

# Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)  
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



*Colección Studia et Nugae*

**Mujeres en la literatura grecolatina.  
Imágenes y discursos**

**Homenaje al Dr. Andrés Pociña**

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

***Colección Studia et Nugae***

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario: Stella Maris Moro, 2021.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.

CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos

## Mujer, corporalidad y monstruosidad en la tragedia eurípidea

**Elsa Rodríguez Cidre**

*Universidad de Buenos Aires – CONICET*

elsarodriguez022@gmail.com

Las mujeres cumplen un papel importante en la sociedad ateniense como participantes en los rituales religiosos públicos y privados que hacen al destino de la *pólis* y como encargadas al interior del *oĩkos*. Los principales personajes femeninos en la tragedia tienden a reflejar dicha importancia, pero con una diferencia crítica desde el momento en que pueden ejercer una independencia y poseen un margen de acción que en principio les está vedado por fuera de la ficción.<sup>1</sup> El género trágico escenifica repetidamente escenarios mitológicos en los que las mujeres emergen a la esfera pública, pero este poder y preeminencia ha de ser analizado en el contexto de una sociedad donde se estipulaba que lo mejor era su reclusión.<sup>2</sup> Por otra parte, los cuerpos femeninos devienen cruciales al ser garantes de la reproducción de ciudadanos y, sin embargo, estas mujeres representan la alteridad interna y son perpetuas excluidas del cuerpo político.<sup>3</sup> Existe una oposición entre reconocerlas como portavoces de tradiciones y normas culturales ancestrales y requerirles sumisión a un orden patriarcal y cívico. Ello da pie a pensar en formas singulares y propias de integración en la *pólis* por parte de ellas, que pueden

---

<sup>1</sup> Cf. Foley (2001: 3 y ss.).

<sup>2</sup> Cf. Murnaghan (2005: 234).

<sup>3</sup> Cf., *inter alios multos*, Foxhall (1996: 140) y Patterson (1998: 107 y ss.).

desplegarse en el plano cívico-religioso o en función de la maternidad y los rituales fúnebres (ya reglamentados en la época clásica) y que no pasan entonces por el ejercicio de los derechos políticos.

Respecto del cuerpo, Florence Gherchanoc (2015: 9-17) señala que en esta problemática se pone en juego la difícil pregunta sobre la identidad, definida por las relaciones sutiles que mantiene la identidad biológica (el interior, los fluidos y su circulación), la identidad física (la apariencia) y la identidad social y política (el cuerpo antiguo construido en la linde de lo natural y lo cultural).<sup>4</sup> Katrina Cawthorn (2008: 2-3), siguiendo esta línea, agrega que la cultura se encuentra inevitablemente corporizada y que el cuerpo es, de la misma forma, cultural: al no haber registro alguno de los cuerpos griegos sin mediación cultural, toda representación corpórea está mediada o modelada por la cultura y solo se puede acceder a su estudio a través de los textos conservados, es decir, la textualidad de los cuerpos. Dentro de los estudios clásicos, el cuerpo masculino ha solido desempeñar un lugar central, mientras que el femenino ha operado en los márgenes como fuente de ansiedad, ambivalencia, misterio y tensión. Cawthorn (2008: 70) también destaca el hecho de que en la tragedia las mujeres resultan más peligrosas para los cuerpos masculinos que los enemigos de guerra. Y McCoskey & Zakin (2009: 1-4) focalizan en la tragedia griega porque este género sirve como un espacio para explorar las angustias asociadas a la relación entre el cuerpo político y los sujetos encarnados sexuados. Sus representaciones exponen la *pólis* en acción, sus orígenes y sus principios organizativos.

---

<sup>4</sup> Cf. además, Feher, Naddaff & Tazi (1990: 11-18); Le Breton (2011 [1992]: 7); Schniebs (2011: 7-39); Osborne (2011: 1-26).

Entre los griegos, las mujeres ostentan una relación íntima con las cuestiones corporales, especialmente aquellas que preceden o suceden a la vida, entendida como hecho cultural que se despliega en el marco de una comunidad. En efecto, ellas aparecen, en palabras de Bruit Zaidman (1992: 408), como “dueñas del nacimiento” y de la muerte, dos momentos que la cultura clásica vincula con la idea de impureza y, en virtud de ello, considera que son competencia de la mujer, quien demuestra en diversos aspectos una familiaridad particular con lo impuro, como la que tiene también con lo incivilizado.<sup>5</sup>

De todas las dimensiones que cobra la corporeidad de las mujeres trágicas euripideas, queremos focalizar aquí en la monstruosa para dar otra vuelta de tuerca a la cuestión corporal, como si el extrañamiento de sus cuerpos fuese elevado al cuadrado en el marco de una operación prohibida. Si chequeamos las siete tesis sobre la monstruosidad planteadas por Jeffrey Cohen (1996: 3-25), veremos que inevitablemente la cuestión se corporiza desde la primera de ellas: “El cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural”, es decir, “una construcción y una proyección cuya existencia tiene por finalidad el ser leídas, *monstrum*, lo que revela o advierte” (1996: 4). Y si cruzamos monstruosidad y cuerpo femenino, la tendencia es más clara tal como nos indica Anne Carson (1999: 79) al recordar que las mujeres de la mitología regularmente disuelven su forma en la monstruosidad.

El cuerpo puede manifestarse desde diferentes perspectivas en una obra ficcional, pero si nos atenemos a la tragedia del siglo V a.C. vamos a ver que, más allá de determinado personaje en escena, “los procesos corporales”

---

<sup>5</sup> En cuanto al nacimiento y la muerte como momentos de contaminación, cf., entre otros, Carson (1990: 158 y ss.) y Parker (1996: 32 y ss., 43, 69).

aparecen primordialmente en el *lógos* y la principal razón de ello es la libertad que habilita el discurso frente a los límites más estrechos que tiene la representación escénica, límites que por otra parte son numerosos en la Antigüedad.<sup>6</sup>

Detengámonos, entonces, en los personajes femeninos monstruosos que he venido estudiando por separado, pero que en este texto despliego como en un panel para analizar qué pasa con el cuerpo teratologizado de estas mujeres trágicas: Medea y Hécuba en las obras homónimas, Helena en *Troyanas* y en la obra homónima y Ágave en *Bacantes*.<sup>7</sup> Queremos también observar que hay un doble movimiento significativo en estos procesos de teratologización, ya que no solo se transforma el cuerpo femenino en un ser monstruoso también femenino, sino que tal monstruo posee las condiciones corporales “ideales” para caracterizar el accionar de estas mujeres híbridas.

Empecemos por el caso más emblemático: Medea en la obra homónima (431 a.C.) es llamada Escila hacia el final de la tragedia (v. 1343) por Jasón ante la constatación del doble filicidio (y de la muerte de la hija de Creonte y del propio rey), λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσιν ἀγριωτέραν φύσιν,<sup>8</sup> “leona, no mujer, de naturaleza más salvaje que la tirrena Escila”.<sup>9</sup> Recordemos que ya se había perfilado su ser monstruoso en otras tres situaciones anteriores: la hibridez

---

<sup>6</sup> Los mecanismos para “salirse de la norma” con los que se contaba eran limitados: la grúa llamada μηχανή que permite la aparición de los dioses al final de las obras (el famoso *deus ex machina*) y el ἐγκύκλιμα, dispositivo circular que se hallaba en el piso y que permitía, por ejemplo, hacer salir mediante un giro a los personajes que yacen asesinados en el suelo.

<sup>7</sup> Los textos donde he analizado más detenidamente la monstruosidad de estos personajes son: Rodríguez Cidre (2002), (2010: 234-246, 249-259), (2016a) y (2016b).

<sup>8</sup> La edición base para todas las obras euripideas es la de Diggle.

<sup>9</sup> La traducción nos pertenece en todos los casos.

de toro y leona que presenta la nodriza al comienzo de la tragedia al describir a su ama, καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται, “y aunque se comporta como un toro con la mirada de una leona que ha parido” (vv. 187-188); el manejo a la distancia de unos “objetos monstruosos” que portan dientes invisibles, los dones que envía a la hija de Creonte a través de sus dos hijos, σάρκες δ’ ἀπ’ ὀστέων ὥστε πεύκινον δάκρυ / γνάθοις ἀδήλοις φαρμάκων ἀπέρρεον, / δεινὸν θέαμα, “y las carnes manaban de los huesos como la lágrima del pino por los dientes invisibles de los venenos, terrible espectáculo” (vv. 1200-1202) y la alusión al cuerpo alado que hace Jasón en el v. 1297, ἢ πτηνὸν ἄραι σῶμ’ ἐς αἰθέρος βάθος, “o bien lleve su cuerpo alado hacia el profundo éter”. Volvamos sobre lo ya dicho para realzar la simbología que porta la Escila para Medea: seis cabezas de perro de triple dentadura que surgen del centro de ese femenino monstruo marino capaz de matar a todo lo que esté a su alcance. El hecho de que las cabezas de perro surjan de su ingle remite al poder genésico y destructivo de este personaje en tanto madre y asesina (recordemos que es una innovación de Eurípides hacerla filicida). Jasón se ha enfrentado a la “verdadera” Escila épica y ha salido victorioso con ayuda de la misma Medea, situación que no fue repetida esta vez. El héroe totalmente vencido establece una relación directa entre el hecho monstruoso y la condición bárbara del personaje, ya que para él ninguna mujer civilizada hubiera cometido sus infames crímenes y el epíteto “tirrena” ya mencionado continúa con esta variable: este monstruo estaba situado sobre el estrecho de Mesina en el mar Tirreno. La *Odisea* señala la inmortalidad del monstruo que podría estar

jugando en la obra eurípidea con el carácter divino de Medea, rasgo fundamental que se despliega hacia el final de la tragedia.<sup>10</sup>

Llegamos al segundo ejemplo teratológico a partir de una figura retórica que, a nuestro entender, gira una vez más en torno de la Escila. Nos referimos al personaje de Hécuba en la obra homónima (c. 424 a.C.). Es nuestra tesis que Eurípides quiso volver aproximadamente siete años después a este monstruo en función de una nueva infanticida (aunque no filicida) y que lo hizo a partir de una sinécdoque para no caer en una repetición propia, al transformar a la troyana en perra (proceso que conforma una nueva innovación eurípidea). Recordemos que la valencia canina es fundamental aquí y, de hecho, Chantraine (1999: 1023) asimila la etimología Σκύλλη con σκύλαξ, cachorro. Hécuba venga la traición de Poliméstor convocándolo con sus dos hijos, lo invita a entrar en las tiendas de las esclavas y, con ayuda de las demás troyanas, lo fuerza primero a ver el asesinato de sus hijos y luego lo enceguecen con el único elemento que poseen, los broches de sus vestidos. Este rey, sin vista y vencido, es el que profiere al final de la obra un discurso profético: κύων γενήση πύρσ' ἔχουσα δέργματα..., “llegarás a ser una perra con mirada de color de llama...”, / θανοῦσα· τύμβῳ δ' ὄνομα σῶ κεκλήσεται..., “muerta; y el nombre de tu tumba se llamará...” / κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ, “sepulcro de la perra infeliz, señal para los navegantes” (vv. 1265, 1271, 1273). Es precisamente allí donde se produce una deshumanización total de Hécuba anunciando la metamorfosis de la exreina de Troya en perra de piedra con mirada de fuego (proceso que implica a la vez otra teratologización a partir de esta hibridez). Así queda condenada

---

<sup>10</sup> Cf. al respecto a Boedeker (1997: 132) y Rodríguez Cidre (2012).

al lugar estático y sin *lógos* de la roca marina, suerte de venganza póstuma sobre quien había osado sobrepasar su condición de mujer y cautiva tomando la palabra y pasando al acto.<sup>11</sup> Su metamorfosis va unida a una litificación que, sin embargo, servirá de señal para los navegantes.

El tercer ejemplo lo encarna Helena en *Troyanas* (415 a.C.). Este personaje, siguiendo la épica y la versión más tradicional, marchó a Troya con Paris. Andrómaca, desesperada ante la inminente ejecución de Astianacte, despliega en la obra la genealogía de la espartana en un engendramiento por fuera de la norma con acumulación de horribles progenitores que ocupan el lugar del divino Zeus:<sup>12</sup>

ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνας κακά,  
τί τόνδε παῖδα κτείνειτ' οὐδὲν αἴτιον;  
ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὐποτ' εἶ Διός,  
πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ' ἐκπεφυκέναι,  
Ἀλάστορος μὲν πρῶτον, εἶτα δὲ Φθόνου,  
Φόνου τε Θανάτου θ' ὅσα τε γῆ τρέφει κακά. (vv. 764-769)

¡Oh griegos, inventores de males bárbaros!, ¿por qué matáis a este niño culpable de nada? ¿Oh brote tindáreo, no eres (hija) de Zeus. Y afirmo que has nacido de muchos padres, por un lado, en primer lugar, de *Alástor*, por otro, en segundo, de Envidia, de Asesinato, de Muerte y cuantos males alimenta la tierra.

En cuanto a su aspecto y accionar, también podemos leer a este personaje en clave teratológica. En primer lugar, Helena

---

<sup>11</sup> Cf. Rabinowitz (1993: 121).

<sup>12</sup> Para la simbología de estos particulares padres, cf. Dodds (1993 [1960]: 41 y ss.); Vermeule (1984: 37-41, 123, 145 y ss.); Garland (1985: 56); Vernant (1986: 84); Vernant (1989: 139 y ss.); Padel (1992: 172 y ss.); Loraux (1997: 163-166) y Cairns (1999: 194-95).

posee una mirada bivalente que seduce y destruye al mismo tiempo. Andrómaca se refiere a esta dualidad de sus ojos cuando expresa su deseo de muerte para ella a muy pocos versos de la cita anterior: ὄλοιο· καλλίστων γὰρ ὀμμάτων ἄπο / αἰσχροῦς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπόλεσας Φρυγῶν, “¡Ojalá perezcas! Pues a partir de los ojos hermosísimos destruiste vergonzosamente las ilustres llanuras de los frigios” (vv. 772-773). Y luego es Hécuba quien nos habla del efecto mortífero de la mirada de Helena que evoca ciertamente a la Gorgona:

αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σήν.  
ὄραν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔλη πόθω.  
αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,  
πίμπρησιν οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα.  
ἐγὼ νιν οἶδα καὶ σύ χοῖ πεπονθότες. (vv. 890-894)

Te apruebo, Menelao, si matas a tu esposa. Pero rehúyete que ésta (te) mire, que no te tome por deseo. Pues toma la mirada de los hombres, destruye ciudades, quema las casas. Así son sus encantos. Yo la conozco y tú y los que han sufrido.

Podríamos pensar en Medusa ya que en esta obra no se juega con la *parthenía* (según el relato mitológico, sedujo y yació con Poseidón) ni con la inmortalidad.<sup>13</sup> Para Menelao, su esposa aparece teniendo la cabellera “más criminal” (μιαυφονωτάτης / κόμης, vv. 881-882) en un nuevo juego con la Gorgona. De hecho, dado el par seducción/ruina en referencia a sus ojos, podríamos también relacionar a la griega con las Sirenas, a partir de la homología visual de la atracción que

---

<sup>13</sup> Sobre la imagen de la Medusa en la cultura antigua, cf., *inter alios*, Dubois (1990: 117-123); Plácido (1992: 572-573); Segal (1996: 18 y ss.) y González González (2005).

generan auditivamente las mujeres pájaro. Hallamos una serie de elementos que los especialistas señalan relacionados con las Sirenas: referencias a la planicie, una connotación femenina erótica y peligrosa que cuadra con la mujer más hermosa del mundo, una de las etimologías del nombre “Sirena” que rescata la idea de calor ardiente, etc.<sup>14</sup> La insistencia con que se vincula a la griega con la acción de “tomar/arrebatarse”, sugiere la remisión, también indirecta a otros seres como las Harpías etimológicamente relacionadas con el verbo ἀρπάζω.<sup>15</sup> Helena aparece simbólicamente como quien le arrebató la vida en las palabras que profiere Hécuba ante el cadáver de su nieto:

μήτηρ πατρός σοι προστίθησ' ἀγάλματα  
τῶν σῶν ποτ' ὄντων· νῦν δέ σ' ἡ θεοστυγῆς  
ἀφείλεθ' Ἑλένη, πρὸς δὲ καὶ ψυχὴν σέθεν  
ἔκτεινε καὶ πάντ' οἶκον ἐξάπωσεσεν. (vv. 1212-1215)

la madre de tu padre te pone estos adornos. Un día fueron tuyos, mas ahora te los ha arrebatado Helena, la aborrecida de los dioses. Además, ha puesto fin a tu vida y arruinado tu casa toda.

En suma, podemos presentar a Helena como un monstruo bello.<sup>16</sup> Esta dualidad, que podría ser contradictoria, explica por qué las referencias teratológicas, aun si son coincidentes y estructurantes, se deben realizar a partir de una lectura de segundo grado, como si la belleza de Helena nos pidiera una abstracción mayor, una corporeidad monstruosa más inasible e

---

<sup>14</sup> Cf., entre otros, Vernant (1986: 103-104), (1989: 143 y ss.), Iriarte (2002: 60-61).

<sup>15</sup> Cf., Vernant (1989: 143 y ss.).

<sup>16</sup> Whitman (1974: 43-44) vincula la idea de la belleza como desastre, de la cual la espartana es el arquetipo.

indirecta (implícita en las serpientes de la Gorgona, las plumas de las Sirenas o las garras de las Harpías).

El siguiente ejemplo aparece en Helena en la obra homónima (412 a.C.). Es nuestro objetivo señalar que en este caso nos hallamos frente a una belleza monstruosa en lugar de un monstruo bello. Las dos tragedias poseen argumentos muy diferentes y a partir de ello el diseño de la espartana es diametralmente opuesto al que encontramos en *Troyanas*. En *Helena*, un εἶδωλον ha acompañado a Paris a Troya y la protagonista de carne y hueso está oculta en Egipto. Por lo tanto, esta Helena que no desencadenó la guerra es inocente de los cargos que tradicionalmente se le imputan. Sin embargo, aparece vinculada repetidamente con las Sirenas, aquellas mujeres pájaro que en *Troyanas* eran una de las posibilidades monstruosas con las que se vinculaba a la espartana y que aquí sobrevolarán el escenario. En primer lugar, el origen mismo del personaje representa un hecho extraordinario, ya que la misma Helena nos cuenta que ella ha nacido de un huevo:<sup>17</sup>

φίλοι γυναῖκες, τίτι πότμῳ συνεζύγην;  
ἀρ' ἢ τεκοῦσά μ' ἔτεκεν ἀνθρώποις τέρας;  
[γυνὴ γὰρ οὐθ' Ἑλληνὶς οὐτε βάρβαρος  
τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκλοχεύεται,  
ἐν ᾧ με Λήδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.]  
τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου,  
τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον.

Amigas, ¿a qué destino fui unida? ¿Acaso me parió mi madre como prodigio (monstruo) para los mortales? [Pues ni una mujer helena ni una bárbara hace nacer un huevo en el que Leda me pare a mí de Zeus, como dicen].

---

<sup>17</sup> Este nacimiento especial aparece también en vv. 213 y ss., y en los vv. 1144-1146.

Pues un prodigio (una monstruosidad) es mi vida y mis circunstancias por culpa, por un lado, de Hera; por otro, de mi belleza.

Califica su nacimiento y su vida con el mismo término *τέρας* (v. 256 y v. 260), vocablo que en griego, como sabemos, denomina tanto lo prodigioso como lo monstruoso. El segundo elemento a tener en cuenta está conformado por las referencias a las alas o al vuelo. Ya desde un comienzo, la concepción de Helena se relaciona con un ser alado, el cisne en el cual se ha metamorfoseado Zeus (vv. 17-21<sup>18</sup> y 1144-1146<sup>19</sup>). El mensajero y Teoclímeno refieren al cuerpo alado de Helena (v. 618<sup>20</sup> y 1516<sup>21</sup>) y Teucro nos habla de la pluma (término que utiliza como sinécdoque de su arma) que eventualmente tocaría el cuerpo de la esposa de Menelao en el v. 76: εἰ δὲ μὴ 'ν ξένη / γαῖα πόδ' εἶχον, τῷδ' ἄν εὐστόχῳ πτερῶ / ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἄν Διὸς κόρης, “si no tuviera el pie en tierra extranjera por esta certera pluma morirías como recompensa por la semejanza de la hija de Zeus” (vv. 75-77). Además de nacer de un huevo y de portar metafóricas plumas, la propia Helena

---

<sup>18</sup> ἔστιν δὲ δὴ / λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπατ' εἰς ἐμὴν / Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών, / ὃς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ / δίωγμα φεύγων, εἰ σαφῆς οὗτος λόγος, “pero existe cierto relato de que Zeus voló hasta mi madre, Leda, tras tomar la forma de un ave cisne, el que logró un lecho engañoso al rehuir la persecución de un águila, si este discurso es verdadero”.

<sup>19</sup> σὺ Διὸς ἔφυς, ᾧ Ἑλένα, θυγάτηρ· / πτανὸς γὰρ ἐν κόλποις σε Λή- / δας ἐτέκνωσε πατήρ, “tú, Helena, naciste como hija de Zeus pues tu alado padre te procreó en el seno de Leda”.

<sup>20</sup> ἐγὼ δὲ σ' ἄστρον ὡς βεβηκυῖαν μυχοῦς / ἤγγελλον εἰδῶς οὐδὲν ὡς ὑπόπτερον / δέμας φοροίης, “y yo anunciaba que te habías marchado a los rincones/escondites de las estrellas no sabiendo que llevabas un cuerpo alado” (vv. 617-619). Cf. Allan (2010: 215).

<sup>21</sup> πτεροῖσιν ἀρθεῖσ' ἢ πεδοστιβεῖ ποδί, “¿tras ser levantada por las plumas o con pie que pisa la tierra?”.

invoca a los únicos monstruos nombrados en la tragedia, las Sirenas, y los invita a acompañarla en su lamento:

πτεροφόροι νεάνιδες,  
παρθένοι Χθονὸς κόραι,  
Σειρῆνες, εἴθ' ἔμοῖς  
†γόοις μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυον  
λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ  
φόρμιγγας, αἰλίνοις κακοῖς†  
τοῖς ἔμοῖσι σύνοχα δάκρυα,  
πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα [...]

jóvenes portadoras de alas, doncellas hijas de la Tierra, Sirenas, ojalá por mis †lamentos vinierais portando o la flauta libia o las siringas o las liras con apenados males† a los míos de acuerdo a las lágrimas, con sufrimiento a los sufrimientos, con cantos a mis cantos [...]

La relación con el mundo de los muertos se refuerza con el marco espacial, ya que la tumba de Proteo en la isla de Faros posee un papel clave en la escena y las referencias a este sepulcro son constantes en toda la tragedia.<sup>22</sup> Además, en toda la primera parte de la obra la protagonista presenta un fuerte estatismo como si su imagen estuviera petrificada en la tumba.<sup>23</sup> Lo tanático es clave aquí y Helena, postrada e inmóvil, parece encarnar una de las sirenas apotropaicas de las tumbas (Egipto tiene una alta significatividad al respecto). Remarquemos también la importancia del campo auditivo, ya que la protagonista llegará al mismo resultado que las mujeres-pájaro, unas a partir de escuchar el canto que cautiva; la otra, el *lógos*

---

<sup>22</sup> Véanse los vv. 315, 324, 528-529, 543-544, 546-548, 550-551, 556, 961-962, 1009, 1084-1086, 1165, 1178, 1203, 1228. Para un análisis minucioso, cf. Ley (2007: 56 y ss.). Cf. también Downing (1990: 4).

<sup>23</sup> Cf. Vermeule (1984: 201-204), Allan (2010: 171-172) y Dale (1996: 69).

portador de *dólos* que conducirá a la muerte de los marinos en ambos casos.<sup>24</sup> Desde el v. 1049, Helena despliega su plan que termina con una imagen que grafica el discurso del mensajero representándola rodeada de cadáveres en una nave que chorrea sangre, φόνω δὲ ναῦς ἔρρειτο (v. 1601), imagen que se asociará con la clásica de las sirenas rodeadas de cráneos y osamentas, y la nave donde perecerán los 50 egipcios, conducidos a ella en última instancia por el *lógos* engañoso de la espartana, funciona como réplica de la isla de Faros. Creemos, entonces, que Helena aparece en esta tragedia vinculada a las sirenas en sus múltiples valencias, desde la “musical” a la apotropaica y finalmente la asesina de hombres.

El último ejemplo está dado por Ágave en *Bacantes* (406 a.C.). Cuando la hija de Cadmo en pleno delirio báquico comanda el ataque de las ménades contra un Penteo en quien no reconoce a su hijo; ella no solo se corre del lugar maternal, sino que también le adjudica una madre alternativa monstruosa. En los vv. 989-992, ante la pregunta que ella misma se formula acerca de quién ha dado a luz al espía de las montaraces cadmeas, se responde: οὐ γὰρ ἐξ αἵματος / γυναικῶν ἔφυ, / λεάιναις δέ τινος / ὄδ’ ἢ Γοργόνων Λιβυσσᾶν γένος, “éste no ha nacido de sangre de mujeres sino de alguna leona o del linaje de las Gorgonas de Libia”. Por un lado, la comparación con la leona remite a otras asesinas tales como Medea o Clitemnestra; por otro, la referencia a la Gorgona es de suma importancia en tanto es la madre “verdadera” de Pegaso y Crisaor. Este último unido a Calírroe, la hija de Océano, engendra a Equidna, nombre femenino de Equión y madre asignada por algunas versiones del mito del dragón que mata Jasón, historia paralela y a veces

---

<sup>24</sup> Cf. Bettini y Brillante (2008: 139-140).

identificada con la de Cadmo.<sup>25</sup> Consideramos también de importancia los elementos ofídicos que en el plano femenino remiten a otros seres monstruosos como las Erinias o las bacantes mismas. Es de destacar que sea la misma madre quien, no reconociendo a su hijo, considera que el ser que tiene enfrente posee esa ascendencia femenina, con lo cual refuerza en forma irónica el carácter teratológico de la línea paterna de Penteo, Equión. La referencia a las Gorgonas, por otra parte, vuelve al punto de partida de la lucha cósmica en el mito griego de los orígenes del mundo, conflicto entre divinidades femeninas pre-olímpicas del caos, de las profundidades y de la noche y el orden patriarcal de Zeus y los olímpicos.<sup>26</sup> Por último, estas Gorgonas, símbolo clave de la muerte, prefiguran el accionar de Ágave pocos versos después, puesto que, a instancias de Dioniso, primero mira a la víctima y luego realiza el *sparagmós*.

Para cerrar podríamos concluir que todos estos monstruos matan. No hay alternancia de géneros: lo femenino sigue teratologizado en lo femenino. Algunas son victimarias y vengadoras en grado superlativo como Medea y Hécuba quienes, a nuestro entender, son trabajadas desde la especificidad de la Escila. Pero, mientras que con la primera asesina la referencia es directa, con la segunda debemos ir desarmando este proceso de teratologización atendiendo a varios aspectos que hemos mencionado. Explorar las relaciones entre los mecanismos de animalización y las representaciones monstruosas permite ver el proceso de constitución de unos personajes en los cuales su característica sed de venganza

---

<sup>25</sup> Cf. Bollack (2005: 82).

<sup>26</sup> Cf. Segal (1997: 133).

traspasa los límites de la conducta imaginable en esta sociedad. En efecto, es de remarcar que las únicas menciones del monstruo Escila en el registro trágico están en relación con mujeres vengadoras: Medea en *Medea* de Eurípides (vv. 1343 y 1359) y Clitemnestra en *Agamenón* (v. 1233) y *Coéforas* de Esquilo (v. 613). Todo da a entender que en el imaginario de la tragedia una mujer que ocupa el rol normativamente masculino del ejecutor de la venganza solo puede ser pensada en términos de monstruosidad. Segal (1993: 182) establece una relación entre Hécuba, Medea y Clitemnestra, aunque no lo realiza desde la figura de la Escila. En el primer caso, por el ataque al varón a través de la aniquilación de la descendencia (Jasón y Poliméstor); en el segundo, porque la venganza gira en torno de unas primeras víctimas (Polidoro e Ifigenia) que fueron instrumentos para los juegos de poder de la guerra.

La Escila, con su fuerte corporeidad animal y sus valencias genésicas y destructivas, parece adecuarse de manera especial a tal propósito, ya que hablamos de personajes que han sido, siguen siendo o van a ser (nuevamente) madres. Creemos que Eurípides apela a la figura de la alusión en *Hécuba* puesto que desea comparar a esta vengadora una vez más con la Escila (por las características ya analizadas). Del monstruo homérico rescata el valor genésico y destructivo para describir a Medea, la filicida. Con Hécuba, la infanticida, hace que cobren importancia los otros elementos del mito, la situación geográfica, las víctimas, etc. tanto en la descripción de la venganza como en el discurso profético de Poliméstor. Hécuba, otra extranjera, logra escapar a la esclavitud de una forma extraña y poco parece importarle pagar sus asesinatos con una metamorfosis que a la vez la litifica y teratologiza. Por otra parte, se convierte en un ser carente de negatividad y de hecho

funciona como una señal positiva para los hombres en un lugar adverso como el mar. Estos monstruos “bárbaros” no solo no desaparecen por completo; no hay héroes que los civilicen ni que se coronen como tales con su aniquilación, sino que, al contrario, ellos terminan venciendo y en ningún lugar liminar sino en el centro de la propia Atenas.

Quedan, pues, los personajes femeninos teratologizados griegos. Si tomamos a la mujer más hermosa del mundo desde la doble perspectiva presentada, podríamos hablar de tres personajes: Helena en dos escenarios y Ágave. La primera en *Troyanas* representa la percepción del mundo vencido y ella sale vencedora desde toda perspectiva (es una victimaria por ser griega y por ser la causa de la guerra), pero sus poderes monstruosos también son utilizados para los griegos (especialmente Menelao) que vuelve a verla hermosa (en este caso podríamos decir que se queda solo en la primera etapa del accionar del monstruo). Helena en la obra homónima es victimaria desde la trama y desde su *métis*, organiza la huida de la tierra bárbara y el retorno a la civilización y a su reinserción en palacio (podríamos pensar que vuelve a ser hermosa y seductora). Señalemos aquí un elemento clave: se trata de un monstruo griego operando en el mundo bárbaro. Ágave es, sin duda alguna, un caso especial porque si bien el filicidio es atroz en el hecho y en la forma, está posesada por Baco y aun así, el tragediógrafo le adjudica rasgos monstruosos donde privilegia el mirar del monstruo al haber jugado con la imagen de la Gorgona, pero, si nos guiamos por los despojos corporales de Penteo, uno esperaría con esos resultados el accionar de una nueva Escila. Tampoco los monstruos griegos son civilizados por héroe alguno.

La impunidad se hace presente en todos ellos a excepción de Ágave y con ella se ubican en el futuro extradramático en otros *tópoi*: Hécuba en el mar como señal para los navegantes (recordemos que pagaba cualquier precio con tal de no ser la esclava del *oĩkos* de Odiseo); Medea en Atenas, casada con el rey y siendo nuevamente madre; Helena en ambas tragedias reinsertada en su *oĩkos* espartano; Ágave exiliada de Tebas por orden de Dioniso. Pero en el presente de la *performance*, estos monstruos femeninos no se hallan en un horizonte lejano o bárbaro, sino que se enseñorean del centro mismo de Atenas protagonizando las obras trágicas que conforman la *paideía* de todo ciudadano ateniense. Eurípides coloca en el centro del centro, entiéndase en el teatro de la *pólis*, unos monstruos femeninos con accionares y características absolutamente perturbadores.

Hallamos, pues, un cuerpo monstruoso nombrado de manera explícita en el clímax de la obra (Escila) y del proceso de deshumanización que implicó principalmente la animalización, pero también la reificación y la divinización. Así encontramos a Medea, al comienzo de la producción trágica eurípidea (431 a.C.), con un notable paralelismo en el tratamiento esquileo de Clitemnestra. Le sigue un cuerpo monstruoso sugerido en la sinécdoque de perra (nos referimos nuevamente a la Escila) para el personaje de Hécuba en la obra homónima (c. 424 a.C.). Luego, un cuerpo monstruoso que se amplifica en varias posibilidades siendo esta multiplicación una forma reforzada de teratologización. Es el caso de Helena en *Troyanas* (415 a.C.): allí desfilan los diversos y nefastos padres, la Gorgona (mirada/muerte), la Sirena (atracción/muerte), la Harpía (arrebato/muerte). También hallamos un cuerpo monstruoso trabajado desde la belleza y desde un cambio radical

pero monstruo al fin: nos referimos a Helena en la obra homónima (412 a.C.) donde la multiplicidad del tratamiento anterior se reduce a una sola referencia teratológica, la sirena, aunque desplegando fuertemente su simbolismo: el que se relaciona con *éros*, con *thánatos*, con lo apotropaico y con la música. Por último, un cuerpo monstruoso en una alusión menor, aunque clave de la obra: nos referimos a la Gorgona que “acompaña” a Ágave en el asesinato de su hijo en *Bacantes* (406 a.C.).

Quisiéramos retomar para finalizar dos ideas del comienzo del capítulo. Por un lado, lo señalado por Cawthorn (2008: 70), el hecho de que las mujeres trágicas sean más peligrosas para los varones que los enemigos de guerra. Coincidimos con la autora con las mujeres trágicas que cumplen un rol activo en general y creemos que en el caso de las mujeres de este corpus funciona como una hipérbole exponencial: Jasón, Creonte de Corinto, los hijos de Medea, Poliméstor y sus hijos, los combatientes de la guerra de Troya con foco especial en Astianacte, los cincuenta egipcios (y en alguna medida Teoclímeno), Penteo (y en un segundo lugar, Cadmo) son víctimas contundentes del accionar de todas estas mujeres vengadoras. Por su parte, Anne Carson (1999: 79) nos recuerda que las mujeres de la mitología regularmente disuelven su forma en la monstruosidad. Ahora bien, da la sensación de que estas mujeres trágicas coquetean con la teratologización y toman de ella lo que sirve en función del objetivo vengador a cumplir, pero no terminan disueltas en esa monstruosidad en el futuro extradramático a excepción de Hécuba, la perra de piedra con mirada de fuego (y en todo caso pasa a conformar un monstruo positivo para la humanidad como el centauro Quirón). Ágave, una vez producido el *anagnorismós*, sale exiliada de Tebas

como humana. Las grandes vencedoras de este corpus teratológico son, sin duda alguna, Helena y Medea. La primera, en ambas tragedias, vuelve a su *oĩkos* espartano y a su estatus de *gyné* de Menelao y madre de Hermíone (inclusive con promesa de apoteosis en la obra homónima). Medea también sufre un proceso de divinización y luego marcha en el carro de su abuelo Helios, no solo para dar sepultura y honrar a los cadáveres de sus dos hijos, sino también para instalarse en el *oĩkos* real de Atenas con una nueva descendencia por delante.

Para concluir y retomando las clasificaciones que la crítica ha propuesto respecto de lo teratológico, podríamos decir que estas mujeres en conjunto encajan en un punto en la categoría de monstruo de prohibición,<sup>27</sup> al delimitar con su irrupción monstruosa los límites de lo posible en un orden dado que, en nuestro caso, está representado por el teatro ateniense.

---

<sup>27</sup> Cf. Cohen (1996: 4).

## Bibliografía

### Fuentes

- Allan, W. (2010). *Euripides. 'Helen'*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dale, A. M. (1996). *Euripides. Helen*. Londres: Bristol Classical Press.
- Diggle, J. (1984). *Euripidis Fabulae*, t. I. Oxford: Oxford University Press.
- (1989). *Euripidis Fabulae*, t. II. Oxford: Oxford University Press.
- (1994). *Euripidis Fabulae*, t. III. Oxford: Oxford University Press.

### Estudios

- Bettini, M. y Brillante, C. (2008). *El mito de Helena. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*. Madrid: Akal.
- Boedeker, D. (1997). "Becoming Medea: Assimilation in Euripides", en Clauss, J. y Iles Johnston, S. (eds.). *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton: University Press, 127-148.
- Bollack, J. (2005). *Dionisos et la tragédie. Commentaire des Bacchantes d'Euripide*. Paris: Bayard.
- Bruit Zaidman, L. (1992). "Las hijas de Pandora. Mujeres y rituales en las ciudades", en Schmitt Pantel, P. y Pastor, R. *Historia de las Mujeres* (t.1). Madrid: Taurus, 373-419.
- Cairns, D. (1999). *Aidos. The Psychology and ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Carson, A. (1990). "Putting Her in Her Place: Woman, Dirt, and Desire", en Halperin, D.; Winkler, J. y Zeitlin, F. (eds.). *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton: University Press, 135-169.
- Carson, A. (1999). "Dirt and Desire: The Phenomenology of Female Pollution in Antiquity", en Porter, J. (ed.). *Constructions of the Classical Body*. Michigan: University of Michigan Press, 77-100.
- Cawthorn, K. (2008). *Becoming Female. The Male Body in Greek*

- Tragedy*. Londres: Duckworth.
- Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksieck.
- Cohen, J. (1996). "Monster Culture (Seven Theses)", en *Monster Theory: Reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-25.
- Dodds, E. R. (1993 [1960]). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- Downing, Eric (1990). "Apatê, Agôn, and Literary Self-Reflexivity in Euripides' *Helen*", in Griffith, M. y Mastronarde, D. (eds.). *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta: GA.
- Dubois, P. (1990). *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*. Bari: Laterza.
- Feher, M.; Naddaff, R. y Tazi, N. (coords.) (1990). *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus-Alfaguara.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Foxhall, L. (1996). "The Law and the Lady: Women and Legal Proceedings in Classical Athens", en Foxhall, L. y Lewis, A. (eds.). *Greek law in its political setting. Justifications not Justice*. Oxford: Clarendon Press, 133-152.
- Garland, R. (1985). *The Greek Way of Death*. Londres: Duckworth.
- Gherchanoc, F. (2015). "L'histoire du corps dans l'Antiquité: bilan historiographique. Introduction", en *Dialogues d'histoire ancienne. Supplément n°14, 2015. L'histoire du corps dans l'Antiquité : bilan historiographique (Journée de printemps de la SOPHAU du 25 mai 2013)*, 9-17. Disponible en [www.persee.fr/doc/dha\\_2108-1433\\_2015\\_sup\\_14\\_1\\_4058](http://www.persee.fr/doc/dha_2108-1433_2015_sup_14_1_4058). Acceso último: 08-19.
- González González, M. (2005). "Lo bello y lo siniestro. Imágenes de la Medusa en la Antigüedad", en Pedregal Rodríguez, A. y González González, M. (eds.). *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*. Oviedo: KRK Ed., 121-138.
- Iriarte, A. (2002). *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid: Akal.
- Le Breton, D. (2011 [1992]). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- Loroux, N. (1997). *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*. París: Payot & Rivages.
- McCoskey, D. E. y Zakin, E. (eds.) (2009). "Introduction", en *Bound by the city. Greek tragedy, sexual difference, and the formation of the polis*. Nueva York: Suny Press, 1-14.
- Murnaghan, S. (2005). "Women in Greek Tragedy", en Bushnell, Rebecca (ed.). *A Companion to Tragedy*. Oxford-Malden: Blackwell Publishing, 234-250.
- Osborne, R. (2011). *The History Written of the Classical Greek Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Padel, R. (1992). *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. New Jersey: Princeton University Press.
- Parker, R. (1996). *MIASMA. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford: Oxford University Press.
- Patterson, C. (1998). *The Family in Greek History*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Plácido, D. (1992). "La naturaleza femenina en la imagen griega del extremo Occidente", en Schmitt Pantel, P. y Pastor, R. *Historia de las Mujeres* (t.1). Madrid: Taurus, 567-577.
- Rabinowitz, N. S. (1993). *Anxiety veiled. Euripides and the traffic in women*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rodríguez Cidre, E. (2002). "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca", en López, A. y Pociña, A. (eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (2 vols.). Granada: Ediciones de la Universidad, 277-292.
- (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Ordia Prima.
- (2012). "Divinizar lo deshumanizado: la apoteosis en *Medea* de Eurípides", en Atienza, A.; Rodríguez Cidre, E. *et alii* (eds.). *Nóstoi. Estudios a la memoria de Elena Huber*. Buenos Aires: Eudeba, 363-372.
- (2016a). "Acerca de lo monstruoso y lo bello: normatividad y ambigüedad en *Helena* de Eurípides", en Buis, E. J.; Rodríguez Cidre, E. y Atienza, A. (eds.). *El nómos transgredido. Afectaciones poéticas de la normatividad en el*

- mundo griego antiguo*. Buenos Aires: Editorial de la FFyL/UBA, 215-244.
- (2016b). “El imaginario del *péplos* trágico: Medea y Dioniso como agentes de destrucción de la *pólis*”, en Gastaldi, V.; De Santis, G. y Fernández, C. (coordinadores). *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático*. Bahía Blanca: EDIUNS, 199-241.
- Schniebs, A. (coord.) (2011). *Discursos del cuerpo en Roma*. Buenos Aires: Editorial FFyL/UBA.
- Segal, Ch. (1993). *Euripides and the poetics of sorrow. Art, gender and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Durham: Duke University Press.
- (1996). “The Gorgon and the nightingale: the voice of female lament and Pindar's twelfth Pythian Ode”, en Dunn, L. y Jones, N. *Embodied voices. Representing female vocality in western culture*. Nueva York: Cambridge University Press, 17-34.
- (1997). *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. Princeton: Princeton University Press.
- Vermeule, E. (1984). *Aspects of death in early greek art and poetry*. California: University of California Press.
- Vernant, J. P. (1986). *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.
- (1989). *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. París: Editions Gallimard.
- Whitman, C. (1974). *Euripides and the Full Circle of Myth*. Cambridge: Harvard University Press.



Colección *Studia et Nugae*