

*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 Silvina 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).<sup>1</sup>

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).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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].<sup>3</sup>

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<sup>a</sup> establece los dos tipos de conflictos: στάσις

---

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> En la *Ilíada* vemos combates de embestidas 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* confirma 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 opuestos 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

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Eurípides lo emplea para referirse al estatus de Alceste 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> El combate hoplita

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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).

<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

---

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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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,<sup>11</sup> 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

---

<sup>11</sup> 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<sup>a</sup>22-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*.<sup>12</sup> 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-

---

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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].<sup>14</sup>

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

---

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.

---

<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> No obstante, está atestiguado que no siempre se efectúa ese despojo.<sup>17</sup>

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,

---

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

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> 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: οἰστρημα 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.<sup>19</sup> Sa-

---

<sup>19</sup> 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 infabilidad 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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<sup>2a</sup>). *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<sup>da</sup> 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 20<sup>th</sup> Century*. New Haven y London: Yale University Press.

# *Suplicantes* de Eurípides: Una representación de la violencia extrema, la guerra

Graciela Noemí Hamamé

## Introducción

Representada entre los años 424 y 420 a.C.<sup>1</sup> *Suplicantes* es uno de los dramas de Eurípides que más controversias ha provocado entre los estudiosos de la tragedia clásica. Devaluada por su aparente falta de unidad, sólo incitó nuevas discusiones a partir de la década de los '90 cuando la crítica se volcó a revisar la obra del dramaturgo, especialmente sus tragedias menos apreciadas, por el hecho de hallarse alejadas del canon construido a partir de la *Poética* de Aristóteles. Esta renovación generó bibliografía innovadora, a la vez que promovió la aparición de

---

<sup>1</sup> En el año 424 a.C. tiene lugar la batalla de Delium. Los beocios se negaron a hacer entrega de los cuerpos de los soldados muertos en combate a los atenienses, quienes querían sepultarlos adecuadamente. Por otro lado, en el 420 a.C. Alcibíades, nuevo estratega ateniense, promovió una alianza defensiva entre Atenas, Argos, Mantinea y Élide para luchar contra Esparta. Es difícil pensar que la obra haya sido ajena a estos hechos históricos y, también, que los haya precedido. Para Macurdy debió ser posterior a Delium y anterior a Mantinea, entre 424 y 420. La mayoría de la crítica la ubica dentro de este lapso excepto Barnes y Markland que la datan entre 418 y 417. Cf. Nápoli (2014) quien ofrece un detalle pormenorizado de esta cuestión.

ediciones críticas.<sup>2</sup> Coincidimos con Nápoli (2014, CIV-CVII) en que “la falta de comprensión de la estructura compositiva de la tragedia ha determinado un juicio crítico riguroso e inmerecido.” Cualquier intento de agrupar o catalogar las tragedias conservadas del poeta se vuelve siempre problemática. El gusto por modernizar y provocar al espectador, las variantes que el dramaturgo experimenta en el empleo particular del material mítico, entre otros aspectos, generan serias dificultades a la hora de un intento de clasificación u ordenamiento de sus producciones. Desde este punto de vista tradicional, *Suplicantes* se revela como una obra menor, más plagada de defectos que de virtudes en relación con las singulares obras maestras del dramaturgo, en particular; y con el desarrollo del género trágico, en general. Uno de los principales cuestionamientos afirma que la tragedia carece de unidad compositiva. La mayoría de los especialistas acuerda en la determinación de dos partes en la pieza: la primera contiene la súplica de las madres argivas hacia Etra y luego a Teseo y la recuperación de los cuerpos de los caídos en Tebas; la segunda, el suicidio de Evadne, el lamento de los hijos de los muertos y la aparición final de Atenea. La estructura en díptico genera serios problemas a la hora de argumentar una relación de implicancia mutua entre ambas partes, especialmente la funcionalidad dramática que reviste la segunda parte, entendida como un anexo incorporado una vez que la acción principal había concluido. Otra corriente de la crítica, entre quienes nos inscribimos, sostiene que existe una relación de continuidad entre ambos segmentos.<sup>3</sup> Los argumentos varían pero se parte de la premisa de que, en lugar de hacer hincapié en los defectos se debe hurgar más en las posibles motivaciones por las que Eurípides, acaso, haya sido alentado a agregar dicha escena.

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, resulta destacable la edición de Morwood (2007). Asimismo, es fundamental la edición de Collard (1975).

<sup>3</sup> Sobre esta discusión, cf. Nápoli (2014), quien da cuenta del estado de la cuestión al respecto. El estudioso destaca, entre varias, la apreciación de Pórtulas, cuya consideración sobre el papel que cumple la súplica en esta tragedia le sirve como punto de partida para establecer su propia justificación de la unidad compositiva del drama.

Siguiendo la clasificación espacial de Rehm (2002), retomada por I. de Jong (2012) en el análisis de la épica homérica, aplicada a *Fenicias* de Eurípides por A. Lamari (2010) y, más recientemente, empleada por M. Lloyd (2012) para abordar la tragedia eurípidea, estas páginas tienen por objeto analizar el tratamiento del espacio en *Suplicantes* de Eurípides y su correlato con las perspectivas que la obra expone en torno a la violencia de la guerra y sus consecuencias. Estamos convencidos de que, desde esta perspectiva, se vuelve evidente esa continuidad aludida entre las dos partes que determinan la estructura de la tragedia. La combinación de lugares por los que discurre la acción pone de manifiesto la necesidad o implicancia mutua de dichos ámbitos para una comprensión integral del drama.

Resulta interesante la diferenciación que ofrece Lamari (2010) en cuanto al espacio trágico, sobre la base de los conceptos acuñados por Rehm (2002). La estudiosa aplica este análisis en *Fenicias* y propone diferentes categorías espaciales según si el espectador obtiene o no acceso visual a los eventos representados. Distingue entre un espacio escénico (*onstage*), a la vista del espectador, (en nuestro caso Eleusis, el templo de Deméter) y otro extra-escénico (*offstage*), este último, a su vez, subdividido en “cercano” (el interior al que se accedería por las puertas señaladas en la escenografía) y otro u otros “remotos” (que se refieren a otras ciudades o regiones diferentes de la sede de dramatización).

Uno de los tópicos más crudos de la pieza eurípidea consiste en el requerimiento de los funerales de los héroes. Este pedido de las madres de los caídos en combate se presenta como una de las escenas de máxima violencia en la tragedia. Las consecuencias funestas de una guerra, decidida apresuradamente y sin fundamentos sólidos se representan, en carne viva, en la figura de ese coro de mujeres y niños, cuya única motivación para proseguir es concretar los ritos fúnebres para sus muertos. Cuando el drama pareciera llegar a su fin, el suicidio de la esposa de Capaneo y el desconsuelo del padre

exponen, sobre la *skené*, el dolor de las víctimas de la guerra en su vertiente privada. El espectador se ha distendido con la aparente resolución del conflicto; no obstante, el poeta lo sorprende enfrentándolo al sufrimiento más profundo, aquel que genera la violencia extrema de una guerra inútil.

### **Síntesis argumental**

El argumento de la tragedia explora un momento preciso de la saga tebana: una vez concluida la guerra de los siete contra Tebas, en la cual se dan muerte mutua los hijos de Edipo y triunfa al fin la ciudadela Cadmea. Creonte se niega a devolver los cadáveres de los caídos al pueblo argivo. Adrasto junto con las madres e hijos de los siete jefes se dirige a Eleusis, donde se halla Etra, reina madre de Atenas, madre de Teseo, para suplicar ayuda con el fin de recuperar los cuerpos y brindarles, finalmente, las honras fúnebres conforme a los designios establecidos por los dioses.

Luego de ciertas cavilaciones, Teseo accede, se encamina a Tebas con su ejército, recupera los cuerpos y preparan los ritos funerarios correspondientes.<sup>4</sup>

Entre los versos 980 a 1113 tiene lugar el quinto episodio, donde Eurípides introduce una de sus variantes en el mito cuando Evadne se arroja sobre la pira de su esposo, ante la mirada de su padre Ifis quien, infructuosamente, intenta detenerla. La pieza concluye con la aparición de la diosa Atenea en un momento en que nada queda por resolver. La divinidad se manifiesta y ratifica los juramentos entre Argos y Atenas, al tiempo que insta a los epígonos a cobrar venganza, por la desventura de sus padres, en una guerra futura.

---

<sup>4</sup> Resulta sumamente interesante el trabajo de Saravia (2017) sobre el tratamiento de los cuerpos en *Suplicantes*. La estudiosa ofrece un análisis de las expresiones de violencia manifiestas en la tragedia a través del itinerario de los cuerpos en el discurrir dramático. Su perspectiva singular parte de la distinción entre los conceptos de “catástrofe” y “calamidad”.

## Desarrollo

En estas líneas previas, hemos realizado una síntesis del argumento de la tragedia. En adelante, proponemos un análisis más detallado de la pieza en el que desarrollaremos con profundidad, especialmente, la estructura que conforman el prólogo y la *párodos* y el quinto episodio. De esta manera señalaremos con claridad las correspondencias e implicancias que, interpretamos, existen entre ambas partes.

*Suplicantes* comienza con un prólogo (1-41) a cargo de Etra, reina madre de Atenas. La soberana inicia su discurso con una invocación a la diosa Deméter:

Δήμητερ ἔστιοῦχ' Ἐλευσῖνος χθονός  
τῆσδ', οἳ τε ναοὺς ἔχετε πρόσπολοι θεᾶς,  
εὐδαιμονεῖν με Θεσέα τε παῖδ' ἐμὸν  
πόλιν τ' Ἀθηνῶν τήν τε Πιτθέως χθόνα,  
ἐν ἧ με θρέψας ὀλβίοις ἐν δώμασιν 5  
Αἴθραν πατήρ δίδωσι τῷ Πανδίουτος  
Αἰγεῖ δάμαρτα, Λοξίου μαντεύμασιν (1-7).

Deméter, guardiana de esta región eleusina, y vosotros, servidores de la diosa que estáis a cargo de los templos, conceded que seamos felices yo, y mi hijo Teseo, y la ciudad de Atenas y la tierra de Piteo, en la que mi padre, alimentándome en moradas opulentas, me dio a mí, Etra, como esposa para Egeo, el hijo de Pandión, según los oráculos de Loxias.<sup>5</sup>

Entre los versos 1-7 se ubica la acción en Eleusis (1); en la primera línea ya se puntualiza el espacio escénico, que se halla, concretamente, en el templo de Deméter. La reina habla frente al altar, delante de la fachada del recinto de la diosa. Este lugar se corresponde con el

---

<sup>5</sup> En todos los casos, la traducción del texto griego nos pertenece. En cuanto al texto griego, seguimos la edición de Morwood (2007).

presente de la acción dramática. En la plegaria, la madre suplica por su hijo Teseo y por su patria, Atenas, para que sean felices (3-4).

Recién en el verso 6, luego de tres apariciones de la primera persona en forma pronominal, finalmente, la reina se presenta como Etra, hija de Pandión, esposa de Egeo.<sup>6</sup>

A partir del verso 9, la soberana menciona a las mujeres que la rodean en actitud suplicante:

αἱ λιποῦσαι δώματ' Ἀργείας χθονὸς  
ικτῆρι θαλλῶ προσπίτνουσ' ἔμὸν γόνυ,  
πάθος παθοῦσαι δεινόν. (9-11)

...quienes, tras abandonar las moradas de la tierra de Argos, con una rama de olivo suplicante, se postran ante mis rodillas porque han sufrido un mal pavoroso.

Se introduce, de este modo, el conflicto dramático. Se explica que las madres imploran por la recuperación de los cuerpos de sus hijos muertos en las puertas de Tebas, como consecuencia de la desafortunada campaña que Adrasto había conducido contra la ciudadela Cadmea, a fin de recuperar, para su yerno Polinices, la parte de la herencia paterna que le correspondía. Luego de la derrota, las autoridades tebanas, desoyendo las leyes divinas, niegan que los caídos reciban las honras fúnebres acostumbradas.

En el verso 20 la atención se traslada a la figura de Adrasto, el rey vencido que, lamentando la desgracia hacia la que encaminó a su pueblo, se encuentra entre las suplicantes y las impulsa a pedir la mediación de Teseo. Etra vuelve al presente dramático y explica que

---

<sup>6</sup> Es la única versión en que aparece el casamiento entre Etra y Egeo. Si bien en otras interpretaciones ambos son padres de Teseo, esta queda como la única que registra el hecho, producto de un matrimonio legitimado por Apolo. En las otras versiones, Egeo, embriagado por Pandión, fecunda a Etra. Esto explica el derecho al trono de Trezén de Teseo, nieto de Pandión.



se hallaba en Eleusis ofreciendo sacrificios a Deméter y Core para que favorezcan la fertilidad y la renovación de los frutos que provee la naturaleza, cuando es sorprendida por el grupo de suplicantes. Se insiste la presencia de un altar en escena (33). Conmovidada y compadecida, desde su condición de madre, por estas ancianas privadas de hijos (34-36), envía un mensajero para buscar a Teseo. El primer paso de la súplica a Etra ha concluido, ella ha cedido al pedido de las mujeres y de Adrasto, ahora resta convencer a Teseo. Si Etra procede como una experta, logrará persuadirlo ya que πάντα γὰρ δι' ἀρσένων/γυναιξὶ πρόσσειν εἰκόσ, αἴτινες σοφαί (40-41) [es razonable para las mujeres que son sabias, realizar todas las cosas por intermedio de los hombres]. La ayuda no llega, de ningún modo, a partir de ella sino a través de ella. Es necesario que Teseo se involucre, ya sea accediendo a ayudarlas, o, en caso contrario, liberando el altar de Deméter de las suplicantes.

Entre los versos 42 y 86, el coro entona su primer canto. Siguiendo la estructura de los dramas de súplica y a diferencia del resto de las tragedias, el grupo no entra en procesión para mantener su primer contacto visual con el espectador. Como notamos previamente, el coro se ha instalado en la *orchestra* desde el comienzo de la obra y no evidencia intención de moverse de allí.<sup>7</sup> Se trata de la primera vez que se oye la voz coral en la tragedia, la cual se irá apoderando de la acción, al tiempo que se establece como el protagonista del drama. La actuación y el pedido del coro, su éxito o su fracaso movilizan perentoriamente el desarrollo de la acción. Cumplir o no con su petición de ayuda y lograr o no la recuperación de los cadáveres constituye el eje en torno al cual gira la tragedia.

---

<sup>7</sup> Morwood (2007) se detiene en la discusión acerca de si es adecuado denominarlo *párodos* o hablar, simplemente, de primer canto del coro. Si entendemos como tal no solamente el ingreso de los coreutas y su primer contacto visual con la audiencia, y aceptamos como convención teatral que además llamamos *párodos* al primer canto coral, entonces estaríamos en presencia de una *párodos*.

Un párrafo aparte merece considerar la entidad de las coreutas. Teniendo en cuenta que en época de Eurípides el coro estaba constituido por quince integrantes, resulta imposible que las madres de los siete caídos ante Tebas completaran ese número; menos aún si pensamos en la madre de Polinices, Yocasta, y en la de Partenoqueo, Atalanta, quienes, además, no serían argivas; asimismo cabe preguntarse por qué no interviene la madre de Capaneo en el episodio de Evadne. En consonancia con Calvo Martínez (1985), consideramos que esto se resuelve en base a una convención teatral ya que el coro no consta de individualidades, sino que conforma un ente colectivo.

El canto se compone de tres grupos de estrofas y antístrofas. En el primer par estrófico (42-53), las mujeres se auto presentan mientras se describen a sí mismas enfatizando déicticamente las marcas físicas que evidencian no solo el paso del tiempo, sino el dolor y la angustia por su situación.

En la segunda estrofa (54-62), las ancianas apelan a la condición de madre de la soberana, hecho que las asimila y posibilita más perspicacia para compartir su estado. Por oposición a los hijos muertos, Teseo, el hijo de Etra, está vivo, y en él reside la posibilidad de que ellas recuperen los cuerpos de los que ahora permanecen insepultos. Esta es la primera ocasión que las coreutas lo mencionan y, en concordancia con las palabras adelantadas por Etra y la salida del mensajero hacia Atenas, se vislumbra, para él, una injerencia decisiva en la tragedia.

En la antístrofa correspondiente (63-70) el coro asegura:

ὄσίως οὐχ, ὑπ' ἀνάγκας δὲ προπίπτου-  
σα προσαιτοῦσ' ἔμολον δε-  
ξιπύρους θεῶν θυμέλας: (63-64).

no sacramento sino por necesidad  
me he acercado para postrarme  
y suplicar ante los altares de sacrificio de los dioses.

Con estas palabras da precisiones de la circunstancia del viaje que ha emprendido hasta Eleusis y se fortalece el indicio del altar en la escena, a la vez que confronta más rotundamente el carácter sacro del lugar y la discordancia de sonidos y llantos.

En el último par estrófico (71-86) se describe la situación penosa de las siervas que están presentes;<sup>8</sup> el canto se tiñe paulatinamente de contrastes entre imágenes de sangre representando la muerte y las laceraciones que las mismas mujeres se infringen en señal de dolor, y el blanco asociado a la vejez. La desesperación va acompañada de un cambio en el ritmo del verso; se pasa de un ritmo jónico, intenso, en las dos primeras estrofas, a una combinación yambo-trocaica en el resto de la oda, cuando ya se libera la expresión de la emoción.<sup>9</sup> La variación métrica acompaña al transcurrir dramático. Del metro asociado al culto, apropiado, en primer lugar, para la escena de súplica de Etra y, luego, de las argivas, se cambia a un pie que acompaña el sentimiento de angustia y padecimiento de las coreutas.

Prólogo y *párodos* plantean una unidad dentro de la estructura de la tragedia en la que delinear los motivos directrices de la acción dramática, como así también quedan presentados los personajes y el posible juego de interrelaciones que se dará entre los disímiles espacios mencionados.

Como sucede en las obras de Eurípides, desde el prólogo se especifica la ubicación de la escena, el espacio escénico u *onstage*, aquel que se encuentra ante la vista del espectador: Eleusis, junto al altar de Deméter, ante la fachada del templo. También desde el prólogo se hace mención a los espacios *offstage* o extra-escénicos, donde se producirán los sucesos necesarios que promueven la acción dramática durante la primera parte de la tragedia: Argos, de donde provienen las

---

<sup>8</sup> Hay personajes silentes en escena desde el comienzo de la obra. De igual modo, en el segundo verso de la tragedia, Etra había mencionado las siervas que la asisten; en este último caso la especulación reside en si son servidoras de la reina o del templo.

<sup>9</sup> Cf. Morwood (2007, pp. 148-149).

suplicantes que se hallan ante la audiencia desde el inicio de la *performance*, y Tebas, por la cual surge la problemática que plantean los argivos. De esta manera, el espacio se amplifica metonímicamente por la sola presencia de los personajes, que traen a escena sus propios lugares de origen y de conflicto. El templo garantiza y posibilita la súplica. Rehm ha cambiado la visión tradicional de esta secuencia al proponer la ubicación del altar en medio de la *orchestra*,<sup>10</sup> y alejando que, de esta manera, el tránsito e intercambio de personajes en escena, durante la obra, se ve facilitado y favorece el impacto visual del espectador, quien observará variadas contraposiciones en los diferentes niveles de análisis que habilita la tragedia (ancianos y jóvenes, padres e hijos, atenienses y extranjeros, lo masculino y lo femenino, lo público y lo privado, lo humano y lo divino). Etra, rodeada del semicoro de las desgraciadas madres de Argos, eleva su oración a la diosa, mientras en la *skéné*, cerca de la puerta del templo se ubicarían Adrasto y el semicoro de hijos de los caídos frente a Tebas. El espectador accede a la posición de suplicante de Etra, quien, a su vez, será la que reciba la súplica de las argivas y, un poco alejado de ellas y de las tareas femeninas, Adrasto y los niños que vienen en la misma misión: madre con madres, ancianos y niños, mujeres y hombres, reina de una ciudad justa y próspera; rey de una ciudad caída en desgracia.

Durante toda la *performance*, Eleusis se mantendrá como espacio escénico. Esta ciudad cercana a Atenas, situada como punto neutral entre Tebas y Argos, posibilita, a los vencidos del conflicto pasado, suplicar en pos de la recuperación de los cuerpos de los caídos en combate, cuestión prohibida por el gobierno de Creonte. Adrasto pide ayuda a Atenas pero, sugestivamente, esta solicitud no se concreta en la ciudad de Teseo, sino en la misma Eleusis, a donde Etra, madre del

---

<sup>10</sup> Cf. Rehm (1988, 2005) y, en consonancia, Lloyd (2012) quien suscribe las consideraciones del primero.

rey, se ha trasladado para cumplir con los ritos religiosos en el marco de la Proerosia.<sup>11</sup>

Con el ingreso de Teseo en el primer episodio (87-364), el foco se desplaza a la ciudad de Atenas. Adrasto suplica por ayuda para recobrar los cuerpos y Teseo argumenta su primera intención de no acceder al pedido. Inmediatamente, la madre le ruega que, antes de dar una respuesta definitiva, escuche sus argumentos en pos de atender las demandas de los suplicantes (297-331). De la respuesta del rey depende el éxito o el fracaso de la súplica de los argivos pero, al mismo tiempo, se vuelve necesario meditar y sopesar las consecuencias que una u otra decisión podría acarrear para la propia ciudad de Atenas. Sin haber participado de las pugnas del pasado, el presente dramático involucra a la ciudad en un conflicto seguro para el futuro inmediato. De este modo, negarse a mediar por Argos implicaría un desprecio a los dioses, al no respetar la condición de suplicante de Adrasto. Por otra parte, acceder a la solicitud argiva viabiliza un combate armado, si Atenas no logra persuadir a Tebas de la justicia de su reclamo.

El espectador observa con sus propios ojos a Atenas, representada en la figura de su reina, y a Argos, a partir de las madres suplicantes y de su rey caído en desgracia. La segunda ciudad, en actitud de suplicante ante la primera; pero en un instante inmediato, verá cuán rápida y decididamente la soberana, o bien Atenas, de su rol de receptora de súplica se volverá, también, una suplicante. De esta manera, a través del personaje de Etra, Eurípides evidencia la posibilidad de que la propia Atenas no se halle exenta de caer en desgracia y convertirse en suplicante. Para que esta coyuntura no suceda, es necesario que su conductor, el que sabe escuchar al pueblo, se destaque por su habilidad e idoneidad en las cuestiones estratégicas. Lo políticamente atinado, el

---

<sup>11</sup> La Proerosia (Προηροσία) fue un festival que se llevaba a cabo en Eleusis, en honor a Deméter, diosa nutricia de la tierra, con el que se buscaba asegurar una buena temporada agrícola. Se destaca el estudio de Goff (1995) que se concentra en el personaje de Etra y la importancia de su presencia en Eleusis.

respeto por las leyes panhelénicas, más allá de las preferencias personales, augura un destino de victoria y de protección divina. Teseo ha decidido conceder el pedido pero se retira de escena (364) para consultar a los atenienses, quienes definirán la última palabra al respecto.

En el transcurso de la tragedia, si bien el espacio escénico se mantendrá inalterable, el interés del espectador se concentrará y se desplazará a Argos y Eleusis, de allí a Atenas, desde donde regresará a Eleusis con un mensaje esperanzador, ya que la ciudad ha decidido acceder a la petición.

Repentinamente, a partir de una falsa expectativa, Tebas se apodera de la atención. En el verso 395 se anuncia la llegada inesperada de un mensajero de la ciudad de Cadmo. De este modo, siguiendo la lógica de la metonimia espacial, se materializa en escena, ante el espectador, que tiene sus ojos puestos en Eleusis, el combate en el que Atenas enfrentará a Tebas, a partir del *agón* entre Teseo y el nuevo personaje. La irrupción del heraldo no sólo causa sorpresa sino que incomoda por su actitud irreverente. Cuando todo estaba organizado y planeado, como para intentar resolver el conflicto por la vía diplomática, a través del diálogo entre soberanos, este mensajero quiebra el orden y aporta de antemano no sólo la negativa a lo que Atenas pretendía solicitar a Creonte, sino una orden expresa para Teseo de que se abstenga de recibir y atender las razones de Argos, bajo amenaza de ser considerado enemigo de la ciudad de las siete puertas. La actitud desafiante del representante llega a ser una nueva provocación para el espectador ateniense. Un subordinado del rey de Tebas increpa al rey de Atenas en nombre de su señor y, a la vez, expresa sus propias opiniones, burlándose de las preferencias de los atenienses en torno del gobierno y de la gobernabilidad de la ciudad.

Ha concluido el momento de la duda. Atenas, más allá de su compromiso moral con los desvalidos, debe expresar qué clase de ciudad se jacta de ser y, en consecuencia, inculcar el respeto a la justicia y las leyes panhelénicas. El conflicto no pudo resolverse por medio de la

palabra como pretendía, en un primer momento, Teseo. Este episodio prefigura otro espacio, el campo de batalla donde, por medio de las armas, triunfará la democracia sobre la tiranía.

Con la partida del rey ateniense de escena, la acción se traslada a uno de los espacios extra-escénicos remotos: Tebas. En esta oportunidad, robusteciendo la red de relaciones, por similitudes o inversiones que permite establecer la obra, aquel espacio extra-escénico remoto queda estrechamente ligado al tiempo actual del acontecer dramático. En un comienzo, Eleusis se identifica, desde la perspectiva del tiempo, con el presente de la acción, del que participaba también Atenas, mientras que Argos aportaba un espacio extra escénico remoto identificado con un tiempo pasado remoto, previo a la acción de la *performance*. La partida de los atenienses para rescatar los cuerpos invierte estas categorías: el presente queda asociado a los acontecimientos del espacio extra-escénico remoto que Tebas involucra y, a la vez, depende de ellos.

El estásimo II (598-633) cubre el tiempo escénico de la batalla ante Tebas. En el verso 634 ingresa en la escena, para dar cuenta de la victoria de Teseo, un mensajero argivo, quien se auto-invoca como antiguo servidor de Capaneo, jefe fulminado por el rayo de Zeus. Todo aquello que se había planteado en el prólogo se resolvió satisfactoriamente. Sólo queda aguardar la llegada de los cadáveres y practicar las honras fúnebres consabidas.

Con el reingreso de Teseo, Adrasto eleva la oración fúnebre por los muertos y reconoce su deuda con Atenas. Acto seguido, Teseo, Adrasto y el coro de niños se retiran para concretar los ritos; y el coro de mujeres entonará el cuarto estásimo (955-979).

Durante la primera parte de la tragedia, tanto las súplicas, como los *agones*, y las oraciones, se llevan a cabo en el espacio escénico; no obstante, los acontecimientos que impulsan la acción suceden en el espacio extra-escénico. El drama no avanza a partir de lo que se dice en escena sino a partir de lo que se decide, confirma y se resuelve fuera de

escena. En el espacio escénico todo queda planteado, nada terminantemente definido. En cambio, las acciones que ingresan desde el espacio extra-escénico aceleran los sucesos. La misma acción de recuperar los cuerpos a través de la contienda fructifica como consecuencia directa de la negativa que trae el mensajero de Creonte.

### *Evadne*

Cuando la tragedia parecía haber arribado a su conclusión, entre los versos 980-1113 tiene lugar el quinto episodio. El mismo se estructura en tres partes fundamentales: 1) la monodia de Evadne (980-1030);<sup>12</sup> 2) del ingreso de Ifis (134-144), un diálogo que deviene esticomitia entre Ifis y Evadne (1045-1071); y, 3) finalmente, a continuación de una intervención transicional entre Ifis y el coro (172-179), una *rhesis* del anciano (1080-1113).

Intempestivamente, aparece en escena, desde lo alto de una roca, Evadne, la viuda de Capaneo, jefe argivo que, como dijimos anteriormente, ha sido fulminado por el rayo de Zeus, él y su carro. La joven, ataviada con su vestido de novia, comunica la decisión de arrojarle sobre la pira del esposo con la intención de replicar sus bodas en el reino de los muertos, y compartir con su esposo el lecho nupcial en el inframundo.

A continuación Ifis, el anciano padre, ingresa suplicando para que su única hija deponga semejante actitud. Pero ese ruego no conseguirá ningún ascendiente como entonces lo hubo ejercido Etra con Teseo, ni tampoco las madres con el rey ateniense. La joven se lanza desde lo alto, adjudicándose como morada final un espacio que, visibilizado en los momentos finales, cobra relieve: el espacio extra-escénico cercano. Dadas las condiciones de la muerte del esposo, sus restos descansarán, seguramente, dentro del templo, separado del resto de los cadáveres que serán enterrados en aquellas proximidades.

---

<sup>12</sup> Cabe señalar que gran parte de este pasaje se conserva como texto corrupto.



Desde un comienzo, el episodio sorprende por diferentes aspectos de la *performance* relacionados con lo femenino. En primer lugar, ingresa un personaje inesperado para la audiencia: Evadne, variación introducida por Eurípides. En segundo término, la joven aparece ataviada como una novia, en total antítesis con las vestimentas de luto esperadas y que identifican al coro. Además, luego del canto del estásimo, se aguardan los parlamentos de los personajes en trímetros yámbicos. En este caso, Evadne rompe con la expectativa e interpreta una monodia en metro eólico, el mismo que utilizaron los coreutas para cantar el cuarto estásimo.<sup>13</sup> De igual modo, desconcierta la ubicación de la joven. El coro la presenta sobre una roca, cerca de la pira de Capaneo.<sup>14</sup> Como sabemos, Eurípides acostumbra romper con las preceptivas teatrales más aceptadas.<sup>15</sup>

Evadne recuerda a la ciudad de Argos como testigo de sus nupcias con el guerrero, el de bronceína armadura. En este momento, las imágenes de luz y brillo [φέγγος, αἴγλαν, λαμπάδα, (990, 993)] dominan el canto y la mujer manifiesta que ha venido de su casa, “a la carrera, en danza báquica (ἐκβακχουσαμένα, 1001)”, con la intención de arrojarse sobre la pira ardiente del esposo, de modo de compartir la tumba con su amado. Así obtendrá el fin de la soledad, junto con su vida cesarán los dolores que la aquejan. La muerte la favorecerá con el cese de sus sufrimientos.

Una breve intervención del coro resalta la manera en que su esposo fue abatido por el rayo de Zeus (1009-1011), fulminado desde lo alto de la muralla.

---

<sup>13</sup> La coincidencia métrica permite sospechar que el cuarto estásimo prepara el camino para el canto frenético de Evadne.

<sup>14</sup> La joven aparece en un lugar que desconcierta a la audiencia ya que la ubicación en lo alto de la escenografía generalmente estaba reservada para la presentación de personajes divinos.

<sup>15</sup> Al respecto se pueden determinar puntos de contacto, como así también diferencias con la *teichoscopia* de *Fenicias* (119-192), en la que Antígona, una doncella, aparece sobre las murallas de Tebas observando el espacio extra-escénico.

Inmediatamente, Evadne expone dos argumentos para justificar la decisión: morirá para lograr fama (εὐκλεία)<sup>16</sup> y para fundirse con el cuerpo de su marido (1013-1018). A partir de esta instancia, la terminología y las expresiones utilizadas por la joven se vuelven más eróticas:

σῶμά τ' αἴθοπι φλογμῶ  
πόσει συμμίξασα, φίλον  
χρῶτα χρωτὶ πέλας θεμένα,  
Φερσεφονείας ἦξω θαλάμους, (1019-1022).

y al fundir (mi) cuerpo con el de mi amado esposo, en una llama ardiente, colocada mi piel junto a su piel, me presentaré ante el tálamo de Perséfone,...

Rápidamente, el *pathos* va *in crescendo*, el espectador se conmueve pero aún falta más; ingresa en escena Ifis, el anciano desesperado que ha venido a recuperar el cuerpo de su hijo Eteoclo y de su yerno Capaneo pero que, en este momento aciago, viene más preocupado porque su hija, en un descuido, se ha escapado del palacio con intenciones de suicidarse.

---

<sup>16</sup> En este contexto, el valor del vocablo expresado por Evadne ha generado análisis diversos. Garrison (1995) sostiene que refiere a la gloria de ser fiel al esposo amado, un deber casi ritual que le dará buen nombre. Para Nápoli (2014) implica una decisión personal que conlleva un interés también personal. Sin embargo, en esta apreciación, no nos queda claro qué gloria o fama ella ganaría. De hecho, una vez concluida la escena, no volverá a hablarse de la actitud de Evadne y menos para enaltezarla. Conviene detenernos aquí y señalar la diferencia entre sacrificio y suicidio. Muchos críticos hablan de la acción de Evadne como sacrificio. Nosotros preferimos denominarlo suicidio, dado que su conducta no conlleva esfuerzo alguno en pos de un bien desinteresado y hasta heroico. Sabemos del gusto de Eurípides por los sacrificios de jóvenes en sus tragedias, pero no creemos que se deba a esto. Consideramos una muerte o un suicidio como sacrificio cuando quien lo sufre consiente en ofrendar su vida para salvar a otro o por imposición de otros. Hemón en *Fenicias* entrega su vida como ofrenda para preservar a su ciudad y, también, Macaria en *Heraclidas*, tanto como Ifigenia, Polixena, y otras. Para un estudio más detallado de la escena de Evadne, cf. Hamamé (2015).

El padre, con la ayuda del coro, vislumbra a la joven enamorada sobre la roca y comienza la esticomitia en la que el anciano intenta persuadir a su hija infructuosamente. La escena intensifica lo funesto. Los intentos vanos del anciano para convencerla con sus palabras junto con la imposibilidad física de detenerla colman la secuencia de desesperanza y frustración. El padre no concibe el sentido de la conducta de su hija y, mucho menos, el grado de exposición que ha alcanzado. Por ello la insta a no hablar en esos términos ante tanta gente y, de este modo, posibilita que Evadne despliegue abiertamente la intención de que su actitud tome conocimiento público:

Ἴφης: ὦ θύγατερ, οὐ μὴ μῦθον ἐς πολλοὺς ἐρεῖς.

Εὐάδνη: τοῦτ' αὐτὸ χρήζω, πάντας Ἀργείους μαθεῖν (1066-1067).

Ifis: Hija, no proclames estas palabras ante mucha gente.

Evadne: Deseo esto mismo, que todos los argivos (lo) hayan aprendido.

Creemos que estas últimas palabras de la joven otorgan el sentido final al término *εὐκλεία* del verso 1015. La esticomitia permite que la viuda logre instalar en la esfera pública una problemática que la sociedad griega reservaba a la mujer y, por tanto, al círculo privado. Evadne manifiesta a su padre que resultará victoriosa “sobre todas las mujeres a las que contempla el sol (1059-1061)” y su fama llegará como consecuencia de este acto de rebeldía, que visibiliza que las derivaciones devastadoras de la guerra surcan tanto la vida pública como la privada.

La joven se lanza desde la roca ante la mirada atónita del padre, del coro y de los espectadores; de este modo el anciano queda todavía más desolado para desnudar su desesperanza en una *rhexis* que describe crudamente la angustia, el dolor y lo absurdo de la vida ante la pérdida de los descendientes. En contraposición con el canto de su hija, Ifis expresa, en el primer tramo del discurso, el deseo de que los mortales pudieran volver a vivir nuevamente como en una segunda oportunidad para remediar los errores cometidos en la primera experiencia. Su

corrección consistiría en no generar descendencia ya que la pérdida de los jóvenes le causa un dolor imposible de soportar. El anciano universaliza sentenciosamente su propio sufrimiento, profundizando el contraste con la actitud netamente personal y determinada de su hija. Concluye reflexionando sobre la falta de sentido de su existencia y el rechazo a la ancianidad, mientras se pregunta por qué la gente se empeña tanto en prolongar la vida. Si bien la actitud de la joven se opone a la del padre, en esta instancia se aprecia la total coincidencia en las motivaciones que generan sus decisiones y, en consecuencia, una clara certidumbre de la modernidad del teatro de Eurípides. Cuando el drama parecía haber llegado a su fin, el suicidio de la esposa de Capaneo y el desconsuelo de su padre exponen, sobre la *skéné*, el dolor de las víctimas de la guerra en su vertiente individual. El espectador se distiende con la aparente resolución del conflicto y el poeta lo sorprende enfrentándolo al sufrimiento más profundo que genera la violencia extrema de una guerra estéril.

La escena se desarrolla en un doble plano. El espacio escénico permanece sin modificaciones desde el inicio de la obra, pero la aparición de Evadne en un lugar elevado de la *skéné* desdobra este espacio, lo que tendrá su correlato en los personajes que llevan adelante el diálogo. Resulta inevitable establecer puntos de contacto con la *teichoscopia* del prólogo de *Fenicias*, pero al mismo tiempo, se vuelven patentes ciertas diferencias no menos interesantes.<sup>17</sup> Lamari (2010) habla de un espacio extra-escénico remoto y otro cercano. El primero abarcaría lo que se encuentra fuera de escena, más allá de los mismos edificios representados en la *skéné*, en general, fuera de la ciudad; el segundo remitiría al interior del edificio diseñado en la *skéné*. Mientras que en *Fenicias* ese espacio extra-escénico cercano remite al interior del palacio, donde reside Edipo; en *Suplicantes* el espacio *off stage* llevaría

---

<sup>17</sup> Para un estudio detallado de la importancia del manejo del espacio en esta escena de *Fenicias*, Cf. Hamamé (2013).

al espectador a imaginar el interior del templo. Ahora bien, si en la primera las murallas establecen el límite con el exterior, en la segunda, el lugar elevado desde el que intervienen Evadne y, posteriormente, Atenea no cumple la misma función en la tragedia que nos ocupa. Evidentemente también se trata de un espacio intermedio, la pregunta reside en qué ambiente delimita, si acaso separa o más bien connota las interrelaciones entre diferentes ámbitos, en el contexto bélico.

Como un eco de la muerte de Capaneo, la propia caída de la viuda desde lo alto, proclamada públicamente, para que los argivos recapaciten y para sentirse victoriosa entre el resto de las mujeres, más que separar, anula –a nuestro parecer– la distinción entre el ámbito público y el privado, entre el interior y el exterior del templo, entre el pasado, el presente y el futuro. Asimila lo social a lo individual, su dolor expone la consecuencia más íntima y personal que cualquier ciudadano-espectador puede llegar a experimentar.

El suicidio de Evadne encarna una consecuencia acallada de la guerra, después de arrebatar lo más amado. Por su parte, el abandono a la muerte por inanición de Ifis se convierte también en otra consecuencia más de la guerra que, en lo inmediato, le arrebató a su hijo, e indirectamente, al privarlo de su yerno, condujo a su hija a la muerte. Queda sin respuesta la perplejidad inequívoca de qué futuro cabe plantearse a partir de esta situación. El pretérito bélico ha condenado el presente dramático y este, a su vez, a cualquier alternativa de futuro. Con el regreso de los caídos resulta inexorable la privación del presente.

Finalmente, acompañados por Teseo y por Adrasto, entran en procesión los niños del coro portando las cenizas de los padres muertos.<sup>18</sup> Todas las generaciones sufren el dolor, cada una desde el rol que les compete en el entramado social. En último lugar, Atenea ingresa *ex machina*, aunque no queda ya conflicto por resolver. La diosa aparece

---

<sup>18</sup> Resulta provocativo que ingresen en escena los hijos desamparados de los caídos ante Tebas cuando, formando parte de la audiencia, se hallan los huérfanos de la ciudad como testimonio de la presencia del estado para protegerlos.

para asegurar su protección en el futuro cuando los niños, ya jóvenes, regresen a Tebas para vengar la afrenta soportada por sus mayores.

A partir de este momento, en la pretensión de venganza de los niños, ratificada hacia el final por Atenea, el futuro se anula en una condena a repetir, indefinidamente, la historia; de algún modo en conformidad con las consideraciones de Ifis, las que hemos analizado previamente.

La divinidad, desde ese espacio escénico medial inaugurado por Evadne, proyecta la acción hacia el futuro y remite, nuevamente, al espacio extra-escénico remoto, próximo ámbito de una nueva tragedia. La obra concluye de la misma manera que había comenzado, aunque renovando el conflicto inicial en la promesa de una lucha posterior. La diosa realza, a su vez, y otorga un nuevo sentido a este lugar elevado tan particular. Ante la desesperación y la locura de Evadne, Atenea pronuncia, en el mismo lugar, de una manera casi oracular, una sentencia que se presenta como justa e inapelable. Así como en *Fenicias* (Hamamé, 2013) este espacio elevado, representado por las murallas de Tebas, funciona como el punto medio o la división entre el espacio escénico y el espacio extra-escénico, en *Suplicantes* este sector privilegiado frente al espectador actúa como un puente de lo privado que se vuelve público, al mismo nivel que un asunto de estado.

## **A modo de conclusión**

### ***Tiempo y espacio***

Hemos visto de qué manera la acción se concreta a partir de la conjunción del espacio escénico y los diversos territorios extra-escénicos. En el primer caso, nos referimos al ámbito que el espectador contempla a cierta distancia durante el devenir dramático, al cual accede con su vista, que se representa en escena y va de la mano del presente dramático. Eleusis, con el altar ante la fachada del templo de Deméter y Core, se erige como el espacio sagrado relacionado con los misterios eleusinos y sus connotaciones de fertilidad y renovación, que comparte con Atenas la región del Ática. Con estas incumbencias, el altar

aparece como el sitio ideal para que Teseo lleve adelante una elección moral que ya lo eleva hacia la supremacía de la civilización, o bien, lo sumerge en la impiedad (Morwood, 2007).

Por otra parte, el espacio extra-escénico, aquel que el espectador recrea a partir de las referencias y descripciones que aportan los personajes, se manifiesta en sus dos variantes: distante y cercano. En el primer caso, se distinguen tres espacios remotos que funcionan casi a un mismo nivel y que representan, en cierto sentido, tres perspectivas respecto de la concepción política y religiosa de la *pólis* del siglo V: Argos, Atenas y Tebas. Eleusis, el espacio escénico, frente al espectador, geográficamente encarna el punto medio entre Atenas y Tebas. Los dos extremos, desde el punto de vista político, diseñan las dos maneras de interpretar y respetar las leyes divinas, simbolizadas por dos lugares opuestos en una recta imaginaria que cobra estabilidad en Eleusis.

La llegada del mensajero de Creonte sintetiza en escena la reunión de los tres espacios que integran el juego, asociados a las tres coordenadas temporales: la línea Eleusis/Atenas se identifica con los acontecimientos del presente en tensión entre las acciones pasadas y las futuras. Aunque Tebas comparte el pasado remoto con Argos, el conflicto original y la batalla contra los siete jefes; su condición de vencedora la proyecta en mayor medida hacia el futuro que a la ciudad de Adrasto. Esta última, inversamente, se encuentra más atada al pasado ya que, por su categoría de derrotada, no parece encontrar un devenir propio viable. La única prospección de Argos hacia el futuro queda siempre supeditada a Atenas, con el único objetivo de recobrar los cadáveres de los caídos contra Tebas. Sólo la aparición *ex machina* de la diosa Atenea, luego de la capitulación de Tebas, una vez invertidos los roles, insinúa un porvenir para la ciudad de los epígonos, tan incierto y perentorio como el que, acaso, habría de asegurar una próxima guerra, en una proyección al infinito. No hay escapatoria, cada guerra garantiza una más, insaciablemente.

En la contienda teatral triunfa Atenas, la liberal y tolerante frente a una Tebas que descubre y expone la brutalidad del “otro”.<sup>19</sup> Argos colabora con esta victoria, la ciudad que se acerca a Atenas en busca del pacto y la confraternidad hacia un estado magnánimo, capaz de amparar y cooperar con el caído en desgracias, en defensa de las leyes panhelénicas; una ciudad que, en medio del infortunio, aprenderá, de sus propios errores, una lección de virtudes áticas (Morwood, 2007, pp. 22-23).

Por otra parte, distanciándonos del planteo de Lloyd (2012, p. 345) quien sostiene que, en *Suplicantes*, no existe un espacio cercano fuera de escena, donde se tomen decisiones importantes para el devenir de la acción dramática, una zona intermedia entre la privacidad del interior de la *skené* y el mundo de los acontecimientos públicos, en el que se definen conclusiones acerca de los personajes que están en escena, consideramos acertado afirmar que este lugar estaría representado por el interior del templo, aunque resulta difícil que allí se resuelva algo, ya que no se espera ni un oráculo ni ninguna otra voz. Recién entonces, hacia el final de la tragedia, los ritos fúnebres que honran a Capaneo, escindido del resto, parecerían remitir al interior del templo, a fin de exacerbar la diferencia entre el guerrero muerto y sus compañeros –también muertos–, futuro lecho para Evadne quien, como Perséfone, residirá en un lugar sagrado. De esta manera, el marco que provee

---

<sup>19</sup> Zeitlin (1990) considera que la ciudad de Tebas funciona en el teatro como la anti-Atenas, “otro lugar”. La autora sostiene que si el teatro, en general, funciona como “otra escena” donde la ciudad expone sus valores en cuestión, proyectándose a sí misma sobre el escenario para confrontar el presente con el pasado, aunque sea a través de sus antiguos mitos, entonces, Tebas deviene la “otra escena” de “otra escena” que resulta ser el teatro mismo. Tebas se vuelve la depurada “otra escena”, como Edipo constituye el paradigma de hombre trágico y Dionisos, el dios del teatro. En el teatro, Tebas y Atenas expresan espacios contrastados: Atenas, el lugar donde la reconciliación y la transformación son posibles; Tebas, el lugar de observación y la sombra misma de la ciudad idealizada, sobre la cual se instaura la acción trágica, con el fin de liberar el terror de la atracción hacia lo irreconocible, lo inexplicable y lo inexpiable.



Eleusis, desde la primera palabra del drama, se completaría en el final de la obra, al dejar manifiesto el complejo equilibrio de correspondencias sobre el que, según nuestro parecer, descansa la tan controvertida unidad de la composición.

La tragedia presenta dos partes en las que se pueden advertir distintos tratamientos del espacio y del tiempo. En la primera parte, enmarcando la acción en el templo de Deméter y Perséfone se asegura la efectividad de la súplica y se exhibe el devenir de la acción a partir de la alternancia con que gravitan espacios extra-escénicos remotos, por medio de la interacción de los personajes que los representan.

En la segunda parte de la obra, la acción se traslada y se desarrolla enteramente en escena, incorporando decididamente, a su vez, el espacio extra-escénico cercano, representado por el templo de Deméter. Desde el comienzo del drama, el despliegue de oposiciones y similitudes, que impactaban en el espectador gracias a las impresiones visuales, se vuelven contundentes y directas a partir de la exposición más atroz de las consecuencias desgarradoras de la guerra, ya no las que conciernen a la esfera pública, sino aquellas que aquejan y resienten el ámbito de las vidas personales. Eurípides, por medio de Evadne, convierte, en un acto público y digno de conocer, todo el sufrimiento que la sociedad griega reservaba para la esfera privada.<sup>20</sup> Al igual que en otras tragedias,<sup>21</sup> una mujer llegará a ser la que, ante las falencias y la incompetencia de los hombres, representantes por excelencia de las responsabilidades públicas, asuma un acto notorio, cabal manifiesto público. Su propósito pretende que todos la escuchen y que el conjunto de los argivos asimile el mensaje que conlleva su comportamiento (1065-1067).

Los sucesos y los espacios, que estos representan, aparecen como mero reflejo de la realidad histórica que vivencia el espectador ate-

---

<sup>20</sup> En las obras de Sófocles, estas expresiones de duelo privado, llevadas a la esfera de lo público, se convertirían en *stásis*.

<sup>21</sup> Como por ejemplo *Electra* de Sófocles o *Fenicias* y *Troyanas* de Eurípides.

niense en el momento de la *performance*. Aquellas *póleis* involucradas en la liga de Delium, que suscribieron los acuerdos que honran las leyes panhelénicas, al respetar dichas legislaciones logran, por medio del diálogo y la discusión, sortear todo tipo de conflicto. Frente a esto, quienes no lo hacen ni comparten el espíritu de los estatutos, se encaminan a la derrota, a la aniquilación, y sólo les resta por delante un futuro de infortunios garantizado por la divinidad que, hasta el momento, no revela una alternativa superadora.

### ***Addenda***

#### *La violencia de la guerra*

El tema de la guerra interviene el drama de comienzo a fin. La pieza inicia con una escena en la que se visualizan las consecuencias devastadoras de la beligerancia entre argivos y tebanos. La necesidad de clausurar esa parte de la historia argiva dando sepultura a los caídos, hecho que se constituye en el conflicto central de la tragedia, dará origen a un combate entre atenienses y tebanos el cual se desarrollará durante el tiempo dramático. Cuando todo hacía suponer que los problemas habían llegado a su fin, la memoria de la “violencia fundacional” nacida de primeras hostilidades engendra la promesa de una guerra futura que busca castigar los excesos del pasado.<sup>22</sup>

Hemos expuesto la manera en que Eurípides representa, en el drama, la violencia extrema exhibiendo algo más que los beneficios o los costos políticos que el triunfo o la derrota en la guerra acarrea para un Estado. El dramaturgo despliega ante la audiencia ateniense, en un momento culminante de su propia historia, el costo del sacrificio

---

<sup>22</sup> Ricoeur (1999) sostiene que no existe ninguna comunidad histórica que no posea su origen en una relación que no podamos comparar con la guerra. Que los pueblos celebran como acontecimientos fundadores, esencialmente, actos violentos legitimados más tarde por un Estado de derecho precario y que la gloria de unos supone la humillación de otros; que la celebración de un lado corresponde a la execración del otro. Estamos convencidos de que, desde esta perspectiva, podemos sumar nuevas argumentaciones a favor de la unidad dramática de *Suplicantes*.

humano que destruye el tejido social, hasta el punto de dejar exhausta a una comunidad por la desesperanza de un futuro viable, o lo que parece peor, sin una facultad de revertir esa condena eterna a construir la historia, indefinidamente, como la réplica de un presente insoportable.

Entre las obras conservadas de la Antigüedad Clásica, ya desde la *Orestía*, Esquilo plantea la necesidad de un cambio que detenga esta periodicidad inagotable de culpas y castigos. Consecuentemente con lo que se ha visto como la evolución del género trágico, acompañando los vaivenes políticos de la Atenas de entonces, parecía claro el camino hacia una transformación. Sorprendentemente, Eurípides vuelve a las ideas arcaicas hacia el final del drama y pone en boca de Atenea la promesa de venganza por los muertos, en una guerra futura. La tragedia vuelve a su punto de origen en clara correspondencia con la escena inicial de la tragedia, cuando Adrasto y las suplicantes piden ayuda a Atenas para recuperar a sus muertos, hecho que sólo se logrará a través del combate.

Teniendo en cuenta la continuidad que se establece entre el pensamiento trágico esquileo y el de Eurípides, el interrogante que queda pendiente procurará determinar qué relación existe entre la Atenea de *Euménides* y la Atenea de *Suplicantes*. ¿Acaso Eurípides dialoga o cuestiona a su antecesor, o interpela directamente a su audiencia? Estupendos interrogantes demandan respuestas impensables todavía y nos asignan otro desafío para continuar el estudio de la tragedia.

### **Referencias bibliográficas**

- Calvo Martínez, J. L. (1985). *Euripides. Tragedias II*. Madrid: Gredos.
- Collard, Ch. (1975). *Euripides. Supplices* (vol. II). Groningen: Bouma's Boekhuis b.v. Publishers.
- Garrison, E. (1995). *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*. Leiden-New York-Köln: Brill.
- Goff, B. (1995). Aithra at Eleusis. *Helios*, 22(1), 65-78.
- Hamamé, G. N. (2013). *Fenicias de Eurípides*. Concepción agonal de

- espacio y tiempo en prólogo y *párodos* (vv. 1-260). *Synthesis*, 20, 129-140.
- Hamamé, G. N. (2015). *Suplicantes* de Eurípides y una expresión singular de la violencia extrema de la guerra (vv. 980-1113). La Plata.
- Jong, I. de (Ed.). (2012). *Space in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston: Brill.
- Lamari, A. (2010). *Narrative, intertext, and Space in Euripides' Phoenissae*. Berlin-New York: De Gruyter.
- Lloyd, M. (2012). Euripides. En I. de Jong. (Ed.), *Space in Ancient Greek Literature* (pp. 341-357). Leiden-Boston: Brill.
- Morwood, J. (2007). *Suppliant Women*. Oxford: Aris &Phillips.
- Nápoli, J. T. (2014). *Euripides. Tragedias II*. Buenos Aires: Colihue.
- Rehm, R. (1988). The Staging of *Suppliant Plays*. *GRBS*, 29, 263-307.
- Rehm, R. (2002). *The place of Space: Spacial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Rehm, R. (2005). *Greek Tragic Theatre*. London-New York: Routledge.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife Producciones.
- Saravia, M. I. (2017). El itinerario de los cuerpos en *Suplicantes* de Eurípides. *Euphrosyne*, 45, 241-252.
- Zeitlin, F. (1990). Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama. En J. Winckler y F. Zeitlin (Eds.), *Nothing to do with Dionysos?* (pp. 130-167). New Jersey: Princeton University Press.

## 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

