

Estudios / Investigaciones

**EXPRESIONES DE VIOLENCIA
EN LA LITERATURA**
De Grecia a nuestros días

*María Inés Saravia
Cristina Featherston
(coordinadoras)*

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

EXPRESIONES DE VIOLENCIA EN LA LITERATURA

De Grecia a nuestros días

*María Inés Saravia
Cristina Featherston
(coordinadoras)*

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Edición: Libros de la FaHCE

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: D.G.P. Daniela Nuesch

Editora por P. de Gestión Editorial y Difusión: Leslie Bava

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

©2019 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1811-6

Colección Estudios/Investigaciones, 71

Cita sugerida: Saravia, M. I. y Featherston, C. (Coords.). (2019). *Expresiones de violencia en la literatura: De Grecia a nuestros días*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Estudios/Investigaciones ; 71). Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/146>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Dra. Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Dr. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

*No, la pintura no está hecha para decorar apartamentos,
es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva
contra el enemigo.*

Pablo Picasso
(En Sabartés, J. *Picasso. Retratos y recuerdos*)

Prefacio

El presente volumen reúne un conjunto de ensayos de investigadoras, formadas y en formación, sobre las manifestaciones de los diversos grados y expresiones de violencia que se reflejan en las obras tratadas y que dan testimonio, muchas veces, de fenómenos sociales, históricos y políticos que aquejan a las sociedades de todos los tiempos. Acaso en este punto, justamente, radique nuestra intención del diálogo entre la antigüedad clásica y la literatura de nuestros días. Los trabajos compilados muestran una parte significativa de los resultados alcanzados en el proyecto “Las expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días” bajo mi dirección y la codirección de Cristina A. Featherston, durante los años 2013-16, en el marco más amplio del Programa Nacional de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata. El proyecto ha sido radicado en el Centro de Estudios Helénicos (CEH) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

En este sentido, este libro consolida y da pruebas de una labor mancomunada en equipo que se afianza cada vez más, en todas las oportunidades en que presentamos resultados parciales en los foros de investigación en el país y en el ámbito internacional, y en publicaciones con evaluaciones externas de Europa y América. Como corresponde a las diversas acepciones de la palabra ‘proyecto’, confiamos que este libro sea la invitación a superarnos en un próximo volumen.

María Inés Saravia
Ensenada, 2018

Índice

<u>Prefacio</u>	<u>7</u>
<u>Introducción</u>	
<u>María Inés Saravia</u>	<u>11</u>
<u>La poética de la gloria y del dolor en Electra de Sófocles</u>	
<u>María Inés Saravia</u>	<u>43</u>
<u>Suplicantes de Eurípides: Una representación de la violencia extrema, la guerra</u>	
<u>Graciela Noemí Hamamé</u>	<u>77</u>
<u>La violencia implícita hacia el Otro: Paternalismo y esclavitud en los poemas homéricos</u>	
<u>Bárbara Álvarez Rodríguez</u>	<u>103</u>
<u>La concepción de la ‘justicia’ en Medea de Eurípides y en Medea de Franz Grillparzer</u>	
<u>María Silvana Delbueno</u>	<u>125</u>
<u>La percepción y la representación del amor y de la guerra en Atonement, de Ian McEwan</u>	
<u>Natalí Mel Gowland</u>	<u>153</u>

<u>Representación de la violencia en <i>The heather Blazing</i> de Colm Toibín</u>	
<u><i>María Eugenia Pascual</i></u>	<u>177</u>
<u>Las letras sobre las guerras: Necesidad y límites de una relación conflictiva en tres novelas contemporáneas</u>	
<u><i>Cristina Andrea Featherston</i>.....</u>	<u>197</u>
<u>Acerca de las autoras</u>	<u>257</u>

Introducción*

María Inés Saravia

En estas páginas preliminares, proponemos plasmar los conceptos que han resultado vertebradores de reflexiones, debates y estudio sobre la representación de la violencia en la literatura. Se observará que las ópticas se multiplican y, por momentos, parecen antagónicas. La problemática resulta compleja y cambiante en el devenir histórico al mismo tiempo que ubicua; no obstante, aspiramos a prologar, de modo sucinto, el “estado de la cuestión” de lo mucho que se ha avanzado en el tema, para lo cual transmitimos las líneas de interpretación más representativas que hemos considerado en estos años de estudio, siguiendo a los pensadores y artistas que han contribuido significativamente con sus ópticas personales en el tema de la violencia.

Ya en los comienzos de la literatura occidental, Hesíodo, en la *Teogonía* (383-390) establece a Κράτος y Βία como vástagos muy señalados de Estigia, la hija del Océano, que dio a luz en su palacio unida con Palante. A su vez, estos engendraron a Celo, la emulación o la rivalidad, la parte más oscura de lo que llamamos “envidia” y a Nike, la victoria, de bellos tobillos, que se obtiene después de las batallas. Los primeros habitan en las cercanías de Zeus, a su lado, y no existe

* Varios párrafos pertenecen a la Dra. Cristina A. Featherston, a quien expreso mi gratitud y reconocimiento por su generosa colaboración en estas páginas.

ningún lugar ni derrotero donde el dios no gobierne por medio de sus hijos (Pérez Jiménez, 2000, p. 28). El poder, más la violencia ejercida para dominar al otro, juntos constituyen personificaciones de la fuerza física, y se asocian a connotaciones que se orientan hacia las normas, la fuerza y la imposición (Schlegel y Weinfield, 2010, p. 88).¹

La visión de Hesíodo encuentra un eco fácilmente identificable en Esquilo, en el prólogo de *Prometeo Encadenado*, cuando Hefesto teniendo como único interlocutor a Kratos exclama Κράτος Βία τε (12) [Poder y violencia], y ambos permanecen obedientes a los mandatos de Zeus.

Si nos remitimos al enfoque filosófico, Heráclito (fragmento 212) retoma las ideas de Hesíodo cuando afirma lo siguiente:

Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλος ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους. (Kirk, Raven y Schofield, 1999, p. 282).

La guerra es el padre y el rey de todas las cosas; a unos los muestra como dioses, a otros como hombres; a unos hace esclavos y a los otros, hombres libres.

El fragmento se refiere al predominio del cambio, dinámico por definición, con la metáfora de la guerra, y se conecta con la reacción entre opuestos y la mayoría de las clases de cambio (Kirk, Raven y Schofield, 1999, p. 283).²

¹ Liddell y Scott (1968, p. 314): βία: no sólo refiere fuerza física, poder, sino también abarca una predisposición mental, fuerza, un acto de violencia en tragedia: ὕβρις τε βίη τε; βία τινός [contra el deseo de alguien, a pesar de él]; como adverbio, en sentido de inevitable, que no ofrece ninguna ayuda. En latín: *vis*, plural *vires*: fuerza vigor de los cuerpos (Valbuena, 1930, p. 921). Las citas de Esquilo corresponden a la edición de Page (1975). Las traducciones de las citas en griego me pertenecen.

² En el siglo XX volvemos a encontrar enunciados semejantes en Winston Churchill, quien ha dicho: “The story of the human race is War” (Cf. Tritle, 2014, p. 98).

Por su parte Tucídides, precisamente en *La Historia de la Guerra del Peloponeso*, reflexiona sobre las luchas civiles (στάσεις) en Córcira, las interpreta como consecuencias inmediatas de la Guerra del Peloponeso. Asimismo, se detiene a profundizar acerca de las consecuencias mediatas e inmediatas de la violencia extrema de la guerra: ὁδὲ πόλεμος ὑφελὼν τὴν εὐπορίαν τοῦκαθ' ἡμέραν βίαιος διδάσκαλος (3.82.2) [La guerra al quitar el buen pasar de la vida cotidiana (llega a ser) un maestro violento].³

La noción de magisterio violento se plasma en el hecho de que, efectivamente, la guerra y la violencia organizada yacen en el corazón de gran parte de la vida en el mundo clásico. Ya sea entre tribus o estados, interna o civil, o bien aquellas que suprimen rebeliones, la guerra devino una experiencia muy personal y las batallas fueron resueltas por encuentros cuerpo a cuerpo, violentos y sanguinarios para los participantes. James (2013, p. 91) afirma que la guerra tiene significaciones económicas, sociales y políticas y que, inexorablemente, el impacto sobre la población resulta devastador.

Vernant, (1990, p. 29) al identificar la utilización de varios términos tales como πόλεμος, ἔρις, νεῖκος para referirse a la violencia extrema, concluye que, en sus distintas manifestaciones, imbuje una concepción agonística de las relaciones sociales y de las fuerzas naturales, que aparece enraizada profundamente no solo con el carácter heroico de la épica, sino también en ciertas prácticas institucionales. Hay lazos entre la venganza privada y la guerra en el sentido propio del término. El estudioso comenta que Platón en *República* V, 470bc y en *Cartas* VI I, 3 22^a establece los dos tipos de conflictos: στάσις

³ Raaflaub (2014, p. 19) afirma que Tucídides 3, 81 describe en detalle y finaliza el penetrante análisis político de la primera *stasis* en la Guerra del Peloponeso. El historiador estableció una tipología o patología de la guerra civil que se ha replicado en distintas contiendas. Las citas de los textos de Tucídides siguen la edición que aparece en el Perseus Digital Library, Thucydides (1942).

y πόλεμος.⁴ La στάσις se produce entre οἰκεῖον y συγγενεῖς: vincula a los de la propia familia y los parientes del mismo origen, por tanto refiere a una lucha intestina. Πόλεμος se produce entre o contra lo ἄλλότριον y ὄθνεῖον [lo diferente y lo extranjero], en consecuencia, con el exterior de una sociedad. Asimismo, ὄθνεῖον significa un lazo de alianza entre dos familias.⁵ En la *Ilíada* vemos combates de embes- tidas frontales y de resistencia en cada ciudad. La voz de Esquilo ha diseñado, en su creación, el ideal de la polis democrática, como afirma Goldhill (2004, p. 84), y ha expresado, como ninguno, la confianza en el respeto, la justicia, las leyes al tiempo que la denuncia del riesgo tanto de la anarquía como de la tiranía. El final de las *Euménides* con- firma estos enunciados:

τὰν δ' ἄπληστον κακῶν / μήποτ' ἐν πόλει στάσιν
τᾷδ' ἐπέυχομαι βρέμειν.
μηδὲ ποῦσα κόνις / μέλαν αἷμα πολιτᾶν (vv. 976-80)

Ruego que nunca brome en la ciudad **la guerra civil**,
siempre insaciable de crímenes,
y que el polvo no beba la negra sangre de ciudadanos, ...

Vernant (1990, pp. 29-31) agrega que otros pares de poderes opues- tos existen íntimamente ligados, como el par mítico Ares y Afrodita, [guerra y amor]; y, luego, πόλεμος y φιλία [guerra y amistad]; νεῖκος y ἄρμονία [querrela y armonía]; ἔρις y ἔρωσ [discordia y amor]. La boda de Cadmo y Armonía comunica una reconciliación cósmica, por tanto este matrimonio ejemplifica que el amor y la guerra casi siempre

⁴ Στάσις es un término extraído del *corpus* hipocrático que significa la infección de un grano en la piel, y cuando llega a su madurez, estalla.

⁵ Eurípides lo emplea para referirse al estatus de Alcestis con la familia de su esposo. Para Vernant (1990, p. 30), el ὄθνεῖος es el opuesto al familiar. Cuando sucede la στάσις, la relación del οἶκος con la πόλις cambia, se ve alterada (Agamben, 2015, p. 19).

aparecen juntos, representando, todas ellas, imágenes de las rupturas y las uniones.⁶

En un sentido coincidente en ciertos aspectos, Michel Maffesoli, en sus *Essais sur la violence banale et fondatrice*, no duda en afirmar que la violencia es una constante antropológica y que las oposiciones se presentan no bien se estudia lo que él denomina la “polemologie”. Destaca que el par amigo/enemigo, según la versión semítica se halla expresada desde el “Génesis” en los hijos de Adán y Eva, Caín y Abel, que son hermanos enemigos, dualidad que se reencontrará en numerosas mitologías (Maffesoli, 2009, p. XI).

El mismo Vernant (1990, p. 30) señala que la guerra pertenece al sector público e implica una exclusiva prerrogativa del Estado.⁷ Los atenienses no entrenan para los ataques, como lo hacen los espartanos durante toda su vida. El choque de falanges hoplitas, la infantería pesada, muestra la disciplina y la medida del poder y la cohesión, la *dýnamis*, de las dos comunidades cívicas que confrontan entre sí. Los tratados de paz posteriores sólo ratifican el poder superior del κρατεῖν, de la maestría demostrada en el campo de batalla.⁸ El combate hoplita

⁶ Grimal (1981, pp. 222-223) sintetiza: “El nombre de Harmonía va también ligado a la abstracción que simboliza la *armonía*, la concordia, el equilibrio, etc. Esta Harmonía no posee mitos propiamente dichos”. Vernant (1990, p. 34): el matrimonio es para las muchachas lo que la guerra para los jóvenes. Ambas, para cada uno, marcan el cumplimiento de sus respectivas naturalezas tal como emergen de un estado en el cual cada uno se complementa en la naturaleza del otro.

⁷ Maquiavelo, en uno de los últimos escritos que dejara, reflexiona sobre la guerra y, sin llegar a la misma enunciación, da por sentado que la guerra es el modo que una sociedad tiene de defender su modo de vida. Así, afirma al comienzo de su tratado *El arte de la guerra* (2007) que, si todas las artes se organizan en una sociedad para el bien común, todas serían vanas **si no estuviese preparada su defensa**. Las buenas instituciones, sin ayuda militar, se desorganizan como las soberbias habitaciones de un palacio real si carecen de techo. Por su parte, el general Carl von Clausewitz en su tratado *Sobre la guerra* advierte que la guerra es una violencia en gran escala y en este sentido involucra a la sociedad (Clausewitz, 2001, p. 40).

⁸ Ἀδύνατον implica imposibilidad y, por tanto, la no cohesión. Aquiles despojado

trasluce una continuidad innegable con el mundo homérico; no obstante, este tipo de enfrentamiento democratizó y estatizó la guerra, porque marca la diferencia con la lucha de carros, que eran conducidos por sus ricos propietarios; de este modo, la contienda era próspera solo para unos pocos privilegiados. El hoplita se vuelve el reflejo del ciudadano. La falange (que requiere de disciplina y σωφροσύνη) manifiesta un concepto democrático: la igualdad, expresada en términos como ἰσότης, ὁμοιότης, ἰσηγορία, la libertad de palabra en la asamblea militar (un oxímoron) antes era una estructura de un grupo de élite que paulatinamente amplía la estructura inicial.

Brizzi (1997, pp. 15-36) comenta cómo Tucídides (III: 1) refiere, asimismo, la irrupción de la guerra contra la vida cotidiana de Ática y cómo aquella violencia hostiga la rutina.⁹ El estudioso afirma que los hombres que quieren ir al combate emplean las estratagemas del engaño y aprovechan de manera inteligente la situación del momento y los privilegios del poder sobre sus pueblos. Por otra parte –continúa– existe la contracara de estas conductas y esta se observa en la σωφροσύνη [autocontención] que emplea otro tipo de personas.¹⁰

de su γέρας, llevado a lo antiheroico por la injusticia de Agamenón, se enfrenta, bruscamente, a esa limitación tajante.

⁹ Este dolor por la pérdida de la paz y la tranquilidad diaria la vemos en *Caballeros* de Aristófanes, en *Troyanas* de Eurípides, donde las mujeres representan una metonimia del “nunca más” por las pérdidas definitivas, además de la ciudad humeante como fondo. Seguramente, el trasfondo histórico de la obra refiere a la isla de Melos, que rechazó la presión ateniense y que capituló después de una resistencia heroica (Raaflaub, 2014, p. 19). El discurso de Adrasto en *Suplicantes* de Eurípides (857 y ss.) refiere aquellos tiempos de paz.

¹⁰ La noción de una estratagema, entendida como un engaño deliberado iniciado por el comandante, está presente en la *Ilíada*, pero en una muy limitada manera, como puede ser el ingenioso caballo de Troya de Odiseo. La personificación del coraje, como con Aquiles, o de la astucia, como con Odiseo, importante para los tardíos generales, no era simplemente ganar gloria personal, sino, más valioso aún, contribuir con la lealtad y la moral de la armada. Las dos personalidades mencionadas señalan que la concepción de la guerra y el heroísmo que ella comporta no se observa monolítico

Resulta digno de atención descubrir que estas diversas virtudes asociadas desde temprano en la literatura occidental a la problemática de la guerra reaparecen, en la moderna teoría de la guerra así como en muchos aspectos satirizados o ironizados en obras de literaturas y tradiciones posteriores, en las que, en más de una oportunidad o bien se los satiriza o bien se los cuestiona. Tal el caso de un drama como *Troilo y Crésida* de William Shakespeare en que los valores bélicos se hallan puestos a prueba a través del cuestionamiento de los personajes mitológicos. En este sentido, Linda Charnes, al referirse al “drama problema” de Shakespeare sintetiza la manera cómo –de algún modo– cuestiona los valores heroicos que la tradición clásica había encarnado en los héroes troyanos:

Over the last thirty years the post structuralist project of “decentering” the humanist subject has made Troilus and Cressida less a “problem play” than a litmus test for measuring Shakespeare’s own skepticism about the ideological investments that constitute subjectivity. The play’s de-idealizing discourse gave critics a nice jump start on their critiques: no other play in the corpus more relentlessly deconstructs its “own ideological apparatuses”, exposing the traffic in women, the cultural logic of the commodity fetish, the reification of social values, and the diseases and wastefulness of war (Charnes, 2006, p. 303).

Si el mundo isabelino desmitologizó y desacralizó los valores heroicos, para el mundo griego –esto sí lo retomará von Clausewitz (2001) en otros términos– el arte de la guerra supone una *metis*, se

en el mundo griego. Efectivamente, aquellos que quieren la guerra, admiran a Aquiles (17), lo consideran modelo, pero, a su vez, se comportan como Odiseo. Ellos hablan de δόλος, μηχανή, τέχνη, κέρδος [el engaño y el artificio, la técnica y el lucro]. Luego ejercen el influjo de la πειθώ [persuasión] y también la ἀπατή [la astucia]. De hecho, para el juicio de las armas de Aquiles, venció Odiseo con su astucia por sobre el coraje de Áyax. A pesar de todo, la μῆτις [inteligencia] ha ocupado una posición dominante en los poemas homéricos.

impone una serie de protocolos que el guerrero debería respetar. El ideal del combate finaliza con el colapso de uno de los dos contrincantes. Perseguir al enemigo en fuga sería cometer un acto de ὕβρις, un exceso imperdonable. Los sentimientos como Μένος y λύσσα [furia y locura], comportan dos estados individuales, dos éticas nuevas que se imponen en el sentido del mundo griego,¹¹ afirma Brizzi (1997, p. 26).

Se va entramando entonces, una serie de conductas que dan forma a los enfrentamientos bélicos y activan disyuntivas y conflictos de orden ético entre los contendientes. Efectivamente, la polaridad φιλία - ἐχθρά supone la diferencia –para el hombre griego– entre ser civilizado o incivilizado, en estar dentro de los muros de la ciudad o fuera de ella, entre tener ley o carecer de ellas. El segundo término de la oposición –ἐχθρά– implica una violación de φιλία, desvincula a los seres humanos de todo contexto, que se corrobora cuando se produce la ruptura del individuo con la sociedad, o bien entre ciudades o pueblos. Ἐχθρός alude a las relaciones personales, individuales, mientras πολέμιος a los enemigos de guerra. Δόλος, interpretado como engaño o traición, consiste en una forma de actividad subversiva, permite que el hombre inferior pueda llegar a prevalecer por sobre uno que ostenta ser superior (Buxton, 1984, pp. 63-64). Este procedimiento de argucia y habilidad se ve en las últimas tragedias de Sófocles y en Eurípides como *Medea* y *Helena*, por dar algunos ejemplos.

Con el enfoque centrado en el mundo griego, Belfiore (2000, p. xvi) sostiene que en las tragedias se tergiversa o se quebranta la dicotomía φίλος - ἐχθρός y la máxima que resume la ética homérica que se sustentaba, precisamente, en la sentencia “amar a los amigos, odiar a los enemigos”, como una variante de la ley del talión (Blundell, 1991). En suma, se interrumpen los códigos de la reciprocidad, como afirma Seaford (1994). Esa relación enfermiza o anormal desencadena

¹¹ En la *Ilíada* XXI vemos esas persecuciones fuera de los códigos de las guerras heroicas, ejemplos de μένος como poder, coraje, fuerza y λύσσα como expresión de locura y rabia, antecedentes genuinos de los genocidios (Saravia, 2018, pp. 281-303).

el efecto trágico en las obras, entre ellos el suicidio, como una de las expresiones supremas de violencia que, según Garrison no comporta tan solo una conducta emocional tremenda sino que convoca diversas razones para quitarse la vida violentamente entre las que destaca las ideas de vergüenza, honor y otras motivaciones de índole ético (Garrison, 1995, p. 3).

Además, la terna ἔρις, βία y ὕβρις [discordia, violencia e injuria o ultraje] establece un eje medular que activa otras definiciones como αἰδώς [vergüenza] y τιμή [honor] y, correlativamente, aquellos otros conceptos como εὐκλεία [buena reputación], y τλημοσύνη [resistencia].

Para Romilly (2006, p. 116) ser civilizado requiere resistir contra la violencia en aras de la *homonoia*, “concordia” que ha quedado identificada por Aristóteles como una φιλία política (EN 1167^a22-b3). La autora sostiene que Grecia se define por oposición a la violencia, que implica enemistad entre las ciudades y origina la guerra civil o *stasis*.¹² No obstante, la civilización griega ha vivido sobre el trasfondo de enfrentamientos bélicos, cuya representación ha sido plasmada tanto en la épica como en la tragedia y la comedia. Y nos ha enseñado, en esas representaciones literarias y artísticas que la “guerra se reviste de múltiples formas” que pueden observarse en los textos.

La violencia y la guerra pueden ser “excitantes, tóxicas e incluso adictivas” (Rawlings, 2013, p. 4) pero también constituyen un motivo de argumentación crítica en el seno de los textos. Actitudes semejantes pueden observarse a partir de una óptica comparatista, cuando el lector recorre los escritos provenientes de contextos genéricos, geo-

¹² Varios críticos han estudiado estos conceptos. Por ejemplo Fergusson (1989) ofrece un panorama histórico acerca del progreso moral en el mundo griego. Rade-maker (2005) afirma que vivir de acuerdo con la ética es gozar de ἐλευθερία [libertad], el poder de la racionalidad con discusión, es decir, σωφροσύνη, por medio de las cuales se alcanza la sabiduría, considerada como μῆτις y σοφία, y el control de las emociones y los deseos.

gráficos e históricos diversos en las literaturas antiguas y modernas. Por todas estas razones, las sociedades se empeñan en cultivar las amistades más que el conflicto, que atrae el odio y la violencia a los enemigos, pero como Aristóteles afirma (*Poética* 1453b15-22), las mejores tramas trágicas –y estas como reflejos de sus épocas y sociedades– llegan a ser aquellas que se desarrollan entre φίλοι. En este sentido, aunque distante de los códigos éticos vigentes en la guerra del mundo griego clásico, un autor como Tim O’Brien, veterano de la guerra de Vietnam, retoma algunos de estos conceptos en varios de sus relatos (O’Brien, 2009, 2011, 2012) y, aún más cercano a estas consideraciones, Jonathan Shay, psiquiatra de los soldados de la Guerra de Vietnam, elabora el trabajo de tipificar los traumas de los excombatientes en base a la *Ilíada*, secundado por el profesor de literatura clásica Gregory Nagy. Shay expone “las experiencias catastróficas de la guerra sobre la psiquis y el cuerpo de los combatientes” (Shay, 1994, p. xiii). En sus páginas, él compara las experiencias reales, concretas e intransferibles de los militares con aquellas de la épica, sin pretender calcar ni trasponer las situaciones. El autor enfoca el “profundo dolor y los deseos de suicidio que se adueñan de Aquiles ante la muerte de Patroclo” (Shay, 1994, xxi), al tiempo que el héroe expresa la necesidad de cometer atrocidades porque se siente muerto. Esta equivalencia entre ambas vivencias traumáticas, la histórica y la literaria, permite decodificar e interpretar la deshumanización de muchos de los pacientes del psiquiatra, sobrevivientes de la conflagración entre Estados Unidos de Norteamérica y Vietnam.

A propósito de las muertes en la época clásica, Sommerstein (2010, p. 40) explica que, en efecto, se instauró un cliché cuando se señala, en relación a las conductas violentas, especialmente si se trata de los homicidios y agonías furibundas, que no han sido representadas en el escenario de la tragedia griega. El estudioso rebate que estas escenas son plausibles de realizarse verbalmente por medio de los ‘discursos

de mensajero’, o bien, por otras formas narrativas que no limitan la intensidad de los horrores descriptos.¹³

Con el fin de presentar una coherente, aunque breve, discusión del mundo necesariamente complicado que inauguran las disyuntivas comentadas, se vuelve imperativo la observación del interrogante trágico: πῶς ζῆν χρῆν [cómo es necesario vivir], la indagación en la vida ética de los héroes (Garrison, 1995, p. 1), concentradas en ἀρετή, τιμή y κλέος [virtud, honra y gloria].¹⁴

Si regresamos –una vez más– al trabajo de Vernant (1990, p. 43), el estudioso resulta claro a la hora de señalar que la guerra no significa el desconocimiento absoluto de los mandatos o normas, es decir, no se trata de anomia. Imbert (1992, p. 219) define anomia como una conducta insensata de rebeldía, rayana en la locura, como una forma blanda de autonomía lograda mediante la evasión, el prescindir del entorno.

En los funerales de Aquiles esbozados en *Filoctetes* (v. 359), los guerreros mantienen los valores de la civilización, cuando respetan los ritos funerarios; asimismo, los sacrificios a los dioses tampoco se desdibujan en el estrago belicoso. Los contendientes griegos no se transforman durante la refriega en sub-humanos, sino en héroes; este comportamiento, de respeto a las costumbres, permite la continuidad y la memoria de la vida cívica. Especialmente el lenguaje religioso que, a pesar de todos los estragos, sobrevive en las sociedades atacadas, junto con las tradiciones –estas más universales–, mantienen la coherencia interna de los pueblos. Asimismo, la guerra conserva sus horarios para la alimentación compartida o comensalía y el amor. Homero

¹³ Si tenemos en cuenta los *speech acts*, la mención del hecho lo constituye en sí mismo. Por ejemplo, la confesión de Antígona, en la obra homónima, cuando afirma que ella realizó el funeral simbólico de Polinices. Sus palabras otorgan validez y entidad al hecho una vez más.

¹⁴ Asimismo Agamben (2015, p. 19) formula la diferencia entre ζῆν [vivir] y εὖ ζῆν, no alude solo a “vivir bien” sino vivir en una comunidad con un modo de vida políticamente calificado.

relata una y otra vez que los héroes se retiran del campo de batalla y se ocupan de su integridad, es decir, por sus vidas y la vida de los otros.

Una vez más el respeto a ciertos códigos que separan al hombre de lo pre-civilizado nos remite a indagaciones que la literatura posterior ha retomado. Sus ecos los encontramos expresados en los más diversos registros genéricos y discursivos. En este sentido, Ariel Colonomos afirma que “un número importante de trabajos de las ciencias sociales se consagran al estudio de la racionalidad del acto belicoso” (2011, p. 568); sin embargo y pese al relativo optimismo expresado por los pueblos helenos, abundante literatura –fundamentalmente la que sucede a la Primera Guerra Mundial– va a subrayar el carácter subhumano de las acciones de los hombres, cuando estas se ven sometidas al estado de guerra. Así, por ejemplo, Tim O’Brien, a quien ya mencionamos, en *Cómo contar una auténtica historia de guerra*, representa el descenso a lo pre-humano por los camaradas de un soldado muerto. Su compañero de armas, sin racionalidad, la emprende contra un búfalo de agua vietnamita en un arranque de ira que recuerda, como dirá el narrador, una ira desmedida contra el sinsentido de una muerte (O’Brien, 2012, p. 68).

La ruptura intestinal confluye en una στάσις.¹⁵ Justamente la guerra se desenvuelve en un contexto de normas aceptado por todos los griegos, y estas reglas no derivan de la ley, no existe un orden jurídico en medio de la conflagración, pero sí se encuentra una herramienta a partir de las costumbres, los valores y las creencias. Estas últimas, colectivas, otorgan la unidad del mundo griego. Las guerras contra los persas han predispuesto a las ciudades griegas para confiar en la supremacía ateniense y vislumbrar cierta unidad panhelénica. También Brizzi (1997, pp. 27-28, 32) interpreta que, a través de las diversas y reiteradas batallas y de las competiciones, el conglomerado social adquirió consciencia de su unidad.

¹⁵ Agamben (2015, p. 22) explica que el lugar político se transporta al interior del hogar y el lugar familiar se exterioriza en una facción.

Tritle (2013, p. 285) apunta que la fiereza y la brutalidad en la zona de muerte de una batalla no tienen límites. Desde los poemas de Homero, la realidad del ataque implicó amputaciones traumáticas y heridas demoledoras que han sido muy estudiadas. Maratón constituye un caso: los griegos golpearon a los persas desde el campo de batalla, los atenienses victoriosos los persiguieron hasta las naves y, en el mar, el choque no fue menos perverso. Uno de los ejemplos más conocidos se descubre en el incidente de Cynegirus, el hermano de Esquilo, que peleó por la posesión de una nave persa y, en medio del fuego, fue mortalmente herido y, como consecuencia, sufrió la amputación de una mano con un hacha persa (Heródoto 6.113). El crítico agrega (287) que, si bien es cierto que la muerte en la batalla acosa como una realidad constante, la ansiedad ante el riesgo de ser herido o mutilado no se torna más llevadero.

Dejar a los muertos abandonados, mutilados y desnudarlos en el campo de batalla constituye un acto de humillación, por ejemplo la mutilación de Patroclo (XVI.125-6) y el caso de Aquiles contra Héctor (XXII.367-71). Las luchas en Termópilas (480 a.C.) y en Delium (424 a.C.) dejaron a cientos de ciudadanos muertos, insepultos, como acusa *Antígona* de Sófocles y obras de Eurípides como *Suplicantes* y *Fenicias* entre otras.¹⁶ No obstante, está atestiguado que no siempre se efectúa ese despojo.¹⁷

Si el heroísmo del defensor fue muy elogiado, del mismo modo, el coraje de los soldados durante un asalto fue altamente reconocido. Generalmente no se menciona quién fue el primero en subir las murallas en el asalto final, salvo en el caso de Capaneo que fue especialmente descrito en la *Párodos* de *Antígona* de Sófocles como una tempestad (127-140, especialmente 131) y que fue calcinado por el rayo de Zeus,

¹⁶ Un *leitmotiv* apropiado al tema es la recurrencia del verbo *λωβάομαι* “mutilar, arruinar” en *Antígona* (54, 750 y 1074 con el sustantivo derivado).

¹⁷ Cuando Jenofonte relata la guerra civil ateniense de 403 a.C., reporta que después de la batalla en el Pireo, los demócratas atenienses no desnudaron los cuerpos de los oligárquicos caídos (*Helénicas* 2.4.19).

como también en *Suplicantes* de Eurípides (729) y *Fenicias* (1180), como el símbolo de *hýbris* en su quintaesencia.

Shibley (1995, p. 9) afirma que no todas las sociedades humanas, ni tampoco todas las sociedades de animales son inherentemente violentas, o al menos no todo el tiempo. Lo que hace que los gobiernos vayan a la guerra no es solo apetencia de poder sino el deseo de incrementar bienes materiales y también resarcirse de libertad. De tal modo, una comunidad no decide casi nunca una guerra, sino sus gobiernos. Por su parte, Cohen (1995) otorga un panorama exhaustivo sobre los criterios de libertad en la ciudad de Atenas y concluye que, en una cultura agonística como la griega, el conflicto no exhibe una disfunción patológica sino una estructura vertebrada de la vida social que llega a ser, en efecto, un modo de vida.

Aristóteles clasificó la guerra como una actividad adquisitiva κτητική. Sin duda, en ella, el vencedor quiere el dominio, no el exterminio del enemigo, porque si los vencidos permanecen en sus quehaceres y oficios, habrán de tributar al vencedor. Por tanto, la guerra se vuelve una actividad esencialmente económica (Shibley, 1995, p. 10 y también Vernant, 1990, p. 38).

Ya en el mundo moderno Carl von Clausewitz (2001), en su tratado póstumo sobre la guerra, aporta una visión diferente, pues define la guerra como “duelo a gran escala” y considera que conviene pensarla como lucha, en la que cada uno busca, por la fuerza física, el sometimiento del otro a su voluntad. Independientemente de los motivos que pongan en marcha la acción bélica, una vez desatada, el primer objetivo aspira a vencer al adversario y de ese modo tornarlo incapaz de una nueva resistencia. La guerra configura, entonces, para el militar prusiano, un acto de violencia que busca obligar al adversario a cumplir nuestra voluntad. Este general se muestra convencido de que subsiste un error al creer que se puede desarmar al enemigo sin derramar sangre y, según su juicio de estrategia, los errores en cuestiones peligrosas como la guerra resultan fatales.

Desde el ángulo de observación que expone Shipley, la victoria y los sobrevivientes se presentan como bienes incuestionables. Más adelante, Shipley (1995, p. 14) se plantea cuáles llegan a ser los objetivos de los líderes y cuáles los propósitos de los soldados en una guerra griega. La finalidad permanente del conflicto bélico consiste en la coerción del enemigo, atarlo, imposibilitarlo en todos sus deseos. Con esta postura, von Clausewitz (2001) manifiesta, como lo hemos anticipado, una admirable coincidencia. Destruir al rival no conviene; la aniquilación, cuando se produjo, se hubo efectuado solo rara e inusualmente. Los vencedores dejan ex profeso que los caídos sobrevivan para que les paguen impuestos. Podría resumirse que el objeto de la guerra consiste en desplazar al grupo dominante en una ciudad disidente.

Corsi y Peyrú (2003, p. 21) proporcionan una óptica interesante del tema al establecer la diferencia entre violencia y agresividad, como dos sustantivos que no deben ser considerados como sinónimos. En este sentido, la violencia existe como un patrimonio indeseable de la humanidad. Por lo tanto, las fuerzas de la naturaleza no pueden llamarse violentas simplemente porque no son humanas. Cuando decimos que una tormenta es violenta, en realidad representamos una personificación metafórica. La agresividad sirve a la supervivencia y deviene una tendencia natural; el ser humano y el animal son agresivos por naturaleza. Esencialmente humana, la violencia arrastra lo humano hacia lo inhumano, y esto depende de condicionamientos sociales y culturales. De allí que, mientras la agresividad resulta inevitable, la violencia sí podría evitarse.

Un punto de vista opuesto justifica Hérítier (2003, p. 399) quien afirma que, cuando se presenta la violencia como natural y consustancial al hombre, se hace por analogía con el mundo animal. La dominación del cuerpo del otro (violaciones, tortura) o del territorio del otro, por la fuerza, tiene como corolario el sentimiento de impotencia, ya sea para hacer respetar su cuerpo, su territorio y, también, su pensamiento.

La necesidad de proteger no es sólo una expresión de una emoción altruista igualitaria, se expresa en el modelo jerárquico de padre-hijo. Este sentido de protección se transforma en la intimación de controlar y de dominar para generar un sentimiento de opresión y de revuelta. El escalafón se origina como el poder del fuerte (los padres) sobre el débil (el niño). Esta misma estructura se repite en el plano social, por ejemplo, en el anhelo de confianza y de seguridad (Héritier, 2003, p. 408) y la valoración de los afectos.

El fanático demanda, imperiosamente, certidumbres absolutas: no admite para sí mismo ni dudas ni ambigüedades ni angustia (Héritier, 2003, p. 413). La guerra santa suscita entonces entusiasmos delirantes. El siglo XX ha exhibido aquellos feroces dogmatismos y fundamentalismos recalcitrantes como la otra cara de las libertades cívicas nunca antes alcanzadas en la historia. En este sentido, en el asiento “Guerra religiosa” del *Dictionnaire de la violence* dirigido por Michela Marzano (2011), Pierre de Charentenay reflexiona acerca de la necesidad de interrogar a las religiones en la “aceptación de la diversidad” (596). Admite que hasta poco tiempo atrás las religiones y las corrientes seculares fueron en la misma dirección en su rechazo de la alteridad. En el breve asiento, el presbítero jesuita repasa la intolerancia que caracterizó al catolicismo medieval sin dejar de lado la contrapartida de las “actas para abolir la diversidad de opinión” promulgadas en el siglo XVI por los protestantismos históricos, entre los cuales focaliza el sistema de delación y espionaje impuesto por Enrique VIII tras su separación del Papado en 1534 (597). Lamentablemente, como lo testimonia el autor, la violencia interreligiosa suele reaparecer, pese a las reiteradas tentativas de paz. Por ejemplo, en Nigeria, las llamas de la violencia religiosa “sacuden episódicamente al país, las más recientes dejaron un total de 700 muertos en julio de 2009 en los Estados del Norte”, en un enfrentamiento entre la secta musulmana “Bokko Haram” (literalmente: Bokko, educación occidental; Haram, aquello que es ilícito,

prohibido “se manifestó contra los valores y el sistema educativo occidental” (Charentenay, 2011, p. 599).

Muchas veces se advierte una lógica de la intolerancia (Héritier, 2003, p. 414). En el fondo, desde esta posición, yace el mandato de negar al otro como verdaderamente humano. Los no-otros subsisten hoy sobre las franjas, como hacía Heródoto, que ubicaba más allá de los bárbaros, en los círculos concéntricos de poblaciones quiméricas donde la forma humana no aparece más que parcialmente (415). Con formas anatómicas bizarras, por su manera de hablar y privados de nombres individuales, aquellos se confunden con los animales (416).

Héritier añade que la sola lógica de la diferencia no debería entranar de manera automática ni la jerarquía, ni la ansiedad del odio, ni la violencia, ni la explotación. La educación debería esmerarse hacia la tolerancia que raramente se propone y se asimila muy poco. Al objetivarla, se hace evidente la necesidad de tomar conciencia de la existencia de los resortes profundos de la matriz de la intransigencia.

Aristóteles en *Política* afirma que los pueblos resisten todo, salvo la indignidad. Es más, los griegos acuñaron el término *estigma* para referirse a signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el estatus moral de quien los presentaba.¹⁸

¹⁸ Ξτυγέω: odiar, abominar, aborrecer, detestar, más fuerte que μισέω. La desinencia -μα hace a la palabra más abstracta. Cf. Pianacci (2008, p. 60): “La abominación del cuerpo -las distintas deformidades físicas- pertenecen al primer tipo de estigmas; luego los defectos del carácter del individuo que se perciben como falta de voluntad, pasiones tiránicas o antinaturales, creencias rígidas y falsas, deshonestidad, y por último, existen los estigmas tribales de la raza, la nación y la religión, susceptibles de ser transmitidos por herencia y contaminar por igual a todos los miembros de una familia.” Long (1968, p. 38) afirma que los nombres terminados en -μα denotan acciones violentas, por ejemplo: οἶστρημα aguijón, la picadura de un tábano, χάραγμα mordedura o bien inscripción, ἄμυγμα una rasgadura, un tironeo, δῆγμα una mordida, πλῆγμα golpe; propios del teatro de Sófocles. En estos términos el sonido gutural adhiere crudeza al sentido violento. Existe además un segundo grupo de palabras con sufijo -μα que refieren al área del pensamiento, por ejemplo φρόνημα “espíritu, pensamiento, propósito”, εὑρημα “un descubrimiento, una invención”.

Tompkins (2013, pp. 535-536) afirma que la *Ilíada* no solo ha llegado a ser famosa como un poema sobre una guerra sino también como un retrato de conflictos interpersonales. Para ilustrarlo, el estudioso alude a la querrela entre Agamenón y Aquiles (I), lleno de referencias al honor y la vergüenza. Cuando el Atrida humilla a Aquiles tomando a Briseida, el premio de la guerra, el estratega pierde el respeto del héroe, quien no sólo despreciará su autoridad, sino también, la razón de ser de la guerra misma, que se había producido por el robo de la cuñada del propio Agamenón, Helena. En suma, el jefe de la armada griega legítima, con su hecho, lo que antes hizo Paris y suscitó la reacción griega en venganza (Konstan, 2014, p. 3).

Palaima y Tritle (2013, p. 733) expresan que, si bien las primeras líneas de la *Ilíada* hablan sobre la “cólera funesta de Aquiles”, al atisbarse el final de la obra, la escena de Príamo muestra el lado más noble de Aquiles que asoma después del proverbial arrebató colérico que ocasionó tantas muertes. El vuelco formidable hacia la comprensión por los sentimientos del anciano padre –aunque preparada provisoriamente por todo un universo– señala una apertura en la percepción de los demás. Llama la atención comprobar que semejantes sentimientos halla Jonathan Shay en los combatientes de Vietnam y destaca que, como Aquiles, no pueden reponerse del trauma de la guerra si no son valorados por sus superiores (Shay, 1994, p. 17).

Palaima y Tritle (2013, p. 727) concluyen con una verdad triste y, a la vez, certera, la evidencia de que los seres humanos en la cultura occidental han contado historias sobre la guerra por más de 3000 años en tradiciones orales y escritas desde la épica homérica; no obstante, los hombres, aunque fueron advertidos por estas noticias de las historias relatadas, han muerto desde entonces como víctimas miserables.

Acaso la palabra más empleada en tragedia sea *μίασμα* “polución, mancha”. Ocurre cuando alguien no se comporta como socialmente se espera, de acuerdo con lo dicho. Es un término complejo, metafísico, no moral que abarca actividades desde los sueños hasta el asesinato (Garrison, 1995, p. 11).

El complejo entramado de los vínculos en las relaciones humanas, representado en el mito, se vuelve la manera en que los griegos contextualizaron sus conflictos. Por medio de los variados relatos, ellos explicitaron las razones por las cuales se produce la quiebra del entramado social en determinadas circunstancias. Asimismo, el pueblo griego, a posteriori de las representaciones artísticas, se manifiesta, en su conducta, a favor de la deliberación acerca de los problemas acuciantes que ocasiona la violencia en el marco histórico-social respectivo que, como señalamos, muchos de los textos evidencian. Los ciudadanos del siglo V a.C y el público posterior, por medio de este contacto accesible, asimilan las consecuencias de tal estabilidad de violencia que es observada tanto antiguamente como también en diversas realidades de épocas posteriores. Los artistas que exponen el dolor, que producen las situaciones de quebrantos físicos, intelectuales o emotivos, en sus múltiples facetas, y que abarcan un marco muy amplio de trastornos, requieren, sin duda, la atención en el enfoque.

La *performance* dramática del dilema conceptual “amigo-enemigo” alumbra las condiciones histórico-sociales que vivían en aquel momento los ciudadanos, como también la carencia de libertad, discreción y sabiduría expone faltas cruciales en las conductas que deciden tomar el camino de la violencia como el suicidio trágico. Esta última medida, entonces, no es sólo una respuesta emocional. El relato de los suicidios en batalla, como muchos otros suicidios en Grecia, tiene lugar porque las víctimas resuelven recobrar el honor perdido y restaurar el equilibrio en la sociedad.

Ciertamente, si hay un tema que continúa incrementando el interés en el presente y provoca debates tanto en la filosofía y el arte como en las ciencias humanas y sociales es el de la violencia (Marzano, 2011, p. vii). Las puertas de acceso a la cuestión de los diferentes modos de violencia y de su expresión más desmedida –la guerra– llegan a ser múltiples.¹⁹ Sa-

¹⁹ Entre otros autores que han teorizado el tema podríamos citar a Simone Weil

rah Cole, extracta las variadas y, muchas veces, contrapuestas posiciones teóricas sobre la problemática de la representación de la violencia y de la guerra –como su manifestación extrema–, y categoriza las reacciones estéticas frente a estas situaciones furibundas en dos visiones abarcadoras, que suponen lentes diversas y antitéticas, aun cuando en varios textos literarios aparecen como complementarias. La estudiosa denomina estos modos de enfoque como lentes encantadas y lentes desencantadas. Mientras la última ve en la violencia un signo total de pérdida y desintegración, la lente encantada la contempla como un reactivo de “poder transformador y regenerativo” (Cole, 2009, p. 1633).

El siglo XX, signado por dos guerras mundiales y múltiples guerras “satelitales” producto de la llamada Guerra Fría, ha exacerbado la necesidad de reflexionar sobre la violencia exorbitante de la guerra y sus modos de representación. El atentado de las Torres Gemelas de Manhattan (2001) avivó debates teóricos acerca de la universalidad de la violencia y la urgencia de estudiar sus expresiones en las literaturas de diversas épocas. Prueba de esta situación llega a ser la creciente bibliografía sobre el tema y la multiplicación de encuentros académicos que se suceden.

Nuestra perspectiva concibe el comparatismo en forma transnacional, considerándolo como un diálogo de culturas, sin un ordenamiento jerárquico que privilegie unas sobre otras, y extiende sus prácticas hacia los campos de la filosofía y la sociología de la cultura (Eoyang, 2012, p. 49).

Donald Bain escribía en 1944, en medio de la contienda bélica que afectaba al continente europeo y a gran parte del mundo: “We are in our haste and can only see the small components of the scene: we cannot tell what incidents will focus on the final screen” (Bain, 1944, p. 150). Las palabras del estudioso coinciden, a la distancia, con las del mensajero en *Suplicantes* de Eurípides (650-730), cuando

(1961), Hanna Arendt (2003 [1963]), Elaine Scarry (1985), René Girard (1995), George Bataille (2010), Ives Michaud (2012 [1986]), Giorgio Agamben (2015).

aquel manifiesta su activa pericia en la acometida, además de su intervención como testigo en el ataque contra Tebas; a lo cual Teseo, el monarca, rebate taxativamente y aduce que aquel hombre carece, al menos, de objetividad. Una apreciación coincidente manifestaba Elizabeth Bowen cuando, en 1942, se refería a la necesidad de postergar la escritura de novelas hasta la finalización del conflicto porque “when today has come yesterday, it will be integrated” (Bowen, 1942, p. 26).

Ambas reflexiones dan cuenta de una doble dificultad que presenta la escritura/literatura de guerra: la inefabilidad de la experiencia traumática con su consiguiente necesidad de dejar pasar un tiempo que posibilite la integración de las experiencias y, además, el cuestionamiento del concepto de “representación”.

El año 2009 la prestigiosa PMLA, órgano de difusión de los tópicos que ocupan a la Modern Language Association tituló su número de octubre: “War”. Conocidos analistas y críticos literarios debatieron acerca de la necesidad o no de contextualizar la representación de la guerra (Jameson, 2009), así como de emprender un estudio comparado de sus representaciones, lo cual permite estudiar de qué modo las variaciones contextuales (temporales, geográficas y técnicas) suponen cambios sólo superficiales de las diversas expresiones de violencia que tuvieron lugar en períodos históricos disímiles y en espacios y culturas distanciados, sobre una matriz más o menos constante desde la antigüedad greco-romana hasta las últimas décadas. La publicación dio lugar a múltiples y encendidos debates que generaron corrientes opuestas y aún contradictorias en el abordaje del tema y que oscilan entre quienes abogan por la necesidad de contextualizar (Jameson, 2009) y quienes prohíjan prácticas que dialogan con las posiciones “presentistas” y las “anacrónicas” (Warren, 2017, pp. 709-727).

En estos ensayos mostramos el hilo vertebral profundo y permanente en las representaciones que la violencia ofrece a través de la historia de la literatura, expresada en situaciones de guerra, suicidios y otros ejemplos de quebrantos. El valor de lo trans-histórico en el

motivo de la beligerancia consiste en la posibilidad de ponderar, con el más cuidado equilibrio, la persistencia de ciertas representaciones, aun cuando el carácter de cada conflicto sea diferente.

Por un lado, nos abocamos a las conflictivas relaciones entre experiencia bélica y su expresión y, a partir de esas desviaciones y tensiones, definimos las particularidades y estereotipos que aquella representación ha revestido a lo largo de la historia de la literatura, sin descuidar las variaciones que la diacronía y la geografía imponen en las elecciones genéricas e ideológicas de la representación. Nuestra premisa se basa, conforme a los estudios de McLoughlin (2009), en que las versiones de la violencia, en sus devastadores sesgos, siempre se hallan terciadas por el autor en el sentido en que existe un hiato (intersticio o abismo), entre aquella experiencia y la representación posterior o auto-ficcionalidad de los desastres de la guerra y el ejercicio de la violencia sistemática.

De este modo, y de acuerdo con los más recientes enfoques, nuestra perspectiva evita los límites de las literaturas nacionales y sus propios contextos, para explorar las problemáticas de los diversos rostros de la violencia y sus representaciones, desde una óptica transnacional (Winter, 2006) que no desconoce, de ningún modo, la vinculación de la historia con la vida literaria, esa relación tentacular de la que habla Said (1983), la interpenetración del discurso literario y no-literario, la circulación de palabras, creencias y emociones entre la vida personal, la pública, y la serpentina de pasos que se dan entre el poder y sus efectos.

Sea de modo difuso o espectacular, la violencia llega a ser omnipresente en la historia de la humanidad (Freppat, 2000, p. 13): ya sea de golpes y agresiones que amenazan la integridad física de los individuos (desde lo verbal del insulto hasta la muerte), de los levantamientos armados, de atentados contra la integridad humana (discriminación, injusticias, torturas) hasta llegar a la expresión descomunal de la guerra y el impacto consecuente en las sociedades, no sólo de su

época sino también en las posteriores. Entre estos modos de rupturas, tampoco olvidamos el suicidio como una de sus expresiones supremas. El silencio en los personajes abarcaría ese campo simbólico de lo intransferible, inefable que aproxima a lo sublime, en términos de la filosofía de Kant.

Por último –y no menos importante– el dolor que produce la violencia en sus múltiples facetas abarca un marco muy amplio de emociones que requieren, a su vez, la atención en el enfoque. Los personajes femeninos padecen la amargura inenarrable por las muertes de sus hombres. La pena, el terror, el amor, los deseos, incluso el peso de la cobardía, todas estas vicisitudes resultan intangibles; sin embargo, adquieren peso específico en cada una de las obras abordadas.

En síntesis, el hilo conductor de las investigaciones ha buscado, sin duda, la razón de ser de la violencia en sus variadas expresiones. Hartog (2005) esquematiza los mecanismos de la tiranía para perpetuarse en el poder, los que se basan en la destrucción sistemática de la oposición. La violencia se origina por a) una tiranía en el gobierno, b) como violencia de género, c) por opiniones divergentes; d) por injusticia. Enfocamos nuestras investigaciones desde estos ángulos de observación, especialmente en la ruptura de los códigos de la reciprocidad, como las fracturas individuales y sociales, los destierros y la marginalidad, los suicidios, los nombres diversos de las fronteras avasalladas, ya sea físicas o metafísicas, políticas, culturales o morales. En todo caso, todas ellas corresponden a creaciones humanas y, por lo tanto, dinámicas (Seidensticher, 2006, p. vi). Advertimos con satisfacción que hemos sido pioneras en una temática que se ha propalado en numerosos artículos, libros y foros de discusión en el país.

Tanto el siglo de Pericles como el siglo XX han sido signados por los conflictos bélicos. En el primero tuvieron lugar las guerras médicas contra los persas y la del Peloponeso entre Esparta y Atenas; y, en el siglo XX, estallaron los dos enfrentamientos más inconcebibles que haya vivido alguna vez la humanidad, tanto es así que los muertos

superan en número a todas las beligerancias anteriores. A pesar de la distancia en siglos, las consecuencias de las rupturas y crisis sociales resultan equiparables entre ambos fenómenos. Como un modo de enfocar al hombre de todos los tiempos, analizamos una amplia gama de diversas expresiones de violencia y sus consecuencias en la literatura, rasgo uniforme de las manifestaciones estéticas estudiadas. Reunimos y ponemos en diálogo puntos de vista críticos sobre textos literarios de diferentes épocas que permiten sombrear las múltiples y, por momentos, disonantes visiones sinfónicas con que ha sido abordada la problemática de la guerra.

Hemos intentado responder las siguientes indagaciones: si es posible unificar, bajo un mismo concepto, violencias tan radicales y decisivas para la humanidad como el testimonio que ofrecen las reyertas míticas de la Antigüedad y la Segunda Guerra Mundial. Por consiguiente, consideramos qué modos de representar la violencia eligen los poetas y si la literatura instaura una mimesis cabal acorde con este tipo de experiencias.

María Inés Saravia considera los dos rostros de la guerra que marcaron la épica homérica: el heroísmo masculino dinámico, estrepitoso de los enfrentamientos bélicos, representado a escala en la carrera deportiva del joven hijo de Agamenón y, con la misma tenacidad, el heroísmo femenino de resistencia y verdad, estático y solitario de Electra, con rasgos semejantes a las manifestaciones femeninas épicas. La conjunción de δόλος [engaño] y dolor por el hermano ‘muerto’, interpretados en diversos planos ficcionales –la competición y la urna–, ahonda el grado de violencia en el que viven los personajes, especialmente los femeninos.

Graciela Hamamé también intensifica una lectura crítica al interior de los textos de la tragedia griega, al analizar el tratamiento del espacio y los conflictos que aquellos delimitan en *Suplicantes* de Eurípides y su correlato con las perspectivas que la obra expone en torno a la violencia de guerra y sus consecuencias, con ejemplos devastadores,

como el reclamo de los cadáveres y la repatriación, además del suicidio de Evadne sobre la pira de Capaneo. La tragedia de Eurípides presenta debates interesantes sobre la oportunidad y el sentido de los enfrentamientos bélicos y la alternativa que la democracia suscita. Los valores encarnados en las leyes panhelénicas como el desamparo de los débiles, la acción pública y la conciencia privada en vistas a la guerra y sus consecuencias –siempre nefastas–, son cuestionadas y resignificadas a partir del juego de correspondencias que se establecen entre los diversos espacios diseñados en el drama.

Bárbara Álvarez Rodríguez enfoca la esclavitud en la épica homérica (la *Ilíada* y la *Odisea*) con una exposición exhaustiva de los personajes que componen ese grupo, y nos invita a reflexionar cómo esta realidad puede leerse desde la perspectiva de las sociedades actuales. El capítulo nos lleva a descifrar el legado de la conducta griega hacia los esclavos, tal y como se presentan en ambas obras. Aunque provienen del extranjero, ellos se integran a la familia de la cual dependen, exponiendo una imagen de la esclavitud bastante diferente de lo que cabría esperarse. Asimismo la estudiosa comenta que, en la épica homérica, la esclavitud suele verse de un modo paternalista, con el jefe de familia cuidando de todo el núcleo hogareño, incluidos los esclavos. La autora invita a preguntarnos e indagar qué ideología se halla detrás de los poemas que hace que veamos la esclavitud de forma tan positiva.

María Silvina Delbueno aborda un estudio de recepción literaria entre el mundo griego, representado en la *Medea* de Eurípides y un autor moderno, Franz Grillparzer, con su obra *Medea*; de este modo, propone encontrar inquietantes equivalencias en el desarraigo de los desterrados de aquellas épocas. El punto de inflexión descansa en el concepto de justicia, que involucra una violencia extrema. A su vez, el ámbito genérico se desdobra en el binomio: masculino-femenino; el ámbito político en el par: civilización griega-barbarie colquidense; el ámbito étnico en la dupla: griego-no griego y, finalmente, el ámbito re-

ligioso en el contraste: sacro-profano. Todas estas polaridades diseñan disímiles expresiones de suma violencia.

Natalí Mel Gowland trabaja la novela *Atonement* (2001) del escritor británico Ian McEwan, desde una óptica centrada en los modos de representación de la guerra, en la instancia cuando esta experiencia se presenta surcada por una historia de amor. El autor se detiene a iluminar, al tiempo que promueve reflexiones acerca de las posibilidades o imposibilidades –y/o limitaciones– con que se enfrenta la escritura de las experiencias de violencia extrema; asimismo puntualiza que la confiabilidad de la narradora desestabiliza la verosimilitud narrativa. Briony no sólo refiere los hechos sino que, también, aspira –a través del relato– a expiar su culpa de haber inventado una realidad inculminatoria para uno de los amantes. Queda en el lector la decisión de creer esta versión final o de concluir que se trata de un mero invento y manipulación de los acontecimientos.

María Eugenia Pascual se dedica a la novela *The heather blazing* (1992) de Colm Tóibín, donde analiza la violencia en relación, especialmente, a la problemática de la identidad nacional, a la vida social y a los roles familiares asignados. De este modo, aparece vinculada a ciertos períodos históricos representados, teniendo en cuenta que la acción transcurre entre la década del cuarenta y a comienzos de la década del noventa del siglo veinte en Irlanda del Sur. La violencia se materializa, además, en las relaciones familiares, en el lugar que la mujer ocupa en la sociedad y en el estrecho vínculo que la Iglesia mantiene con las políticas estatales que regulan las prácticas sociales.

Cristina Featherston explora la posibilidad –o imposibilidad– de evadir la guerra y sus efectos, una vez que la contienda se ha desatado. La narrativa del siglo XX propone la indagación de las derivaciones de la guerra sobre los seres humanos y las sociedades sobrevivientes quienes, en su afán de superar las experiencias traumáticas que la violencia extrema concita, imaginan desesperantes estrategias que les permitan –en mayor o menor medida– encontrar un significado elusi-

vo a una experiencia de muerte violenta que rodea las sociedades del siglo XX. Para explorar diversas representaciones se centrará en dos obras que abordan el contexto de la Gran Guerra: *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway y *Al faro* de Virginia Woolf. La tercera novela considerada, *El Paciente inglés*, si bien transcurre en los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial, explora las marcas que la contienda ha dejado y que transmitirá en la vida de cuatro sobrevivientes, que se refugian en una residencia italiana.

La literatura griega continúa sus dilemas y oposiciones en las sociedades actuales, y el diálogo a través de la historia clarifica los comportamientos humanos permanentes. Traumas en los soldados del frente se hallan en todos los registros literarios: desde Jenofonte, quien retrata a Clearco, el comandante de las fuerzas espartanas, y descubre en él a un hombre que sufre desórdenes de estrés post traumático, hasta Shakespeare, cuyos personajes exhiben aquellas consecuencias de la guerra (Crowley, 2014, p. 106).

A partir de estos trabajos, nos inscribimos activamente en el actual desafío –que enfrenta la discusión teórica– que indaga acerca de la identificación del modo por el cual los escritores, de diferentes períodos históricos y de distantes geografías, advierten dificultades recurrentes a la hora de plasmar la beligerancia, que permite tipificar recursos retóricos y subjetividades que integran esas representaciones, más allá de la imperiosa necesidad de historiar una experiencia humana inscrita en lo diacrónico. En suma, hemos advertido la relevancia del problema y tratamos de dilucidarlo en estas páginas.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2015). *La guerra civil. Pour une théorie politique de la stasis*. France: Éditions Points.
- Araujo, M. y Marías, J. (1985). *Aristóteles. Ética a Nicómaco*. Edición Bilingüe y Traducción. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

- Arendt, H. (2003) [1963]. *Eichmann en Jerusalén* (4^a ed.) (Trad. C. Ribalta). Barcelona: Editorial Lumen.
- Bain, D. (1944). War poet. En D. Bain, *Penguin New Writing* (p. 150). London: Penguin.
- Bataille, G. (2010). *La littérature y el mal*. Barcelona: Norte Sur.
- Belfiore, E. (2000). *Murder Among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Blundell, M. W. (1991). *Helping Friends and Harming Enemies*. Cambridge: University Press.
- Bowen, E. (2002). *The Heat of the Day*. New York: Anchor.
- Brizzi, G. (1997). *Le Guerrier de l'Antiquité Classique. De l'hoplite au Légionnaire*. Paris: Ed. du Rocher.
- Butcher, S. H. (1951). *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. With a Critical Text and Translation of *The Poetics* (4^a ed.). With a prefatory essay "Aristotelian Literary Criticism" by John Gassner. New York: Dover Publications.
- Buxton, R. G. A. (1984). *Sophocles*. Oxford: University Press.
- Charentenay, P. de. (2011). Guerre religieuse. En M. Marzano, *Dictionnaire de la violence* (pp. 596-601). Paris: Quadrige/PUF.
- Charnes, L. (2006). The two Party System in *Troilus and Cressida*. En R. Dutton y J. E. Howard (Eds.), *Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays* (pp. 302-315). Oxford: Blackwell.
- Cohen, D. (1995). *Law, Violence and Community in Classical Athens*. Cambridge: University Press.
- Cole, S. (2009). Enchantment, disenchantment, War, literature. *PMLA*, 124(5), 1632-1647.
- Colonomos, A. (2011). Guerre. En M. Marzano, *Dictionnaire de la violence* (pp. 566-573). Paris: Quadrige/PUF.
- Corsi, J. y Peyrú, G. (2003). *Violencias sociales*. Barcelona: Ariel.
- Crowley, J. (2014). Beyond the Universal Soldier: Combat Trauma in Classical Antiquity. En P. Meineck y D. Konstan (Eds.), *Combat*

- Trauma and The Ancient Greeks* (pp. 105-130). New York: Palgrave Macmillan.
- Eoyang, E. (2012). *The promise and premise of creativity. Why comparative literature matters*. New York: Continuum.
- Fergusson, J. (1989). *Morals and Values in Ancient Greece*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Freppat, H. (2000). *La violence*. Paris: Flammarion.
- Garrison, E. P. (1995). *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*. Leiden: Brill.
- Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Goldhill, S. (2004). *The Oresteia* (2ª ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de la Mitología Griega y Romana*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- Hartog, F. (2005). *Anciens, modernes, sauvages*. Paris: Galaade Éditions.
- Héritier, F. (2003). Les Fondements de la Violence. Analyse Anthropologique. *Mefrim*, 115(1), 399-419.
- Hesiod. (1914). *The Homeric Hymns and Homeric Theogony* (Trad. H. G. Evelyn-White). Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Hesíodo. (2000). *Obras y fragmentos* (Introd. general A. Pérez Jiménez, Trad. y notas A. Pérez Jiménez y Martínez Díez). Barcelona: Gredos.
- Imbert, G. (1992). *Los escenarios de la violencia. Conductas anómicas y orden social en la España actual*. Barcelona: Icaria.
- James, S. (2013). The Archaeology of War. En B. Campbell y L. A. Tritle (Eds.), *Warfare in The Classical World* (pp. 91-127). Oxford: University Press.
- Jameson, F. (2009). War and Representation. *PMLA*, 124(5), 1532-1547.
- Kirk, G. S., Raven, J. E. y Schofield M. (1999^{2a}). *Los Filósofos Presocráticos* (2ª ed.) (Trad. J. García Fernández). Madrid: Gredos.

- Klausewitz, C. von. (2001) [1832]. *On war*. Chicago: Chicago University Press.
- Konstan, D. (2014). Introduction. *Combat Trauma: The Missing Diagnosis in Ancient Greece?*. En P. Meineck y D. Konstan (Eds.), *Combat Trauma and The Ancient Greeks* (pp. 1-13). New York: Palgrave Macmillan.
- Liddell, H. G. y Scott, R. (1968). *A Greek English Lexicon* (9ª ed.). Oxford: University Press.
- Long, A. A. (1968). *Language and Thought in Sophocles*. London: The Athlone Press.
- Maffesoli, M. (2009). *Essais sur la violence banale et fondatrice*. Paris: CNRS Editions.
- Maquiavelo, N. (2007) [1521]. *El arte de la guerra*. Buenos Aires: Claridad.
- Marzano, M. (2011). *Dictionnaire de la violence*. Paris: Quadrige/PUF.
- McLoughlin, K. (2009). War and words. En K. McLoughlin (Ed.), *The Cambridge companion to War Writing* (pp. 15-24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Michaud, I. (2012) [1986]. *La violence*. Paris: Presses Universitaires de France.
- O'Brien, T. (2009) [1990]. *The things they carried*. Boston: Mariner Books.
- O'Brien, T. (2011) [1993]. *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon* (Trad. E. Gandolfo). Barcelona: Anagrama.
- O'Brien, T. (2012) [1993]. *Cómo contar una auténtica historia de guerra* (Trad. E. Gandolfo). Barcelona: Anagrama.
- Page, D. (1975). *Aeschylus. Septem quae supersunt tragoedias*. London: Oxford University Press.
- Palaima, T. y Tritle, L. (2013). Epilogue: The Legacy of War in the Classical World. En B. Campbell y L. A. Tritle (Eds.), *Warfare in The Classical World* (pp. 726-742). Oxford: University Press.
- Pianacci, R. E. (2008). *Antígona: Una tragedia Latinoamericana*. California: Ediciones de Gestos.

- Raaflaub, K. A. (2014). War and The City: The Brutality of War and Its Impact on the Community. En P. Meineck y D. Konstan (Eds.), *Combat Trauma and The Ancient Greeks* (pp. 15-46). New York: Palgrave Macmillan.
- Rademaker, A. (2005). *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint. Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*. Leiden-Boston: Brill.
- Rawlings, L. (2013). War and Warfare in Ancient Greece. En B. Campbell y L. A. Tritle (Eds), *Warfare in The Classical World* (pp. 3-28). Oxford: University Press.
- Romilly, J. de. (2006). *Actualité de la Démocratie Athénienne*. Paris: Bourin Editeur.
- Said, E. (1983). *The World, The Text, And The Critic*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Saravia, M. I. (2018). Las expresiones de violencia en el canto XXI de la *Ilíada*. En C. Fernández, J. T. Nápoli y G. C. Zecchin de Fasano (Eds.), *[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos* (pp. 281-303). La Plata: Edulp.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Schlegel, C. y Weinfield, H. (2010). *Hesiod. Theogony and Works and Days*. Michigan: University Press.
- Seaford, R. (1994). *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: University Press.
- Seidensticker, B. y Vöhler, M. (Eds.). (2006). *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin: de Gruyter.
- Shay, J. (1994). *Aquiles en Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Scribner.
- Shipley, G. (1995). Introduction: The limits of war. En J. Rich y G. Shipley (Eds.), *War and Society in the Greek World* (pp. 1-24).

- London, New York: Routledge.
- Sommerstein, A. H. (2010). *The Tangled Ways of Zeus and other Studies in and around Greek Tragedy*. Oxford: University Press.
- Thucydides. (1942). *Historiae in two volumes*. Oxford: Oxford University Press.
- Tompkins, D. P. (2013). Greek Rituals of War. En B. Campbell y L. A. Tritle (Eds), *Warfare in The Classical World* (pp. 527-541). Oxford: University Press.
- Tritle, L. A. (2013). Men at War. En B. Campbell and L. A. Tritle (Eds), *Warfare in The Classical World* (pp. 279-293). Oxford: University Press.
- Tritle, L. A. (2014). Ravished Minds in the Ancient World. En P. Meineck y D. Konstan (Eds.), *Combat Trauma and the Ancient Greeks* (pp. 87-103). New York: Palgrave Macmillan.
- Valbuena. (1930). *Diccionario Latino-Español* (20ª ed.). París: Librería de la V^{da} de Ch. Bouret.
- Vernant, J. P. (1990). *Myth and Society in Ancient Greece*. Cambridge, Massachusetts and London: The Harvester Press.
- Xenophon. (1900) [1968]. *Xenophontis opera omnia* (vol. 1). Oxford: Clarendon Press.
- Warren, C. (2017). Henry V: Anachronism and the History of International Law. En L. Hutson (Ed), *The Oxford Handbook of English Law and Literature 1500-1700* (pp. 709-727). Oxford: Oxford University Press.
- Weil, S. (1961). *La fuente griega*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Winter, J. (2006). *Remembering War: The Great War between Memory and History in the 20th Century*. New Haven y London: Yale University Press.

La poética de la gloria y del dolor en *Electra* de Sófocles¹

María Inés Saravia

Todos los testimonios literarios de conflictos multitudinarios e interpersonales parten de la lectura de la *Ilíada* homérica. Como rituales pos-combates de los griegos, dentro de lo que constituyen los funerales, importan dos manifestaciones: los epitafios ἄγων, competencias deportivas, y los epitafios λόγων, los discursos por la memoria de los muertos.² La lectura de *La Ilíada* nos interioriza no sólo en las furias descomunales que pueblan el poema sino también y, correlativamente, expone las lágrimas y las angustias de hombres y mujeres que sufren desgarradoramente por las muertes de los seres amados que se relatan en las páginas más arcaicas de la literatura.

En la *Ilíada*, el momento de paz, cuando los guerreros efectúan los juegos en honor a Patroclo, el sucedáneo de la guerra, justamente, está representado por las competencias atléticas que se hallan descritas en el canto XXIII.62-652. Esta instancia deportiva en la *Ilíada* repre-

¹ Una primera versión de este estudio ha sido leído como conferencia inaugural en las “Décimas Jornadas de Literatura Griega Clásica”, organizadas por el Centro de Estudios Helénicos de la FaHCE, IDIHCS, UNLP, los días 26 y 27 de mayo de 2016. En ese momento dediqué la lectura a Ana María González de Tobia, propósito que intensifico en estas páginas.

² Cf. Tompkins (2013, p. 532). Cf. Loraux (1986).

sentaría una tregua, una interrupción de las hostilidades y, además, incorpora la única instancia en la que conocemos a Aquiles tal como él se comporta con sus compañeros.

En *Electra* de Sófocles, el discurso del Pedagogo (680-723), correspondiente a un ἐπιτάφιος ἄγών, presenta una escena como extraída de aquel marco deportivo y dos mujeres integran el público: Clitemnestra y Electra. Proponemos considerar la influencia de la épica en *Electra* de Sófocles en las siguientes secuencias: la carrera de carros como sucedáneo de lo heroico y, en consecuencia, el evento que otorga al personaje el κλέος ἄφθιτον [la gloria imperecedera]. La carrera, que aparenta una situación de paz tal como ocurre en la épica, no describe, en este caso, un lapso de concordia sino prepara el ámbito propicio para consagrar el crimen de Clitemnestra.

A su vez, como extrapolación de esta actitud preeminentemente masculina, adquiere un espacio relevante el llanto femenino como expresión de dolor e impotencia. Consideramos, especialmente, el discurso de la urna como un equivalente de ἐπιτάφιος λόγος

El discurso del Pedagogo

El discurso del Pedagogo (680-763) tiene dos antecedentes en el texto. La primera se halla en las indicaciones concisas de Orestes (47-50), quien sitúa la competición en los juegos Píticos celebrados en Delfos. Esta ubicación espacial permitiría inferir la garantía de Apolo, si el vaticinio relatado no fuera tan oscuro (37) pues no menciona la necesidad perentoria de consumir las muertes.³ Sólo indica cómo debería realizarse. Asimismo la carrera de carros de Mirtilo,⁴ cantada

³ Cf. Sheppard (1918, pp. 80-88, 1927, pp. 163-165), Segal (1981, pp. 249-291) y Saravia (2007, pp. 229-230).

⁴ Mirtilo (Μυρτίλος) fue Hijo de Hermes y de Mirto, así como auriga de Enómao, padre de Hipodamía.

Como Enómao ponía por condición a los pretendientes de su hija que habían de vencerle en la carrera, corriendo ellos a pie y él en su velocísimo carro, el pretendiente Pélope compró a Mirtilo, quien hizo traición a su amo quitando la clavija de una

en el Estásimo I refiere un antecedente remoto de la competición: los orígenes de los Atridas con la violencia mítica ejemplificada con la carrera de Pélope:

ὦ Πέλοπος ἄ πρόσθεν
πολύπονος ἰππεΐα,
ὡς ἔμολες αἰανῆς
τᾷδε γᾶ. εὔτε γὰρ ὁ ποντισθεῖς
Μυρτίλος ἐκοιμάθη,
παγχρύσων δίφρων
δυστάνοις αἰκίαις
πρόρριζος ἐκριφθεῖς,
οὐ τί πω
ἔλειπεν ἐκ τοῦδ' οἴκου
πολύπονος αἰκία (504-515).

¡Oh muy penosa carrera de Pélope de antaño,
cómo llegaste, perpetua, a esta tierra! Pues cuando
Mirtilo fue muerto, arrojado al mar, expulsado
de raíz del carro de oro puro, por violentas desdichas,
el asalto violento ya no se aleja de esta casa.

El adjetivo πολύπονος en el principio y fin de la estrofa al modo de una *Ringkomposition* de la épica otorga intensidad y establece el tenor de la causa de las desgracias en el pasado y de las consecuencias en el presente para la casa de Agamenón. Los participios en voz pasiva ποντισθεῖς y ἐκριφθεῖς referidos a Mirtilo acentúan la supremacía del destino por sobre las decisiones humanas.

El Pedagogo pone en ejercicio su memoria, su imaginación y su conocimiento. A partir de esas instrucciones concisas, elabora un dis-

rueda, lo que hizo volcar el carro y perder la carrera a Enómao, que cayó al suelo y se rompió la cabeza. Pélope, en vez de pagar a Mirtilo el pago convenido, por la traición, lo arrojó al mar. Los textos griegos de *Electra* son citados por la edición de Pearson (1928), las traducciones nos pertenecen.

curso de 84 versos. En el centro preciso del mismo, los adverbios *πρίν* y *ἔπειτα* [antes y después] (723-4) cambian definitivamente la suerte del deportista y del público en la audiencia interna constituida por las dos mujeres. El relato exhibe a Orestes especialmente como figura singular, como un espectáculo puntual o destacado por el cual se visualiza la integridad del joven y, correlativamente, la nada que padecen, acaso, los seres humanos. A partir de estos versos centrales podemos dividir el discurso en dos partes simétricas (680-723-4 y 725 a 763).

La primera de ellas tiene aires de epinicio pindárico, se menciona el *καίρός*, el momento único que se halla en las competencias délficas (682), y el *κίνδυνος*, el riesgo que ello involucra, la propia competición (684-87). Orestes se destaca referido como *λαμπρός* [radiante] frente a su propia audiencia interna: *πᾶσι τοῖς ἐκεῖ σέβας* (685) [objeto de reverencia para todos los allí presentes]. El triunfo se iguala a su propia luz (686-87), es decir, él comenzó primero y radiante y finaliza del mismo modo. El poder de la victoria espléndida, que lo convirtió en el campeón indiscutible al llevarse todos los premios *πάντα τᾶπνίικια* (692-93), adquiere fundado realce;⁵ el discurso menciona la *φύα* su *naturaleza* y la estirpe del atleta vencedor (694-95), además de una *γνώμη* o sentencia (696-97) que prepara, con el modo de la eventualidad, el percance.⁶

El día siguiente (698) los diez atletas se alistan para la carrera hípica, y Orestes ocupa el centro. El orden es el siguiente: 1) un hombre de Aquea, 2) un espartano, 3) uno libio, 4) otro hombre de Libia 5)

⁵ En las *Olímpicas* de Píndaro por ejemplo, la victoria implica para el vencedor que debe mirar con atención los compromisos sociales y el poeta se encarga de señalar que más allá de la cima sólo queda el declive, a veces escarpado. La advertencia de que vendrán épocas difíciles en el mejor momento de la vida como en aquellas odas no ocurre en esta instancia. El contraste hacia las experiencias sombrías llega a ser tan abrupto que suceden por un yerro imprevisible, un accidente.

⁶ Cf. Saravia (2000, pp. 225-235), donde se observan en el discurso de Electra (949-989) más reminiscencias pindáricas. La alusión al *καίρός* responde a las instrucciones de Orestes (39-41).

Orestes el argivo, 6) un etolio 7) un hombre de Magnesia, 8) un eniainio, 9) un ateniense cuyo epíteto θεόδμητος [fundada por los dioses] –a propósito de Atenas– sin duda complacía al público de Sófocles,⁷ 10) un beocio.⁸ La disposición de la carrera de cuadrigas tiene más afinidad con el canto XXIII de *Ilíada*. Los competidores se reducen a un listado como el de un catálogo, como decimos, se menciona la procedencia de cada uno de los atletas pero no sus linajes ni previas pericias excelsas; y, en este rasgo sucinto, radica una diferencia significativa con Ψ (352-57), donde se despliega una lista monótona, en la cual se presenta el oponente, el sorteo y el arribo. En Sófocles este inventario se resuelve concisamente y dos competidores disputarán la carrera: el ateniense y Orestes.⁹ Cuando suena la trompeta el certamen comienza a toda velocidad, muy parejo (711). El tropel levanta polvareda y los animales jadeantes eran azuzados por los jinetes. El ritmo del torneo se percibe por medio de la aliteración en consonantes explosivas: ... πᾶς ἐμεστώθη δρόμος/κτύπου κροτητῶν ἀρμάτων ... (712-13) [... Toda la pista de carrera fue saturada por el golpe de los rechinantes carros"...]

⁷ Cf. March (2001, p. 186). El epíteto remite al duelo entre Poseidón y Atenea por el patronazgo de la ciudad.

⁸ Cf. Kells (1973, p. 141). El estudioso detalla que todos los deportistas son griegos porque solo ellos podían competir en las justas. Interesa ver cuáles distritos crían mejores caballos, al menos para la opinión de Sófocles. Dos de los jinetes son peloponesios, dos de las colonias griegas del norte de África, y cinco del norte de Grecia. Orestes también resulta único en esta cuestión, aunque él proviene de Argos, sus caballos pertenecen a la raza norteña.

⁹ Tanto para Homero como para Píndaro y también Sófocles, toda competición deportiva constituye un καλὸν ἔργον, por lo tanto el discurso llega a ser absolutamente persuasivo por el motivo de la contienda y por el orden sintagmático del lenguaje literario profusamente esmerado. MacLeod (2001, pp. 111, 114-15) sostiene que el Pedagogo crea esas circunstancias ficticias para producir temor y conmiseración, dos emociones consideradas necesarias para el funcionamiento apropiado de una persona moralmente correcta. Nosotros pensamos que, en verdad, la experiencia de las emociones, en todo caso, promueve auto-control y tolerancia en el desempeño social, no preceptiva exactamente.

Dentro de las características de los héroes homéricos, la descripción que brinda Sarpedón en la *Ilíada* XII.310-328 resulta suficientemente elocuente: como la violencia y pasión que alientan aquel impulso heroico, su estatuto social ya sea como semidiós o conductor de un grupo, ya sea por su fuerza prominente, su belleza e inteligencia. El héroe se manifiesta como un personaje tenso y a la vez vulnerable: tiende a asemejarse a un dios en su excelencia pero su vida deviene mortal. Su código se halla regido por *areté*, *timé* y *kléos* y, en su discurrir dialéctico, se observa ‘la retórica de lo irreal’, en efecto la poética de la imposibilidad (*adýnaton*) representa una peculiaridad muy importante.¹⁰ Por ejemplo cuando Aquiles plantea la disyuntiva del regreso en las sucesivas respuestas a los embajadores (IX.412-16, 617-19 y 651-55) esa “posibilidad” sobre la que él delibera constituye un *adýnaton* sabido y aceptado en primer lugar por él mismo. A su vez, el relato de la carrera de carros –especialmente el corazón de esa pintura (724-756)– actúa como un *adýnaton* en tanto, para Orestes, la carrera simboliza y clausura definitivamente la posibilidad de una vida heroica.¹¹

Afirmamos que la descripción apasionante de la carrera y, especialmente, del accidente adquiere las características de una *ἔκφρασις* dado que logra la impronta de una obra de arte y, en este caso, la maestría del relato se ajusta a este paradigma debido a la descripción que discurre dinámica, como en incisiones de tiempo, dado que focaliza una escena típica, tradicional, asimilada a la cultura de la audiencia,

¹⁰ Cf. además Nagy (2006) quien interpreta que un héroe representa una figura religiosa que recibe culto y, tras su muerte, recibe la inmortalidad en el canto. El héroe se comporta como alguien extremo en las cualidades positivas y negativas, muere en la plenitud de su potencialidad y esta instancia permanece inmortalizada en el *κλέος ἄφθιτον* [la gloria imperecedera] como una obra artística, dado que involucra canto y fama, por tanto el héroe llega a ser una construcción cultural.

¹¹ Evidentemente inspirado en la épica homérica, Orestes (720-2, 743-6) parece seguir la táctica recomendada por Néstor en la *Ilíada* XXIII.334-341.

la que adquiere relieve témporo-espacial por medio de esas imágenes sensoriales. "Ἐκ-φρασις implica 'decir completamente', dar todos los detalles de la pintura en el espacio-tiempo del relato."¹²

Ruth Webb (2009, p. 193) afirma que estos discursos producen un impacto en la mente del auditorio, estableciendo imágenes en el receptor como "frente a los ojos". Algo así como el efecto que produce el diseño de las guardas en el escudo de Aquiles, que trata de instalar, plásticamente y en detalle, todo aquello de lo que el héroe carece. Por todo esto, ἔκφρασις puede ser asimilado a una descripción, como se entiende actualmente.¹³

Para el lector moderno tanto como para los antiguos, la ἔκφρασις se ocupa de los siguientes tópicos: la descripción de πρόσωπα [personas], en este caso enfoca a Orestes, cuando lo menciona como οὐξ Ἀθηνῶν δεινὸς ἠνιοστρόφος (731) [el conductor de carros maravilloso de los atenienses].¹⁴ Los πράγματα [eventos] como batallas, una plaga, un terremoto. En este caso puntual se trata de la justa deportiva en el punto culminante del primer accidente que precede al de Orestes:

κάντεῦθεν ἄλλος ἄλλον ἐξ ἑνὸς κακοῦ
ἔθραυε κἀνέπιπτε, πᾶν δ' ἐπίμπλατο
ναυαγίων Κρισαῖον ἵπτικῶν πέδον (728-30).

¹² Empleo el concepto de crono-topo de Bachtin (1990).

¹³ Cf. Nápoli (2014), quien repasa diversas definiciones de écfrasis en distintas épocas inclusive desde las primeras, ya sea en "el uso más general de la antigüedad, que designaba con este término cualquier tipo de imagen oral que tuviera la capacidad de poner el objeto retratado delante de los ojos del oyente, es decir, lo que los latinos llamaron *evidentia*", y asimismo "a la época tardo-antigua, cuando las escuelas de retórica enseñaban con detalle las diferencias entre *descriptio* y *narratio* y los alumnos debían ejercitar sus habilidades en cada uno de estos géneros específicos".

¹⁴ Véase Saravia (2007, pp. 244-45). Traducimos δεινός como 'maravilloso' ciñéndonos al campo semántico de 'pasmoso'. Cf. <http://www.wordreference.com/sinonimos/pasmoso>

Y entonces, por un solo percance, uno se quebraba en pedazos y caía sobre otro, y toda la llanura de Crisa se llenó de naufragios ecuestres.

La descripción prosigue con más imágenes marinas como *κάνακωχεύει* (732) [anclar, mantenerse], *κλύδων' ἔφιππον* [...] *κυκώμενον* (733) [la marea ecuestre mezclada confusamente], *κάρα προβάλλων ἵππικῶν ὀχημάτων* (740) [sacando la cabeza de las naves hípicas] y, junto con aliteración en consonantes explosivas, coadyuvan en delinear una visión dinámica del acontecimiento.

Webb (2009, p. 19) agrega que el narrador construye su *ἔκφρασις* con imágenes visuales y auditivas. Entre las primeras, además de las ya citadas, que mezclan lo visual y lo auditivo con lo quinestésico se hallan en la mención de las yeguas *πῶλοι* (735, 748), *ἐν δ' ἐλίσσεται τμητοῖς ἱμᾶσι* (746-47) [se enreda entre las riendas cortadas], *ὠρθοῦθ' ὁ τλήμων ὀρθὸς ἐξ ὀρθῶν δίφρων* (742) [el desdichado enhiesto se mantuvo erguido desde los carruajes derechos]. La reiteración que, como tal, requiere vigor y voz más alta en cada pronunciación –de la raíz *ὀρθ*– contrasta con el final de la carrera en un remolino de polvo y cielo (752-54 y ss.).

Entre las imágenes auditivas citamos algunas: *ἔχρημπτ' αἰεὶ σύριγγα ...* (721) [acercaba cada vez el extremo del eje ...]¹⁵ *ὄξὺν δι' ὤτων κέλαδον ἐνσείσας θοαῖς /πῶλοις διώκει, ...* (737-38) [pone en movimiento a las rápidas yeguas al dirigir un grito estridente agudo a través de las orejas], ... *στρατὸς δ' ὅπως ὀρᾷ νιν ἐκπεπτωκότα/δίφρων, ἀνωλόλυξε τὸν νεανίαν ...* (749-50) [Y el público, como lo ve que ha caído desde el carro, gritó al joven...].

Además de la vasta gama de imágenes, el poeta emplea el presente histórico *φέρουσιν* (725) [se precipitan], *συμπαίουσι* (727) [chocan], *ἀνακωχεύει* [ancla], *ὀρᾷ* (736) [ve], *διώκει* (738) [persigue], *ἐλίσσεται*

¹⁵ Véase Kamerbeek (1974, pp. 100-101), quien explica gráficamente cómo Orestes calcula la carrera, una vez que advirtió el accidente.

(746) [da vueltas], en combinación con el imperfecto ἤλαυνε (734) [conducía], y aoristos como ἔθραυσε (745) [rompió en pedazos], ὄλισθεν (746) [se perdió], διεσπάρησαν (748) [se dispersaron]. La descripción, en efecto, abarca no sólo objetos sino también acciones, por lo tanto supone una secuencia temporal propia de un relato. Acaso esta combinación aspectual de lo infectivo y de lo confectivo se resume en el siguiente verso: οἷ' ἔργα δράσας οἷα λαγχάνει κακά (751), [(quien), tras realizar tales hazañas –de una vez y para siempre y nunca más– obtiene fortuitamente –a partir de esa instancia– tales perjuicios].¹⁶ El relato explicita precisamente los κακά [los perjuicios] cuando describe el tumulto en el que cayó con imágenes kinestésicas (752-755). Una vez más se menciona el carácter contingente de los anhelos humanos que finiquitó a aquel Orestes. El resultado de esta peripecia desafortunada se reduce a un ἄθλιον δέμας (756) [un cuerpo miserable]. Inmediatamente después del relato apasionante, sin solución de continuidad, y dejando un lapso sin relatar, se menciona la cremación del cuerpo que hasta unos instantes previos gozaba de la plenitud de su vida. Sófocles produce el efecto del asombro y la perplejidad tanto en el público como también en los personajes.

La voz del Pedagogo también describe τόποι [lugares] como un puerto o una ciudad. Aquí se plasman las competencias délficas y el detalle de la carrera (730, 744) como la reiteración de la palabra δρόμος (726, 748, 754) y la precisión del último lugar que ocupa el joven Orestes (720, 734-35). Luego se mencionan χρόνοι [tiempos], como las estaciones del año e inclusive καιροί, [momentos precisos, únicos e irreproducibles]. En la carrera, este instante coyuntural aunque decisivo tiene lugar en la séptima vuelta:

¹⁶ El aspecto confectivo e infectivo respectivamente indican que en esa única coyuntura, es decir, el καιρός de Orestes, origina perjuicios que el aoristo indica desde sus comienzos, cuyas consecuencias se procrean infectivamente en el presente aciago. Asimismo en el discurso concurren perfectos y pluscuamperfectos, como un modo de distinguir los matizados relieves del pasado.

τελοῦντες ἕκτον ἔβδομόν τ' ἤδη δρόμον
μέτωπα συμπαίουσι Βαρκαίοις ὄχοις (726-27).

cuando finalizan la sexta y ya en la séptima vuelta
los frentes chocan contra el carro Barceo ...¹⁷

A continuación, se describe con nitidez el naufragio ecuestre (729) ya citado. El primer adverbio ἔπειτα (724) comienza el relato del primer choque; el segundo ἔπειτα (743) señala la peripecia definitiva de Orestes, hasta la imagen de la confusión de cielo y tierra en la caída final (752-53). Estos temas responden a las preguntas “quién, qué cuándo y dónde y de qué manera”, es decir: Orestes, el accidente, en aquella vuelta, en Delfos, súbitamente y ensangrentado. Además en la ἔκφρασις se dan las razones de los acontecimientos, αἴτια: la causa del accidente se menciona previa a la peripecia (743), en el choque de los carros (728).¹⁸ El discurso del Pedagogo llega a ser una obra de arte en cuanto relata y describe un escenario virtual por medio de estos recursos como los tropos y la eficaz energía visual, auditiva y de los movimientos, propios del teatro épico por la reconstrucción del espacio extra-escénico.

Asimismo parece conveniente distinguir entre ἔκφρασις y διέγεισις: ambas difieren en la vivacidad del relato, en el hecho de plasmar algo ante los ojos; en suma, crear el ambiente propicio para la certeza. En el prólogo Orestes había señalado en tres versos qué debería decir el

¹⁷ Véase Kamerbeek (1974, p. 102), quien comenta que generalmente las carreras se prolongaban a doce vueltas, o sea que el accidente sucede apenas pasada la mitad de la competición. Μέτωπα alude a la frente de los animales o los carros. Cf. Liddell y Scott (1968, p. 1123).

¹⁸ Las αἴτια por ejemplo en el relato de la muerte de Άγax. En esta obra de Sófocles, el discurso del mensajero advierte que Άγax morirá, luego los marinos se sorprenden cuando lo hallan desplomado, un cadáver. Este desencuentro entre el mensajero y los amigos consiste en el juego de espejos a modo de reduplicaciones que Sófocles incorpora para reflexionar y refractar la profundidad de las decisiones humanas y los contratiempos.

Pedagogo. Eso compone una διέγξις. Si se agrega cómo, cuándo y demás datos, esta narración se convierte en una ἔκφρασις. A su vez, la amplificación de las indicaciones instaaura αὔξεισις, el alarde retórico del narrador y δείνοσις, la indignación pavorosa en Electra y, consecuentemente, el dolor que trae esa ira, a partir de lo cual Electra decide efectuar la venganza por mano propia. Este procedimiento de la elaboración minuciosa de los detalles en forma secuencial ayuda a persuadir y ocasiona ἡδονή [placer], porque el relato esmerado llega a ser oído en sí mismo con atención, sin distracciones por fracturas narrativas, capta la sensibilidad del auditorio con una cuota de declamación. Esto seguramente se ajusta a cuando el Pedagogo ubica a Orestes en el quinto lugar, como personaje único y singular, sólo igual a sí mismo y, luego, en el accidente, realza el diseño plástico, el γραφεῖν del acontecimiento.¹⁹

En la primera parte del relato, el Pedagogo refiere la carrera pedestre victoriosa y luego (698 y ss.) la otra, la carrera de carros. La primera se ajusta más al pedido de Orestes por su concisión narrativa; la segunda se adecua al gusto del auditorio interno.²⁰ La victoria en la competición inicial crea expectativas para que el joven transite por la misma suerte; por esto mismo, el golpe emocional del fracaso estruendoso resulta más efectivo. Como afirma Finglass (2017, p. 485), las disonancias, que ocasionan los contrastes, crean un oxímoron de emociones.

¹⁹ A esta característica la hallamos en la *párodos* de *Antígona*. Asimismo el θεωρός en *Suplicantes* de Eurípides podría encuadrarse en este tipo de relatos descriptivos, dado que acompaña y contempla a su vez el ataque a Tebas, describe πράγματα con αὔξεισις. Para un estudio sobre este discurso Cf. Saravia (2017, pp. 241-252).

²⁰ Como en *Traquinias*, donde la trama presenta dos mensajeros: uno con noticias falsas y luego el que declara la verdad, y este periplo consigue demorar el desenlace; en el engaño del Pedagogo, el primer relato del éxito atlético le permite medir sus propias fuerzas, tantear a su destinatario. El segundo, más afianzado, incluye el amplio registro de la descripción que ofrece un desborde de emociones.

La descripción del accidente ocupa por entero la segunda parte del discurso, la *éfrasis*. Muestra las luces únicas, irrepitibles, intransferibles e iluminadas con resplandor cenital en la primera; la segunda muestra las sombras tenebrosas que un descuido atrajo, un yerro, apenas una tensión a destiempo que produjo el naufragio. La primera parte auspicia más victorias, aunque las expectativas del público se desalientan abruptamente. Como el efecto de un *hipórque-ma*, que alienta alegrías antes de las catástrofes, el discurso muestra los gozos y las sombras conjugados de la vida humana y nos dice que no todo está bajo control. La poesía de Sófocles habla acerca de la contingencia, aquello que los griegos designaron con el nombre de *τύχη* para evitar que nos perdamos en aquellos trayectos laberínticos, los que no llegamos a discernir o interpretar. El Pedagogo no sólo crea esta fantasía que permite trasportarnos dúctiles a otros espacios y tiempos; sino también, por la propia plasticidad del relato, mueve a las dos mujeres a la persuasión sin fisuras. Como Verde Castro afirma (1982, p. 77), el accidente se muestra como el resultado de una *συμφορά*; la carrera en sí misma despliega la observación de la existencia humana en una contingencia. El naufragio ecuestre describe, a escala, la guerra plasmada en innumerables ejemplos de la *Ilíada*. El relato exhibe un alarde de *ἀρετή* pero, a su vez, el error humano, ejemplificado en los caballos desbocados, sobreviene con una profundidad equivalente, y ambos extremos delinean nuestra propia naturaleza.

Estratégicamente, importa subrayar la muerte del joven frente al espectador, si bien había sido anunciada con anterioridad (673). El carácter performativo del discurso actualiza el evento y sanciona aquella desgracia. Enmarca el carácter heroico del joven Orestes en el ámbito del *adýnaton*, la imposibilidad de lograr cualquier otra hazaña en el futuro. Lo trágico llega a ser lo imprevisible: un accidente, un yerro propio, esencial de los hombres; pero el vuelco, la *περιπέτεια*, queda exhibido en Sófocles no como resultado del “carácter” sino de la con-

tingencia τύχη y, aleatoriamente, de lo coyuntural, de las συμφοραί que inciden en la existencia humana.²¹

El discurso del Pedagogo, que describe tan esmeradamente aquella contingencia, paradójicamente, no menciona la palabra τύχη, es evidente que el relato no dejó librado nada al azar;²² en cambio, Clitemnestra se refiere a la τύχη (766) una vez, como opuesto a δεινά, puesto que la muerte de su hijo le produce esos sentimientos profundamente contradictorios. Luego Electra repudia la reacción de su madre: ὕβριζε: νῦν γὰρ εὐτυχούσα τυγχάνεις (794) [Sigue comportándote violenta, aunque ahora, en verdad, seas por casualidad afortunada].²³

El pedagogo desempeña su *performance* como un poeta que relata su propia creación, ψεύδεα [ficciones], no la vida real. La carrera de carros describe el *adýnaton* del hijo de Agamenón. Lo imposible deviene posible solo en el arte. Los *adýnata*, ‘cosas imposibles’, de hecho devienen *pithaná* [creíbles] y por lo tanto δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον [posibles según lo conveniente o lo necesario] (Arist. *Po.* IX.1451a 39).

El relato ejerce la instauración, en las mujeres, de una situación límite revivida nítidamente, con los aditamentos, si se quiere contados con exagerado detalle, para que no surjan preguntas al respecto, que

²¹ Para Electra, los circunstanciales donde se expresan las coyunturas adquieren más relevancia que en las demás obras del autor. Se enfatiza el tembladeral de un presente teñido de amenazas y la punzante inseguridad. Cf. Saravia (2007, p. 386).

²² Sí menciona Orestes a la τύχη cuando pergeña el plan sucinto y la causa del accidente se describe como ἀναγκαίαις τύχης (48), un oxímoron que reúne lo azaroso y lo ineluctable. En el resto de la obra el verbo τυγχάνω aparece recurrentemente (31, 313, 569, 586, 766, 794, 1053, 1056 y, en el éxodo, con el protagonismo absoluto de los hermanos, τυγχάνω prosigue 1457, 1463, 1488). La συμφορά es mencionada por Electra (1448).

²³ Cf. Kamerbeeck (1974, p. 112). Electra tiene en mente el propósito de actuar, incentivada además por el debate previo en el que Clitemnestra parece triunfar sobre los argumentos de su hija. El imperativo ὕβριζε suena como una respuesta a cierta distancia de aquellas palabras (522 y 523).

sea convincente para aceptarlo en su totalidad y que no posibilite la curiosidad de nuevas preguntas. Las reacciones de ambas evidencian sendos temperamentos antitéticos: Clitemnestra desconoce sus propios atisbos humanitarios (770-71); Electra, en cambio, pide que la maten (821-22). Como dijimos en otra oportunidad, este relato artístico constituye el único ejemplo de persuasión que se halla en toda la obra de Sófocles (Saravia, 2007, p. 249), pues logra la aceptación del dolo en las mujeres que componen la audiencia interna y, para el público, la audiencia externa, da a conocer aquello de lo que Orestes definitivamente carece y nunca conseguirá. En la alocución, se eliminan las referencias a la venganza; no obstante y paradójicamente, impulsa el pensamiento a efectuar aquello que no se menciona.

El discurso, por su carácter inapelable en cuanto a su verosimilitud, origina dos conductas opuestas. Para Electra, el dolor por la ‘muerte’ de Orestes produce, como consecuencia, la decisión de actuar de una vez y para siempre. El joven se vuelve el sucedáneo de Agamemón, por tanto la hija venga o, acaso, llegaría a cometer el asesinato de Clitemnestra en nombre de su padre y hermano.

Una vez que las palabras del pedagogo se han dejado oír, Electra debilita la tensión que soportaba hasta entonces.²⁴ Para Clitemnestra, el discurso proporciona una fuente de serenidad en su ánimo. Este cambio, la pérdida del temor por el regreso, favorece los aconteci-

²⁴ Una reacción semejante ocurre en la *Odisea* cuando Odiseo llora mientras Demódoco canta acompañado de la cítara (8.521-31). El aeda participa en tres intervenciones. La primera trata sobre la disputa entre Odiseo y Aquiles, que no consta en *La Ilíada*, la 2) sobre los amores de Ares y Afrodita y la 3) sobre el caballo de Troya, a pedido del propio Odiseo. La primera y la tercera participación tratan sobre Odiseo, y el canto alude a la capacidad de engañar del héroe. En el último, Odiseo se conmueve de tal manera que debe referir –a pedido de Alcinoos y ante todo el auditorio congregado– quién es él en verdad. Gracias a los modales de Alcinoos, Odiseo puede hablar sobre las experiencias traumáticas de la guerra bajo el ropaje de los monstruos y las demás criaturas. Toda una terapia, como afirma Race (2014, p. 47). Odiseo llega dormido a Ítaca, cuidado y descansado; Electra se despierta de su letargo con la factura literaria del Pedagogo, despeja su procrastinar y se concentra más en lo inmediato.

mientos del final, dado que tal madre cree la noticia y deja desguarnecida su prevención interna.

La paradoja potente de la obra muestra cómo Electra cree el engaño de la competición y, posteriormente, el engaño de la urna, pero no admite que las noticias, que Crisóstemis acaba de transmitir, puedan llegar a ser verdaderas (Cf. Encinas Reguero, 2009).

El llanto de Electra

El segundo aspecto que consideramos, como el reverso del heroísmo masculino y proporcional a este, se halla en el dolor del llanto, que observamos, en primer lugar en el comienzo, después de la intervención de los hombres y, en segundo lugar, cuando Electra recibe la urna con las ‘cenizas’ de Orestes, después del relato del Pedagogo que, como decíamos, representan el ἐπιτάφιος λόγος que deja memoria de lo que aquel héroe ha constituido como huella imperecedera.²⁵ Estas secuencias comienzan y finalizan el circuito femenino de la obra. La hermana mayor concluye su resistencia cotidiana sin claudicaciones, la experiencia de la desolación, agobiante, por los años de vida que le insume, y la erige en la protagonista femenina, la heroína de la entereza y la intransigencia, de pie, enhiesta y sin armas, sola con su voz desoída.

Las lágrimas otorgan una dimensión afectiva y patética al desarrollo dramático, y surgen como la evocación de recuerdos y también como signo de anticipación, especialmente en los versos de reconocimiento (1205 y ss.). El desempeño en el θρήνος ἀπὸ σκηνης representa una actividad privativa de los roles sociales femeninos como consisten: 1) los quehaceres del οἶκος, en lo referido a las añoranzas (Electra) tanto como la venganza (Electra en relación al futuro y también Clitemnestra en relación a la venganza ejecutada por ella y Egisto contra Agamenón y el temor de la venganza amenazante de Orestes);

²⁵ Woodruff (2014, p. 287) afirma que Electra representa a la mujer que rechaza el olvido de la muerte de su padre, su memoria se alimenta del dolor.

y 2) las honras fúnebres, en *Electra* llevadas a cabo por Crisóstemis y, finalmente, el tejido también corresponde a las mujeres, pero Electra siempre se ve mal vestida y desprolija, nunca se alude a ninguna manualidad como esa, tan presente en las mujeres de la *Odisea*.

En este momento augural en la obra, se expone el sufrimiento y la marginalidad (a pesar de vivir en palacio), es decir, la representación de la poética del dolor por las ausencias y por el exilio afectivo, de desprecio e ignominias, que padece la heroína, aunque se halle ‘en las grandes avenidas’. Esta parte del canto monódico de Electra parece un repaso de su espera prolongada y, luego, eleva las plegarias por la futura venganza (86-120). Ella menciona sus noches de quebrantos y lamentaciones (91). Recuerda el hacha homicida que parte la cabeza de Agamenón, quien cae de pie como un árbol, como hacen los leñadores con el roble (98-99). El símil de cuño homérico remite a la muerte de Sarpedón en la *Ilíada* XVI.419-683, especialmente 482-84.

Electra emite una variada gama de expresiones dolorosas, por ejemplo: ἀλλ’ οὐ μὲν δῆ’ λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων, ... (103-4), [Sin embargo, por cierto, no cesaré de duelos y de sombríos llantos]. El mundo de las sombras subterráneas que designa las muertes, φόνον (116), es invocado por Electra, después del lamento que incluye la imagen del ruiñeñor que perdió a los hijos (108),²⁶ y una plegaria a Hades y Perséfone como también a Hermes y las Erinias,²⁷ las que ven a los asesinos y pide su ayuda para la venganza (112).

En un momento, por el regreso de Orestes, Electra ruega a divinidades como Πότνι’ Ἄρά (111) [Maldición sagrada], un oxímoron

²⁶ κοκυτῶ (108) [chillido, alarido], acompañado generalmente de ἀδινός, [vehemente, intenso], se emplea sólo para el llanto femenino en la *Ilíada* y los trágicos. El río Cócito es el río de los gemidos, una de las corrientes del mundo subterráneo, Cf. Liddell y Scott (1968, p. 1016). Monsacré (1984, p. 172) lo define por oposición a βαρὺ στέναχον [lamentaba profundamente] propio de los guerreros por el grave intenso del gemir.

²⁷ Estas invocaciones tienen muchos puntos de contacto con el último estásimo de *Edipo en Colono*. Cf. Larrosa (2011, pp. 185-198).

sofócleo. Ella sola ya no puede soportar la angustia que no se mueve de su sitio, que no se balancea ἀντίρροπον ἄχθος (120). Por oposición a la imagen del fiel de la balanza que oscila κλίνω; en cambio, este dolor interior quedó clavado en ella.²⁸ Las lágrimas conjugan el presente y el pasado: llora por ella, por el padre y por el hermano añorado como un hijo. Siempre angustiada, se lamenta en un *racconto* lírico. Lúgubrementemente, manifiesta su furia con lágrimas, como ocurre en *Ilíada*.²⁹ El vocabulario del dolor mencionado, como también θρήνος (88),³⁰ δύστηνον (94) οἰκτρῶς (100 y 102), acentúa las reminiscencias épicas.³¹

En la *Párodos commática* que se desarrolla entre las señoras micénicas del coro y Electra (121-250), las matronas argivas aluden a Clitemnestra como la ‘antimadre’ (123-24). Electra no admite ni la desmemoria ni la indulgencia (145-152), menciona ejemplos míticos de hijos y mujeres castigados, como el caso de Itys y de Níobe respectivamente. El primero forma parte del mito de Tereo y Procne,³² el segundo ejemplo, el de Níobe, aparece en la *Ilíada*.

²⁸ Precisamente algunas de las palabras que ejemplifican el pensamiento de Sófocles aluden al movimiento del fiel de la balanza κλίνω y la inclinación, como ῥεπω.

²⁹ Cf. Monsacré (1984, p. 163 *et passim*). Electra equivaldría a Andrómaca, quien vierte sus expresiones de dolor ante la muerte de Héctor. A su vez, ella vive atenta a los sucesos de la guerra, tanto como un combatiente.

³⁰ La raíz θρηνη- en θρήνων (88 y 104) y θρηνηῶ (94) guían el texto.

³¹ Aparecen también los términos más frecuentes en épica como γόος (104, 139) y δακρύω (152 y como sustantivo 166), y muchos otros, salvo κλαίω. Cf. Monsacré (1984, p. 171).

³² La mención mítica de Itys consta también en *Aves* (212) de Aristófanes. “Itys era hijo del tracio Tereo y de Procne, hija de Pandión, rey de Atenas. Fue inmolado por su propia madre para vengar a su padre, al que se ofreció ella en un banquete. Los dioses transformaron a Procne en ruiseñor para ayudarla a huir de Tereo, y desde entonces se lamenta eternamente llamando a su hijo. En la poesía hay constantes alusiones a este mito (*Odisea* XIX.518; Esquilo, *Suplicantes* 60-67; *Agamenón* 1142-1145; etc.” (Cf. Alamillo, 2006, p. 270).

En la épica, el mito de los toneles cierra el tema de la furia, es decir, lo funesto de la guerra. Con el mito de Níobe, la épica clausura el tema de las experiencias dolorosas (Kullmann, 1985, p. 11). Si, en efecto, en esta obra, Electra equivale a Níobe, quien llora perpetuamente en la piedra que sustituye una tumba, el personaje trágico queda representado como una mujer muerta en vida, como en un estado vegetativo, mientras se aflige eternamente sin consuelo. El llanto nutre su dolor y corroe el corazón, ciertamente, el sollozo reemplaza la alimentación.

En la obra trágica, Níobe condensa tres temas: evoca la memoria familiar a la que Electra rinde testimonio en la calle, el símbolo de la maternidad y, especialmente, la imagen mítica personifica el monumento del dolor eterno. En fin, el campo semántico del dolor tiene su referente en Níobe, que contacta con la *Ilíada* XXIV.605-620. En el segundo momento de hondo duelo (121-250), Electra resume la aflicción de varias mujeres de la épica, como Andrómaca y Hécuba (XXIV.725-759). En la *Ilíada* hay reconciliación y la comensalía lo rubrica (XXIV.621-642); en *Electra*, en cambio, la heroína se alimenta de pie, en soledad. El desarraigo impuesto en su propia casa queda sellado cuando ella refiere, con pesar, su vestimenta inapropiada y el vacío de las mesas (191-92).

En la *Ilíada*, Níobe ejemplifica la desesperación de Príamo. La cólera de Apolo originó la muerte de los hijos, como Aquiles la muerte de Héctor. En la obra –supone Electra– la imagen sugiere que Clitemnestra mató no sólo a Agamenón sino también a Orestes, al menos lo privó de su pasado junto a la hermana. Níobe rumia su amargura como Electra y, antes, como Príamo.³³ A ellos los subsume el dolor. Esta figura mítica puede considerarse como un eco de las metáforas del devorar (el dolor aniquila y no hay posibilidades de que brote un sentimiento menos hostil).³⁴ Aquiles se permite a

³³ Asimismo Cf. *Antígona* 823-33.

³⁴ Cf. Jouanna (2012, pp. 56, 82, 94). Níobe sería una representación gráfica

sí mismo alimentarse, una vez que hubo vengado la muerte de Patroclo. Niobe lo hace después de los funerales de sus hijos. Príamo después de rescatar el cuerpo del hijo. No vemos con claridad cuándo sucede esto con Electra porque no hay un cambio radical en su conducta, y esta carencia vuelve más trágico su final. Esta imagen mítica constituye un ejemplo de introversión. Sin movilidad exterior, la madre sufre una conmoción interna inagotable y ávida. El ejemplo muestra la imposibilidad de vivir en una sociedad hostil, cuya respuesta se transmite como indiferencia, la expresión acaso más velada de la violencia.³⁵

En tanto la *Párodos* sanciona el crimen de Agamenón, cuando expresa su dolor y, por la índole performativa del lenguaje, lo revive; de este modo el tenor del canto se vuelve una de las claves de la obra (121-250). Especialmente la eficacia del verso 200 actualiza la contienda por la naturaleza incoativa del presente, cuando el coro afirma ὁ ταῦτα πράσσω (200) [(ya sea por cierto un dios o uno de los hombres) “el que efectúa estos crímenes] y agregamos: [y sigue cometiéndolos].

Cuando comienza el Episodio I (251 y ss.) el corifeo decide su adhesión absoluta a Electra y lo corrobora con esta afirmación: σὺ νικά (253) [tú vences]. Implícitamente reconoce un modo de heroísmo al declararla vencedora como en un epinicio o al modo de Orestes en la carrera de carros. Uno fue rechinante, no precisamente de bronce sino de herrajes de carros; Electra sobrelleva su heroísmo enhiesta, sin estridencias ni estima social ni asamblea donde expresarse.

del efecto de las enfermedades degenerativas o incluso autoinmunes que devoran a los hombres.

³⁵ El mito posee un paso más: Zeus había convertido a los hombres en piedra, y cuando Niobe pide ayuda para el entierro de sus hijos, nadie responde. Más tarde los propios dioses entierran los cuerpos muertos.

El discurso de la urna

La visión “heroica” de Orestes tiene su contraste intenso en el heroísmo femenino de Electra que llega a un punto exacerbado de su fortaleza incólume. Como adelantamos en la introducción, las expresiones de dolor equivalen a un ἐπιτάφιος λόγος. En la épica, las lágrimas definen a todos los ἄνθρωποι –no solo a los valientes, ἄνδρες. Entre los primeros subsiste incluida una mujer que llora como Electra. En este discurso, las lágrimas surgen por el recuerdo de haber sido despojada del pasado junto a su hermano y junto a Agamenón y, en consecuencia, por la impotencia del presente desolador.

El discurso consta de cuatro núcleos: 1) 1126-1135, 2) 1136-1148, 3) 1149-1159 y el 4) 1160-1170. En los tres primeros versos se subraya el tema que remite al encuentro con lo que queda del hermano; tan luego el primer verso y medio ocupa el vocativo por el muerto. La extensión transmite el grado de dolor por el hermano, el compromiso de los lazos familiares (Cf. Scodel, 2005, p. 236).

ὦ φιλτάτου μνημεῖον ἀνθρώπων ἐμοὶ
ψυχῆς Ὀρέστου λοιπόν, ... (1126-27).

Oh memoria que me queda de la vida de Orestes,
del más amado de los hombres, ...³⁶

Electra considera que han sido truncadas las esperanzas del joven Orestes y la expresión alude a la muerte de los héroes en la plenitud, como en la *Ilíada*. El adverbio νῦν [ahora], que acentúa el sentido de lo perentorio, se halla en todos los momentos narrativos e inician los dos núcleos centrales. El primero de los adverbios describe el instante en

³⁶ Μνήμη puede interpretarse como memoria o monumento, Cf. Liddell y Scott (1968, p. 1139). Hay una expresión similar en *Antígona* (1258). Si el concepto, efectivamente, refiere un monumento, entonces se trata de una representación, de modo que la urna se asimila a un cenotafio y el discurso, claramente, se vuelve un epitafio. Por tanto, lo paradójico se centra en que las cenizas del joven ‘muerto’ no colmarían la vasija.

que la hermana recibe la urna. La antítesis señala la coyuntura actual y aquella de la separación de los hermanos, cuando se fue radiante:³⁷

νῦν μὲν γὰρ οὐδὲν ὄντα βαστάζω χεροῖν,
δόμων δέ σ', ὦ παῖ, λαμπρὸν ἐξέπεμψ' ἐγώ (1129-30).

Ahora realmente que eres una nada te mantengo en mis manos,
yo te envié, oh hijo, fuera del palacio, luminoso.

El inicio del segundo núcleo narrativo refiere el exilio y la muerte, como ingrediente más penoso señala la distancia entre ambos:³⁸

νῦν δ' ἐκτὸς οἴκων κἀπὶ γῆς ἄλλης φυγὰς
κακῶς ἀπώλου, σῆς κασιγνήτης δίχα, ... (1136-37).

Pero **ahora** te moriste mal, fuera del palacio,
como fugitivo en otra tierra y separado de tu hermana, ...

Ella no estaba presente para realizar las honras fúnebres y lamenta que manos extrañas hayan realizado aquel funeral y no ella misma como compete hacerlo a las mujeres en la *Ilíada*, tampoco pudo recoger los restos miserables ἄθλιον βάρος (1140), [el pesado premio]. Las cenizas en la urna son livianas, pero la definición se logra por la cuota emotiva de βάρος, con el que queda expresado un oxímoron de la existencia humana que trae, asimismo, reminiscencias épicas. Electra expresa conceptualmente lo siguiente: μικρὸς προσήκεις ὄγκος ἐν μικρῷ κύτει (1142) [Has venido como un polvo insignificante en una pequeña vasija].

³⁷ El mismo adjetivo emplea el Pedagogo (685) para describirlo en el momento de largada de la carrera de carros. La brillantez es dada por la luz cenital, sin sombras. Estas imágenes de claroscuro en Sófocles designan vida y muerte en varias de sus obras, por ejemplo en *Edipo Rey* (1313, 1325-26) y en *Antígona* (100-3, 879-81). En la *Ilíada* VI.401, Astyanax es descripto como ἀλίγκιον ἀστέρη καλῶ [semejante a una hermosa estrella].

³⁸ Kells (1973, p. 188) compara este momento con el de Tetis XVIII.438-41.

La intensidad que otorga la reiteración del adjetivo *σμικρός* acentúa la antítesis frente a la magnificencia del relato que encumbraba a Orestes en el ápice de sus posibilidades. Las cenizas ligeras significan, no obstante, un pesado premio.

A continuación, el foco se desplaza, dado que ella se auto invoca como *οἴμοι τάλαινα ...* (1143) y recuerda el pasado remoto cuando la vida brindaba ternura, especialmente para la crianza del niño. *πόνω γλυκεῖ παρέσχον* (1145) [te prodigué dulce desvelo]. En el centro del discurso (1147-8, el verso 22 del total de 44) se resume el pasado y el presente, ella se refiere a sí misma como *τροφός* quien lo alimentaba, se destacaba para el niño como la más cariñosa. Dos veces es mencionado el pronombre *ἐγώ* junto con el adverbio *αἶε* que cierra esta segunda parte y contrasta abruptamente con el *νῦν* que sigue a continuación.

El tercer momento enumera las carencias definitivas:

*νῦν δ' ἐκλέλοιπε ταῦτ' ἐν ἡμέρᾳ μιᾷ
θανόντι σὺν σοί: πάντα γὰρ συναρπάσας
θύελλ' ὅπως βέβηκας. οἴχεται πατήρ
τέθνηκ' ἐγὼ σοί...(1149-52).*

Pero **ahora** esto ha concluido en un único día, contigo, al morir; realmente, tras atrapar todo, te has marchado como una tempestad marina. Padre se ha ido, yo he muerto por ti; ...

Los participios en aoristo (*θανόντι* y *συναρπάσας*) profundizan el hecho de que haya sido una muerte súbita. La imagen de *θύελλα* transmite la ruptura indómita que ocasionó todas las pérdidas de Electra en el día señalado (Cf. March, 2001, p. 208).³⁹ Junto con esta percepción puntual, las consecuencias de esta aniquilación comienzan a ser

³⁹ Kamerbeek (1974, p. 154) comenta a propósito de la referencia “al único día” que la ironía dramática es clara si comparamos con 783, 919, 1363.

percibidas en el presente por la hermana. Tanto ἐκέλοιπε (1149) [ha concluido] (en relación a la vida en el pasado remoto), βέβηκας (1151) [te has marchado] (por Orestes) como τέθηκα (1152) [he muerto] (por ella misma que irónicamente está viva), por el aspecto perfectivo connotan el sufrimiento prolongado que forma parte de su biografía. Trasuntan antes que nada un modo de vivir. En referencia a la muerte de Agamenón, la hija incluye οἴχεται (1151) que se traduce necesariamente en perfecto; un eufemismo por θνήσκω (Cf. Liddell y Scott, 1968, p. 802).

Después de estos quebrantos, la risa de los enemigos se tiene en cuenta a continuación (1153), como en *Áyax* (52, 79 etc), y este sentimiento de ignominia la incentiva a cobrarse venganza, dado que *ahora* νῦν, la realidad se ha vuelto otra.

Mientras tanto, la madre enloquece de placer, una madre que no lo es μήτηρ ἀμήτωρ (1154), un oxímoron más y a la que, tantas veces, el hijo prometía (λάθρα [subrepticamente]), que habría de castigar en persona. Sin embargo, un dios enojoso, ὁ δυστυχῆς δαίμων (1156-57), se interpuso entre él y ella, y ya no llega el hermano, sólo viene una σκιὰν ἀνωφελῆ (1159) [una vana sombra], el estado de un cuerpo otrora poderoso de un héroe, una antítesis paradójica.

El cuarto y último núcleo narrativo (1160 y ss.) comienza en anapestos. En el momento más emotivo, *Electra* describe las cenizas, no el cuerpo, es decir, el estatismo definitivo.⁴⁰ *Electra* irrumpe con interjecciones estremecedoras de dolor; estalla en sollozos. El grito desgarrador οἴμοι μοι (1160, luego reiterado en 1162) compone todo el verso, y más aflicciones punzantes se extienden en estas dos líneas. Ella invoca el δέμας οἰκτρόν [el cuerpo miserable] del hermano, enviado hacia los caminos más pasmosos (1161-2), insiste con verbos de destrucción como ἀπόλλυμι (1163-64), y la máxima sofóclea: δέξαι

⁴⁰ El anapesto es un metro de marcha. En los versos 1160-62 Sófocles sorprende con esta elección métrica creando un oxímoron sinestésico entre lo auditivo y las imágenes visuales y kinestésicas negativas.

[...] τὴν μηδὲν ἐς τὸ μηδέν (1165-66) [recibe a la que nada es en la nada]. Quiere compartir la tumba con el hermano, como Aquiles en la *Ilíada* XXIII.146, 245-48 y Antígona en la obra homónima (1169).⁴¹

Finalmente, el último adverbio νῦν (1168) dogmatiza otro pensamiento sofocleo, aquel que prefiere la insensibilidad de la muerte a las experiencias existenciales:

καὶ νῦν ποθῶ

τοῦ σοῦ θανοῦσα μὴ ἀπολείπεσθαι τάφου.

τοὺς γὰρ θανόντας οὐχ ὀρῶ λυπούμενους. (1168-70).

Y ahora deseo fervientemente

estar muerta para no abandonar tu tumba.

Pues veo que los muertos no sienten pena.

Lloyd (2005, p. 70) comenta que, a pesar de todo, no nos compe-
netramos con el dolor de Electra porque la audiencia sabe que es falso,
dado que la urna está vacía. En todo caso como ella no lo sabe, las
lágrimas brotan genuinas. El público se compadece ante esta igno-
rancia de la protagonista y porque, drásticamente, como la tempestad
que ella evoca, no haya quedado nada de la semblanza del hermano
que se había ido hacía tantos años. Electra sufre una pérdida, no la
que Orestes y el Pedagogo creen. Acaso el personaje expresa lo li-
teral respecto del Orestes que regresa, un hombre con una distancia
sidental de aquel de la competición atlética y esto, a su vez, implica-
ría una suerte de ironía trágica de Sófocles con respecto a Orestes
mismo.⁴² El hermano nos recuerda que está presente como si fuera

⁴¹ De alguna manera Electra expone el tema de morir en el exilio, que persiste en toda la literatura y se vuelve ominoso para los héroes, pues “the presence of women at the death-bed and participation in the funeral is requires or the hero’s immortal fame (*kleos*) to persist”. Cf. Sultan (1999, p. 6).

⁴² Beer (2004, p. 130) comenta que Orestes ha sido criado por un esclavo, quien tuvo la misión de transmitir la imagen de Agamenón como la de un guerrero. Puede inferirse entonces que no ha tenido una educación moral o afectiva. Además, el crítico

otro, o bien, en términos teatrales, corrobora la propia denegación del personaje (Ubersfeld, 2002, pp. 31-32). Es y no lo es, aunque sí se vuelve verdadero el contenido de la urna por el efecto de “extrañamiento” que genera.⁴³ Sófocles nunca desambigua estas paradojas en un teatro donde predominan las apariencias.

La urna señala los dos planos que presenta Sófocles en su teatro: el de las apariencias –δόξα– y el de las esencias –ἀλήθεια–.⁴⁴ Nos muestra con concreción y eficacia acerca de cómo ha quedado el mejor de los jóvenes.⁴⁵ En ella se ampara todo aquello que la vida le ha negado al hijo de Agamenón: la gloria de un guerrero o su sucedáneo en el deporte. El que está delante de la hermana desconsolada vive definitivamente como otro; por lo pronto el texto deja ver modales que no tienen nada que ver con el atleta del relato. Más grosero, insensible, apremiado para no perder la oportunidad de su vida, trata de matar a su madre y tomar el poder de Micenas. La urna permite al joven recuperar su carácter original como hombre ambicioso de ideas claras, que quiere recobrar su prosperidad económica. De hecho, Orestes regresa para restablecer el mayorazgo. El joven se comporta como un verdadero hombre de acción que destruye los argumentos y reflexiones de Electra pues prefiere velocidad e inmediatez (1288-92). Especialmen-

explica que el οἶκος equivale a un microcosmos de la πόλις. Los conflictos que se presentan recuerdan los del 411. Entonces los vengadores (Orestes) estuvieron en el exilio. Para la tiranía era más fácil usurpar el trono sin oposición masculina. La oposición femenina en la obra está representada por las dos hermanas, a su vez divididas en sus opiniones.

⁴³ Empleo el término “extrañamiento” en el sentido brechtiano de *Verfremdungseffekt* (Brecht, 1963, pp. 8-9).

⁴⁴ Cf. Liddell y Scott (1968, p. 63) ἀλήθεια como realidad opuesto a apariencia.

⁴⁵ Como se proclama en *Áyax* de diversas maneras, especialmente expresado en una reflexión de Odiseo: ὁρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν/εἶδωλ’ ὅσοιπερ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν (126). [Realmente veo que nosotros, cuantos vivimos, nada somos sino imágenes insustanciales, o una vana sombra].

te el verso 1288 señala el fin de la indulgencia, συγγνωμοσύνη,⁴⁶ reclamada por el coro y negada cada vez por Electra. Un poco más tarde, cuando el Pedagogo regresa, ratifica estas características de Orestes: el rechazo al λόγος, el disgusto por lo emocional y la firme voluntad por la acción (1326-38).

Frente a Electra en el discurso de la urna, Orestes reconoce sus propias carencias, deviene también él mismo un espectador –como Odiseo en *Áyax*–, de la *performance* de Electra. Se contempla a sí mismo como otro, en el discurso superlativamente expresivo y patético de Electra. El Pedagogo certifica que son ‘otros’. La esticomitia entre Orestes y el Pedagogo (1339-45) reverbera ironías trágicas.

La esticomitia de información prosigue al discurso (1176-1219),⁴⁷ y la agitación ansiosa se traduce en el diálogo de *antilabé* que encierra el reconocimiento ceñido (1220-1226, anteriormente, el verso 1209 es compartido en *antilabé*). El dolor de la hermana se ha percibido tan genuino que Orestes no duda que se trata de ella. Electra concluye el episodio cuando admite en versos conceptistas que la μηχανή mató al hermano y, en ese momento, acaba de salvarlo (1227-29) y las mujeres del coro responden con lágrimas ante esta coyuntura (1230-31). A continuación, comienza el μέλος ἀπὸ σκενῆς de Electra y Orestes (1232-1287).

En la instancia posterior al reconocimiento de Clitemnestra y Orestes, la extraordinaria violencia de los gestos de Electra permite compararla con un guerrero, especialmente, cuando ‘mata’ a su madre verbalmente (por ejemplo 1415). Este hecho supone un campo de

⁴⁶ En este punto puede establecerse la diferencia con el teatro de Eurípides, Cf. Romilly (1995, p. 74).

⁴⁷ Orestes se escandaliza de la belleza ajada de la hermana no bien comienza el diálogo (1177). En las tres últimas obras de Sófocles el cuerpo adquiere relevancia por el descuido, la enfermedad o el deterioro de la vejez ultrajada, ostentan los signos de la violencia ejercida en contra de ellos. En alguna medida, por efecto metonímico, reflejan el cuerpo social degradado. Cf. Osborne (2011, pp. 104 y 158-184).

batalla, que se ubica dentro del palacio. Cuando el *eccýclema* muestra el cadáver de Clitemnestra, sólo Egisto ve el rostro, y queda escondido para los hijos. El público nunca ve a la reina a través de los ojos de Electra y Orestes. Como afirma Allen-Hornblower (2016, pp. 212, 222-224) la percepción de la reina llega mediada. Ellos están calibrando la reacción de Egisto para el próximo asesinato, el foco ya no ilumina el primero, que se ha resuelto en pocos versos.

Conclusiones

El sentido heroico de la obra adquiere relieve en el marco de un relato ficcional, la vida real-concreta no atisba ningún ribete heroico para los hijos de Agamenón. A pesar de haber cumplido su acto violento, y de que el Coro expresa que han llegado al punto de la realización de su *telos* (τελεωθέν 1510), es decir, la madurez en cuerpo y mente, los personajes deben asumir que la vida continúa el día posterior a este designio (Saravia, 2007, pp. 270-271). Sófocles parece explorar reflexivamente el ejercicio de la libertad por medio de los jóvenes (Sewell-Rutter, 2007, p. 135).

El relato del Pedagogo y la elocuencia con la urna en brazos funcionan entre sí como escenas de reduplicación de motivos para demorar el comienzo del desenlace. El dolo en la obra conquista una importancia radical dado que el conflicto gira en torno de estos relatos de ψεύδεα engaños o acaso ficciones –como las designa Aristóteles en *Poética* XXIV.19, 20, 23– planeados por Orestes en los dos momentos.

Remitiéndonos a la épica, en la *Odisea* 8.150 y ss., Demódoco restaura la condición heroica del héroe cuando su canto, acerca de la Guerra de Troya, integra el pasado, el presente y el futuro del protagonista (véase nota 10). También en *Electra*, el relato ficcional de la competencia deportiva reivindica el heroísmo del que carece el personaje masculino. Esta evocación une dos realidades: el plano real de Argos y el mundo apócrifo, heroico y por lo tanto *adýnaton* “impo-

sible”, que exhibe la carrera. La eficacia de la narración impone una realidad sesgada que produce lágrimas. En la épica, el aeda recuerda a Odiseo que permanece ausente de su ‘vida’; en la representación dramática, el Pedagogo señala, por el sentido figurado del relato, todo lo que Orestes debería haber vivido y que ha quedado definitivamente clausurado en aquel ámbito de expresión evocativa. En *Odisea*, el llanto ratifica que el canto recuerda acontecimientos reales, además de irradiar verosimilitud. Demódoco canta ἀλήθεια, cosas que no se olvidan. Ya sea en el canto 8 como en *Electra*, el dolor produce un vuelco definitivo (Monsacré, 1984, pp. 154-55). Tanto Odiseo como Orestes constituyen un motivo estético, ético y bélico, representan un verdadero κάλλος.⁴⁸

Los lamentos tienen su expresión prolongada después de sendas intervenciones varoniles. El primero se presenta a continuación del prólogo, es decir, próximo en el tiempo dramático pero en el espacio remoto respecto del punto de vista femenino. El segundo se despliega posterior al epicentro dramático que constituye el discurso del Pedagogo, y frente a Orestes que lleva a cabo el dolo hasta las últimas consecuencias pero, ya sea por una razón u otra, la subjetividad de Electra permanece alejada, una vez más, de la realidad masculina. En los momentos previos al asesinato de Clitemnestra no hay ninguna descripción de llanto sino de euforia, por tanto “la hazaña” no se ajusta a un marco heroico, siguiendo los parámetros épicos.

Así como las palabras del Pedagogo irradian líneas de acción porque funciona como un catalizador; el dolor expresado ante la urna plasma la otra faz de los hechos, igualmente magnificante en sus expresiones y

⁴⁸ En la *Ilíada* XVIII, con la descripción artesanal del escudo de Aquiles, además de écfrasis, el diseño cuidadoso y circular plasma un *adýnaton*, en el sentido de que la descripción subraya aquello de lo que el héroe carece y nunca poseerá, como la rutina familiar, las fiestas, los casamientos, es decir, las experiencias de la vida comunitaria. El arte equilibra y reemplaza las imposibilidades existenciales del héroe y de la vida de los hombres.

también libera y da curso a la acción definitiva. En consecuencia, tanto el heroísmo masculino de acción como el heroísmo femenino estático, de cabal entereza, fomentan hechos conclusivos e irreversibles.

Cuando los pseudo mensajeros de Fócida, Orestes y Pílates, entregan la urna a Electra, se sintetiza el momento del accidente de carros y se reconstruye el pasado familiar. La urna simboliza el centro nodal de la relación entre los hermanos. Presenta en escena el *climax*, el momento culminante no sólo de lo patético sino también del “engaño” (Lloyd, 2005, p. 70). La vasija llega a ser el receptáculo de los “restos” falsos-verdaderos de Orestes, el vehículo por el cual visualizar la *performance* de la carrera interrumpida por un accidente. Ese trayecto mostraba, magistralmente, las posibilidades y las imposibilidades del joven. La carrera de carros actualiza por analepsis el origen de la familia al establecer un paralelo con el naufragio ecuestre de Myrtilo, el fundador de la casa de los Atridas, y evoca asimismo la *akmé* el *esplendor* de Agamenón quien, de regreso a su hogar, padeció el asesinato que finalizó su vida bruscamente, como aquí el accidente ha ocasionado el fin del hijo.

Señalamos, asimismo, el efecto de las catástrofes y las calamidades. Las primeras describen acciones puntuales y terminantes; las otras agencias, de consecuencias extendidas en el tiempo, comprometen la vida de las personas en un lapso prolongado.⁴⁹ En *Electra* la primera es representada por la competición deportiva; la segunda por las expresiones de dolor de Electra, especialmente en el discurso de la urna. Una representación en miniatura de esta hipótesis la vemos planteada en la cita analizada anteriormente (1149-52).

Podríamos decir que la interacción de los caracteres ficticios con aquellos de un contexto no ficcional se trata de una *infiltración*, como

⁴⁹ Cf. Saravia (2017, p. 242), donde se refiere “la oposición, poco explotada en tragedia, entre las acciones perfectivas e imperfectivas, es decir, la oposición entre acontecimientos puntuales, decisivos y finales frente a estados continuos o intentos reiterados de efectos durativos y a veces hasta permanentes”.

designa la narratología a los intersticios comunicantes entre la realidad y la ficción (Cf. Chihai, 2013, p. 76). La carrera de carros tiene el efecto de análepsis (*flashback*), en el sentido en que abre una ventana hacia el pasado inmediato, en un espacio extraescénico o de *off-stage*. A su vez, incide radicalmente en la acción posterior, a modo de prolepsis. La descripción como en planos sucesivos, cortes temporales imperceptibles por vertiginosos, permite enfocarla como una écfrasis, a pesar de la dinámica del hecho deportivo. Este diseño implica toda una contradicción, pero se trata de la poética de Sófocles. El relato magistral convierte a los caracteres dramáticos en público de la competición. Lo abigarrado del informe facilita la persuasión porque conmueve profundamente en la subjetividad de las mujeres. El hiato de silencio entre el accidente y las cenizas exaspera la sensibilidad por la disonancia radical que no da tiempo a recobrase. Cuando todavía la madre y la hermana asimilan la teatralidad de las exitosas imágenes deportivas, el cambio del foco ilumina la urna.

La infiltración, justamente, se produce por medio de la vasija unos instantes después. El dolor de Electra brinda una idea precisa del grado de verosimilitud que el relato del Pedagogo había alcanzado. Lo irónico para el Pedagogo y la propia Electra consiste en que efectivamente, en un sentido figurado, ese Orestes heroico y capaz de las mejores hazañas ha quedado recluido en ese espacio-tiempo narrativo. La épica muestra cómo las mujeres consagran, ratifican y sancionan el heroísmo masculino cuando lloran sobre su lecho de muerte. Electra se ve privada de este evento social; la urna expone ese vacío concluyente (Cf. Sultán, 1999, pp. 60-61).

A partir de los efectos que adquiere la ficción en el contexto de los personajes, debemos preguntarnos cómo se compone la realidad de los seres humanos: si la ficción existe como escindida de aquella, o nuestra propia certeza admite la suma de nuestra situación existente, actual, más los entes ficcionales (Cf. Iser, 1987, pp. 149-164), de momento que somos seres narrativos, λογικῶν “de discursos” y nuestros

relatos sólo exteriorizan una aspiración de objetividad. Los ἀδύνατα se vuelven δύνατα “hechos posibles” en el arte, de la sustancia que lo constituye, lo que nunca pasará ni envejecerá.

Referencias bibliográficas

Ediciones, textos, *lexica*

- Butcher, S. H. (Ed.). (1951). *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (4ª ed.). New York: Dover.
- Kamerbeek, J. C. (1974). *The Plays of Sophocles. Part V. The Electra*. Leiden: Brill.
- Kells, J. H. (Ed.). (1973). *Sophocles. Electra*. Cambridge: University Press.
- Liddell, H. G. y Scott, R. (1968). *A Greek English Lexicon* (9ª ed.). Oxford: Clarendon Press.
- March, J. (Ed.). (2001). *Electra*. Warminster: Aris and Philips.
- Munro, D. B. y Allen, T. W. (1920). *Homeri* (3ª ed.). *Opera. T. I, II, III, IV*. Oxford: University Press.
- Pearson, A. C. (Ed.). (1928). *Sophoclis, Fabulae*. Oxford: University Press.
- Sófocles. (2006). *Tragedias* (Trad. y notas A. Alamillo, Introd. J. Bergua Cavero, Rev. C. García Gual). Madrid: Gredos.

Referencias de consulta

- Allen-Hornblower, E. (2016). *From Agent to Spectator. Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy*. Berlin: De Gruyter.
- Bear, J. (2004). *Sophocles and The Tragedy of Athenian Democracy*. Wesport, London: Praeger.
- Bachtin, M. (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Chihaiia, M. (2013). Immersive Media in Quiroga, Borges, and

- Cortázar. What Allegories Tell about Transportation Experience. *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 2(1), 75-91. Recuperado de <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/124/148>
- Encinas Reguero, M. C. (2009). Teoría retórica y retórica del error en la *Electra* de Sófocles. *Argos*, 32(1), 65-84.
- Finglass, P. J. (2017). *Electra*. En R. Lauriola y K. N. Demetriou (Eds.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* (pp. 475-511). Leiden-Boston: Brill.
- Iser, W. (1987). El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico. En J. Mayoral (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 149-164). Madrid: Visor.
- Jouanna, J. (2012). *Greek Medicine from Hippocrates to Galen. Selected Papers*. Leiden-Boston: Brill.
- Kullmann, W. (1985). Gods and Men in *The Iliad* and *The Odyssey*. *HSCP*, 89, 1-23.
- Larrosa, M. (2011). El Himno a Hades y Otras Divinidades Infernales en *Edipo en Colono* (1556-1578). Una Lectura. *Argos*, 34, 185-198.
- Lloyd, M. (2005). *Sophocles: Electra*. London: Gerald Duckworth.
- Loraux, N. (1986). *The invention of Athens. The Funeral Oration in the Classical City*. Massachusetts: Harvard University Press.
- MacLeod, L. (2001). *Dolos y Dike in Sophokle's Elektra*. Leiden-Boston-Köln: Brill.
- Monsacré, H. (1984). *Les larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Nagy, G. (2006) *The Epic Hero* (2a ed.). Washington: Center for Hellenic Studies. Recuperado de <http://chs.harvard.edu/publications>
- Nápoli, J. T. (2014). Écfrasis y persuasión: una visión aérea en la párodo de *Ífigenia en Áulide* de Eurípides, *Loxias*, 45. Recuperado de <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7770>
- Osborne, R. (2011). *The History Written on the Classical Greek Body*. Cambridge: University Press.

- Race, W. H. (2014). Pheacian Therapy in Homers' *Odyssey*. En P. Meineck y D. Konstan (Eds.), *Combat Trauma And The Ancient Greeks* (pp. 47-66). New York: Macmillan.
- Romilly, J. de. (1995). *Tragedies Grecques Au Fil Des Ans*. Paris: Les Belles Lettres.
- Saravia de Grossi, M. I. (2000). Planos ficcionales en *Electra* de Sófocles. En G. Grammatico, A. Arbea y X. Ponce de León (Eds.), *Silencio, palabra y acción* (pp. 225-235). Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Saravia de Grossi, M. I. (2007). *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*. La Plata: Edulp.
- Saravia de Grossi, M. I. (2017). El itinerario de los cuerpos en *Suplicantes* de Eurípides. *Evphrosyne*, XLV, 241-252.
- Scodel, R. (2005). Sophoclean Tragedy. En J. Gregory (Ed.), *A companion to Grek Tragedy* (pp. 233-250). Oxford: Blackwell.
- Segal, Ch. (1981). *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Harvard: University Press.
- Sewell-Rutter, N. J. (2007). *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*. Oxford: University Press.
- Sheppard, J. T. (1918). The tragedy of *Electra*, according to Sophocles, *CQ*, XII, 80-88.
- Sheppard, J. T. (1927). *Electra* Again. *CR*, 41, 163-165.
- Sultan, N. (1999). *Exile and the Poetics of Loss in Greek Tradition*. New York: Rowman and Littlefield Publishers.
- Tompkins, D. P. (2013). Greek Rituals of War. En B. Campbell y L. A. Tritle (Eds.), *The Oxford Handbook of Warfare in the Classical World* (pp. 527-541). Oxford: University Press.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de Términos Claves del Análisis Teatral*. Madrid: Galerna.
- Verde Castro, C. V. (1982). La 'muerte' de Orestes en la *Electra* de Sófocles. *Argos*, VI, 45-83.

- Webb, R. (2009). *Ekfrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Burlington: Routledge.
- Woodruff, P. (2014). Performing Memory: In the Mind and on the Public Stage. En P. Meineck y D. Konstan (Eds.), *Combat Trauma And The Ancient Greeks* (pp. 287-299). New York: Macmillan.

Acerca de las autoras

María Inés Saravia

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como profesora Adjunta ordinaria en el Área de Griego de la Facultad de Humanidades (FaHCE). Es autora de los libros: *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*; *Sófocles. Antígona*, con Estudio preliminar, traducción y notas; *Sófocles. Edipo Rey*, con Estudio preliminar, traducción y notas. Ha escrito numerosos artículos de la especialidad en revistas nacionales, latinoamericanas y europeas. Brinda seminarios de grado y posgrado y dirige proyectos de investigación, entre ellos “Las expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días”. Actualmente es editora de la revista *Synthesis* del Centro de Estudios Helénicos de la Facultad de Humanidades UNLP.

Cristina Andrea Featherston

Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE). Profesora Adjunta Ordinaria de Literatura Inglesa. Se ha desempeñado como Profesora Ordinaria de Literatura Argentina “A”. Ha publicado artículos, capítulos de libros y libros sobre las temáticas de su especialidad entre los que podrían destacarse *La cultura inglesa en la Generación del 80: Autores, viajes, literatura*; *Civilización y Barbarie: un tópico para tres siglos* y *Trauma, memoria y relato*. Ha dictado seminarios de posgrado y doctorado sobre las relaciones entre la violencia, la guerra y la literatura. Sobre ese tema ha publicado varios artículos en revistas nacionales y extranjeras.

Graciela Noemí Hamamé

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Ayudante diplomada del Área Griego de la FaHCE y docente investigadora del Centro de Estudios Helénicos de la UNLP. Entre sus publicaciones se encuentran: *Griego clásico: cuadernos de textos. Serie Diálogos platónicos. Hipias menor* y el correspondiente al diálogo *Eutifrón*, como co-autora; además de ser editora de Actas de eventos científicos organizados por el CEH, ha publicado artículos y capítulos de libros de su especialidad como “Emoción e intelecto en el dominio agonal de la palabra, el silencio y la acción (*Fenicias*, vv. 261-637)” ; “Clitemnestra: Deixis y Referencia en la *Orestíada* de Esquilo” (Zechin ed.); “*Los siete contra Tebas* de Esquilo. El protagonismo de los espacios”, en ΠΠΑΚΤΙΚΑ, *Actas del XIº Congreso de la FIEC* y “‘La escena de los escudos’ en *Fenicias* de Eurípides”, en *Synthesis*. Dicta junto con la Dra. Saravia seminarios de grado y especialización.

Bárbara Álvarez Rodríguez

Doctora en Filosofía por la Universidad de Oviedo (España), donde estuvo trabajando durante cuatro años como investigadora predoctoral. Realizó su investigación postdoctoral durante dos años en el Departamento de Clásicas de la Universidad de Stanford (USA), llevando a cabo un proyecto titulado “Exclusion and Marginalization in the Greek Epic. A study on the relations with the Other in the *Iliad*”. Una parte de este Proyecto la llevó a cabo como Visiting Scholar en el Center for Hellenic Studies de la Universidad de Harvard (USA). Ha participado en congresos y seminarios en USA y España y ha publicado varios artículos en diversos países como España, USA o Portugal.

María Silvina Delbueno

Profesora en Letras, Magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña actualmente como Profesora Asociada ordinaria en el área de Lenguas en las Facultades de Derecho y de Agronomía de la Universidad Nacional del Centro de

la provincia de Buenos Aires, sede Azul. Es miembro de proyectos de investigación radicados en la Universidad Nacional de La Plata.

Maria Eugenia Pascual

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente cursa la Maestría en Literaturas Comparadas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Es ayudante en la materia Literatura Inglesa en dicha facultad para la carrera de Letras y en la materia Producción de textos de la Licenciatura en Artes plásticas de la FBA de la UNLP.

Natalí Mel Gowland

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Adscrita a la cátedra Literatura Inglesa de dicha casa de estudios. Estudiante también de la Licenciatura en Letras. Actualmente se encuentra finalizando su tesina de grado en el área de la literatura juvenil inglesa contemporánea. Ejerce como docente de nivel medio y participa como colaboradora en proyectos de investigación y desarrollo dependientes de UNLP desde 2014.

Estas páginas abordan los conceptos que han resultado vertebradores de reflexiones, debates y estudio sobre la representación de la violencia en la literatura, desde la antigüedad clásica hasta el presente. Cada uno de los ensayos que componen el libro indaga acerca de cómo y por qué razones las sociedades de diversas épocas quiebran el entramado social en determinadas circunstancias que se reiteran cíclicamente, expresadas en enfrentamientos bélicos, muertes, sacrificios y otros ejemplos de quebrantos. Estos trabajos se inscriben en el actual desafío que plantea la discusión teórica acerca de la identificación de los modos mediante los cuales los escritores, de períodos históricos y de geografías distantes, advierten dificultades reincidentes a la hora de plasmar la beligerancia humana inscrita en lo diacrónico. En este sentido, proponen instalar el diálogo respecto de puntos de vista críticos sobre textos literarios de diferentes épocas que permitirán sombrear las múltiples y por momentos disonantes y, en otros, visiones sinfónicas con que ha sido abordada la problemática de la guerra.



Estudios/Investigaciones, 71

ISBN 978-950-34-1811-6

IdIHCS Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales

