις; τίν' ἐς *ταραγμὸν* ἤκομεν, πάτερ; (v. 533); ii) Anfitríon le recomienda a su hijo quedarse dentro del palacio antes de enfrentar a Lico y no *desordenar* la ciudad (πόλιν δὲ σὴν / μὴ πρὶν *ταράξεις* πρὶν τόδ' εὖ θέσθαι, τέκνον, vv. 604-605); iii) Iris le ordena a *Lýssa* que envíe *extravíos* de la mente a Heracles (μανίας τ' ἐπ' ἀνδρὶ τῷδε καὶ παιδοκτόνους / φρενῶν *ταραγμοὺς* καὶ ποδῶν σκιρτήματα / ἔλαυνε, κίνει, vv. 835-837); iv) Anfitríon se refiere a la agitación que produce Palas (*τάραγμα* ταρτάρειον, ὡς ἐπ' Ἐγκελάδῳ ποτέ, Παλλάς, ἐς δόμους πέμπεις, vv. 907-908); v) Heracles describe lo que siente al despertar luego de su locura: dice haber caído en una agitación/confusión de su mente (ὡς ἐν κλύδωνι καὶ φρενῶν *ταράγματι* / πέπτωκα δεινῶ καὶ πνοάς θερμὰς πνέω / μετάρσι', οὐ βέβαια, πνευμόνων ἄπο. vv. 1091-1093).

⁵⁷ Nancy Worman sostiene, a través de un análisis lexicológico, que la debilidad del héroe en el final de la obra recrea la indefensión de la familia en el comienzo. Y afirma: “Heracles’ madness seems instead to bridge the gap between the defensive strength he embodies early in the play (ἀλκήν, vv. 144, 194, 326, 806; ἀλκιμος, v. 158) and the extreme physical vulnerability of his *philoí*” (Worman, 1999:94).

tratamiento de su locura ya que es esta perturbación, este desorden cognitivo,⁵⁸ lo que provoca la alienación de su mente y la subversión de los lazos de *philia* (y, como consecuencia, los crímenes). Cuando estaba en el altar haciendo la ofrenda junto a su familia, Heracles se vuelve, repentinamente *otro*, a causa de la *perturbación de su mente*. Como ya hemos señalado, los síntomas físicos indican que en el interior ha sufrido una turbulencia.

Siguiendo las palabras que Heracles pronuncia al despertar, debemos señalar que, luego de manifestar su confusión, formula una serie de preguntas que indican su grado de desconocimiento sobre lo que ha estado sucediendo. No entiende por qué está atado ni quiénes son los muertos, aunque sí reconoce sus armas. En un forzoso intento por comprender su realidad, se pregunta si está nuevamente en el Hades (v. 1101). Si bien no recuerda lo que ha hecho durante su locura, sí tiene presente los acontecimientos anteriores (como el descenso a los infiernos). Por último, resignado, pide ayuda:

ὦή, τίς ἐγγύς ἢ πρόσω φίλων ἐμῶν,
δύσγνοιαν ὅστις τὴν ἐμὴν ἰάσεται;
σαφῶς γὰρ οὐδὲν οἶδα τῶν εἰωθότων. (E. *HF*, vv. 1106-1108)

¡Eh! ¿Quién de mis amigos está cerca para curar mi ignorancia? No reconozco con claridad nada que me sea familiar.

En este pedido de auxilio, Heracles, por un lado, da cuenta de su ignorancia, de su desconocimiento (δύσγνοια) y de su necesidad de ser curado; y, por otro lado, confiesa que no reconoce nada de aquello a lo que solía estar acostumbrado. Godfrey W. Bond (2003 [1981]:342) marca la ironía de esta situación, pues mientras el hijo de Anfitrión afirma esto, está rodeado de los cadáveres de sus hijos y esposa. Más adelante, cuando interactúa con su padre para entender lo sucedido, volverá a reconocerse amnésico: “No recuerdo haber tenido la mente en una locura báquica” (οὐ γάρ τι βακχεύσας γε μέμνημαι φρένας, v. 1122). Aún más, en ningún momento logra acordarse por sí mismo de algo de lo acontecido: conoce sus aborrecibles actos porque Anfitrión los narra y no por recordarlos. Todo lo que escucha que ha hecho es para él algo ajeno, ya que su mente ha estado “deambulando”.⁵⁹

⁵⁸ En efecto, el verbo *taráso* significa “distorcionar, agitar, meter en desorden, perturbar la mente”.

⁵⁹ Padel (1997 [1995]:189) hace referencia a la conexión que existía entre la locura y la idea de deambular: “la locura es un vagabundeo y una vergonzosa carencia de hogar tanto para la mente como para el cuerpo”.

Pese a esto, Schamun señala que el héroe, al despertar, “se ha recuperado de su psicosis delusiva” (1997:107) porque reconoce a Anfitríon llamándolo “padre” cuando el anciano se acerca (v. 1111). Lo mismo advierte Justina Gregory (2000[1997]:141), quien asevera que este reconocimiento es la prueba de que Heracles ha vuelto a estar sano. Si bien es cierto que identifica a su padre, como también sus armas (v. 1098), no debemos perder de vista que no reconoce a sus hijos y a su esposa muertos (v. 1097). Es necesario que Anfitríon le diga que son los cuerpos de su familia para que él los identifique (v. 1131). Por esto, sostenemos que cuando se desvela, ya librado de los ataques de furor, sigue viendo la realidad (y a sus *phíloi*) de manera confusa. Sostenemos, ciertamente, que Heracles no recupera completamente su lucidez cuando despierta. Su mente sigue alienada y su condición es la de un hombre impotente: ya no puede recordar, ni mostrarse ante la sociedad, ni enterrar a su familia, ni siquiera cree poder seguir viviendo. Es Anfitríon, *phílos*, quien lo sitúa en su realidad. Es Teseo, *phílos*, quien evita su suicidio, lo ayuda a sostenerse físicamente y le ofrece la salvación ateniense, a través de “una especie de psicoterapia verbal” (López Saco, 2005).

En relación a esto, resulta interesante que, mientras el héroe permanecía ignorante de sus crímenes después del relato del mensajero, Anfitríon manifestaba el deseo de amnesia para su hijo como forma de alivio de su mal, usando el verbo ἐκλανθάνω (‘olvidar’, ‘no enterarse’).

Καδμεῖοι γέροντες, οὐ σῖγα σῖ-
γα τὸν ὕπνω παρειμένον ἐάσετ' ἐκ-
λαθέσθαι κακῶν; (E. *HF*, vv. 1042-1044)

Ancianos cadmeos, ¡silencio, silencio! ¿No permitirán que, entregado al sueño, olvide por completo sus males?

El anciano pide al Coro que no despierten a Heracles porque teme que, en su locura, olvide que él es su padre. Es decir, intenta evitar que olvide el único lazo de *phília* que, luego de los crímenes, le quedará en Tebas: un padre que tampoco es el verdadero padre. También Heracles, ya habiendo aceptado la ayuda de Teseo y dispuesto a marcharse a Atenas, quiere olvidar sus males: “φεῦ / αὐτοῦ γενοίμην πέτρος ἀμνήμων κακῶν.” (v. 1397, “¡Ay! Ojalá me convirtiera en piedra aquí mismo y olvidara mis males”). La amnesia, entonces, no solamente es consecuencia de la *perturbación* que ha tenido, sino que también es evocada como posible remedio para el sufrimiento consecuente.

En síntesis, la confusión (*táragma*) de la mente de Heracles provoca la subversión de las relaciones de *phília* y, como consecuencia, los crímenes contra sus seres queridos, a quienes el héroe no reconoce. Se distorsiona la cognición de Heracles, tanto durante el momento de locura, cuando tiene alucinaciones y confunde la realidad, pese a los reiterados llamados de atención de sus *phíloi*, como también posteriormente, cuando despierta y siente necesidad de que alguien cure su *dýsgnoia*. La amnesia del héroe es el indicador fundamental de que su alienación cognitiva no se reduce al momento de la locura. Por el contrario, en un lento proceso de “rehabilitación”, necesita de su padre y de Teseo para salir de la *perturbación de la mente y de la existencia*. Esto nos plantea más de un interrogante sobre el final de la tragedia y sobre la alienación del héroe. ¿Heracles finalmente logra “curarse”? ¿Vuelve a ser el mismo? ¿O aun cuando se dirige a Atenas lo hace siendo *otro*?

2.C. *No soy yo, es el monstruo*: alienación conductual de un héroe bestializado

“Sors immanis
et inanis,
rota tu volubilis,
status malus,
vana salus
simper dissolubilis,
obumbrata
et velata
michi quoque niteris...”
“O Fortuna”, *Carmina Burana*

Si pensamos en la imagen de Heracles que hemos heredado de la mitología griega, es fácil imaginar un héroe civilizador y salvador de los hombres, tal como es presentado antes de la locura en la tragedia que estudiamos: reiteradas veces se menciona su rol pacificador (vv. 851-853) y su capacidad para aniquilar monstruos (como en el primer estásimo). Sin embargo, sabemos que desde la aparición de las diosas el protagonista sufre cambios sustanciales que lo vuelven *otro*. Ya hemos visto cómo su cognición se encuentra distorsionada hasta el punto de alienar su mente. En el presente apartado veremos los cambios que provoca la *manía* específicamente en su conducta.

Consideramos oportuno comenzar este análisis señalando que, durante el ataque de locura, Heracles parece tener el mismo comportamiento que ha tenido a lo largo de su vida: violento, aniquilador de enemigos, justo y tajantemente vengativo. En el relato del mensajero, es

presentado llevando a cabo acciones que son inherentes a su conducta normal: por ejemplo, al matar a los hijos, actúa como guerrero (ἠλάλαξε, v. 981 [“dio un grito victorioso de guerra”]; σκάπτει μοχλεύει θύρετρα, κάκβαλὼν σταθμὰ, 999 [“cava, apalanca las puertas y tras derribar las jambas...”]). En este sentido, George Fitzgerald (1991) plantea que en el episodio de la locura, el protagonista no tiene una conducta que no sea característica de él.⁶⁰ Asimismo, Papadopoulou (2005:40) sugiere que Heracles sigue los mismos patrones de conducta en la locura que en la cordura, puesto que su relación con Lico es semejante a la que se establece con Euristeo. Por su parte, Griffiths (2006:86) también sostiene que el protagonista actúa con su conducta normal: pese a la locura impuesta, ejercita con excelencia sus habilidades motoras, mide distancias y expresa sus ideas de manera convincente y articulada.

Por lo tanto, en cuanto a sus patrones de conducta, Heracles parece ser el mismo. Sin embargo, notamos un proceso de bestialización que lo vincula a lo infrahumano y que comienza en el momento en que es poseído por *Lýssa*. Tengamos en cuenta que el acercamiento a lo bestial sitúa al hombre en el lugar de *otro*: entre los pares dicotómicos sobre los que se construía la identidad del hombre griego, Diógenes Laercio (como hemos señalado en la nota 29) le otorga el primer lugar al contraste hombres/bestia. Aunque Cartledge (2002 [1993]) no trate específicamente esta polaridad contrastiva, es claro ya desde los primeros análisis estructurales de Vernant (1996 [1974]) que el hombre se sitúa en este plano de diferenciación con lo bestial y lo divino.

Veamos concretamente la bestialización en Heracles. Cuando *Lýssa* se decide a obedecer los deseos de Hera, describe qué está provocando en su víctima (como ya hemos señalado, cf. pág. 23), asimilándolo a las Gorgonas⁶¹ y a un toro.

καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωποῦς κόρας,
ἀμπνοᾶς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὥς ἐς ἐμβολήν,
δεινὰ μυκᾶται δέ. (E. *HF*, vv. 868-870)

⁶⁰ “...It is clear that Heracles does not behave uncharacteristically in this episode. The slaughter of what he takes to be Eurystheus’ family is thoroughly compatible with his usual modes and practices.” (Fitzgerald, 1991:91).

⁶¹ No ignoramos que la comparación de Heracles con la Gorgona no es exclusiva de este momento de posesión. De hecho, hacia el comienzo de la obra Lico afirma que los hijos del héroe tienen mirada de Gorgona “como la de su padre” (v. 831). Bond (2003 [1981]:100), al respecto, señala que “Gorgon gaze is hardly ‘characteristic’ of Heracles” y Barlow (1996:130) refiere al hecho de que cualquiera que fuera mirado por este monstruo se convertía en piedra. Sin embargo, creemos que en el momento de la locura, la asimilación del protagonista con la Gorgona va más allá de este aspecto letal que tenía su mirada. El poseído adquiere un aspecto completamente monstruoso, como vemos en el desarrollo de este apartado.

Gira en silencio sus pupilas extraviadas de Gorgona, no controla la respiración como un toro a punto de embestir y muge terriblemente.

El mensajero también, al describir la locura de Heracles, hace alusión a este aspecto gorgónico: ὁ δ' ἀγχιωπὸν ὄμμα Γοργόνοσ στρέφων (v. 990, “pero él le devolvió su mirada salvaje de Gorgona”). Si tenemos en cuenta que el Coro se había referido a *Lýssa* como “Gorgona de la Noche” (Νυκτὸς Γοργῶν, v. 883), “cuya vista petrifica” (Λύσσα μαρμαρωπός, v. 884), comprendemos que el héroe se mimetiza de alguna manera con la diosa monstruosa que lo está atacando. Como ya hemos señalado en las págs. 23 y 24, quien es poseído por *Lýssa* adquiere sus gestos y rasgos, y quien imita a la Gorgona corre el riesgo de transformarse en lo que ella es.

Mark Padilla (1992) entiende el empleo del imaginario gorgónico en relación a la inversión que se da en la visión del protagonista. El crítico estudia el rol de Heracles como arquero y señala que, según el héroe y su padre, quien usa el arco como arma tiene una gran ventaja porque ve al enemigo sin ser visto.⁶² Explica que durante el desarrollo de la obra Heracles toma esta precaución estratégica, pero en el momento de la locura no puede: en su supuesto viaje a Micenas, experimenta un ataque en sus ojos (vv. 932-933) y alucina, mientras es visto por su familia en esa situación hostil (v. 931). Por esto, Padilla observa que Heracles (“gorgonic archer”) pervierte su rol como arquero invisible. Acordamos con él en cuanto a la distorsión visual que produce el ataque de *Lýssa*, pero nos parece una interpretación limitada para nuestro análisis, en tanto no considera la monstruosidad que imprime la Gorgona en el héroe. Este aspecto debe ser tenido en cuenta al estudiar la vinculación con esta figura, como lo hace oportunamente Vernant:

La Gorgona siempre muestra cruces de lo humano con lo bestial, asociados y mezclados de distintas maneras (...) Al trastocar los rasgos que componen el rostro humano logra un efecto extraño e inquietante, expresión de algo monstruoso.

(Vernant, 1986 [1985]:44)

⁶² La disputa entre Lico y Anfitríon acerca del carácter que para un guerrero implican las armas empleadas en combate constituye el tema central del agón entre Lico y Anfitríon en el primer episodio de la obra (vv. 140-235). Lico menosprecia las hazañas logradas por Heracles porque el arco es “arma de cobardes” y se opone al ideal guerrero (cf. Padilla, 1992:2).

En la descripción que *Lýssa* hace de su accionar, y que hemos citado al comienzo del apartado, la víctima no solamente se ve asimilada a este monstruo femenino sino también a lo animal. En este sentido, afirmamos que Heracles no solo sufre un proceso de bestialización de carácter divino (que hemos explicado hasta ahora) sino también, como veremos, se acerca a la bestialidad animal: sobre ambos aspectos se evidencia su monstruosidad. En su frenesí, Heracles es comparado a un toro (ταῦρος, v. 869) que muge (μυκᾶται, v. 870). Ya en el pedido inicial, Iris se había referido a los efectos del ataque de locura con una comparación con lo animal: ella pide a su compañera que haga saltar al héroe usando el término σκίσημα (v. 836), que refiere al salto que dan los animales (como vacas o caballos). También es notable esta asimilación al mundo animal en el relato del mensajero, como se ve en el uso del participio: δεινὰ δ' Εὐρυσθεῖ βρομέων (v. 962, “brama terribles cosas contra Euristeo”).

Respecto al universo de animales en las tragedias, André Bernand (1986) muestra que Esquilo y Sófocles lo usan en un sentido simbólico mientras que Eurípides, fiel a su innovador estilo, deja ver algo más. En el más joven de los trágicos, el animal es sobre todo encarnación de lo *otro* y transgresión (incluso las aves, vinculadas a lo divino y a la predestinación, cf. Bernand, 1986:262).

Si el hombre (perteneciente al mundo de la cultura, de la ciudad) se encuentra con lo animal (ser de la naturaleza) se deshumaniza, afirma Bernand. Porque las fieras son incompatibles con los humanos: solo los dioses y los héroes pueden oponerse a ellas (1986:260), como lo hizo Heracles en el cumplimiento de sus trabajos (así lo evidencia la piel que lleva como atributo después de derrotar al león de Nemea). Ahora este hombre divino, lejos de aniquilar animales, se vuelve de algún modo uno de ellos. Es paradójico el contraste entre la violencia ejercida primero para eliminar monstruos y proteger a la humanidad y luego para atacar a su familia indefensa. Antonietta Provenza (2010) explica precisamente este cambio a partir de la deshumanización:

Il passaggio della violenza dell'eroe che protegge la comunità dalle minacce di un mondo “altro” fatto di mostri, alla violenza dell'omicida che infierisce contro esseri umani inermi, per di più suoi strettissimi familiari, viene pertanto efficacemente rappresentato attraverso una progressiva perdita dei connotati umani di Eracle che culmina nell'immagine del toro.

(Provenza, 2010:49)

La autora italiana presenta una lectura religiosa de la imagen del toro en *HF* y entiende a Heracles como víctima sacrificial de Hera en tanto cumple el “sacrificio” a través del cual la diosa logra vengarse de Zeus por medio de la intervención dionisiaca de *Lýssa*. Destaca la imagen del toro en relación a Dioniso y sugiere ver en este caso una variante masculina de los mitos de mujeres-vacas en conexión con Hera.⁶³ Si bien esta nos parece una interpretación interesante, creemos que no se debe obviar la marcada impronta de monstruosidad que *Lýssa* logra imprimir en su víctima. Esta asimilación al animal aparece justo cuando la diosa describe las transformaciones horribles e inhumanas que encarna Heracles. No lo vincula solo al toro; tampoco se limita a la Gorgona. Su monstruosidad se evidencia tanto sobre la bestialidad animal como sobre la bestialización de carácter divino. A esto, sumemos la agitación de la cabeza, la falta de control sobre la respiración y los ojos desorbitados de un personaje poseído por la locura, que luego de este ataque alucinará y matará a su familia con una crueldad desmesurada.

En conclusión, creemos que si bien Heracles, durante su locura, es el mismo en cuanto a sus patrones de comportamiento, sufre un proceso de deshumanización que aliena su conducta. El héroe civilizador, que ha destruido a tantas bestias, se bestializa para destruir de alguna manera el orden que logró. Encarna la alteridad propia del monstruo, a la que Cohen (1996) se refiere (como hemos señalado en pág. 18) y la alteridad de lo animal, a la que refería el mismo Diógenes Laercio. Ahora bien, preguntémosnos nuevamente, a la luz de estas reflexiones, qué sucede en el éxodo de la tragedia. ¿Heracles recupera todos los rasgos humanos?

Sin dudas el momento en que el protagonista adquiere claramente un aspecto monstruoso es durante la locura: como hemos visto, *Lýssa* describe las transformaciones físicas que provoca en él. Cuando despierta, luego de que Atenea detuviera su estado maníaco, Heracles tiene su aspecto físico normal. Aun así, resulta paradójico que desee excluirse del mundo (mediante el suicidio) del mismo modo en que antes había eliminado a “otros” monstruos (vv. 1270 ss.). Sucede que Heracles, en cuanto a su conducta, sigue siendo el mismo (anhelante de justicia, piensa en eliminar al culpable de los crímenes) pero es *otro* (él mismo es el culpable, el “monstruo enemigo” que arruinó su vida). Aun así, el éxodo nos parece esperanzador: coincidimos con Provenza (2010:61) cuando sugiere que gracias a Teseo, el héroe tiene la

⁶³ En su estudio, Provenza asimila la locura de Heracles a la de Ío (puesto que ambas tienen en común la relevancia de la imagen del toro en su relación con Dioniso y Hera) y al mito de las Prétides (que se vincula también a estas dos divinidades).

posibilidad de convertirse en hombre y apropiarse nuevamente de los méritos conseguidos como benefactor de la humanidad.

2.D. Primero hay que saber sufrir: alienación emocional de un héroe feminizado⁶⁴

“O'er whom his very madness, like some ore
Among a mineral of metals base,
Shows itself pure; he weeps for what is done.”
Sheakespeare, *Hamlet* IV, 1

Hasta aquí, hemos hecho un recorrido por las transformaciones de Heracles que marcan su marginalidad. Ahora bien, la pregunta que se desprende de nuestro estudio es si, como ya dijimos, finalmente él vuelve a ser el mismo que era antes de matar a su familia. Intentaremos ocuparnos de esta cuestión en este apartado, a partir de un recorrido por las emociones que el héroe manifiesta en el éxodo de la obra (vv. 1042 ss.), donde (luego de despertar) intenta comprender qué ha sucedido ayudado por su padre Anfitrón y busca posibles soluciones aconsejado por su amigo Teseo. Sostenemos que si la alienación de Heracles se traduce entre algunos de sus aspectos en la feminización del héroe, esta se manifiesta, entre otros, en el aspecto emocional (y se percibe incluso después de la locura). En primer lugar, nos detendremos en la consideración por parte del protagonista del crimen familiar como el último de sus trabajos y veremos que este último *πόνος* actúa como factor feminizante. Luego, nos ocuparemos de las emociones de Heracles vinculadas a la locura que reafirman su feminización. Para esto, focalizaremos nuestro estudio en la vergüenza que siente Heracles (quien explica sus emociones en términos de *aidós/aischýno*, cf. Cairns, 1999:292), la sobreenfatización del dolor y su deseo de suicidio. Comenzaremos, entonces, por la relación del crimen con los trabajos del héroe.

2.D.i. Resignificación del último *pónos*

Con lo desarrollado a lo largo del trabajo, resulta notoriamente claro el contraste que presenta la obra entre el momento de mayor gloria de Heracles (cuando regresa del Hades, habiendo cumplido sus trabajos) y su situación de absoluta desdicha (luego de matar a su familia

⁶⁴ Este apartado incluye parte del trabajo presentado en las IV Jornadas de Historia de las Mujeres y Problemáticas de Género (Morón, octubre de 2013) y que desarrolláramos en el marco de la Beca Interna de Iniciación en la Investigación para Alumnos Avanzados de la UNS (SGCyT-UNS).

y considerar el suicidio como única salida). Vemos esto explícitamente en las manifestaciones del Coro, quien exalta las increíbles hazañas del héroe antes de la locura pero lamenta, después de la intervención de *Lýssa*, sus nuevas acciones devastadoras (ver pág. 10). Notamos que este contraste se encuentra en permanente relación con los trabajos de Heracles: en la primera parte de la tragedia, los trabajos son la causa de la glorificación del protagonista; hacia el final, después de los crímenes familiares, no significan más que sufrimiento inútil. En este sentido, la semántica del término *pónos* nos permitirá iluminar nuestro análisis, en tanto significa tanto ‘trabajo/esfuerzo’ como ‘sufrimiento’.⁶⁵ Este doble valor (positivo y negativo) permite a Eurípides, como veremos, una interesante relación entre los trabajos y las acciones llevadas a cabo en la tragedia.

Reiteradamente el vocablo al que aludimos es utilizado para referir a las increíbles hazañas del pasado de Heracles (vv. 22, 388, 427, 575). También es utilizado positivamente para referir al *último trabajo* que pretende realizar: la salvación de la familia por medio de la muerte de Lico (v. 575). Como sabemos, Heracles finalmente mata a su familia y lo interesante es que esta acción también es considerada *último trabajo*, utilizándose el término *pónos* en sentido negativo (v. 1279). Nos ocuparemos a continuación de esta cuestión más detenidamente, sin olvidar la marcada importancia que los *pónoi* tienen en la vida e identidad del héroe.⁶⁶

Por un lado, antes de la locura, el héroe afirma que la serie de *pónoi* que ha realizado culminará con la salvación de la familia (incluso, si es necesario, dando la vida por ella).

τῷ γάρ μ' ἀμύνειν μᾶλλον ἢ δάμαρτι χορῇ
καὶ παισὶ καὶ γέροντι; χαιρόντων **πόνοι**
μάτην γὰρ αὐτοῦς τῶνδε μᾶλλον ἤνυσα. (E. *HF*, vv. 574-576)

Pues, ¿a quién tengo que defender más que a mi esposa, mis hijos y mi anciano padre? ¡Adiós a los trabajos! Los realicé más en vano que estos.

Heracles considerará inútiles todas las batallas que ha dado si no logra este último trabajo: el rescate de su *oikos* (vv. 577-82). Curiosamente, termina quitándole la vida a su familia (en lugar de dar la suya por ella) y, ya hemos señalado, esa matanza también es vista por el héroe como el último de los trabajos.

⁶⁵ Este vocablo no era el que en otras versiones del mito se usaba para referirse a los trabajos de Heracles. Como indica Bond (2003 [1981]:155), Homero empleó el término ἄεθλοι (*Ilíada* 8, 363; *Odisea* 11, 622), “hazañas”. La elección de Eurípides del término *πόνος* le permitirá poner en juego la doble significación.

⁶⁶ En efecto, Anfitríon usa el epíteto *πολύπονος* para referirse a su hijo en el éxodo de la tragedia (v. 1190).

τὸν λοίσθιον δὲ τόνδ' ἔτλην τάλας πόνον,
παιδοκτονήσας δῶμα θριγκῶσαι⁶⁷ κακοῖς. (E. *HF*, vv. 1279-1280)

Miserable soporté este último trabajo, asesinando a mis hijos puse el techo a los males de mi casa.

Es decir, tanto la salvación como la destrucción de su familia son acciones que Heracles reconoce, en uno y otro momento de la obra, como la culminación de sus *pónoi*. En el primer caso, el deseo de liberación de sus seres queridos (que constituiría el último trabajo) reafirma la heroicidad del protagonista. Sin embargo, no logra su propósito, a causa de la locura que le infunden las diosas. Y el que paradójica y efectivamente se convierte en la culminación de sus esfuerzos es el crimen familiar (llevado a cabo con las mismas armas que el resto de los trabajos). Con el filicidio, el significado de los *pónoi* se invierte de tal manera que las grandes hazañas de Heracles que implicaban un extraordinario sufrimiento devienen “males”. Así lo notamos en los vv. 410-411, cuando Teseo, al ver el desmesurado sufrimiento de su amigo, le pregunta si ha olvidado sus *pónoi*, a lo que Heracles responde que aquellos fueron menores a “estos males” (κακά, v. 1411).

Este último *pónos* es clave para nuestro análisis en tanto feminiza al héroe.⁶⁸ Afirmamos esto en primer lugar porque el filicidio ha sido señalado como un crimen típicamente de mujer (cf. Loraux, 2003 [1989]:149). Mientras los crímenes anteriores contribuyen a destacar la virilidad de Heracles, este tiene el efecto contrario. No es casual, en efecto, que se compare a Heracles en el cuarto estásimo con las madres asesinas: el Coro afirma en la oda coral que el héroe ha superado a las Danaides, quienes asesinaron a sus esposos, y a Procne, quien mató a su hijo para vengarse de su marido (vv. 1016-1024). Así, el último *pónos* adquiere una nueva y paradójica significación: no reafirma la heroicidad y virilidad de Heracles, tal como él se lo había propuesto (vv. 574-578), sino que tiene la repercusión contraria.

⁶⁷ El verbo θριγκῶ refiere a la acción de construir hasta la albardilla, es decir, construir completamente. Al respecto, Bond (2003 [1981]:386) señala: “the θριγκός is the coping at the edge of the roof. The fanciful or punctilious may think of a façade with twelve columns (πόνοι) with a coping wick runs over all”.

⁶⁸ Ver Cecilia Perczyk (2013), quien se ocupa del infanticidio como crimen femenino en *HF*.

2.D.ii. Emociones de Heracles en el éxodo de la obra

Este aspecto femenino del héroe no llamará la atención a quienes tengan en cuenta su naturaleza contradictoria. No solamente Heracles es, ya hemos visto, civilizado y bestial, sano y loco, salvador y destructor, divino y humano al mismo tiempo, sino que también es, como señala Nicole Loraux (2003 [1989]), *supervarón* y femenino. Como afirma Marie Delcourt (1969 [1958]:36-7), si bien los cultos de Heracles se caracterizan por una rigurosa separación de los dos sexos (incluso por la exclusión de las mujeres), también es cierto que su aspecto femenino está presente en el mito que refiere a su figura.⁶⁹ Loraux, al examinar maravillosamente los rasgos que feminizan al héroe, señala que hay instantes en la tradición literaria en los que súbitamente la virilidad del héroe se invierte: se refiere, específicamente, a la locura y la muerte⁷⁰ (cf. 2003 [1989]:149). Nos parece evidente que la feminización es uno de los aspectos en los que se traduce la alienación de Heracles y consideramos que se manifiesta, entre otros, en el aspecto emocional. Nos focalizaremos, a continuación, en las emociones directamente asociadas a la locura, observando sobre todo el momento en que paulatinamente el héroe recupera la cordura.

Partimos para ello del concepto de “emoción” tal como lo entiende Theodoropoulou (2012), como una construcción social y cultural que se revela verbal y físicamente (en las expresiones faciales, la voz, la postura, los gestos): “emotion (...) is written on the body” (2012:461), siendo conscientes de las complejidades que plantea su aplicación a la tragedia que nos ocupa.⁷¹ Como ya hemos adelantado, estas emociones las vemos ligadas a: a) la vergüenza que siente Heracles (y el miedo que lo acompaña); b) la sobreenfatización del dolor; c) su deseo de suicidio.

a. *Que nadie sepa mi sufrir: sentimientos de aidós/aischýno, anaínomai y phóbos*

Para referirnos al primer punto, observemos las reacciones que tiene Heracles cuando despierta, confundido y amnésico, rodeado de los cadáveres de su familia. Al enterarse de lo sucedido, gracias a Anfitrión, se reprocha lo que ha hecho, cree que su vida ya no tiene sentido

⁶⁹ Perczyk (2013:6) resume las ocasiones en que el héroe usa atuendos femeninos.

⁷⁰ En *Traquinias* de Sófocles, Heracles, presa de la túnica enviada por Deyanira con el veneno de Neso, sufre como mujer antes de morir.

⁷¹ Asumimos la complejidad que nos plantea una tragedia de la que solo conservamos el texto, y nos proponemos examinar, a partir de un análisis filológico, tanto la verbalización de las emociones como los gestos físicos que podemos deducir de las palabras.

(vv. 1301-1302), lamenta la contaminación que él significa ahora para la comunidad⁷² (vv. 1155-1162) y manifiesta el temor a la mala fama (vv. 1287-1290). La **vergüenza** acompaña al héroe durante todo el éxodo de la tragedia. Los términos utilizados para designar este sentimiento son αἰδώς (término complejo en el que se cruzan la vergüenza y la culpa),⁷³ αἰσχύνω (que complementa al anterior significando también ‘vergüenza’) y ἀναίνομαι (cuyo sentido original es el de ‘rechazar, rehusar’, por lo que el término se vincula a la separación respecto de los *otros*).⁷⁴ El héroe manifiesta estos sentimientos desde que despierta amnésico hasta el final de la obra: primero frente a su padre; luego, ante la llegada de Teseo, por la mancha del crimen; finalmente, en el éxodo, cuando sale de escena. Veamos uno de estos momentos.

Apenas despierta Heracles, Anfitrión pregunta al Coro si debe soltar las ligaduras de su hijo, quien, entonces, responde afirmativamente y expresa vergüenza por estar atado como un enemigo: καὶ τὸν γε δῆσαντ’ εἶπ’ ἀνανόμιστα γὰρ. (v. 1124, “Y dime quién las ató; pues me avergüenzan”). Luego, ante la llegada de Teseo, el héroe decide ocultar su cabeza por vergüenza: αἰσχύνομαι γὰρ τοῖς δεδραμένοις κακοῖς⁷⁵ (v. 1160, “Siento vergüenza por los males que he hecho”). Su amigo intenta convencerlo de que su vida debe continuar pese a todo. Heracles, aunque no fácilmente, acepta la ayuda y cuando se va con el ateniense hacia el final de la tragedia, vuelve a manifestar el sentimiento de *aischýno*: ἡμεῖς δ’ ἀναλώσαντες αἰσχύναις δόμον (v. 1423, “Nosotros, habiendo hundido la casa en la vergüenza...”).

Es importante señalar que la vergüenza del héroe y su necesidad de ocultamiento expresan no solamente la preocupación por su reputación,⁷⁶ sino también por la contaminación

⁷² Recordemos que la antigua Grecia era una cultura de intensos límites vigilados por el miedo a la contaminación. El *miasma* hacía que una persona fuera impura, peligrosa o expresión de desorden. Para el concepto religioso de mancha en el mundo griego, ver la obra de Parker (1983). Heracles teme que su mancha se expanda contaminando a quienes lo vieran o tocaran: no puede ser acogido por nadie (v. 1284), ni visto (v. 1156), ni alcanzado físicamente (v. 1219).

⁷³ Estudiado más recientemente entre otros por Douglas Cairns en su obra *Aidôs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature* (1999). Otros artículos posteriores del autor abordan aspectos del mismo tema (2009, 2011).

⁷⁴ Así lo afirma Chantraine (1968:36) respecto al término *anaínomai*: “Le mot s’explique au mieux si l’on pose un αἶνομαι ‘affirmer, accepter’ rendu négatif par le préverbe ἀνα-, d’après ἀνανεύω, etc.”

⁷⁵ “The dative, τοῖς δεδραμένοις κακοῖς, moreover, is not the object of his shame but the reason for it (it is a casual dative), and the possibility thus arises that *aischýnomai* refers as much to prospective inhibition as to the recognition that he has done something disgraceful” (Cairns, 1999:296).

⁷⁶ Según Bond, este miedo a la burla se relaciona directamente con la culpa: “Such mockery or scorn was a natural concomitant of the guilt which the fifth-century Greek felt” (2003 [1981]:388). Sin embargo, creemos que no es solo un sentimiento de culpa el que apena a Heracles, sino también de vergüenza. Cairns caracteriza la cultura de

que esto implica para el *otro*. En efecto, para no tener contacto con su amigo Teseo, Heracles decide esconderse: así, la vergüenza es expresada físicamente. Teseo pregunta a Anfitrión por qué su hijo oculta su rostro con el peplo, a lo que el anciano responde:

αἰδόμενος τὸ σὸν ὄμμα
καὶ φιλίαν ὀμόφυλον
αἰμά τε παιδοφόνον. (E. *HF*, vv. 1199-1201)

Se avergüenza de tu mirada, de tu amistad familiar y de la sangre derramada por haber matado a sus hijos.

Según Cairns, cubrir el rostro es una típica reacción de *aidós*, consecuencia del miedo a ser visto (1999:292). El mismo autor señala, en un análisis posterior: “As well as being a form of self-segregation and self-protection, veiling is also, like weeping, a demonstrative action” (2009:46). La acción de cubrirse con un *péplos*, vestimenta de mujer, es indudablemente significativa para el proceso de feminización.⁷⁷ Sin embargo, el gesto de cubrirse el rostro que se encuentra ligado al campo de la feminidad se proyecta asimismo a otros ámbitos. Como señala Cairns, si en el teatro un personaje se cubría el rostro, esta acción era útil como marca emocional para la audiencia, puesto que las lágrimas eran imposibles debido a la máscara (cf. 2009:47; 2011:18). Asimismo, afirma que este gesto no solamente debía servir para ocultar las lágrimas, sino también para exponer el sufrimiento al mundo (2009:54) y para marcar el aislamiento, la separación de un individuo sumido en la desesperación:

vergüenza y la cultura de culpabilidad, advirtiendo que ambas pueden estar presentes en un mismo término. La diferencia entre estas dos reside básicamente en que la culpa depende de las sanciones internas proporcionadas por la consciencia individual, mientras que la vergüenza es causada por sanciones externas, especialmente el reproche de otros (cf. Cairns, 1999:15). Para el sentimiento de vergüenza es necesaria la presencia del público (aunque es posible que el público esté presente en la imaginación, dependiendo de la sensibilidad de uno con respecto al ideal o estándar en cuestión). Esta presencia cobra importancia en las emociones de Heracles: se encuentra frente a su padre, el Coro y ante la llegada de Teseo se agudiza su vergüenza. El sentimiento del héroe responde claramente a un ideal (que había alcanzado, lo que lo hace aún más desdichado). Ambas emociones incluidas en el término *aidós*, si bien difieren entre sí, se entrecruzan en la intimidad de Heracles: en él se manifiesta la culpa, el reproche a sí mismo (v. 1280) pero, sobre todo, la vergüenza (v. 1160). Se avergüenza reiteradamente ante la mirada ajena (vv. 1299-1300) y ello está directamente vinculado a la noción arcaica de mancha: Heracles señala la posibilidad de trasladar incluso a otro espacio la mancha que suponen sus crímenes (v. 1158).

⁷⁷ Liza Cleland, Glenys Davies y Lloyd Llewellyn-Jones (2007) señalan, en la entrada correspondiente al término, que el *péplos* era vestimenta de mujer. Perczyk considera que es el contacto con lo femenino lo que salva a Heracles: “lo prepara para el encuentro con Teseo y le permite restablecerse para poder continuar su vida. Es decir, la feminización es un proceso que le brinda herramientas a Heracles para afrontar los hechos” (2013:1).

Veiling expresses the subject's sense of the discrepancy between his or her emotional state and the attitudes and reactions of others who are or may be present, and effects a separation between the individual and that group.

(Cairns, 2011:19)

El ocultamiento, por lo tanto, señala la marginalidad del héroe por la carga de feminidad que conlleva (real pero no unívoca) y también, al mismo tiempo, por la separación que marca entre la comunidad y el hombre manchado, avergonzado; un aspecto, entonces, que denota la construcción social de las emociones.⁷⁸

Otra de las emociones propias de la locura que se hace presente en el protagonista es el **miedo**. Este es infundido por *Lýssa*, tal como ella describe en el v. 871: καταυλήσω φόβωι ("lo hechizaré al sonido de la flauta con terror"). El Coro ya había utilizado el vocablo φόβος para indicar la llegada de algo pavoroso, al ver a las diosas sobre el palacio: (ἤκομεν φόβου, v. 816). *Lýssa* cumple, efectivamente, su propósito. Durante la locura de Heracles, sabemos por el mensajero, tanto los sirvientes (al notar las alucinaciones y transformaciones, v. 950) como los hijos (al verse amenazados por el padre, v. 971) le tienen miedo y lo manifiestan mediante el término *phóbos*. Incluso después de la crisis, mientras se desvela, Heracles es temido por Anfitríon, quien no sabe cómo reaccionará su hijo (vv. 1081-1086; 1109). Por otro lado, el mismo Heracles, pasado el ataque y en el proceso de recuperación, siente miedo. En el v. 1218, Teseo le pregunta si la agitación de la mano se relaciona con el miedo que siente: τί μοι προσείων χεῖρα σημαίνεις φόβον; ("¿Agitas tu mano para mostrarme tu miedo?"). Sabemos que, en verdad, el héroe teme contaminar a su amigo (ver nota 72). En suma, Heracles inspira miedo tanto en el momento de la locura como después, y siente miedo durante el proceso de recuperación. Si tenemos en cuenta que este sentimiento es típicamente femenino y que, por el contrario, los valores masculinos son la valentía y la firmeza, podemos notar que el miedo es otra de las emociones que reafirma la feminidad de Heracles.⁷⁹

⁷⁸ Gregory (2000 [1997]) resume en cuatro las razones que Teseo le da a su amigo para descubrir su rostro: el ateniense señala que es inútil cubrirse; luego, asegura que no le teme a la contaminación; también advierte que hay que soportar las decisiones de los dioses; y su último punto es que las acciones de Heracles no cambian el orden divino. Con esto, apunta Gregory (2000:143), la estrategia de Teseo es hacerle notar al héroe desgraciado lo que él es en verdad: un mortal débil y mísero.

⁷⁹ Loraux se ocupa especialmente de esta emoción como indicador de género en el capítulo "Temor y temblor del guerrero" (pp. 97-109) de su libro *Las experiencias de Tiresias. Lo femenino y el hombre griego* (2003 [1989]).

b. El dolor de un héroe humano

Este gesto de ocultamiento, junto a los constantes lamentos de Heracles, muestra la **enfaticación de su dolor**, emoción esta que lo vincula a lo femenino. Nos hemos referido en el apartado anterior a la imagen del protagonista sufriente que llora y se cubre con el velo, deseando la soledad y la muerte. Cairns, en un capítulo del libro *Tears in the Graeco-Roman World*, advierte: “the norms that regulate the shedding of tears both in classical Greek society and our own are structured by ideals of masculinity and feminity” (2009:43). Ya en Homero, apunta, si bien era común que los héroes lloraran, hay ocasiones en que aquellos que lo hacían eran comparados a las mujeres, asociación que perdura hasta nuestros días. Nuestro héroe se ve tan desdichado que se siente excluido no solo de la ciudad sino de todo el universo (vv. 1157-62).

Puntualizaremos dos momentos hacia el final del éxodo en los que la exacerbación del dolor se revela con más claridad.⁸⁰ Por un lado, la necesidad de ser ayudado físicamente por Teseo para salir de la escena del crimen y marchar hacia el exilio evidencia la debilidad de Heracles: δίδου δέροη σήν χειρ', ὀδηγήσω δ' ἐγώ. (E. *HF* 1402, “pon tu brazo en mi cuello, yo te guiaré”). Por otro lado, es tan profunda la angustia que Heracles parece experimentar amnesia de su capacidad de tolerar el sufrimiento. Cuando ya ha aceptado la ayuda de Teseo, el héroe no se muestra firme en su decisión, sino que vuelve una y otra vez al llanto y el lamento. Teseo se sorprende cuando el filicida, ya yéndose hacia Atenas, pide a su padre su pecho para llorar nuevamente. Heracles le explica que ninguna desgracia fue superior a esta. Luego, Teseo lo compara a una mujer:

Θη. οὐτῶ πόνων σῶν οὐκέτι μνήμην ἔχεις;

Ἡρ. ἅπαντ' ἐλάσσω κεῖνα τῶνδ' ἔτλην κακά.

Θη. εἴ σ' ὄψεταιί τις **θηλυν** ὄντ' οὐκ αἰνέσει. (E. *HF*, vv. 1410-1412)

Teseo: ¿Hasta tal punto no tienes más memoria de tus trabajos?

Heracles: Todo aquello que soporté es menor que esta desgracia.

Teseo: Si alguien te viera comportándote como una mujer, te lo reprocharía.

⁸⁰ No perdemos de vista, sin embargo, que en esta tragedia no es Heracles sino su padre quien lleva la voz del lamento en el *kommós* ante el espectáculo de la muerte de los niños y la esposa.

c. Y morirme contigo: deseo de suicidio de un héroe criminal

Por tan agudo dolor y por la vergüenza que siente, el héroe encuentra el **suicidio** como única salida. Imagina, entonces, de qué diversos modos hacerlo: saltar desde una roca escarpada, arrojar la espada contra su vientre o prenderse fuego (vv. 1148-1152). Tal como plantea Loraux en *Maneras trágicas de matar a una mujer*, la muerte ideal del hombre debe darse en el campo de batalla, mientras que el suicidio es una solución de la mujer trágica y no, como suele pensarse, un acto heroico: “nada más ajeno al suicidio que el imperativo hoplita de la ‘muerte gloriosa’, que ha de ser aceptada, no buscada” (1989 [1985]:33).⁸¹ Sin embargo, como veremos más adelante, Elise Garrison (1995) plantea que el deseo de quitarse la vida, por ser el asesino de sus hijos, sostiene la heroicidad de Heracles. El filicida recuerda su célebre pasado y lo compara con el funesto presente, sin encontrar razones para seguir en la Tierra:

τί δῆτά με ζῆν δεῖ; τί κέρδος ἔξομεν
βίον γ’ ἀχρεῖον⁸² ἀνόσιον κεκτημένοι; (E. *HF*, vv. 1301-1302)

En efecto, ¿para qué vivir? ¿Qué provecho tendré habiendo adquirido una vida inútil y profana?

Comparar este deseo que experimenta Heracles con el que siente su esposa al comienzo de la tragedia permite comprender mejor cómo funciona dramáticamente el deseo de suicidio de Heracles. Puesto que Lico ha usurpado el poder y pretende matar a la familia del héroe para que sus hijos no puedan vengarse de él en un futuro, Mégara intenta convencer al anciano Anfitrión de que antes de ser asesinados por el enemigo lo mejor es suicidarse, apelando a la εὐκλεία, preocupación que la masculiniza.⁸³ Por su parte, el héroe más famoso de Grecia, quien ha realizado los más arduos trabajos, teme, después de sus crímenes, por su fama e intenta huir de la δύσκλεια (v. 1152). Y si el deseo de *eúkleia*, entonces, lo acerca al mundo masculino (tanto como a su esposa), el temor a la *dýskleia* lo acerca al mundo femenino, de modo que la tragedia plantea, más que sus diferencias, las simetrías entre la pareja de esposos.

⁸¹ No negamos que hay héroes suicidas (como Áyax).

⁸² El significado de ἀχρεῖον (‘inútil’) denota, como señala Bond (2003 [1981]:73), el modo en que un ciudadano se vuelve “no provechoso” desde el punto de vista social. Heracles, al reconocerse sin utilidad en la sociedad, exhibe la autoconciencia de su carácter marginal.

⁸³ “Megara presents the traditional and heroic ethos: death before dishonor (...) she assumes the male code as her own, and become a surrogate for her husband” (Garrison, 1995:71-72).

Garrison (1995:76-79) considera que al tomar la firme decisión (desde un principio) de castigar al culpable de los crímenes, aun cuando eso significa vengarse de sí mismo, la heroicidad de Heracles pareciera ser tan fuerte como antes. Así como cuando llega por primera vez a escena resuelve sin titubear que debe salvar su *oikos*, asumiendo el rol de protector familiar, también después de haber hundido su casa en la desgracia se muestra decidido a vengarse dándose muerte a sí mismo. Es la llegada de Teseo lo que agudiza la vergüenza de Heracles y, paulatinamente, lo hace cambiar de decisión. Finalmente, el héroe confía en la amistad y decide que la *τλημοσύνη* ('resistencia al sufrimiento') y la *philia* son valores más nobles que la fama o la vergüenza. Garrison ve lo esencial de esta cuestión cuando propone acertadamente leer este cambio como una flexibilización y humanización de los valores heroicos tradicionales.

Respecto a la ayuda ofrecida por el ateniense, Sumio Yoshitake (1996) diferencia, por un lado, la asistencia que Teseo brinda al intentar convencer a Heracles de que siga viviendo y, por otro lado, la oferta de llevarlo a Atenas para tener hogar, purificación y honores. El autor indica seguidamente que el héroe no cambia su decisión de suicidarse sino hasta que Teseo le da a conocer la posibilidad de restauración en otra ciudad (vv. 1322 y ss.). Si bien coincidimos con él, cuando, al concluir su análisis, afirma:

Theseus is a desirable friend for him not because he has prevented him from committing suicide by the application of wealth and power, but because this friend is helping him to bear grief and regret, and thus to prevent the reproach of cowardice.

(Yoshitake, 1996:152)

nos parece que ambas cuestiones son de algún modo indisolubles. Tanto el socorro de Teseo para evitar el suicidio de Heracles como la oferta para ir a Atenas hacen que el héroe opte por la vida.

En conclusión, en este apartado hemos comprobado, una vez más, que Heracles sigue siendo marginal después de la *manía* (particularmente, en cuanto a lo emocional). Para esto, nos hemos detenido en los rasgos que contribuyen a marcar su feminización, como los sentimientos de *anaínomai* y *aidós/aischýno*, el deseo de suicidarse —solución propiamente femenina— y la sobreenfatización del dolor —manifestada en su debilidad física, en su constante lamento hacia el final del éxodo y en la aparente amnesia de sufrimientos padecidos. Valorando lo examinado,

y teniendo en cuenta los puntos tratados anteriormente, podremos hacer una lectura sobre el final de la tragedia en el siguiente apartado que contiene las conclusiones a las que hemos podido arribar en nuestro trabajo.

3. Conclusiones y una lectura del éxodo a partir de la alienación del protagonista

Luego de haber señalado las ambigüedades encarnadas en *Lýssa* (quien se presenta como medida y prudente aunque es la figura monstruosa inspiradora de la locura), nos hemos ocupado de tres aspectos fundamentales de la alienación que estigmatiza a Heracles como consecuencia de su locura. En primer lugar, hemos comprobado que su alienación cognitiva no se limita al momento en que la locura hace crisis (cuando la confusión —*táragma*— de la mente de Heracles provoca la subversión de los lazos de *phília*) sino que en el éxodo el héroe tampoco conoce de la misma manera (como lo indica la amnesia que sufre luego de los crímenes). En segundo lugar, hemos observado que la asimilación de Heracles a lo monstruoso (tanto de carácter divino como bestial-animal) lo margina en su conducta. Señalamos que si bien la alienación conductual se da sobre todo en el momento del ataque de locura, el héroe solo podrá volver a ser completamente él mismo, con todos sus méritos, en Atenas, donde será purificado. Finalmente, hemos abordado las emociones del protagonista posteriores a la *manía*. Nos detuvimos específicamente en los sentimientos de *anaínomai*, *aidós/aischýno* y *phóbos*, el deseo de suicidio y la sobreenfatización del dolor (rasgos que contribuyen a marcar la feminización de Heracles), con lo que hemos comprobado que la alienación no se limita al momento de crisis. En suma, a lo largo de este trabajo hemos sostenido y justificado que la marginalidad del héroe no es exclusiva del momento de la locura, sino que también se manifiesta en el posterior proceso de recuperación.

La pregunta que parece central es si el héroe finalmente logra recuperarse, es decir, si vuelve a ser el mismo que era antes o sigue alienado aun cuando se dirige hacia Atenas (interrogante que ha estado latente en cada apartado). Vale aclarar que nos parece vano cualquier intento por resolver las contradicciones presentes en la identidad del héroe. Cuando nos preguntamos hasta cuándo Heracles es *otro* o en qué momento deja de estar alienado, no debemos perder de vista la naturaleza compleja de la tragedia (señalada en el comienzo de la tesina, ver pág. 4). Si bien notamos una paulatina pero clara recuperación en el diálogo que el hijo de Anfitríon mantiene con Teseo, vemos que cuando el héroe se va, lo hace como mujer (llorando y sumido en la vergüenza, tal como lo señala el rey ateniense en el v. 1412) al mismo tiempo que como hombre (buscando la glorificación en otra ciudad). Así, las tensiones que la tragedia nos ha presentado en cada tema abordado se proyectan en el éxodo. Esta condición ambigua en la que el protagonista debe exiliarse podemos encontrarla también en su decisión de

llevarse las armas, con las que ha conseguido tanto las incomparables victorias como la devastación de su vida. Dunn señala oportunamente con relación a ellas que le recordarán tanto su gloria pasada como su desgracia y vergüenza (vv. 1379-1381), lo que lo coloca en un rol marginado: “If the bow and arrows represent his public and heroic exploits against the Centaurs and three-bodied Geryon, they also cast him in the role of coward and outsider” (1996:124).

Por otro lado, acordamos con autores como Sanz Morales y Librán Moreno que han visto en este Heracles sufriente e impotente un nuevo ideal heroico. En este sentido, Garrison (1995:76) había afirmado: “Euripides seemingly has articulated a new code, one in which moral relativity and human friendship prevail and succeed in supplanting older traditional notions”. Ya hemos adelantado esta postura tomada por la crítica reciente y consideramos que este énfasis en los valores humanos debe leerse en el contexto del siglo V a.C. Es fácil imaginar que, ante la inestable realidad, los hombres de aquella época necesitaban encontrar esperanzas en algo que no dependiera del plano divino. Precisamente, *HF* es una obra que se ocupa del abandono de los dioses, de la necesidad de los *phíloi* y de la conveniencia de cambiar los valores tradicionales por otros más humanos. Heracles, el héroe, el civilizador, el que acababa de cumplir todos los trabajos y de derrotar a todos los monstruos que se le habían presentado, el que volvió del Hades para salvar a su familia, cae en la mayor desgracia: objeto de la venganza de Hera, enloquecido por *Lýssa*, abandonado por los dioses, mata a su familia y queda exiliado, sin *oîkos*, sin patria y a un paso del suicidio. Es un hombre, un amigo, quien lo salva, tras convencerlo de seguir viviendo y de buscar rehabilitación en Atenas: “because madness is attributed to the gods, the human response can be one of sympathy; moreover, the human community can unite in order to find a solution to the suffering caused by these irrational forces of pain” (Kosak, 2004:172). Con una obra que presenta la amistad como solución para los problemas del hombre y que muestra a uno de los héroes divinos más grandes de Grecia como un simple mortal, Eurípides les ha dado a los atenienses aquello que seguramente necesitaban: esperanza.

Para finalizar, no queremos dejar de mencionar, como lo hemos hecho en los apartados 1.C y 2.A, que parte de la crítica ha visto en algunos momentos de la tragedia supuestos “finales fallidos” (como el instante anterior a que aparezcan las diosas, en el cuarto episodio). Sin embargo, si tenemos en cuenta lo desarrollado en los párrafos anteriores, vemos que no podríamos hablar de final sino hasta pasado el quinto episodio. Es en el éxodo, cuando Heracles encuentra salvación en su *phílos* mientras el Coro lamenta haber perdido a su amigo (v. 1428),

donde se da por concluido realmente el argumento de la obra (la acción dramática) y donde el espectador puede apreciar su extraordinaria organicidad. Esta se ve, por ejemplo, en las estructuras que se repiten a lo largo de la pieza: el peligro de muerte de la familia se da al principio (con la amenaza de Lico) y después (a causa de la locura del padre que los había salvado); el deseo de suicidio también se ve duplicado (primero, en Mégara; luego, en Heracles). Hay, entonces, dos momentos de desgracia y desesperanza. La diferencia es que en el primero no llega ningún amigo en auxilio y en el segundo, sí. Según el análisis que hemos llevado adelante, la organicidad gira de alguna manera alrededor del tema de la amistad. Ya en el prólogo, Anfitrión lamentaba el abandono de los dioses y se quejaba porque en medio de la adversidad no contaba con la ayuda de ninguno de sus amigos (vv. 55 y ss.). Con la llegada de su hijo, en lugar de encontrar salvación para su familia, la desgracia se vuelve todavía mayor. Es entonces cuando aparece la ayuda de un *phílos*, quien está completamente despreocupado por sí mismo (no se atemoriza por la mancha del criminal) y solamente procura ayudar a Heracles para que vuelva a tener la identidad y los méritos pasados. En suma, hacia el final, la vida del héroe está aniquilada, en las “cornisas”, entre la vida y la muerte. Pero el ateniense Teseo le da esperanza; y Atenas (no podía ser de otro modo), la salvación.

Constanza Filócomo

Mayo de 2014

4. BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES

BOND, G. W. ed. (2003 [1981]) *Euripides Heracles*, Oxford.

BARLOW, Sh. (1996) *Euripides Heracles*, Warminster.

DIGGLE, J. ed. (1981) *Euripidis Fabulae*, vol. 2, Oxford.

DICCIONARIOS, LÉXICOS, GRAMÁTICAS

AA.VV. (1981-1999) *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München.

BAILLY, A. (1963) *Dictionnaire Grec-Français*, Paris.

CHANTRAINE, P. (1968-1980) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris.

CLELAND, L., G. DAVIES & L. LLEWELLYN-JONES (2007) *Greek and Roman Dress From A to Z*, Londres & Nueva York.

CRESPO, E., CONTI, L. & MAQUIEIRA, H. (2003) *Sintaxis del griego clásico*, Madrid.

LIDDELL, H.G., R. SCOTT & H.S. JONES (1996 [1843]) *A Greek-English Lexicon*, with rev. supp., Oxford.

SMYTH, H.W. (1956 [1920]) *Greek Grammar*, rev. by G. Messing, Harvard.

Thesaurus Linguae Graecae: a digital library of Greek literature, Irvine, CA. Versión E [CD ROM], University of California, 2000. Actualizaciones posteriores disponibles en: http://www.tlg.uci.edu/authors/post_tlg_e.php.

BIBLIOGRAFIA

AELION, R. (1986) *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d' Euripide*, Paris.

- BELFIORE, E. S. (2000) *Murder among Friends. Violation of philia in Greek Tragedy*, New York & Oxford.
- BERNARD, A. (1986) “Les animaux dans la tragédie grecque”, *DHA*, 12: 241-269.
- BURIAN, P. (1997) “Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot” en Easterling, P. E. ed.=*The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, pp. 178-208.
- CAIRNS, D. (1999) *Aidôs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Nueva York.
- (2009) “Weeping and veiling: grief, display and concealment in ancient Greek culture” en FÖGEN, Th. *Tears in the Graeco-Roman World*, Berlin, pp. 37-54.
- (2011) “Veiling grief on the tragic stage” en LACOURSE MUNTEANU, D. ed. *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, Londres pp. 15-33.
- CARTLEDGE, P. (2002 [1993]) *The Greeks. A Portrait of Self and Others*, Oxford.
- COHEN, J.J. (1996) “Monster culture (Seven Theses)” en J.J. Cohen ed. *Monster Theory. Reading Culture*, Minneapolis-London, pp. 3-20.
- CONACHER, D.J. (1967) *Euripidean Drama: Myth, Theme, and Structure*, Toronto.
- CROPP, M.J. & K.H. LEE eds. (2000) *Euripides and Tragic Theatre in the late 5th Century*, ICS 24/25, Champaign.
- DELCOURT (1969) *Hermafrodita*, Barcelona (tít. original: *Hermaphrodite*, Paris, 1958).
- DUNN, F.M. (1996) “Erasure: Heracles” en *Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Nueva York, pp. 115-129.
- DUCHEMIN, J (1966) “Le personnage de Lyssa dans l’*Héraclès Furieux* d’Euripide”, *REG* 79: 130-139.
- EASTERLING, P. ed. (1997) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge.
- EBBOTT, M. (2005) “Marginal Figures”, en GREGORY, J. ed. *A companion to Greek Tragedy*, Oxford, pp. 366-376.
- FITZGERALD, G. J. (1991) “The euripidean Heracles an intellectual and a coward?” en *Mnemosyne* 40.1-2: 85-95.

- GAMBON, L. (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.
- GARRISON, E.P. (1995) *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden.
- GILL, C. (1996) “Mind and madness in Greek tragedy”, *Apeiron* 3: 249-266.
- GOLDHILL, S. (1986) *Reading Greek Tragedy*, Cambridge.
- GREGORY, J. (2000 [1997]) “*Heracles*” en *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, pp. 121-154.
- ed. (2005) *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford.
- GRIFFITHS, E. (2006) *Euripides: Heracles*, Londres.
- GUIDORIZZI, G. (2010) *Ai confini dell’ anima. I Greci e la follia*, Milano.
- HALL, E. (1997) “The sociology of Athenian tragedy” en EASTERLING, P. E. ed. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, pp. 93-126.
- HALLERAN, M. (1985) “Entrances, Exits and Songs” en *Stagecraft in Euripides*, Londres & Sidney, pp. 50-79.
- JONG, I.J.F. de (1991) *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-speech*, Leiden.
- KOSAK, J.C. (2004) “Finding the cause and finding the cure: Four Euripidean Plays” en *Heroic Measures. Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*, Boston, pp. 131-192.
- LEE, J.K. (1982) “The Iris-Lyssa scene in Euripides’ *Heracles*”, *Antichton*; 16: 44-53.
- LÓPEZ SACO, J. (2002) “El héroe griego perturbado y criminal. *Heracles* trágico”, *Praesentia*; 6. [Extraído de <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/3709/3565> (consultado en mayo de 2014)]
- LORAUX, N. (2003) *Las experiencias de Tiresias. Lo femenino y el hombre griego*, Buenos Aires (tít original: *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l’homme grec*, Paris, 1989).
- (1989) *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid (tít original: *Façons tragiques de tuer une femme*, 1985).

- MASTRONARDE, D. (2010) *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge.
- MOSSMAN, J. M. ed. (2003) *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, Oxford.
- PADEL, R. (1983) "Women: model for possession by Greek daemons" en A. Cameron & A. Kuhrt eds. *Images of Women in Antiquity*, Detroit, pp. 3-19.
- (1997) *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires (tít. original: *Whom Gods Destroy. Elements of Greeks and Tragic Madness*, Princeton, 1995).
- PADILLA, M. (1992) "The gorgonic archer: danger of sight in Euripides' *Heracles*", *CW*, 86,1: 1-12.
- PAPADOPOULOU, T. (2005) *Heracles and Euripidean Tragedy*, Cambridge.
- PARKER, R. (1983) *Miasma. Pollution and Purification in early Greek Religion*, Oxford.
- PERCZYK, C. (2011) "El diagnóstico del héroe en *Heracles* de Eurípides. Una aproximación desde la medicina hipocrática y la psiquiatría actual" en E. Rodríguez Cidre & E. Buis eds. *La polis sexuada*, Buenos Aires, pp. 285-302.
- (2013) "El infanticidio como un crimen femenino en *Heracles* de Eurípides", ponencia presentada en *XIV Jornadas Interescuelas*, Mendoza, 2 al 5 de octubre de 2013 (En prensa).
- PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU, H. (2009) "The vocabulary of madness from Homer to Hippocrates, Part I: the verbal group of *maínomai*" en *History of Psychiatry* 20.3: 311-339.
- (2009) "The vocabulary of madness from Homer to Hippocrates. Part 2: The verbal group of βακχεύω and the noun λύσσα" en *History of Psychiatry* 20.4: 457-467.
- PROVENZA, A. (2010) "Eracle e l'odio di Era. L'immagine del toro nell' *Eracle* di Euripide" en ANDÒ, V. & N. CUSUMANO eds. *Come bestie? Forme e paradossi della violenza tra mondo antico e disagio contemporaneo*, Roma, pp. 45-62.
- SANZ MORALES, M. & M. LIBRÁN MORENO (2008) "El contraste como procedimiento compositivo en el *Heracles* de Eurípides", *QUCC*, 117.1: 59-78.
- SCHAMUN, M.C. (1997) "Significaciones de τάρραγμα («perturbación») en *Heracles* de Eurípides", *Synthesis*, 4: 99-112.

SIMON, B. (1980 [1978]) *Mind and Madness in Ancient Greece*, Londres.

THEODOROPOULOU, M. (2012) “The emotion to be expressed” en CHANIOTIS, A. ed. *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Stuttgart, pp. 433-464.

VERNANT, J-P. & P. VIDAL-NAQUET (1972) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I*, Paris.

—— (1996) “Between the beasts and the gods. From the gardens of Adonis to the mythology of spices” en *Myth and Society in Ancient Greece*, Nueva York, pp. 143-182 (tít. original: *Mythe et société en Grèce Ancienne*, París, 1974).

—— (1986) “La máscara del Gorgo” en *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, pp. 43-51 (tít. original: *La mort dans les yeux*, París, 1985).

—— (2001 [1990]) “La figura degli dèi I: Gorgo” en *Figure, idoli, maschere*, Milan, pp. 75-118.

WORMAN, N. (1999) “The ties that bind: transformations of costume and connection in Euripides' *Heracles*”, *Ramus* 28.2: 89-107.

YOSHITAKE, S. (1996) “Disgrace, grief and other ills : Heracles' rejection of suicide”, *JHS* 114: 135-53.

ZEITLIN, F. & J. WINKLER eds. (1990) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton.