

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

<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 retomaré von Klausewitz (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: οἶστρημα aguijón, la picadura de un tábano, χάραγμα mordedura o bien inscripción, ἄμυγμα una rasgadura, un tironeo, δῆγμα una mordida, πλῆγμα golpe; propios del teatro de Sófocles. En estos términos el sonido gutural adhiere crudeza al sentido violento. Existe además un segundo grupo de palabras con sufijo -μα que refieren al área del pensamiento, por ejemplo φρόνημα “espíritu, pensamiento, propósito”, εὑρημα “un descubrimiento, una invención”.

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

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

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

---

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

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

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

Ciertamente, si hay un tema que continúa incrementando el interés en el presente y provoca debates tanto en la filosofía y el arte como en las ciencias humanas y sociales es el de la violencia (Marzano, 2011, p. vii). Las puertas de acceso a la cuestión de los diferentes modos de violencia y de su expresión más desmedida –la guerra– llegan a ser múltiples.<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 inefabilidad de la experiencia traumática con su consiguiente necesidad de dejar pasar un tiempo que posibilite la integración de las experiencias y, además, el cuestionamiento del concepto de “representación”.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Referencias bibliográficas**

- Agamben, G. (2015). *La guerre civile. 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.

# La poética de la gloria y del dolor en *Electra* de Sófocles<sup>1</sup>

María Inés Saravia

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

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

---

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

<sup>2</sup> Cf. Tompkins (2013, p. 532). Cf. Loraux (1986).

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

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

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

### **El discurso del Pedagogo**

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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



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

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

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

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

---

<sup>12</sup> Empleo el concepto de crono-topo de Bachtin (1990).

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

### **El llanto de Electra**

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>33</sup> Asimismo Cf. *Antígona* 823-33.

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

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

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

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

---

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

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

## El discurso de la urna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

El tercer momento enumera las carencias definitivas:

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

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

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

---

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



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

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

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

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

---

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

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

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

καὶ νῦν ποθῶ

τοῦ σοῦ θανοῦσα μὴ ἀπολείπεσθαι τάφου.

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

Y ahora deseo fervientemente

estar muerta para no abandonar tu tumba.

Pues veo que los muertos no sienten pena.

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

## Conclusiones

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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



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

## Referencias bibliográficas

### Ediciones, textos, *lexica*

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

### Referencias de consulta

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

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

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

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

# *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 ἐστιοῦχ' 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 Πανδίωνος  
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 Partenopeo, 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 *rhexis* 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 συμμείζασσα, 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 *skené*, 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 *skené* 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 *skené*, en general, fuera de la ciudad; el segundo remitiría al interior del edificio diseñado en la *skené*. 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.

# La violencia implícita hacia el Otro: Paternalismo y esclavitud en los poemas homéricos

*Bárbara Álvarez Rodríguez*

*“As Greekness was identified with freedom and slavery was equated with being barbarian. Greek civilization, culture, and mentality could be said to have been based, ideologically, on slavery”<sup>1</sup>*

## **Introducción: Sobre la esclavitud en la *Ilíada* y la *Odisea*<sup>2</sup>**

Entiendo la esclavitud como un tipo de relación violenta, negativa y asimétrica entre dos personas,<sup>3</sup> donde una de ellas posee un estatus

---

<sup>1</sup> Cartledge (2002a, p. 127).

<sup>2</sup> En este capítulo trabajo con la edición crítica de la *Ilíada* a cargo de Monro y Allen (1987 [1902] y 1988 [1902]), y de la *Odisea* de Allen (1987 [1908]). Aunque he consultado continuamente, además, diversas traducciones al castellano de ambos poemas, en concreto las de la *Ilíada* de Crespo (2006) y López Eire (2011), y las de la *Odisea* de Pabón Suarez de Urbina (2006) y Calvo (2010), las que ofrezco en el texto son fruto del trabajo conjunto con la Dra. Lucía Rodríguez-Noriega Guillén de la Universidad de Oviedo (España).

<sup>3</sup> De hecho, la existencia de un sistema económico previo basado en la desigualdad fue lo que permitió, según Cartledge, la sociedad esclavista de la Grecia posterior (162). Así que la misma esencia de la relación entre amo y esclavo está basada y se da gracias a la desigualdad.

superior y dominante sobre la otra, mientras que esta última mantiene una posición vulnerable e inferior. Sin embargo, hay muchos tipos de relaciones de violencia y no es en absoluto necesario que la violencia tome una forma explícita para ser tal. En el mundo de los poemas todos los esclavos son extranjeros y los encuentros entre forasteros siempre serán potencialmente violentos: un extranjero no es como yo y las normas morales y de comportamientos que se aplican entre los miembros de una misma comunidad no son válidos cuando se refiere a aquellos de comunidades distintas.<sup>4</sup> A su vez, la persona que sale de su comunidad deja de estar amparada por esas normas.<sup>5</sup>

El hecho de que todavía no se aprecie en los poemas una actitud teórica hacia la esclavitud –como sí ocurriría en periodos posteriores de la historia de Grecia– no significa que las prácticas sociales y el tratamiento a los esclavos hubiera sido diferente, en un sentido más positivo. Como Harris (2012, p. 11) mantiene: “the legal relationship between masters and slaves remained fundamentally the same form the seventh century through the second century BCE”.

Cartledge, en su libro *The Greeks. A portrait of Self and Others*, sigue a Patterson para definir la esclavitud y dice: “The slave, that is, suffers both natal alienation, having been forcibly ripped from his or

---

<sup>4</sup> En los poemas aún no se puede encontrar una lectura filosófica o teórica sobre la esclavitud, como sí ocurrirá más tarde, por ejemplo, con Aristóteles. Sin embargo, sí que se pueden deducir las implicaciones teóricas analizando las prácticas dibujadas en los poemas. Como Schlaifer (1936) mantiene al principio de su trabajo sobre las teorías de la esclavitud en la antigüedad griega: “The first theories of any political and social institution are to be found long after it has been first established, when its validity and justice first attacked and then defended. Before [...] there is only a state of mind, a habit of thought, in regard to slaves [...] both of these can be well observed in Homeric poems” (165). Un análisis comparativo de la perspectiva aristotélica sobre la esclavitud y los movimientos proeslavistas de Estados Unidos puede verse en Monoson (2011).

<sup>5</sup> Otra cuestión es que la violencia quede neutralizada por intereses comunes, como ocurre con las relaciones con el *metanastes* o en las relaciones de *xenia*, entre huéspedes.



her original ties of kin and community, and permanent estrangement in the alien society into which he or she has been forcibly transplanted as a non-assimilable outsider. Although –or rather because– not physically killed at the point of enslavement, the slave must pay for survival indefinitely with a symbolic, living death” (2002b, p. 119). Según Harris (2012), esta definición de esclavitud se concentra en los efectos sociales de la misma en lugar de en su parte más legalista, como hace la definición tradicional de esclavitud (tener en propiedad a seres humanos). En su estudio de la esclavitud en Homero y Hesíodo, Harris usa ambas definiciones de esclavitud (9): la definición social se centra en la relación entre el dueño y el esclavo remarcando el derecho a la vida del esclavo, mientras que la visión legalista lo hace en los derechos del amo sobre el esclavo.

Para entender la imagen de la esclavitud que aparece en los poemas homéricos y cómo ha pasado esta a la tradición occidental, prestaré atención a la parte social de la esclavitud, aunque sin olvidar su parte legal, como Harris las entiende. Lo que preocupaba a Cartledge en su obra era la ideología de la esclavitud, concretamente “the way in which slaves and slavery were represented by, for, and to the literate, slave-holding element of the Greek citizen estate” (2002b, pp. 120-121). A su vez, lo que me interesa a mí aquí es el modo en el que la esclavitud es presentada en las dos primeras obras literarias completas de la tradición occidental. Para ello, voy a comenzar analizando algunos episodios relacionados con la esclavitud tal y como aparecen en las obras.

En caso de conquista militar, si el enemigo no era ejecutado había, principalmente, dos opciones: o se le hacía prisionero a la espera de que su familia ofrezca una recompensa (Cf., por ejemplo, *Il*, VI, 47-52)<sup>6</sup> o se le vendía en el comercio de esclavos. De acuerdo con

---

<sup>6</sup> En efecto, como señala Redfield (1992, p. 221), en ocasiones parece que en la *Ilíada* hay una especie de acuerdo tácito en que, si se optaba por no matar a un enemigo, debía ser devuelto a su propia comunidad a cambio de un rescate.

Redfield (1992, pp. 423-424), no era algo imposible que un griego se convirtiera en esclavo: “un griego podía caer esclavo en un pueblo extranjero; el extranjero, como el niño o la mujer, es estructuralmente inferior y puede mantenerse en una posición de inferioridad”. En el mundo representado en la *Ilíada* y la *Odisea* las pocas veces que los aqueos llevan a cabo negocios lo hacen, únicamente, con extranjeros o en el extranjero, y el tráfico de esclavos no constituye una excepción. El extranjero apresado siempre es vendido lejos de su patria, en un lugar donde no puede ser reconocido y rescatado por sus parientes (y donde, además, disminuyen sus posibilidades de escapar e ir avanzando posiciones hasta su patria). Y es, precisamente, ese absoluto desarraigo y desprotección del esclavo el que le garantiza al propietario que va a gozar, como dice Finley (1982, p. 95), de un “absolutismo de derechos” sobre él.

En la *Ilíada* y la *Odisea*, cuando una persona es secuestrada en su propia comunidad, no habiendo una guerra de por medio, siempre es a manos de *comerciantes* tafios o fenicios, que se lo llevan lejos. Un buen ejemplo lo encontramos en la *Odisea*, en el episodio en el que el héroe, disfrazado de mendigo, cuenta a Eumeo un relato inventado de sus supuestas aventuras, y le dice, entre otras cosas, que un fenicio lo había convencido en su tierra para que embarcara hacia Libia, aparentemente con el fin de transportar unas mercancías hasta allí, pero tramando, en realidad, venderlo como esclavo.<sup>7</sup> Habiéndose librado de esa amenaza, más adelante está a punto de sufrir de nuevo la misma suerte a manos de unos tesprotos, a los que su rey les había ordenado llevarlo junto al rey Acasto, pero que, desobedeciendo esas órdenes, planeaban así mismo venderlo.<sup>8</sup> También se dice que Eumeo,<sup>9</sup> pese a

<sup>7</sup> Véase *Od.* XIV. 296-297.

<sup>8</sup> Véase *Od.* XIV. 335-342.

<sup>9</sup> El propio Eumeo también había sido raptado, pero en su caso siendo un niño muy pequeño, por la traición de su nodriza, una esclava fenicia, que se lo había vendido a unos compatriotas suyos a cambio de que la llevaran a ella de nuevo a su patria;

no ser libre, había comprado otro esclavo, Mesaulio, a unos tafios (*Od.* XIV. 450-453).

Los aqueos, por su parte, también aparecen, en ocasiones, haciendo esclavos a prisioneros de guerra, que nunca destinan a su propio servicio, sino que venden igualmente en algún lugar lejano a su patria, cabe suponer que buscando nuevamente los mismos dos fines ya indicados: evitar que sea rescatado por la familia y minimizar las posibilidades de que huya. Así, por ejemplo, en *Il.* XXI. 80 se cuenta que Aquiles había apresado a Licaón, hijo de Príamo, y lo había vendido en Lemnos a un hijo de Jasón, el argonauta, por cien bueyes. El hecho de no matar al enemigo capturado, sino venderlo respetando su vida es presentado como un acto de “benevolencia” por Aquiles, cuando habla de su piedad para con los troyanos antes de la muerte de su compañero Patroclo (que cambiará radicalmente a partir de este hecho), ya que “a muchos de ellos [troyanos] los capturé vivos y los vendí” (*Il.* XXI. 102). Que esta práctica no era del todo rara lo pone de manifiesto, por ejemplo, la reacción de Príamo que, al no tener noticias de sus hijos, Licaón y Polidoro, lo primero que se plantea es que hayan sido vendidos como esclavos en alguna isla remota (*Il.* XXII. 45-46).<sup>10</sup>

Encontramos también referencias a la posibilidad de que un extranjero sea esclavizado por abuso de poder de un noble con el que ha entablado algún tipo de relación, en lo que el poeta presenta como un claro rasgo de crueldad y de impiedad que le resulta censurable. Así, en *Il.* XXI. 450-455) se cuenta cómo tiempo atrás Apolo y Poseidón, habiendo adoptado apariencia humana, habían trabajado por un tiem-

---

esto es lo que les dice ella: “<El niño> os producirá un buen precio si vais a venderlo a cualquier parte del extranjero” (*Od.* XV. 453).

<sup>10</sup> Cabría mencionar, a este respecto, que Licaón fue rescatado por trescientos bueyes, es decir, tres veces el precio que le habían pagado a Aquiles por él (Cf. *Il.* XXI. 80). El hecho de que Príamo no supiera del destino que había corrido su hijo se explica porque Licaón había sido rescatado en Lemnos por Eetión de Imbros, quien lo devolvió a Troya en secreto; véase Grimal (2008, s.v. Licaón).

po a las órdenes del rey Laomedonte, padre de Príamo. Pero cuando llegó el plazo fijado para que aquel les pagara el salario convenido, en lugar de hacerlo los había expulsado, tras amenazarlos con toda clase de crueles castigos, incluyendo el de venderlos como esclavos en una isla lejana. Es evidente, por cómo se relatan estos hechos, que el poeta no simpatiza en absoluto con Laomedonte y su conducta.

Caso aparte, aunque con cierta afinidad con el que acabo de mencionar, lo constituyen dos episodios de la *Odisea* destinados a incidir en la vileza de los pretendientes de Penélope, en los que estos se plantean vender lejos a varones adultos sobre los que no tienen derecho de posesión, pero que se encuentran en clara situación de inferioridad y desprotección frente a ellos. Así, en *Od.* XVII. 250-255 uno de ellos, Melantio, amenaza con secuestrar a Eumeo, que es propiedad de Odiseo, y venderlo como esclavo “lejos de Ítaca”, y en *Od.* XX. 376 otro le propone a Telémaco que venda como esclavos en Sicilia al mendigo que tiene acogido en su casa (en realidad, Odiseo disfrazado) y lo mismo a su huésped, el noble Teoclímeno, que son ambos hombres libres, aunque extranjeros, y uno de ellos, además, protegido por el derecho de hospitalidad.

Como hemos visto, cuando alguien llegaba a ser esclavizado esa persona era, normalmente, extranjera. No encontramos ejemplos de esclavitud de un miembro de la misma comunidad, ni siquiera dentro del grupo más amplio de los aqueos, a diferencia de lo que ocurre en periodos posteriores, como en la Guerra del Peloponeso como Tucídides mantiene (5. 3. 4 y 5. 116. 4).

Con relación a la esclavitud femenina, en los poemas homéricos las mujeres resultan potencialmente más susceptibles de caer en la esclavitud. En caso de guerra o saqueo a una comunidad, las mujeres y los niños son secuestrados para, posteriormente, ser vendidos como esclavos o para convertirse en esclavos de la familia de su captor.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Esta práctica se extiende hasta la Grecia Clásica. Según Cartledge (2002a, pp. 137-138), durante la Guerra del Peloponeso “the standard practice was for the surviving males of a defeated Greek city to be killed and only the women and children to be

La esclavitud, en palabras de Vidal-Naquet (1998, p. 205), puede verse “como una suerte de catástrofe individual que podía amenazar a cualquiera”, pero las mujeres, lo mismo que los niños, tenían muchas más posibilidades de que su destino, en épocas de guerras, fuera el acabar siendo esclavas. Es cierto que también los varones podían correr esa fatal suerte, pero su sino habitual, si perdían, era la muerte (así, por ejemplo, se dice que cuando los aqueos atacaron Tebas, por haber prestado ayuda a los troyanos, todos los varones de la familia de Andrómaca, esto es, su padre, Eetión, y sus siete hermanos, fueron muertos por Aquiles, aunque no así su madre (Cf. *Il.* VI. 414-427). No obstante, son muy pocos los casos que se mencionan en los poemas de hombres adultos secuestrados en un acto de piratería o tomados como botín de guerra,<sup>12</sup> si los comparamos con la multitud de ejemplos de mujeres en esta situación. Es más, como bien indica Glazebrook y Henry (2011, pp. 16-17),<sup>13</sup> en Homero parece que el botín es el propósito que, en la mayoría de las ocasiones, empuja a los hombres a la guerra; y las mujeres siempre forman parte principal del botín.

Aparte de esto, mientras que en los poemas sí se conocen varios casos de hombres que fueron liberados a cambio de un cuantioso rescate,<sup>14</sup> sólo tenemos constancia de dos ocasiones en las que lo mismo se diga, explícitamente, de una mujer. Me refiero al caso de la madre de Andrómaca (*Il.* VI. 425-427) que es la única de la familia que sobrevive, y al bien conocido caso de Criseida, a la que su padre, Crises, sacerdote del dios Apolo, intenta rescatar al comienzo del can-

---

carted off into servitude abroad, whether in Greece or elsewhere”. Es muy interesante su explicación del asunto: “Such discrimination by gender and age may have served to reinforce free Greek male stereotypes about the naturally slavish quality of those below adult male citizen status”.

<sup>12</sup> Y, en los pocos ejemplos que hay, siempre se trata de varones pertenecientes a una comunidad distinta de la propia.

<sup>13</sup> Glazebrook y Henry (2011, pp. 14-33).

<sup>14</sup> Cf. *Il.* XI. 104-107 e *Il.* XXI. 77-79.

to I de la *Ilíada*, trayendo a cambio un enorme pago (*Il. I. 11*). Aunque todos los aqueos aprobaron en la asamblea la devolución de la joven (*Il. I. 21-22*), Agamenón se negó, en principio, a ello, aunque luego, por la intervención de Apolo, tuvo que llevarla de vuelta junto a su padre, sin poder aceptar ya el rescate (*Il. I. 98-99 y 440*). Además, como señala Redfield (1992, p. 221), viendo algunos de los episodios de la *Ilíada*, parece que había una especie de consenso o acuerdo tácito en que, si se optaba por no matar a un enemigo varón, se debía vender a su propia comunidad a cambio de un rescate (*Il. VI. 46-50; Il. X. 378-381; Il. XI. 131-135*), aparte de que un hombre adulto recién sometido a esclavitud no resultaría tan manejable como una mujer o un niño.

Parece que era algo totalmente asumido que las mujeres del bando perdedor fueran convertidas en esclavas y pasaran a contabilizarse como una más de las posesiones del botín.<sup>15</sup> Así sabrá Héctor, ya en el canto VI de la *Ilíada*, el destino que le esperará a su esposa, de caer la ciudad de Ilión y morir él:

No me importa tanto el dolor de los troyanos más adelante,/ ni el de la propia Hécuba ni el del soberano Príamo,/ ni el de mis hermanos [...] / cuanto el tuyo, cuando alguno de los aqueos de túnicas de bronce/ se te lleve, derramando tú llanto, tras arrebatarte el día de la libertad./ Y quizás, estando en Argos, te ocupes al telar a las órdenes de otra/ y acarrees agua de la fuente Meseide o Hiperea,/ forzada a muchas cosas y obligada por una dura necesidad./ Y algún día alguien dirá al verte derramando lágrimas:/ «Ésta es la mujer de Héctor [...]»/ [...] Y esto a su vez será para ti un nuevo dolor,/ por falta de un hombre tal que te proteja en el día de la esclavitud (*Il. VI. 450-463*).

En el último canto de la *Ilíada*, ante la visión de su esposo Héctor ya muerto, Andrómaca también se lamenta del futuro que los espera a ella y a su hijo:

<sup>15</sup> En este sentido tenemos, por ejemplo, el caso de Briseida y Criseida. Ambas formaban parte del botín de Aquiles y Agamenón, respectivamente, después de haber saqueado sus comunidades de origen.

Pues, en efecto, has muerto tú, protector, que la/ defendías y guardabas a sus fieles esposas y sus tiernos hijos,/ las cuales ya muy pronto serán conducidas en las huecas naves,/ y yo misma entre ellas; y tú a tu vez, ¡hijo mío!, por tu parte, o a mí/ me seguirás a donde indignas labores llesves a cabo,/ padeciendo trabajos a la vista de un soberano inexorable, o quizá algún aqueo/ te arroje, cogiéndote de la mano, desde lo alto de la torre, funesta muerte (*Il.* XXIV. 729-735).

Lo que quiero resaltar con estos ejemplos es que, por una parte, son las mujeres las más susceptibles de caer en un estado de esclavitud y, por otra, que esta posibilidad alcanza a todas las mujeres, pertenezcan o no a la nobleza. Su indefensión ante los posibles raptos es absoluta. Si bien es cierto que las probabilidades de sufrir un secuestro aumentaban considerablemente en época de guerra, no lo es menos que, en ausencia de esta, los héroes que nos presenta Homero se ausentan con frecuencia de su casa para llevar a cabo actos de pillaje. Así, vemos cómo a Odiseo, en su *nóstos* hacia Ítaca, se le atribuyen multitud de saqueos de ciudades (tantos, que uno de los epítetos del héroe en la *Odisea* es “saqueador de ciudades”, [πτολίπορθος]),<sup>16</sup> cuya finalidad es conseguir bienes materiales y humanos, estos últimos formados por mujeres, sobre todo, y niños. Se podría decir, incluso, que, en muchas ocasiones, poco o nada se distinguen las actividades de Odiseo y sus compañeros a la vuelta de Troya de las de cualquiera de los piratas de los que también tenemos noticia en la *Odisea*.<sup>17</sup>

Garlan (1988, p. 33) sostiene que, a pesar de que parece que en la *Odisea* la mayoría de los esclavos son mujeres, esta percepción no es

---

<sup>16</sup> Cf. *Od.* 8. 3; *Od.* 9. 504; *Od.* 9. 530; *Od.* 14. 447; *Od.* 16. 442; *Od.* 18. 356; *Od.* 22. 283; *Od.* 24. 119; *Il.* II. 278; *Il.* X. 363. Que no es a Odiseo al único héroe al que se reconoce esta práctica lo vemos en que el mismo epíteto también se les aplica, en *Ilíada*, a Oileo (*Il.* II. 728), a Aquiles (*Il.* VIII. 372; *Il.* XV. 77; *Il.* XXI. 550; *Il.* XXIV. 108) y a Otrinteo (*Il.* XX. 384).

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, *Od.* 9. 39-61; *Od.* 14. 228-234; *Od.* 14. 262-265; *Od.* 23. 356-358; *Od.* 24. 111-113.

más que una “ilusión óptica”, debido al hecho de que la trama principal se desarrolla dentro del hogar del héroe. Sin embargo, continúa Garlan, en la *Ilíada* es mucho más probable que las mujeres caigan en manos del enemigo vivas y, por tanto, convertidas en esclavas. Harris vuelve a esta lectura de Garlan cuando critica la visión de la esclavitud en Meyer (1910, pp. 169-212) y Finley (1982, pp. 54-59) como principalmente femenina (3 y 4). Harris contabiliza los esclavos en los poemas y termina afirmando que debía haber más esclavos hombre que mujer (16-17). No creo, sin embargo, que ambas posturas sean contradictorias (a saber, la que sostiene que las mujeres tenían más probabilidades de ser convertidas en esclavas y la que afirma que, en el mundo de los poemas, debía haber más cantidad de esclavos hombre) sino que es totalmente posible que, aunque las mujeres fueran más vulnerables en lo que a convertirse en esclavas se refiere, los hombres pudieron ser más buscados para desarrollar trabajos manuales.

Las esclavas en la sociedad homérica son usadas como parte del trabajo doméstico y con fines sexuales. Como se ve perfectamente resumido en las palabras que, al comienzo de la *Ilíada*, le dirige Agamenón al sacerdote Crises: “A esta no la liberaré –habla de Criseida, la hija de Crises–, hasta que también a ella le llegue la vejez/ en nuestra casa, en Argos, lejos de su patria,/ ocupada al telar y compartiendo mi lecho” (*Il. I.* 29-31). Efectivamente, la mujer esclava será, aparte de una expatriada desarraigada de su comunidad de origen, una concubina, completamente a disposición de las necesidades sexuales de su amo y, además, deberá ocuparse de las labores propias del hogar, simbolizadas aquí con la referencia al telar. Como mantiene Harris (2012, p. 10), “masters in Homeric poems exercise all the rights of ownership over individuals referred to as *dmoes*, *dmoai*, and *douloi*”. Schlaifer sostiene: “from Homer to Aristotle slave or unfree labour was a constant in all known types and forms of Greek economic practice, agricultural, industrial or domestic” (1936, p. 159). Por ende, no sería extraño afirmar que tanto hombres como mujeres fueron esclavizados.



## Visión positiva de la esclavitud en los poemas

Tradicionalmente, las relaciones entre dueño y esclavo en los poemas han sido vistas de una forma bastante positiva. Por ejemplo, Gil Fernández (1984, p. 373) mantiene que la esclavitud en Homero aún no tenía los tintes tétricos que sí tuvo en la Grecia posterior. A su vez, Finley (1965, p. 59) considera que la esclavitud en Homero se ve incluso más patriarcal “than the pattern familiar from plantation slavery”. Garland (1988, p. 35) también ve la relación entre dueño y esclavo como de naturaleza patriarcal, pero avisa de no dejarse engañar por esta “pintura idílica”. Westermann (1955, pp. 2-3) se hace eco de la suavidad y amabilidad con la que se trata a los esclavos en los poemas. Igualmente, Olson (1992, p. 219) señala que “good servants in the poem (*Odyssey*) enjoy a status almost equivalent to membership in the master’s natural family”. La misma opinión comparte Hunt (2011, pp. 26-27), quien ve las relaciones entre amo y esclavo con tintes familiares, sostiene que “Homer depicts an idealised slavery marked by loyal service on one side and benevolent care on the other. His conception of slavery is essentially paternalistic”. Para reafirmar su tesis, Hunt mantiene que Odiseo incluso consuela a Eumeo, tras escuchar la historia sobre su esclavitud. Lo que Hunt no menciona es que Odiseo no lo hace en calidad de dueño de Eumeo sino como su huésped y, además, en la guisa de mendigo. Por lo tanto, podría decirse que está consolando al porquero como un igual, desde una relación simétrica, muy diferente del tipo de relación asimétrica que existe entre amo y esclavo.

Ciertamente, existen algunos ejemplos en los poemas en donde podría darse a entender que una relación de afecto se establece entre el amo y el esclavo. La más paradigmática es, sin duda, la relación entre Eumeo y Odiseo. En los últimos cantos, Homero presenta al porquero como el mejor amigo y aliado del héroe, a quien ha servido con absoluta lealtad durante su ausencia;<sup>18</sup> a diferencia del comportamiento

---

<sup>18</sup> Eumeo no es el único esclavo que sigue siendo fiel a su amo, incluso durante

poco loable de otros esclavos, como Melantio, quienes se posicionaron del lado de los pretendientes. Cabría preguntarse a qué se debe tal lealtad y preocupación de Eumeo por su amo. De acuerdo con Hunt (2011, p. 27), el ideal paternalista se basa en una relación bidireccional: es necesario que exista una preocupación del amo hacia sus esclavos, pero también debe haber lealtad por parte de aquellos. Si estamos de acuerdo con Hunt, podríamos hablar de una relación paternalista en el caso de Eumeo y Odiseo. En todo caso, me inclino por interpretar esta relación entre Eumeo y Odiseo como una de corte paradigmático, es decir, de carácter normativo. No se debe olvidar que uno de los fines de la épica es el didáctico, como sostuvo Havelock (2002), y, en este sentido, parece que la descripción de la relación benevolente y leal entre ambos se corresponde, más bien, con el ideal de conducta que Homero quiere presentar a su audiencia.

Así, el comportamiento de Eumeo parece que se basa en su creencia en la buena fe de Odiseo para con él una vez que el héroe vuelva a Ítaca. La relación entre ambos, en palabras del propio Eumeo, es de mutuo afecto: “Él [Odiseo] me querría de veras, y me daría posesiones,/ cuantas le daría un soberano bien dispuesto a un sirviente,/ una casa, un lote de tierra y una muy solicitada esposa/, a quien por él mucho se afanó, y un dios favorece su acción” (*Od.* XIV. 62-65). De estas palabras, podría inferirse que las esperanzas de Eumeo no son infundadas, sino que se corresponden con cierta norma no escrita de la sociedad homérica: si el esclavo trabaja duro y muestra una actitud de respeto y lealtad hacia su amo, éste, si es un hombre bueno y honesto, debería mostrar su gratitud. Pero Eumeo va mucho más allá cuando menciona el amor de Odiseo para con él cuando su amo estaba aún en Ítaca, incluso usa adjetivos cariñosos para referirse al héroe: “A él yo, extranjero, aunque no esté aquí, no me avergüenzo/ de llamarlo por su

---

su ausencia. Filetio, otro de los sirvientes, comenta, en un momento dado que, ante la rapiña constante de los pretendientes, se llegó a plantear huir a otro lugar con los animales a su cargo, para ponerlos a salvo (*Od.* 20. 222-225).

nombre. Pues me amaba sobremanera y lo preocupaba en su ánimo./ Al contrario, lo llamo amigo, aunque esté lejos” (*Od.* 14. 147-148). Esta exhibición abierta de amor difiere completamente de la imagen que se tiene de la esclavitud hoy en día, lo que ayudaría a construir la imagen positiva de la que goza la esclavitud en los poemas. Volviendo a Eumeo, este cree a ciencia cierta que Odiseo lo recompensará por su buen comportamiento, de ahí que no se comporte como el resto de esclavos y cuestione la actitud de los pretendientes y, además, se esfuerce por cumplir con sus obligaciones.<sup>19</sup> A su vez, alberga la esperanza de que si Odiseo vuelve a Ítaca le obsequiara preciosos regalos como agradecimiento a tantos años de fiel y leal servicio (*Od.* 14. 66-67). Ciertamente, el porquero no estaba muy equivocado: cuando Odiseo vuelve a palacio y recupera sus posesiones, recompensa al porquero y al resto de esclavos que se mantuvieron de su lado haciéndoles la siguiente promesa: “Esposas y posesiones os daré/ y casas edificadas cerca de la mía; y además/ seréis compañeros y hermanos de mi Telémaco” (*Od.* 21. 214-216). Aunque no se diga explícitamente, parece que podemos inferir la promesa de libertad de estas palabras del héroe. Si entendemos la esclavitud en la sociedad homérica como una de corte paternalista, la promesa de libertad no sería lo más deseado por el esclavo. Como Hunt (2011, p. 28) señala: “the highest reward that slaves can hope for is not manumission: for Homeric slaves, freedom would mean separation from their protecting, heroic master”. Igual-

---

<sup>19</sup> Junto a estos sentimientos recíprocos de amor y afecto entre Eumeo y la familia de Odiseo, a la hora de obedecer las órdenes de Odiseo (aunque este se encuentre ausente) se une el miedo a una reprimenda por parte de su amo. Efectivamente, el anciano obedece y sigue siendo fiel a Odiseo por el cariño que se ha gestado durante tantos años a su servicio pero, también, por el temor ante un posible castigo. De este modo, Eumeo explica que, a pesar de estar en contra de la decisión tomada por Telémaco (ante la ausencia de su padre, parece que el lugar de señor de la casa y amo de todas sus posesiones, incluidos los esclavos, lo pasa a ocupar Telémaco, a estas alturas de la narración, ya adulto), decide obedecerle pues: “Siento respeto por él, no sea que luego me/ reprenda. Que son duras las amenazas de los amos” (*Od.* 17. 188-189).

mente, no es solamente el cariño lo que impulsa al porquero a actuar así. Junto a los sentimientos de amor y afecto se une el miedo a una reprimenda por parte de su amo. Efectivamente, Eumeo obedece y le sigue siendo fiel a Odiseo por el cariño que se ha gestado durante tantos años a su servicio pero, también, por el temor ante un posible castigo. De este modo, Eumeo explica que, a pesar de estar en contra de la decisión tomada por Telémaco (ante la ausencia de su padre, parece que el lugar de señor de la casa y amo de todas sus posesiones, incluidos los esclavos, pasa a ocuparlo Telémaco, a estas alturas de la narración, ya adulto), decide obedecerle pues: “Siento respeto por él, no sea que luego me/ reprecnda. Que son duras las amenazas de los amos” (*Od.* 17. 188-189). Olson (1992, pp. 226-227) sostiene que la *Odisea* sirve como herramienta para mostrar a la audiencia el orden social, “servant must remain loyal to their household no matter how desperate the situation or expect to be punished harshly for their defection”.

Por otra parte, parece que también el porquero y Telémaco podrían haber mantenido una relación de tipo afectuoso. Basta recordar, por ejemplo, que cuando el joven vuelve a Ítaca después de haber ido en busca de noticias de su padre a Pilos y Esparta, lo primero que hace es acercarse a la cabaña de Eumeo, quien recibe a Telémaco con besos y abrazos (*Od.* 16. 15-16). A su vez, Telémaco se dirige a Eumeo llamándolo ἄττα (*Od.* 16. 31), término del lenguaje familiar que significa “abuelo”. Benveniste (1983, p. 138) sostiene que, tanto en el indoeuropeo como en sus dialectos, el nombre del padre es ἄττα. El que Telémaco se refiera con este término a un anciano con el que no le unen relaciones de parentesco tiene claras connotaciones afectivas. Lo vuelve a llamar así en *Od.* 16. 57, 130 y 17, 6, 599. Pero el porquero no es el único esclavo que disfruta del cariño de la familia del héroe; en *Od.* 19. 22 Telémaco llama a Euriclea “μαῖα”, término cariñoso y familiar que podría traducirse por “madrecita”. Pero ello no debe hacernos olvidar que ella, aunque goce de ciertos privilegios y responsabilidades, a fin de cuentas, no deja de ser una esclava; parte de

su estatuto puede venir, además, del hecho de ser una anciana, ya que los ancianos en la Grecia de Homero disfrutaban de cierto prestigio, dada su experiencia.<sup>20</sup> En última instancia, sigue estando presa de una autoridad superior, su amo, que puede hacer con ella lo que quiera, incluso matarla, como recuerda la amenaza de Odiseo a la propia Euriclea, cuando esta descubre su cicatriz y, con ello, quién se esconde detrás de la apariencia de mendigo. Odiseo, temeroso de que con este reconocimiento se destruya todo el plan de asesinar a los pretendientes, le habla de esta manera a su nodriza: “Pero puesto que te has dado cuenta y un dios lo ha puesto en el ánimo,/ calla, no vaya a ser que se entere algún otro en el palacio./ Porque te voy a hablar abiertamente, y esto quedará cumplido:/ si por intermedio mío un dios somete los ilustres pretendientes,/ ni siquiera a ti, con ser mi nodriza, te perdonaré cuando a las otras/ esclavas las mate en mi palacio” (*Od.* 1. 485-490). Efectivamente, la vida de la esclava no vale nada, y mucho menos cuando traiciona los intereses de su amo. Así vemos cómo, casi al final de la *Odisea*, Odiseo ordena a Telémaco, al boyero y al porquero matar a las esclavas que le han sido infieles acostándose con los pretendientes de Penélope y confabulándose con ellos. Aunque el héroe había ordenado atravesarlas con la espada, Telémaco decide que esa es una muerte demasiado rápida para quien ha deshonrado a los patriarcas de la casa (entiéndase, Odiseo y el propio Telémaco, que ya es un hombre adulto), y decreta para ellas una muerte más lenta e infame, el ahorcamiento,<sup>21</sup> la más lamentable de las muertes (*Od.* 22. 472).

---

<sup>20</sup> Confirman este argumento las palabras que le dirige Penélope en *Od.* 23. 21-24, cuando Euriclea va a despertar a su señora para avisarle de que ya está aquí Odiseo. Penélope no le cree y le dice: “Si alguna otra de las mujeres que poseo/ hubiera venido a anunciarme esto y me hubiera despertado de mi sueño,/ sin duda que, tras despedirla de muy malos modos, rápidamente yo la habría hecho regresar/ de nuevo al *mégaron*. A ti, en cambio, en esto al menos te valdrá la vejez”.

<sup>21</sup> Sobre el carácter deshonroso de la muerte por ahorcamiento, véase Loraux (2004, pp. 240-256).

Todo parece indicar que el maltrato físico a las mujeres capturadas como botín de guerra –para luego, además, ser convertidas en esclavas– debía ser una práctica bastante común en el mundo representado en los poemas. Como Gaca (2008, p. 167) sostiene: “In addition to being beaten with the conquering warriors’ fists, captive women and girls were struck with the butt end of their spears (*Od.* 8. 523-530, Diodorus 17, 35, 7). [...] The *Iliad* divulges the practice of beating captive women and girls with hands and fists when Agamemnon swears to an exception to the norm” (que él nunca golpeó a Briseida, *Il.* XIX. 261-263). Igualmente, también Laertes había tratado con respeto a uno de sus esclavos, Dolios, quien incluso vive en el campo con su propia familia (*Od.* 24. 388-412).

Pero, nuevamente, creo que no nos podemos dejar engañar por estas aparentes relaciones afectuosas y tratos favorables. La relación entre amo y esclavo es, desde el principio, una relación asimétrica y violenta. El esclavo obedece al amo, no en virtud del afecto y respeto que se le tendría como padre benevolente, sino debido al miedo al castigo y represalias del padre dominante y autoritario. La ideología que se esconde tras estas relaciones entre amo y esclavo está bien recogida en la observación de Garlan, quien sostiene que, si el amo no era capaz de imponer su autoridad, los esclavos podrían inclinarse a la desobediencia: “the *Odyssey* contains many episodes that testify to the disastrous consequences of Odysseus’ absence in this respect” (1988, p. 36).

Cabría, entonces, preguntarse si cabe cierta interpretación positiva de la esclavitud, tal y como algunos de los episodios mencionados parecen describir. Finley (1965, p. 54) señala que la situación del esclavo en la sociedad de los poemas era mucho más favorable que aquella del *thetes*. El famoso episodio del encuentro entre Aquiles y Odiseo en el Mundo de los Muertos y la afirmación del primero en el canto 9 de la *Odisea* parecen confirmar la observación de Finley: Aquiles prefiere ser un *thes* en la casa de un hombre pobre que el rey de los muertos

(*Od.* 9. 489-491). Por el contrario, Garland (1988, p. 35) sostiene que lo que implican las palabras de Aquiles es que la condición del *thete* es la peor de las situaciones que los dioses reservan para los hombres libres por tanto la esclavitud no es ni siquiera tenida en cuenta por el héroe en primera instancia.

Efectivamente, ser un esclavo no es una condición deseable, ni en Homero, ni en la Grecia posterior, ni en época moderna. Tenemos episodios en la *Odisea* que confirman tal afirmación; las palabras en canto XXII serán de gran ayuda. La nodriza de Telémaco dice que tuvo que enseñar a las otras esclavas a “soportar la esclavitud” (*Od.* 22. 23). Nadie desea ser convertido en esclavo y, además, parece que debía ser algo bastante duro para los recién esclavizados. A su vez, el porquero menciona los cambios que sufre un hombre cuando se le hace esclavo: “Pues la mitad de su virtud se la arrebató Zeus que ve a lo lejos/ al hombre, cuando a este le llega el día de la esclavitud” (*Od.* 17. 322-323). La nobleza o excelencia que acompaña al hombre homérico desaparece cuando cae sobre él la sumisión.

Finley (1965) sostiene que los esclavos en los poemas son “bienes muebles”,<sup>22</sup> a saber, eran considerados como objetos, propiedades de otra persona, sin ningún tipo de derecho excepto aquellos que su amo deseara otorgarle. Además, como Finley (1965, p. 93) continúa: “que un propietario de esclavos no ejerciera todos sus derechos sobre su propiedad esclava era siempre un acto unilateral de su parte, nunca obligatorio, siempre revocable. Y lo mismo con su reverso, la igualmente unilateral y revocable concesión, de parte de un propietario, de un privilegio concreto o un gesto de benevolencia”. Muy interesante parece la palabra que se usa en griego clásico para esclavo “*andrápodon*” que significa, literalmente, “cosa con pies de hombre”. Según Cartledge (2002a, p. 136) “this provides a perfect illustration as could

---

<sup>22</sup> Garland (1988, p. 37) no está de acuerdo con la interpretación de Finley de la esclavitud en Homero como antecedente de los esclavos como bienes muebles de época clásica.

be hoped for of the normative Greek construction of slaves as subhuman creatures”. Esta palabra deviene una analogía de la usada para “ganado”, “cosa de cuatro pies”. Garlan señala que esta sólo aparece una vez en Homero (*Il. V. 475*) y, según él, podría deberse a una interpolación.<sup>23</sup>

Tampoco hay ninguna mención a la posibilidad de que los esclavos tuvieran algún tipo de derecho; parece que no eran siquiera considerados parte de la comunidad. Por ejemplo, cuando en el canto 8 de la *Odisea*, Alcínoo se dirige a Odiseo y dice: “Dime tu nombre [...] / pues ninguno de los hombres carece completamente de nombre, / ni el plebeyo [κακοί] ni el noble [έσθλοί], una vez que ha nacido” (*Od. 8. 550-553*). Para Alcínoo la sociedad estaba formada por plebeyos y nobles, los esclavos no eran considerados como parte de ella.

## Conclusión

A pesar de estas ocasionales muestras de afecto que he ido analizando, no creo que se deban interpretar ni como positivas, simétricas o de amistad las relaciones entre amo y esclavo en los poemas. De hecho, no se puede hablar de ningún tipo de amistad dentro del hogar homérico ya que este es una institución patriarcal y asimétrica. La cabeza de familia ejerce una potestad completa y absoluta sobre el resto de los miembros de la casa, ya sea la mujer, los niños y los sirvientes libres o esclavos. Como Cartledge, siguiendo a Aristóteles en la *Política*, menciona: “we find women placed analogously on a par with slaves in relation to their husbands: as slaves are to their masters, so wives are to their husbands” (2002b, p. 145). Además, de acuerdo con van Wess (2002, p. 55) “Homeric society knows few hierarchical private relations”. Para él, la sociedad homérica se caracteriza por las relaciones horizontales, es decir, entre los héroes habría una tendencia a mantener vínculos con sus iguales.

---

<sup>23</sup> Para más información sobre los términos usados en Homero para referirse a los esclavos, ver Garlan (1988, p. 31).



Parece que la esclavitud en Homero podría ser vista desde dos prismas, en un principio, contradictorios. Cabe preguntarse, entonces, qué lectura puede hacerse de estas dos visiones de la esclavitud. Harris (2012), por ejemplo, lo explica haciendo referencia al género al que pertenece la épica; el género elevado. Este, a diferencia de géneros más bajos, como la comedia, fue compuesto para dirigirse a una audiencia de clases altas. En este sentido, parece comprensible que los poetas no quisieran describir de forma negativa o criticar las maneras en la que los miembros de la audiencia se comportaban con sus esclavos, ya que, como Hunt (2011, p. 22) sostiene “slaves –like women– are represented, especially in epic and drama, but they do not represent themselves”.

Además, como ya mencioné, no debe olvidarse el carácter didáctico y educativo que gozaron en la Antigüedad los poemas homéricos.<sup>24</sup> En este sentido, no sería muy desacertado suponer que el poeta describiría las relaciones entre amo y esclavo de manera normativa, cómo *deberían* ser. Esto podría explicar el hecho de que en Homero la esclavitud no aparece descrita de forma explícitamente negativa, como sí ocurrió en época posterior. Sostener esto, sin embargo, no entraría en contradicción con el hecho de que ya en los poemas podemos encontrar indicios de lo que será la esclavitud en Grecia, aunque sea de manera implícita, como hemos podido comprobar en algunos de los episodios analizados.

Me gustaría terminar el análisis planteando la siguiente pregunta: ¿podemos adoptar una actitud moral neutra hacia la esclavitud en los poemas homéricos? Si tenemos en cuenta que los poemas son parte

---

<sup>24</sup> Havelock llega a ser un ferviente defensor de algo con lo que estoy completamente de acuerdo: el uso pedagógico de los poemas homéricos en la Antigüedad griega. Los poemas homéricos se aplicaban para enseñar los *nómoi* y los *éthea* a los griegos, es decir, las leyes consuetudinarias y las pautas de comportamiento personal. A este empleo de los poemas Havelock denominó “enciclopedia tribal”. Véase Havelock (2002, pp. 71-93).

del legado griego y constituyen la base de la tradición Occidental, creo que resulta difícil adoptar una posición simplemente neutral. Detrás de esa actitud paternalista, que parece encontrarse en la relación entre amo y esclavo, subyace una ideología que ha acompañado a Occidente hasta nuestros días: el Otro como menor de edad, incapaz de autodomínio y autogobierno y, por tanto, incapaz de ser completamente libre. Estando así las cosas, el varón cabeza de familia asume la posición dominante, en la que el resto de los miembros del hogar deben estar subyugados a su autoría. Esta ideología nace en Grecia, pero se mantiene hasta nuestros días, y no es difícil encontrar ejemplos de esta actitud paternalista de Occidente hacia el Otro vulnerable, como la postura de algunas ONGs hacia los países del, así denominado, “tercer mundo”.

### Referencias bibliográficas

- Allen, T. W. (1987 [=1908]), (vols. 1-2). *Od. = Odysseae*. Oxford: University Press.
- Benveniste, E. (1983). *Vocabulario de las Instituciones Indoeuropeas*. Madrid: Taurus.
- Calvo, J. L. (2010). *Homero. Odisea*. Madrid: Cátedra.
- Cartledge, P. (Ed.). (2002a). The political economy of Greek slavery. En *Money, Labour and Land. Approaches to the economics of ancient Greece*. Londres: Routledge.
- Cartledge, P. (2002b). *The Greeks: A portrait of self and others*. Oxford: OUP.
- Crespo, E. (2006). *Ilíada*. Barcelona: Gredos.
- Finley, M. I. (1965). *The World of Odysseus*. Nueva York: Viking.
- Finley, M. I. (1982). *Esclavitud antigua e ideológica moderna: traducción. Antonio Prometeo Moya*. Barcelona: Crítica.
- Gaca, K. L. (2008). Reinterpreting the Homeric Simile of *Iliad* 16.7–11: The Girl and Her Mother in Ancient Greek Warfare. *AJPh*, 129(2), 145-171.

- Garlan, Y. (1988). *Slavery in ancient Greece*. Nueva York: Cornell University Press.
- Gil Fernández, L. (1984). Lengua y metro y El individuo y su marco social (pp. 159-195 y pp. 357-487). En F. Rodríguez Adrados, M. Fernández Galiano, L. Gil Fernández y J. Sánchez Lasso De La Vega (Eds.), *Introducción a Homero*. Barcelona: Labor.
- Glazebrook, A. y Henry, M. M. (Eds.). (2011). *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE–200 CE*. Wisconsin: Univ. of Wisconsin Press.
- Grimal, P. (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. (Primera edición en francés: 1951). Barcelona: Paidós.
- Harris, E. M. (2012). Homer, Hesiod, and the ‘origins’ of Greek slavery. *REA*, 114(2), 345-366.
- Havelock, E. A. (2002). *Prefacio a Platón*. Madrid: A. Machado Libros.
- Hunt, P. (2011). Slaves in Greek literary culture (pp. 22-47). En K. Bradley y P. Cartledge (Eds.), *The Cambridge World History of Slavery*. Cambridge: Cambridge University Press.
- López Eire, A. (2011). *Ilíada* de Homero. Madrid: Cátedra.
- Loraux, N. (2004). *Las Experiencias de Tiresias: lo masculino y lo femenino en el mundo griego*. (Primera edición en inglés: 1990). Barcelona: El Acanalado.
- Meyer, E. (1910). *Kleine Schriften zur Geschichtstheorie und zur wirtschaftlichen und politischen Geschichte des Altertums* (vol. 1). M. California: Niemeyer.
- Monson, S. S. (2011). Recollecting Aristotle. Pro-Slavery Thought in Antebellum America and the Argument of Politics Book I (pp. 247-277). En E. Hall, R. Alston y J. McConnell, *Ancient Slavery and Abolition: from Hobbes to Hollywood*. Oxford: Oxford University Press.
- Monro, D. B. y Allen, T. W. (1987-1988 [1902]) (vols. 1-2). *Homero. Il. = Iliadis*. Oxford: University Press.

- Olson, S. D. (1992). Servants' Suggestions in Homer's *Odyssey*. *JC*, 87(3), 219-227.
- Pabón Suarez de Urbina, J. M. (2006). *Odisea*. Barcelona: Gredos.
- Redfield, J. M. (1992). *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Ilíada*. Madrid: Destino.
- Schlaifer, R. (1936). Greek theories of slavery from Homer to Aristotle. *HSPH*, 47, 165-204.
- Patzek, B. (1995). *Status Warriors. War, Violence and Society in Homer and History*. (pp. 97-99). Amsterdam: Gieben.
- van Wees, H. (2002). Homer and Early Greece. *Colby Quarterly*, 38, 94-117.
- Vidal-Naquet, P. (1998). *The black hunter: Forms of thought and forms of society in the Greek world*. Baltimore: JHU Press.
- Westermann, W. L. (1955). The slave systems of Greek and Roman antiquity. *American Philosophical Society*, 17, 120-123.

# La concepción de la ‘justicia’ en *Medea* de Eurípides y en *Medea* de Franz Grillparzer

María Silvina Delbueno

## Introducción

El personaje de Medea atrae sobre sí las opiniones más controvertidas. Varios son los autores que se han dedicado a estudiar el mito de Medea y su recepción en el mundo. Entre ellos podemos destacar a Duarte Mimoso Ruiz (1983) con su obra: *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d un mythe* quien ha inventariado unas trescientas obras de arte sobre este mito entre los siglos XII–XX. Del mismo modo, Antonio Caiazza (1989) da a conocer dos trabajos: *Medea: fortuna di un mito, I* que abarca el estudio de las obras concernientes al mito de Medea en los períodos del *Quattrocento* al *Ottocento* y el segundo trabajo (1990): *Medea: fortuna di un mito, II*, en donde estudia las obras concernientes al mito de Medea en los períodos desde el *Ottocento* al Realismo.

Posteriormente, Alain Moreau (1994) con su obra: *Le mythe de Jasón et Médée. Le va-un-pied et la sorcière* orienta su estudio hacia los orígenes del mito, es decir, las secuencias preliminares de la expedición de los Argonautas.

Como eitores, Hall, Macintosh, y Taplin (2000) en *Medea in Performance 1500-2000*, amplían el alcance del tema en los diferentes

estudios a cargo de once autores. Ellos abordan la recepción del personaje mítico en los distintos países como Grecia, Centro Europa y Japón y en las diferentes épocas: el Renacimiento inglés, el siglo XVIII y la época victoriana, tanto en el teatro como en la ópera.

Por otra parte, Aurora López y Andrés Pociña (2002) en los dos volúmenes de su obra: *Medeas Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* recogen copiosas compilaciones y reseñas bibliográficas sobre las diferentes versiones del personaje desde la antigüedad hasta las obras contemporáneas.

Aníbal A. Biglieri (2005), en su obra *Medea en la literatura española medieval*, dedica su investigación a las diferentes lecturas del personaje de Medea en la obra de Alfonso el Sabio. Intenta describir el tránsito del mito griego al *exemplum* medieval y la lectura e interpretación de varios mitos recogidos en la *General Estoria*, con el objeto de determinar los caracteres de la ejemplaridad alfonsí.

Andrés Pociña (2007), en *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, recoge versiones de Medea que se centran en el siglo XX y en el siglo XXI y, además, incorpora trabajos que este autor ha realizado junto a Aurora López con posterioridad a la publicación del año 2002.

Quizá por ello, estudiar la figura de Medea desde la perspectiva de los estudios de recepción literaria podría parecer una intención desmesurada. Sin embargo, en los últimos años, dicha tendencia ha tenido un impulso más que interesante. Marteen De Pourcq (2012) lo constata cuando afirma:

The term `reception´ has been an important shorthand for the resistance within literary studies against uncritical notions of tradition and the classical (...) That is why the label `classical receptions´ was coined at the end of the 1990s in order to replace the older concept of `the classical tradition´ (p. 220).

Ahora bien, frente a la “universalidad” de los mitos, se ha hablado también de su “transhistoricidad”. Martindale (2013, p. 173) introduce

este concepto para explicar la permanencia de los mitos clásicos. Lo “tranhistórico” no se refiere a una naturaleza humana universal, sino a las similitudes que, a lo largo de la historia, se dan en el momento de la recepción de ciertos personajes y motivos.

A pesar de las diferencias entre estas concepciones del mito, podría señalarse que ambas coinciden en que, en lo que nos ha quedado, la historia post griega se resume en la continuidad y en las rupturas de los géneros literarios, a la manera de los griegos, continuándolos, renovándolos, o transformándolos según los casos (Rodríguez Adrados, 2004, p.17) pero, sin poder olvidar la referencia a los orígenes, incluso cuando se intenta plantear una ruptura completa con la tradición. En este sentido, Hardwick (2003) sostiene: “The implications for the study of classical texts are important since they suggest that the meaning attributed to an ancient text is shaped by the historical impact of its subsequent receptions” (p. 8).

Por ello y de acuerdo con Carlos García Gual, los mitos griegos vuelven a nosotros, perviven sueltos o trabados en múltiples relatos, y se prestan a ser recontados, aludidos, y manipulados por la literatura una y otra vez (1999, pp. 183-94). Este fenómeno abarca también las apropiaciones de las que ha sido objeto el mito de Medea, a propósito del cual se replantea la dialéctica con la que se intenta vitalizar el mundo antiguo.<sup>1</sup>

Como hemos anticipado, abordaremos la tragedia clásica *Medea* de Eurípides y su vinculación con la obra de Franz Grillparzer.<sup>2</sup> Este

---

<sup>1</sup> Cf. Maquieira y Fernández (2012, p. 38). En este sentido Fernández afirma: “La reflexión sobre el objeto de estudio ha motivado, por ejemplo, la propuesta de reemplazar por “recepción”, el tradicional “tradición clásica”. De esta manera se evita la idea de legado inerte habitualmente otorgado al pasado clásico, a favor de apuntar al rol activo del lector que selecciona, analiza y evalúa este pasado de acuerdo con su circunstancia presente”.

<sup>2</sup> Grillparzer: escritor austríaco (1791-1872). Sus obras: *Die Ahnfrau* (*La antepasada*, 1817), *Sappho* (Safo, 1818), Su trilogía *Das Goldene Vlies* (*El vellocino de oro*, 1818-1820), compuesta por: *Der Gastfreund* (*El huésped*), *Die Argonauten*

poeta desarrolló en la tragedia el choque de dos culturas que lleva a sus personajes a una situación de tirantez creciente y el tiempo obra como enemigo implacable, factor generalmente importante en el drama grillparzeano. Más allá de la mediación de los siglos, Eurípides en su época, no responde a los cánones clásicos de la tragedia aristotélica, y ello lo ha convertido en un autor moderno en el mundo clásico.<sup>3</sup> A pesar de estas diferencias de tiempo y de espacio, ambos autores se entrecruzan a partir de las obras en las que podemos abordar la expresión de la violencia desde la óptica de la justicia.

El autor austríaco retoma el mito griego desde diferentes perspectivas y lo recrea, teniendo en cuenta para ello los logros dramáticos de Eurípides, Séneca, Corneille y Klinger. Ahora bien, este dramaturgo aporta otra faceta del personaje de Medea, logra conciliar en ella una mezcla de amor y de odio, tanto para sus acérrimos enemigos, como para sus propios hijos, y esto la lleva a situaciones extremas. Sin embargo, muy lejos de la escena final de la obra griega, en la que hallamos a una Medea invulnerable, con tintes de divinidad como *theà apò mekhanés* (Kovacs, 1993, p. 51 y ss.), transitando la huida por el firmamento en un carro alado, en la obra grillparzeana, hallamos a una mujer que imparte justicia desde una clara manifestación de la violencia pero, como cree en la justicia divina, se entrega al tribunal superior de Delfos.

Respecto de la aplicación de la justicia y aun de la justicia reparadora, Marzano (2011) dice:

---

(*Los argonautas*) y *Medea*, (estrenada en el Burgtheater el 26 y 27 de marzo de 1821). *König Ottokars Glück und Ende* (*Dicha y ocaso del rey Ottokar*, 1825), *Ein treuer Diener seines Herrn* (*Un servidor leal de su amo*, 1827-28), *Des Meeres und der Liebe Wellen* (*Olas del mar y del amor*, 1831), *Der Traum in Leben* (*El sueño es vida*, 1834), la comedia: *Weh dem der lügt* (*¡Guay de quién miente!* 1838) *Libussa* (1841), *Ein Bruderkwitz in Habsburg* (*Una desavenencia fraternal en Habsburgo*, 1872), la novela corta: *Der arme Spielmann* (*El pobre juglar*, 1847).

<sup>3</sup> Cf. Michelini (1988, pp. 699-710), Nápoli (2016a, pp. 120-159) y (2016b, pp. 169-181).



Pour faire la lumière sur le lien entre justice et violence, on s'interrogera sur la justice dans sa dimension transitionnelle, à savoir comment une conception de la justice intervient pour réguler des changements politiques, depuis les situations où la violence est la méthode acceptable et attendue de résolution des conflits jusqu' à celles où on lui ôte sa légitimité par des procédures de pacification (p. 763).

La justicia a la que se entregará la *Medea* de Grillparzer por los actos de violencia cometidos significará el restablecimiento de un orden por la resolución de los conflictos generados y, finalmente, una innovación autoral.

### **Un estudio comparado: *Medea* de Eurípides y *Medea* de Franz Grillparzer**

Tengamos en cuenta que la cultura austríaca durante mucho tiempo estuvo vinculada al barroco y, en el siglo XIX, esas tendencias chocaron en forma algo abrupta con las nuevas formas de vida. El clasicismo declinante, sostenido solamente por la aureola que rodeaba la obra de las grandes figuras de Weimar, como la del más lejano Lessing, no podía dar satisfacción a una comunidad orientada hacia valores más inmediatos, más próximos a la realidad terrena (Modern, 1961, p. 14). El teatro de Grillparzer no fue ajeno a este hecho y desarrolló las constantes de la negación y la fatiga, la imposibilidad de creer, la duda aniquiladora.

De alguna manera, Ilse Brugger (1968) lo ha afirmado:

Una extraña mezcla de apasionamiento e inhibición caracterizó su modo de pensar y de vivir. Recogió en sus dramas de múltiples escenarios el desengaño barroco, pero lo contempló con los ojos del hombre moderno para quien se va abriendo un abismo entre lo inmanente y lo trascendente (p. 54).

El comienzo de la obra austríaca frente a su hipotexto, la tragedia griega, resulta muy disímil. En la última hallamos a una mujer

desengañada, afrentada por la traición y abandonada por el esposo. Medea implora a los dioses (160) por la injusticia cometida y más adelante, el coro manifiesta que ella invoca a Temis y a Zeus (210). Entre tanto, en la obra de Grillparzer encontramos un hecho inusual: la mujer entierra los objetos feéricos, elementos genéricos con los que se identifica y con los que intenta enterrar su pasado, a fin de adaptarse a las costumbres del pueblo griego y, por consecuencia, ser aceptada. Podríamos decir entonces que, en un primer momento, la inversión en las costumbres de su tierra extranjera frente a la reglada civilidad de los griegos formará parte del despojamiento de su identidad. Este despojo involucra de por sí un acto de violencia ya que la mujer por ser extranjera intenta obliterar su stirpe y entregarse por entero a una sociedad a la que no podrá ajustarse y en la que la justicia se imparte de manera muy diferente. Así lo enuncia: “Was recht uns war daheim, nennt man hier unrecht” [Lo que en nuestra tierra era derecho, aquí se llama culpa] (Acto I, p. 40).<sup>4</sup> Esta pérdida de identidad estará acompañada paralelamente por otra expresión de violencia: el intento de olvido. Medea entierra sus sagradas pertenencias para olvidar, en primer lugar a sus dioses, en segundo lugar a su ascendencia y, por último, concatenado con los anteriores, el pasado que la protegió. A este respecto enuncia: “Vergessend, daß mein Vater Kolchis` König,/ Vergessend, daß mir Götter sind als Ahnen,/ Vergessend, was geschehn und was noch droht” [Olvidaré que mi padre fue rey de la Cólquide/ olvidaré que mis antepasados eran dioses/ olvidaré cuánto sucedió y cuánto (nos) amenaza aún] (Acto I, p.76). Las costumbres de la heroína del todo diferentes frente a los otros, componen los elementos con los que comenzará a esbozarse, fragmentariamente desde el inicio de la obra, la justicia que estará impartida desde dos jerarquías resueltas en tres líneas: la jerarquía humana: desdoblada en soberana y mendi-

---

<sup>4</sup> Todas las citas están extraídas de la edición bilingüe *Medea* de Franz Grillparzer. Prólogo, traducción y notas de Ilse Brugger. Seguimos esta traducción.

cante; y la jerarquía divina. En este orden de aparición: el rey Creón, Jasón y la divinidad entendida como un todo.

La primera mención en la tragedia grillparzeana respecto del término justicia aparece en la enunciación de Gora, la nodriza de la colquidense, cuando a causa de las lamentaciones de esta por su miserable condición, hace referencia a la existencia de los dioses:

Daß Götter sind und daß Vergeltung ist./ Bewein`dein Unglück,  
und ich will dich trösten,/Allein verkennen sollst du`s frevelnd  
nicht/ Und leugnen die Gerechtigkeit da droben, / Da du die Strafe  
leugnest, deinen Schmerz.

Que los dioses existen y también la retribución./ Lloro tu miseria y  
te consolaré./Pero no has de desconocerla con impiedad/negando  
que allá arriba hay justicia/porque niegas el castigo y con él tu  
dolor (Acto I, p. 38).

La mujer extranjera intenta vanamente negar la traición de la que es objeto por parte del esposo, pues por él ha renunciado a su mundo y a las leyes que lo conforman. Consideramos que el autor austríaco plantea el tema de la justicia en dos términos: culpa y castigo.

Al mismo tiempo, la violencia que recae en el personaje de Medea se manifiesta en desprecio. En primer lugar, por el hombre que la denigra por causas étnicas, es decir, por las características ontológicas de una mujer no-griega, es más, Jasón se refiere a ella como la “salvaje colquidense”. En segundo lugar, y como consecuencia de esa alteridad, es acusada por el pueblo griego en su conjunto y confirmado en la voz del rey: “Und sie dein Weib?/ Schon früher gab uns Kunde das Gerücht,/Doch glaubt`ich`s nicht, und nun, da ich`s gesehn,/ Glaub`ich`s fast minder noch!-Dein Weib!”. [¿Y ella (es) tu mujer?/Ya antes, los rumores nos trajeron esta noticia/pero no la quise creer y ahora, al haberla visto,/acaso lo creo menos aún...¡(Esta es) tu mujer!] (Acto I, p. 62). Y finalmente por Creusa, su oponente griega, cuando dialoga

con Jasón: “In Kolchis ließen sie dich Greuel üben,/ Zuletzt verbanden sie als Gattin dir/ Ein gräßlich Weib, giftmischend, vatermörd´risch./ Wie hieß sie?-Ein Barbarenname war´s-/Medea!” [Te hacían cometer actos impíos en la Cólquide/ y al fin afirmaban que habías tomado por esposa/ a una mujer horrible, envenenadora y parricida/ ¿Cómo se llamaba? Era un nombre bárbaro ¡Medea!] (Acto I, p. 54).

Todos los intentos de la extranjera por agradar al esposo fracasan, a pesar de haber conciliado brevemente una fugaz amistad con Creusa, a quien recurre a fin de reconquistar a su hombre. Una de las innovaciones respecto del mito griego se halla al presentar a la joven princesa como novia de Jasón en tiempos juveniles. Entonces Medea experimenta su alteridad que se evidencia en los actos fallidos, su inhabilidad frente a los otros, los griegos, para poder compartir las tareas que los identifican, como en el caso de tañer la lira, y además, síntoma de pertenencia cultural griega:

Medea: ich nehme ernstlich, doch es geht nicht./ (Sie legt die Leier weg und steht auf.)/ Nur an den Wurfspieß ist die Hand gewöhnt/ Un dan des Weidwerks ernstlich rauh Geschäft!/(Ihre rechte Hand bis dicht vor die Augen hebend.)/ Daß ich sie strafen könnte, diese Finger, strafen!

Medea: Me lo propongo seriamente más no puedo./ (Pone a un lado la lira y se levanta)/ Mi mano sólo está acostumbrada a manejar la jabalina/ y (atender) los asuntos serios y rudos de la caza./ (Levanta su mano derecha hasta muy cerca de los ojos)./ ¡ Oh, si pudiera castigar a estos dedos! (Acto I, p. 70).

En un marcado *in crescendo*, ella debe soportar ser una extranjera a la que además de su incapacidad para realizar las tareas propias de la casa, del οἶκος, le imputan asuntos de estado, pertenecientes a la πόλις, es decir, los crímenes pasados, míticamente conocidos que, en un primer momento, afirma no haber cometido. Ambas imputaciones, la del οἶκος como la de la πόλις, enmarcan la expresión de la violencia

de los demás, del otro social griego contra su persona. Pero más terrible aún, debe soportar la violencia extrema desde el ámbito familiar: el abandono duplicado, pues al abandono del esposo debe anexarse el abandono de sus hijos, quienes prefieren la compañía agradable de Creusa, personaje dotado de voz en esta obra, frente a la aspereza del carácter de su madre, Medea. Sólo entonces la mujer clama por la justicia e intenta impartirla.

Entre tanto, Jasón no sólo la rechaza sino que intenta quedar exento de culpa y castigo ante Creón, desde la justicia que este último arbitrará, ya que en la figura del argonauta los griegos homologan su conducta anterior, la de un desterrado, de un apátrida, de un no griego por convivir junto a la extranjera: "Verruchten Treibens klagte man micha n! (...) Mit Unrecht, bei den Göteern schwör' ich es!" [Me acusaron de actos impíos (...) Sin razón, lo juro por los dioses!] (Acto I, p. 53).

Por ello es capaz de invocar la justicia de los dioses en lo que significa un verdadero golpe de denigración para Medea, otra de las expresiones de violencia de las que hace gala Jasón y con la que intenta hacer invisible a quien fuera su mujer: "Was hab` ich denn getan, gerechte Götter!/ Daß ihr mir nahmt, was ihr dem Ärmsten gebt,/ Ein Schmerzasyll an seinem eignen Herd/ Und zur Vertrauten, die ihm angetraut!" [Oh dioses justos! ¿qué he hecho yo/para que me quita-seis lo que dais al más pobre:/un hogar propio como refugio contra los dolores/y una esposa para confidente"?] (Acto II, p.80). Contrariamente, en el hipotexto griego, Medea, justamente, implora por la justicia divina ante el abandono del esposo, como ya lo hemos referido en páginas anteriores.

La proscripción para Medea en la obra de Eurípides surge del edicto de Creón por el temor que le significa su presencia hechicera, hacedora de males. En este sentido, el rey, como conductor de la nave de Estado, decide erradicar el problema con la concreción de un acto de violencia en donde operará la dualidad paradigmática desde

varios puntos de vista. Desde el punto de vista genérico: masculino-femenino; desde el punto de vista político: civilización-barbarie; desde el punto de vista étnico: griego-no griego, desde el punto de vista religioso: sacro-profano, apoyándose siempre en el primero de todos los términos, a favor de Jasón y en disfavor de Medea.

El decreto trae aparejado en sí mismo un acto de justicia reparadora de acuerdo con la visión creóntica:

... ἀνεῖπον τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν  
φυγάδα, λαβοῦσαν δισσὰ σὺν σαυτῆι τέκνα  
... ὡς ἐγὼ βραβεὺς λόγου  
τοῦδ' εἰμί, (272-275).<sup>5</sup>

Te ordeno que, tomando contigo a tus dos hijos,  
salgas de esta tierra como exiliada ...  
porque yo soy el ejecutor de este decreto.

La justicia manifiesta en la obra de Grillparzer comienza con el edicto de destierro para ambos refugiados a causa de la muerte del rey Pelias, sucedida en un pasado reciente. A modo de imbricación de dicho pasado en el presente, el heraldo extranjero da a conocer el edicto pero ya no desde el ámbito humano reinante, como es el caso del hipotexto clásico, sino desde el ámbito divino, ya que este mensajero opera como instrumento de los dioses en Delfos:

Ein Gottesherald bin ich, abgesandt/Vom uraly heil gen Stuhl  
der Amphiktyonen,/Dr spricht in Delphis hochgefreiter Stadt;/  
Mit Bann verfolg ich und mit Rachespruch/ Die schuldigen Ver-  
wandten König Pelias,/ Der einst auf Jolkos saß, nun abe tot ist./  
(...) Und treib`ihn aus, kraft meines heil gen Amts,/ Aus von  
der Griechen gottbetretner Erde,/nd weis ihn in das Irrsal, in die  
Flucht;/Mit ihm sein Weib und seines Bettes Sprossen./

---

<sup>5</sup> Para las citas en griego se utilizó la edición de Kovacs (1994) como las ediciones de Medina González y López Férrez (1995) y Nápoli (2007).

Soy un mensajero de los dioses, enviado/de la viejísima y sagrada sede de los anfictiones/que emite sus juicios en la insigne y libre ciudad de Delfos;/persigo con la proscripción y el fallo de venganza/a los parientes culpables del rey Pelias,/que antes reinó en Iolco y ahora está muerto (...) en virtud de mi cargo sagrado, lo expulso/ de la tierra helénica, pisada por los dioses,/ para que yerre fugitivo por el mundo;/ y con él su mujer y los frutos de su lecho (Acto II, pp. 92-96).

En ese preciso momento, el rey Creón decide dar a su hija en matrimonio con Jasón y, con esta acción, cobijar al griego, integrarlo nuevamente a la πόλις, al tiempo que, como un acto de violencia, quita toda protección a Medea por conformar una alteridad. Por tanto esta será expulsada de la tierra griega desde dos jerarquías enteramente humanas y de condición social disímil: por la soberanía del rey y por la mendicidad de Jasón. A este respecto Marzano (2011) afirma:

Neutraliser le risque de l'injustice, qui contraint le juste à se défendre par la violence contre la violence de l'injuste, nécessite d'accepter une autorité qui fasse exister sur le plan politique la norme naturelle de justice et que légitimée parce qu'elle accomplit cette tâche (p. 766).

El rey enuncia la expulsión: “Genug hast du verübt, seit er dich sah;/ Hinweg aus meinem Haus, aus meiner Stadt!” [Bastante has hecho desde el momento en que él (Jasón) te vio/ ¡Fuera de mi casa y de mi ciudad!] (Acto II, p. 98). Medea resulta ser la extranjera que llega a un país transportando su cultura como un blindaje y su violencia final, contestataria, como una prueba de superioridad (Bédard, 2019, p. 3).

Entre tanto, Jasón demuestra el desprecio por la condición salvaje de su mujer, desde su punto de vista, que parecería tomar conocimiento en el momento en que el argonauta regresa a la tierra de Corinto en un reencuentro con su identidad griega. Y por esto mismo, la inculpa a causa del padecimiento de todos sus males:

Berührst du mich?/Laß ab von mir, du meiner Tage Fluch!/(...)  
Heb dich hinweg, zur Wildnis, deiner Wiege,/Zum blut'gen Volk,  
dem du gehörst und gleichst!/ Doch vorher gib mir wieder, was du  
nahmst: Gib Jason mir zurücke, Frevlerin!

Déjame, maldición de mis días!/Tú que me robaste mi vida y mi  
felicidad; (...) Aléjate y vuelve a las selvas (que fueron) tu cuna;/  
a tu pueblo sangriento a que te asemejas!/ ¡Pero ante todo devuél-  
veme lo que me quitaste;/ devuélveme a Jasón, oh pecadora! (Acto  
II, p. 98).

Esta enunciación converge con la de su par euripideo respecto del  
significado que adquiere el cumplimiento de la ley entre los griegos y  
la carencia de la misma entre los pueblos bárbaros:

πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς  
γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι  
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν:  
πάντες δέ σ' ἦσθοντ' οὔσαν Ἕλληνας σοφῆν  
καὶ δόξαν ἔσχεας: εἰ δὲ γῆς ἐπ' ἐσχάτοις  
ῥοισιν ὤκεις, οὐκ ἂν ἦν λόγος σέθεν (536-41).

Por un lado y, en primer lugar, habitas la tierra griega en lugar  
del suelo bárbaro, y conoces la justicia y puedes acogerte a las  
leyes sin necesidad de recurrir a la violencia. Y todos los griegos  
se dieron cuenta de que eres sabia y así obtuviste tu fama. Pero si  
hubieras habitado en los últimos límites de la tierra, no se habría  
dicho ninguna palabra acerca de ti.

El punto axial de la expresión de la violencia, inscrita en la obra  
de Grillparzer, aparece en el momento de la expulsión, en el que  
la mujer se autodefine denigrándose frente a Jasón, quien ya la ha  
rechazado: “Laß diese mich mit gift'gem Haß verfolgen,/Vertreiben,  
töten, diese tun's mit Recht,/ Denn ich bin ein entsetzlich, greulich  
Wesen,/Mir selbst ein Abgrund und ein Schreckensbild;” [Deja que



me persigan con su odio malsano,/que me expulsen y maten; lo hacen con razón/porque soy una criatura horrible y perversa,/un abismo y una imagen de terror para mí misma] (Acto II, p. 101). Ella, la bárbara, no sólo se sabe diferente del resto sino que esa diferencia parecería traer implicada la sinonimia desde el tríptico: otredad = salvajismo = monstruosidad. Es decir, Medea por su condición de extranjera con todo lo que ello implica, se autodefine como monstruo.<sup>6</sup> Inmediatamente podemos observar un atisbo de ambigüedad en la protagonista en la que por un lado, clama al hombre la huida en conjunto como lo hace la Medea de Séneca y,<sup>7</sup> al tiempo, por otro lado, clama por la promesa incumplida: “Als mir’s mein greiser Vater drohte,/Versprachst du, nie mich zu verlassen, Halt’s.” [Cuando mi padre anciano me amenazaba,/ prometiste que nunca me abandonarías. ¡Cumple tu promesa.] (Acto II, p. 102). El fracaso de Medea en el amor le significa el fracaso en su vida personal pues tiene grabado en el cuerpo la memoria del amor por Jasón. Parangonado a este discurso, hallamos en el discurso de Grillparzer ecos del discurso euripideo. Cíclicamente se hallan conformados por las enunciaciones de Medea, luego por el coro y, el cierre nuevamente a cargo de Medea. En los versos 219-222, la mujer denuncia: “δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστι’ ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν, ὅστις πρὶν ἀνδρὸς σπλάγχνον ἐκμαθεῖν σαφῶς/ στυγεῖ δεδορκῶς, οὐδὲν ἡδίκημένος” [Es evidente que la justicia no existe ante los ojos de los mortales, / cada vez que alguien, sin comprender claramente las entrañas de un hombre, /lo odia por el simple hecho de haberlo visto,/ sin que en nada haya sido injuriado por él.]

Igualmente en este tenor hallamos la alocución del coro que alude a la invocación de Medea a Temis, a Zeus (210) y en la Antistrofa II

---

<sup>6</sup> Cf. Delbueno (2016, pp. 119-125).

<sup>7</sup> Séneca (Acto III, 522-524): “Utrumque profuge. Nolo ut in socerum manus/ armes; nec ut te caede cognata inquires/Medea cogit. Innocens mecum fuge” [Huye de entrambos. No quiero que empuñes/armas contra tu suegro;/ ni te obliga Medea/a mancharte con sangre de parientes/. Libre de toda culpa huye conmigo].

(439) βέβακε δ' ὄρκων χάρις, οὐδ' ἔτ' αἰδῶς” [Ha desaparecido la piedad debida a los juramentos “] Finalmente expresa:

ὄρκων δὲ φρούδη πίστις, οὐδ' ἔχω μαθεῖν  
εἰ θεοὺς νομίζεις τοὺς τότε οὐκ ἄρχειν ἔτι  
ἢ καινὰ κεῖσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τὰ νῦν,  
ἐπεὶ σύνοισθά γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὖορκος ὢν (492-495).

Pero la fe en los juramentos ya ha partido, aunque yo no puedo saber si consideras que los dioses de antes no tienen ya más poder, o si crees que hay para los hombres nuevas leyes divinas, puesto que sabes que, en cuanto a mí, no eres fiel a los juramentos.

Ante esta afrenta, la mujer de la tragedia clásica maquinará la venganza sobre el peor de sus enemigos. El coro la alienta cuando afirma: “δράσω τάδ': ἐνδίκως γὰρ ἐκτείση πόσιν,/ Μήδεια. πενθεῖν δ' οὐ σε θαυμάζω τύχας” (267-268) [Haré estas cosas. Con justicia castigarás a tu esposo, Medea. Y no me admiro de que tú llores por tus desdichas] y en esa misma línea más adelante el Corifeo amonesta el comportamiento del griego:

Ἰᾶσον, εὖ μὲν τοῦσδ' ἐκόσμησας λόγους;  
ὄμως δ' ἔμοιγε, κεῖ παρὰ γνώμην ἐρῶ,  
δοκεῖς προδοῦς σὴν ἄλοχον οὐ δίκαια δρᾶν (577-579).

Jasón, has adornado muy bien estas palabras.  
Igualmente me parece, aunque no hablo según lo esperado,  
que no haces algo justo cuando traicionas a tu esposa.

Sin embargo, en el acto III de la obra de Grillparzer, Gora instiga la venganza de Medea contra el traidor, en un acto de justicia cuando enuncia: “So straf ihn, triff ihn!/ Räche den Vater, den Bruder,/Unser Vaterland, unsre Götter,/Unsre Schmach, mich, dich!” [Pues bien, ¡castígalo, hiérelolo!/ ¡Venga a tu padre, a tu hermano/a nuestra patria, a nuestros dioses,/a nuestra ignominia, a ti y a mí] (Acto III, p. 110). En

ese momento la bárbara renueva la posibilidad de la huida conjunta con el argonauta pero, al serle denegada, decide enfrentar a Creusa, su rival femenino, principio de todos sus males en tierra griega. Dos mujeres en pugna por el amor del mismo hombre y la expresión de la violencia en el plano discursivo de la colquidense: “¡O, hätt´ich einen Dolch, ich wollte dich/ Und deinen Vater, den gerechten König!” [Oh, si tuviera una daga los atacaría a ti/ y a tu padre, el rey justísimo!] (Acto III, p. 103). Con respecto a los celos que padece la protagonista, Marzano sostiene:

Dans le grand public, la notion de jalousie se trouve essentiellement associée aux relations de couple. Et son rapport avec la violence est majoritairement référé à l´aggression potentielle du jaloué par le jaloux ainsi qu´à l´intensité du tourment que ressent ce dernier (2011, p. 749).

Ahora bien, abandono y desprecio se presentan como actos violentos del hombre griego contra su mujer. Pero aún esta debe soportar un mal mayor: los niños, sus hijos e hijos de Jasón, le serán quitados por el rey. Frente a esta situación, la extranjera planificará la ejecución del castigo en el mismo orden secuencial en que lo hace la mujer en el hipotexto euripídeo: “ἐμοὶ γὰρ ὅστις ἄδικος ὢν σοφὸς λέγειν/πέφυκε, πλείστην ζημίαν ὀφλισκάνει” (580-583). [Pues para mí, aquel que siendo injusto nació hábil al hablar, debe ser condenado a una multa mayor]. Por ello, y en consonancia con la protagonista clásica, la *Medea* de Grillparzer inicia la maquinación vengativa cuando exclama: “Ich geh´! Die Rache neh´ich mit!” [¡Me voy y llevo conmigo la venganza!] (Acto II, p. 104).

Entre tanto Jasón, lisonjero y hábil, intentará instaurar en Creón el poder supremo que lo investirá en la figura de juez con la clara finalidad de deshacerse de *Medea*, sosteniendo con ello una conducta no sólo violenta sino abominable cuando enuncia: “¡Verfahre, Herr, in deinem Richteramt!/Sie kann nicht länger, stehen neben mir,!” [Procede, oh

señor, según tus poderes de juez!/No es posible que siga a mi lado] (Acto III, p. 116). Una vez refugiado en Grecia, y relacionado con la familia real, Jasón confía en Creón, el impartidor de justicia, ya que lo mantendrá a salvo de las acusaciones anteriores. Creón anuncia: “Hin vor den Richterstuhl der Amphiktyonen/ Tret´ich für dich, verfechte deine Sache/ Und zeige, daß nur sie es war, Medea,/ Die das verübt, was mana n dir verfolgt,/Daß sie die Dunkle, sie die Frevlerin.” [Ante el tribunal de los anficiones/me presentaré en defensa de tu causa./Probaré que sólo fue ella, Medea,/la que cometió cuanto te reprochan/ y que ella era la maligna, la perversa] (Acto III, p. 118).

Nuevamente apreciamos que la justicia de la mano de Creón intenta ser reparadora pero, en realidad, acusa una manifestación de violencia en perjuicio de la inmigrante. Ante ello el argonauta no sólo se siente protegido, sino que además, deslinda su responsabilidad conjunta en los actos cometidos con anterioridad sobre la persona de su tío. Por ello le enrostra a la forastera el desprecio con el que, a modo de castigo, la condenan desde los ámbitos humanos como divinos, tanto el pueblo como los dioses, (Acto III, p. 122). De nada sirve el extenso discurso posterior de exculpación de Medea en la intervención de esa muerte.

Como ya lo hemos anticipado, la justicia en esta obra aparece articulada en los términos: culpa-castigo. Jasón alega que su unión con la colquidense se ha vuelto maldita en dos planos: divino y humano. En un primer momento, por los dioses y, en segundo momento, por el padre de la mujer sanguinaria (Acto III, p. 126). La hipocresía del argonauta llega al extremo de negar a la madre los hijos que, en esta obra, adquieren la nominación de Esón y Absirto y, finalmente, intercede para que sólo uno marche al destierro con ella, toda una creación literaria. La negativa de los propios hijos de acompañar a la madre Medea es analizada tanto por la mujer como por el esposo desde perspectivas muy disímiles. En la mujer cobrará forma la decisión

del acto filicida, acto de violencia contestaría que será ejecutado con posterioridad y, al mismo tiempo, la situación de *aporía* femenina que parecería resolverse con la propia muerte, pero que finalmente no se concreta: “¡Einen Dolch für mich und sie!” [Una daga para mí y para ellos!] (Acto III, p. 138). Más adelante ya en el Acto IV enuncia: “Laß sie mich töten, es ist aus!” [Déjalos que me maten; ¡todo se acabó!] (151). El aniquilamiento que le provoca el abandono de sus hijos es el que la lleva a urdir la trama de la venganza: “Ich bin besiegt, vernichtet, zertreten! / Sie fliehn mich, fliehn! / Meine Kinder fliehn”. [¡Estoy vencida, aniquilada, pisoteada! / Ellos me huyen, (me) huyen! / ¡Mis hijos me huyen!] (Acto III, p. 138).

En cuanto a Jasón, considera esta situación como una consecuencia del salvajismo que caracteriza a esta mujer desde los términos de culpa y castigo, es decir, esta culpa netamente humana está castigada por la esfera divina. Así él afirma: “Dir selber dank´es, daß dein wildes Wesen / Die Kleinen abgewandt zur Milde hin. / Der Kinder Ausspruch war der Götter Spruch!” [Tienes que agradecértelo a ti misma, tu carácter salvaje / ha hecho que los pequeñuelos se dirijan hacia la ternura. / ¡La decisión de los niños fue el fallo de los dioses!] (Acto III, p. 139).

En el acto IV reaparece el personaje de la nodriza Gora para hacer referencia a la implacable ley del Talión, otra de las formas de justicia, respecto del presente abandono que los hijos infieren a la madre (Acto IV, p. 143). Entonces pesa sobre Medea la maldición de su padre y frente a esto toma una decisión taliónica: “So will ich sie treffen, wie die Götter mich! / Ungestraft sei kein Frevel auf der Erde! / Mir laßt die Rache, Götter! Ich führe sie aus.” [Y yo los castigaré como los dioses han hecho conmigo! / En esta tierra, ninguna impiedad ha de quedar impune! / Dejadme la venganza a mí ¡oh dioses! Yo la ejecutar] (Acto IV, p. 143). La violencia de la venganza aparece plasmada como un acto de justicia en el que la madre amalgama la traición de los hijos a la traición anterior de Jasón y por ello urde la trama del castigo:

Gut? Und fliehen die Mutter?/ Gut? Sie sind Jasons Kinder!/ Ihm gleich an Gestalt, an Sinn,/ Ihm gleich in meinem Haß./Hätt´ich sie hier, ihr Dasein in meiner Hand./In dieser meiner ausgestreckten Hand, Und ein Druck vermöchte, zu vernichten/All, was sie sind und waren, was sie werden sein-/Sieh her!-Jetzt wären sie nicht mehr.

¿Buenos? ¿Y huyen de la madre?/¿Buenos? Ellos son hijos de Jason! Se le parecen en la estatura, en los pensamientos,/se le parecen en el odio hacia mí/Si los tuviera aquí, su existencia en mis manos,/a estas manos extendidas,/y si un apretón fuera capaz de aniquilar/ todo cuanto son y eran y serán.../¡mira!...!Ya no existirían más!

Sin embargo, la decisión de la mujer, la negación de su maternidad, su anulación, no está exenta de ambivalencia y opera al igual que la protagonista eurípidea: “Könnst´ich sie lieben, wie ich jetzt sie hasse” [Si pudiera amarlos como ahora los odio] (Acto IV, p. 146). Por ello recordemos la extensa *rhexis* de la colquidense en la tragedia clásica:

ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς.

τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς

λυποῦσαν αὐτήν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;

οὐ δῆτ’ ἔγωγε: χαιρέτω βουλευύματα (1045-1048).

(...)

ἄγ’, ὧ τάλαινα χεῖρ ἐμή, λαβὲ ξίφος,

λάβ’, ἔρπε πρὸς βαλβῖδα λυπηρὰν βίου,

καὶ μὴ κακισθῆς μηδ’ ἀναμνησθῆς τέκνων (1244-1246).

Me llevaré a mis hijos de esta tierra.

¿Por qué deberé yo misma, para hacer sufrir

a su padre a causa de un gran mal, obtener el doble de tales males?

No lo haré, al menos yo. Adiós a mis decisiones.

(...)

¡Vamos! Oh desdichada mano mía! Toma la espada,  
tómala, repta hacia el triste límite de tu vida,  
no seas débil ni hagas memoria de tus hijos.

En el personaje de Grillparzer, prácticamente el mismo sentimiento que experimenta por los hijos, en el presente del discurso, es homologable al sentimiento que subsiste aún por Jasón. A pesar de ello, volverá a ser Medea en el preciso momento en que evoca y retoma su pertenencia identitaria a partir de los utensilios mortíferos que enterró al inicio de la obra: “Medea bin ich wieder; Dank euch, Götter!” y más adelante frente a Creón: “Doch Dank euch! Ihr gabt mir auch mich selbst./Schließ auf die Kiste!.”[Soy otra vez Medea; ¡os doy las gracias, dioses!/ Pero os doy las gracias, sí, las gracias. Porque me devolvisteis a mí misma] (Acto IV, pp.152 y 154). Resulta evidente la alusión de Grillparzer al personaje homónimo de la tragedia de Séneca (Acto V, v. 910).

Los términos culpa y castigo en los que se involucra la manifestación de la justicia comienzan a entrelazarse, y lo hacen a partir de un acto de violencia que se sostiene en el desprecio, el mismo que Jasón experimentó por Medea desde los inicios del Acto I, y que es traspasado a los niños, dotados de voz, a partir del (Acto IV, pp. 158-160).

En consecuencia, así como la protagonista recuerda haber sido maldecida por su padre, cíclicamente, en el tiempo dramático, se define como enemiga de sus hijos cuando enuncia: “In schlimmern Feindes Hand wart ihr noch nie!” [Nunca estuvisteis en manos de una enemiga peor!] (Acto IV, p. 164).

Ahora bien, precipitados los acontecimientos por la muerte de Creusa a causa de Medea, de igual manera que en el hipotexto euripideo, esta, razonablemente, piensa que tanto ella como sus hijos ya no tienen lugar a donde ir. Se consolidan en seres *aporéticos*, sin escapatoria posible ni lugar en el mundo: “Sie Kommen, sie töten mich,/Schonen auch der Kleinen nicht” [Vendrán, me matarán,/tampoco les perdonarán la vida a los pequeños] (Acto IV, p. 164).

A partir del Acto V Medea tropieza con un nuevo e inesperado abandono, el de la nodriza, el tercero en la escala jerárquica de degradación, luego de Jasón y de sus hijos. Gora, a modo de coro griego, anuncia la muerte de los niños ejecutada por la mano filicida: “Ich hab`gesehn mit diesen meinen Augen/ Die Kinder liegen tot in ihrem Blut,/ Erwürgt von der, die sie gebar,Von der, die ich erzog, Medea” [Con estos mis ojos he visto/ a los niños muertos cómo yacían en su propia sangre,/estrangulados por quien los dio a luz/ por ella a la que crié, Medea] (Acto IV, p. 168) .

Entre tanto el rey, a causa de la muerte de su hija, amenaza con actos de venganza que, como legítima impartición de justicia, recaerán tanto sobre Gora como sobre Medea. Inmediatamente y de manera imprevista, este decreta la expulsión y el posterior destierro de Jasón, anteriormente cobijado por él, como ya lo hiciera con la forastera. En este momento de la acción, el argonauta se asemeja y adquiere la misma condición mendicante con la que la mujer, Medea, se ha investido desde los inicios de la obra en tierra griega.<sup>8</sup>

El último diálogo Jasón-Medea, una vez muertos los niños, los sitúa al igual que la imagen del Acto I: dos desterrados. Medea debe abandonar Corinto tanto como Jasón, despreciado por el mismo rey que tiempo atrás lo albergó. Medea alega: “Nicht traur´ ich, daß die Kinder nicht mehr sind,/ Ich traure, daß sie waren, und daß wir sind” [No lamento el que los niños no vivan más/lamento que existieran y que nosotros existamos] (Acto IV, p. 176) con una clara idea shopenhaueriana del autor. Medea sabe de su dolor infinito pero también sabe que “Medea soll nicht durch Medeen sterben” [Medea no debe morir a manos de Medea] (Acto IV, p. 178).

Si nos retrotraemos al texto clásico, los cadáveres de los hijos se-

---

<sup>8</sup> Foucault (2008, pp. 95 y 104). A este respecto el autor afirma: “Este castigo para ser más universal y necesario introduce el poder de castigar más profundamente en el cuerpo social (...) el derecho a castigar ha sido trasladado de la venganza del soberano a la defensa de la sociedad”.



rán resguardados en el templo de la diosa Hera Acreea a fin de instaurar en Corinto los ritos expiatorios por ese crimen (1378-1384), y además para que sus enemigos no profanen su tumba.<sup>9</sup> El filicidio como acto de justicia forma parte de la jerarquización de la violencia desde la trama de la venganza que, finalmente, recaerá sobre el hombre por alta traición.

En la obra de Grillparzer, el filicidio implica un acto de salvación.<sup>10</sup> Así lo enuncia Gora: “Ja, tot! Du heuchelnder Verräter!-Tot! Sie wollte sie vor deinem Anschauen retten/. [Muertos./Sí, muertos, traidor hipócrita...; Muertos! Quería salvarlos para que tú (Jasón) no los contemplaras] (Acto IV, p. 170). En este sentido, Marzano considera que la justicia entra en acción para regular el restablecimiento o la instauración de un orden a partir de un desorden que se define como tal, precisamente porque admite y vuelve predecible la violación sistemática de la integridad de las partes implicadas (2011, pp. 763-764).

Por esta causa, el personaje femenino del autor austríaco aguarda la justicia divina de Delfos y decide entregarse a su edicto. Su palabra cobra justicia doblemente pues, por un lado, devolverá el mítico vellocino al altar, otrora robado; y, por otro lado, se pondrá a disposición de los dioses por el acto cometido:

Nach Delphi geh´ich. An des Gottes Altar,/ Von wo das Vlies ein  
Phryxus weggenommen,/Häng´ich, dem dunkeln Gott das Seine  
gebend/ (...) Dort stell`ich mich den Priestern dar, sie fragend:!

---

<sup>9</sup> Burnett (1998, p. 218) “Medea’s voice is next heard from the airborne chariot of Helios which evidently picked her up in the instant that the children breathed their last. From this superior position she speaks in an altered voice, as Vengeance Achieved and Curse-Demon Satisfied”.

<sup>10</sup> Hall, Macintosh y Taplin (2000, p. 14) “... in nineteenth century Medea becomes abandoned wife *tout court*, Grillparzer’s trilogy clearly set the trend in presenting Medea’s cause in a thoroughly sympathetic light, where infanticide is no longer caused by the desire for passionate revenge, rather by the mother’s desire to prevent her children meeting with a worse fate in the future”. “La violencia física es el *emergente excesivo* de una violencia estructural más profunda” (Femenías, 2013, p. 27).

Ob sie mein Haupt zum Opfer nehmen an,/ Ob sie mich senden in die ferne Wüste,/ In längerem Leben findend längre Qual.

Iré a Delfos. En el altar del dios/ de donde Frixo un día sacó el vellocino,/ lo colgaré para devolver lo suyo al dios oscuro/ (...) Allí me presentaré ante los sacerdotes y les preguntaré/si quieren aceptar mi cabeza como sacrificio; o si deciden enviarme a lejano desierto/para que en una vida prolongada se prolonguen mis tormentos (Acto IV, p. 178).

La justicia divina prevalece sobre el acto de justicia fallido instaurado en el orden humano de Creón, y de Jasón respectivamente. Como explica Brugger perdidas toda dicha y toda esperanza en una vida feliz, ella se entrega, incondicionalmente y con renuncia suprema, al juicio de los dioses. Medea traza el camino, el único abierto a dos seres destruidos como son Jasón y ella; algo les queda por hacer aún: “soportar, sufrir y expiar” (1968, p. 28).

### **A modo de conclusión**

Los estudios de recepción nos han facilitado vincular *Medea* de Eurípides con *Medea* de Franz Grillparzer. Se trata de dos personajes femeninos que imparten justicia. Durante el transcurso del siglo XIX, Medea ha llegado a cobrar una dimensión particular, pues aparece como víctima de condiciones socioculturales y políticas interpretadas de un modo opuesto a la tradición antigua que la mostraba, principalmente, como un ente maléfico, vengativo y justiciero. Los estudios en los siglos XX y XXI encuentran en ella a una mujer despojada que está perdiendo todo: familia, esposo e hijos, y entienden que el filicidio no es provocado solamente por el deseo pasional de venganza, tal como lo señala la tragedia sino, también, por otros móviles como, por ejemplo, la liberación a través de la muerte, que impide a los hijos llevar una vida miserable.

El autor austríaco ha retomado las secuencias del hipotexto eurípideo y las ha moldeado con trazos innovadores. Por ello, la manifes-

tación de la violencia en la mujer no sólo adquiere visos rebeldes sino también se pone en evidencia la intimidación que ejercen el resto de los personajes contra ella. Esta mujer debe soportar las solapadas acusaciones de los otros por su incapacidad para realizar las tareas propias del οἶκος y, además, las recriminaciones por las que se le imputan asuntos de estado, pertenecientes a la πόλις, es decir, los crímenes pasados, míticamente conocidos. Ambas acusaciones, la del οἶκος como la de la πόλις, se enmarcan en la expresión de la violencia de los griegos contra la extranjera. El primer atisbo de dicha expresión involucra a Jasón, en su intento por quedar exento de culpa y castigo ante Creón, por las atrocidades cometidas junto a la mujer, en un tiempo anterior, extra-tragedia.

La segunda manifestación de la violencia aparece en el edicto de destierro que dictamina un heraldo del tribunal de Delfos y, en consonancia con el mismo, el rey decide cobijar al griego a partir del nuevo matrimonio y expulsar a la hechicera. La justicia que imparte el rey traerá aparejadas las consecuencias más funestas. Hacer invisible a la extranjera, erradicar el problema que significa su presencia, constituye la tarea que emprenden los personajes masculinos. Medea experimenta su alteridad, la diferencia respecto del común denominador griego. Esta condición se perfila desde varios puntos de vista. Desde el punto de vista genérico, tenemos en cuenta la esfera de lo masculino-femenino; desde el punto de vista político: la esfera de civilización griega-barbarie colquidense; desde el punto de vista étnico: la esfera de griego-no griego, desde el punto de vista religioso: la esfera de sacro-profano. Dicha dualidad se apoya constantemente en el primero de todos los términos, en beneficio de Jasón y en oposición a Medea.

La tercera manifestación de la violencia, un hallazgo sorprendente radica en el abandono de sus propios hijos y la preferencia que brindan a la nueva esposa en detrimento de la madre biológica.

La cuarta manifestación –y también una creación–, gira en torno del último abandono, el que lleva a cabo Gora, la nodriza.

En el hipotexto clásico, la furia vengativa de la colquidense la impulsa a ejecutar el flicidio como castigo supremo a la traición del hombre. Justiciera, ella perpetra la huida. Medea se entroniza a modo de divinidad, mientras en Grillparzer, la mujer no se despoja de su humanidad para ejecutar el crimen. Esta Medea, humanamente trágica, imparte justicia y, porque cree en la justicia divina, se entregará al edicto superior de los sacerdotes de Delfos, como corolario de los actos de violencia cometidos.

## Referencias bibliográficas

### *Ediciones, comentarios y traducciones*

- Eurípides (1978). *Tragedias II. Suplicantes – Heracles – Ión – Las troyanas – Electra – Ifigenia entre los tauros* (Introd., Trad.y notas J. L. Calvo Martínez). Madrid: Gredos.
- Eurípides. (1977). *Tragedias I. El cíclope. Alcestis – Medea – Los Heráclidas – Hipólito – Andrómaca - Hécuba* (Introd., Trad. y Notas A. Medina González y J. A. López Férez). Madrid: Gredos.
- Eurípides. (1979). *Tragedias III. Helena – Fenicias – Ifigenia en Áulide – Bacantes - Reso* (Introd., Trad. y Notas C. García Gual y L.A. de Cuenca y Prado). Madrid: Gredos.
- Eurípides. (1994). *Cyclops –Alcestis –Medea* (Ed. y Trad. D. Kovacs). Cambridge: Harvard University Press.
- Eurípides. (1995). *Tragedias Medea-Hipólito-Andrómaca* (Introd., Trad. y Notas A. Medina González y J. A. López Férez). Buenos Aires: Planeta D’Agostini.
- Eurípides. (2000). *Tragedias Alcestes – Medea – Los Heraclidas – Hipólito – Andrómaca– Hécuba* (Introd. C. García Gual). Madrid: Gredos.
- Eurípides. (2007). *Tragedias* (Introd., Trad. y Notas J. T. Nápoli). Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Headlam, C. E. S. (Ed.). (1919). Euripides. *Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Méridier, L. (Ed.). (1976). Eurípides. *Tome I. Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*. Paris: Les Belles Lettres.
- Page, D. L. (Ed.). (1938). *Euripides. Medea*. Oxford: Clarendon Press.
- Séneca. (2001). *Medea*. Edición bilingüe (Pról., Trad. en verso y Notas de V. García Yebra). Madrid: Gredos.

### **Referencias de consulta**

- Bédard, J. (2019). Donner l'hospitalité à l'étranger... même lorsque cet étranger est en soi-même. En A. M. Gentile, C. Moronell, M. J. Zapparart, L. Sara y M. P. Salerno (Comps.), *Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, Revolución y Diálogos culturales. XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófono* (2017 : Ensenada) (pp. 17-25). La Plata Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias ; 39). Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/132>
- Biglieri, A. A. (2005). *Medea en la Literatura Española Medieval*. La Plata: Decus.
- Burkert, W., Girard, R. y Smith, J.Z. (1987). *Violent Origins. Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford: Stanford University Press.
- Burnett, A P. (1998). *Revenge in Attic and Later Tragedy*. California: University of California Press.
- Brugger, I. (1968). *El teatro alemán*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Caiazza, A. (1989). Medea: fortuna di un mito, I. *Dioniso*, LIX(1), 9-84.
- Caiazza, A. (1990). Medea: fortuna di un mito, II. *Dioniso*, LX(1), 82-118.
- Delbueno, M.S. (2016). La monstruosidad de la petrificación: el quiasma mítico de *Medea* de Eurípides en *Médée Kali* de Laurent Gaudé. En G. Aletta de Sylvas y N. Domínguez (Coords.), *Actas de las V Jornadas de Reflexión Monstruos y monstruosidades. Perspectivas disciplinares* (2014 : Buenos Aires). Buenos Aires

- Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- De Pourcq, M. (2012). Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition. *The International Journal of the Humanities*, 9(4), 219-225.
- Femenías, M. L. (2013). *Los ríos subterráneos. Volumen I. Violencias cotidianas (en las vidas de las mujeres)*. Rosario: Ediciones Prohistoria.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- García Gual, C. (1999). Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido (pp. 183-94). En D. Villanueva, A. Monegal y E. Bou (Eds.), *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. España: Castalia.
- Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Grillparzer, F. (1960). *Medea*. Pról., Trad. y notas de I. T. M. de Brugger. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- Grillparzer, F. (1961). *El pobre músico – El Monasterio de Sendomir*. Buenos Aires: Compañía fabril.
- Hall, E. Macintosh, F. y Taplin, O. (Eds.). (2000). *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford: European Humanities Research Centre.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Kovacs, D. (1993). Zeus in Euripides' *Medea*. *AJPh*, 114, 47-70.
- López, A. y Pociña, A. (Eds.). (2002). *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (vols. I-II). Granada: Universidad de Granada.
- Maquieira, H. y Fernández, C. N. (Eds.). (2012). *Tradición y traducción clásicas en América Latina*. La Plata: Edulp.
- Martindale, Ch. (2013). Receptions-a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. *Classical Receptions Journal*, 5, 169-83.

- Marzano, M. (2011). *Dictionnaire de la Violence*. Paris: Presses Universitaires.
- Michelini, A. N. (1988). The Unclassical as Classic: The Modern Reception of Eurípides. *Poetics Today*, 9(4), 699-710.
- Mimoso Ruiz, D. (1983). *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Paris: Édition Ophrys.
- Modern, R. (1961). Prólogo. En F. Grillparzer, *El pobre músico – El Monasterio de Sendomir*. Buenos Aires: Compañía fabril.
- Moreau, A. (1994). *Le mythe de Jasón et Médée. Le va-un-pied et la sorcière*. Paris: Les Belles Lettres.
- Nápoli, J.T. (2016a). Eurípides y los Sofistas: entre el lenguaje y la escritura. *Saga. Revista de Letras: Teatro, sociedad y política en la Atenas clásica*, 5, 120-159.
- Nápoli, J.T. (2016b). Eurípides y la tradición del teatro. En M. de F. Silva, M. do C. Fialho y J. L. Brandão (Coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas Teatro Greco-Latino e sua recepção I*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Pociña, A. (2007). *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Granada: Universidad de Granada.
- Rodríguez Adrados, F. (2004). 'El despegue' griego en el nacimiento de una nueva humanidad (pp. 13-24). En A. M. González de Tobía (Ed.), *Ética y estética. De Grecia a la modernidad*. La Plata: Edulp.





# La percepción y la representación del amor y de la guerra en *Atonement*, de Ian McEwan

*Natalí Mel Gowland*

## **Introducción**

La obra de Ian McEwan parece acordar con el dicho popular “en el amor y en la guerra, todo vale” o, al menos, permite traerlo a cuento. Habría que cuestionarse, en ese caso, si el “todo vale” es extensible también a la *representación* tanto del amor como de la guerra en la literatura contemporánea.

Su novela de 2001 *Atonement* relaciona el amor con la guerra (en este caso, la Segunda Guerra Mundial), entrelazando sus vicisitudes en el relato de una todopoderosa narradora, Briony, quien enmienda una y otra vez una historia basada en hechos que habría contemplado de niña, a fin de conseguir la expiación por las consecuencias que estos hechos presenciados y recreados por ella originaron en sus familiares y amigos.

Desde tiempos inmemoriales, los relatos de guerra se han visto atravesados por historias de amor (o, viceversa, los relatos de amor se han visto interrumpidos por una guerra o sus batallas): Penélope representa un ejemplo paradigmático, en la prolongada espera de su esposo Odiseo tras su partida al asedio de Troya; la historia de amor

que genera en definitiva dicha guerra, la de la huida de Helena con Paris, constituye otro ejemplo; por su parte, Troilo y Crésida, Romeo y Julieta, Antonio y Cleopatra, así como muchas otras parejas de enamorados, encuentran en la muerte la salvación de su amor, más allá de la violencia que las rodeaba. Los ejemplos resultan innumerables y se extienden a lo largo de toda la historia de la literatura. A su vez, por supuesto, podríamos imaginar que por cada relato de amor y de guerra que trascendió, muchas otras pertenecen al plano de la realidad y acontecieron a gente anónima,<sup>1</sup> de la cual poco y nada sabemos.

El argumento creado por Ian McEwan entre Cecilia y Robbie aparenta discurrir por estas líneas, convirtiendo a una pareja de amantes en una ficción literaria,<sup>2</sup> y dándoles con ello una cierta autonomía y una trascendencia que quizá nunca hubieran alcanzado de otro modo. Sintetizando, la historia comienza en una calurosa tarde de 1935 en que la familia Tallis se encuentra esperando al hermano mayor de la misma, León. Para llamar su atención, la pre-adolescente Briony escribe *The Trials of Arabella*, una obra teatral que va a representar junto a sus primos Lola, Pierrot y Jackson. Los dos mellizos y su hermana mayor se hallan en la casa porque sus padres están en proceso de tramitar su divorcio, lo que causa un escándalo en sus círculos sociales y en la prensa.

Tras varios intentos de ensayo frustrados, la joven Briony se acerca a una ventana y presencia un episodio entre su hermana Cecilia y

---

<sup>1</sup> Sería apropiado mencionar que esta gente “anónima” no es tal en términos etimológicos, sino en tanto no ha relatado sus memorias de manera “pública”.

<sup>2</sup> El relato parte de la idea de que esta pareja de la “realidad” fue ficcionalizada a través de la narración de Briony. Por supuesto, no debemos dejar de notar que esta “realidad” tampoco es tal, ya que fue creada por McEwan y no tiene un sustento por fuera de la ficción: *Atonement* no está “basada en hechos reales”, como se dice, al menos en lo que a la historia de amor concierne. Sí configura y retoma ciertos hechos históricos y memorias, como pueden ser los bombardeos a Londres o los escritos de las enfermeras en servicio; pero estos toman forma a partir de la prosa del autor. No se trata de una crónica o de una autobiografía, sino de una novela histórica y metaficcional, como veremos más adelante.

Robbie —el hijo de la ama de llaves y protegido de la familia—, que no comprende: ve cómo su hermana, a medio vestir, se zambulle en la fuente del jardín de la casa y sale ofuscada, ante la mirada impasible de Robbie. Se sumarán luego otros “incidentes”, presenciados o inferidos, que la llevan a interpretar los hechos sucedidos como una forma de violencia hacia su hermana, y en su afán de protegerla atestigua en contra de Robbie, acusado por ella de haber cometido una violación contra Lola.<sup>3</sup> El accionar de Briony tiene como consecuencias inmediatas la torsión del rumbo de la carrera del joven médico, su encierro en prisión durante cuatro años y, por lo tanto, interfiere irremediablemente en la pasión amorosa de los dos jóvenes. Estos hechos introducen a Briony en un mundo de complejidades y sentimientos propios de la adultez, y permiten simultáneamente un giro en su carrera artística; Briony decide que a partir de allí será novelista, porque entiende que sus relatos arquetípicos y la perspectiva omnisciente no le permiten abarcar todos los matices que ofrece dicho mundo:

Briony had her first, weak intimation that for her now it could no longer be fairy-tale castles and princesses, but the strangeness of the here and now, of what passed between people, the ordinary people she know, and what power one could have over the other, and how easy it was to get everything wrong, completely wrong (McEwan, 2001a, p. 39).

Como podemos ver a partir de la sinopsis precedente, Briony será el pivote de la obra, tanto porque a través de su percepción va a configurar una trama y un relato sobre el amor entre Cecilia y Robbie,

---

<sup>3</sup> En la novela, Briony ve de lejos, en medio de la oscuridad, cómo un hombre se aleja de Lola, tras violarla en el parque de la mansión. Ella, predisuelta como estaba ya a pensar mal del joven, acusa a Robbie de este hecho, y luego aporta como prueba una carta que, por azares del destino y por su propia curiosidad, había llegado a sus manos. El verdadero asaltante de Lola, en verdad, fue Marshall, un amigo que fue de visita con León y que se convertiría en el esposo de la víctima años después.

como así también porque a partir de sus numerosas reinenciones ella será creadora y configuradora de la historia, volviendo en definitiva a su omnipotencia como autora. Y ocurre que ella es personaje del relato en tercera persona, pero, a su vez, deviene la autora ficcional del mismo relato, creada por McEwan. Este juego metaficcional habilita a que la novela esté atravesada por varios planos de significación y de re-escrituras.

De este modo advertimos que tanto la historia de amor como la de guerra que conforman el relato, se sostienen a partir de las percepciones y experiencias de Briony, lo que deriva en una construcción ficcional que termina acercándose a su primer deseado final de cuento de hadas, aunque configurado a partir de múltiples complejidades. En particular, nuestro aporte se enfoca en cuestionar cómo dichas construcciones (tanto del amor como de la guerra) se nutren de la violencia simbólica o física en sus diferentes formas: violación, mutilación, maltrato psicológico llegan a ser algunos de los componentes que configuran la mirada de la narradora sobre el amor y la guerra, lo que la acerca a la visión pesimista propia de la novela contemporánea británica de posguerra.

Para ordenar estas ideas, partiremos de un breve estado de la cuestión, acerca de la novela contemporánea británica y sus formas de juzgar y narrar la realidad, en un contexto histórico constituido por múltiples enfrentamientos bélicos. Veremos cómo la narración de Briony se inscribe en una corriente que puede ser homologada a la escritura experimental de Virginia Woolf, aunque la prosa de McEwan se encuadre en la narrativa contemporánea de posguerra y podamos relacionarla con la denominada *War Writing* o Escrituras de Guerra.

En un segundo apartado analizaremos la construcción y las formas de percibir el amor, puntualmente en la Primera Parte de *Atonement*, y veremos qué formas de violencia configuran dicha mirada. En particular, observaremos a los personajes infantiles y/o jóvenes, que parecen ser los principales damnificados en estas cuestiones.

En la tercera sección del presente análisis, por su parte, realizaremos el mismo tipo de investigación pero acerca de la guerra. Para ello nos serviremos de la focalización que hace el narrador sobre Robbie y su experiencia en el frente francés en la segunda parte de la novela de McEwan, así como de las prácticas de Briony como enfermera en la tercera parte. Veremos que ambos, como metonimia de la juventud inglesa en el período de la Segunda Guerra Mundial, llegan a ser víctimas de múltiples formas de violencia al vivir inmersos en aquel período. De lo dicho, puede inferirse la mirada desencantada y pesimista sobre la guerra que Ian McEwan detenta en este relato.

La última parte del trabajo y las conclusiones, referidos a los cruces entre el amor y la guerra que pueden identificarse en las dos últimas partes de la novela así como en el epílogo, pretenden hacer un *racconto* de las consecuencias que las fantasías de Briony generaron, así como comprender la posibilidad –o no– de expiación que el texto habilita.

### **La novela británica contemporánea**

En primer lugar acotaremos nuestro campo de estudio. Al ser la guerra el actante opositor que termina destruyendo definitivamente la posibilidad de reencuentro entre los dos amantes, inscribiremos *Atonement* dentro del *corpus* de escrituras de guerra y la analizaremos desde ese prisma. Por lo mismo, de la literatura británica producida en el siglo XX, pensaremos únicamente en las representaciones de guerra que se produjeron en la narrativa y la lírica durante dicho siglo, la denominada ‘*War Writing*’. Al entenderla como un *corpus* de textos que hablan sobre / desde la guerra, inmediatamente surgen ciertas reflexiones que dan cuenta de la doble dificultad que presenta la literatura de guerra: la dificultad de narrar y aprehender fehacientemente la experiencia traumática, así como el cuestionamiento del concepto de “representación” inmediatamente relacionado con el primer obstáculo. En este trabajo haremos foco particularmente en el segundo tópico, ya que la novela elegida nos permite desarrollarlo en detalle. Por

otra parte, y en consonancia con los estudios de McLoughlin (2011), entendemos que las diferentes representaciones de la guerra están mediadas por la construcción particular que el autor realice, por lo cual es posible afirmar que existe siempre un intersticio entre la vivencia y su representación. Es decir: la experiencia de la guerra no se vuelve del todo aprehensible por la narrativa o sus variantes, ya que tal narración será una reconstrucción ficcional que parte de los *hechos objetivos* pero, también, de las formas de experimentar la realidad, que el autor plasma en su escrito *de manera subjetiva*.

Ian McEwan, nacido en Hampshire (Inglaterra) en 1948, y fue un niño que creció durante la denominada “Guerra Fría”, consecuencia de las tensiones políticas que se agudizaron tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Su padre fue un soldado de origen escocés que sirvió a la Armada Británica, y McEwan creció como hijo único en bases militares, tanto de Gran Bretaña como de Singapur, Libia y Alemania. En su juventud, mientras cursaba en la Universidad de Sussex, experimentó con drogas psicotrópicas y comenzó a escribir ficción. En 1975 publicó *First love, Last Rites* y, a partir de ese momento, continuó escribiendo y publicando, ganándose el apodo de “Ian McAbre” por el contenido sórdido de sus primeras novelas. A mitad de su carrera, se observa en su narrativa lo que Claudia Schemberg denomina un “giro ético”, perceptible en la creciente incorporación en sus novelas de problemáticas asociadas a cuestiones sociales, éticas e históricas propias de la vida contemporánea, desde la Segunda Guerra Mundial en adelante.

Por su parte, Groes (2009, p. 5), en su Introducción a *Ian McEwan, Contemporary Critical Perspectives* vincula la poética del autor a referencias literarias que parten desde los años ‘20: los vanguardistas como Kafka o Beckett; el existencialismo; ciertos autores experimentales y radicales como Jean Genet o William Burroughs; la corriente del ‘*Nouveau Roman*’ impulsada por Alain Robbe-Grillet; el teatro del absurdo; y, por último, ‘*the Literature of Exhaustion*’. Estas afiliacio-

nes son significativas porque se encuadran en la crisis del realismo que enmarca al siglo XX y permiten que nos cuestionemos qué formas de narrar la realidad encuentra la literatura en este período.

Un lugar común de la crítica especializada consiste en considerar que, a partir de los años '80 –y, en particular, con la publicación de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco– hubo un punto de inflexión en la literatura contemporánea que dio lugar a la nueva novela histórica. En “*The Historical Turn in British Fiction*”, Suzanne Keen explica dicho giro en términos de Raymond Williams, ya que esta nueva novela representaría una forma emergente de la “estructura de sentir” actual: “The newer postmodern historical fiction represents an emergent form, one that has attracted a great deal of critical approbation, but which has not yet displaced its precursors” (Keen, 2006, p. 173). Además, destaca que estas formas emergentes se ligan con formas residuales y textos precursores canónicos –tal como sucede al leer *Atonement* y ver que el epígrafe al inicio pertenece a *Northanger Abbey* de Jane Austen, o al notar la evidente intertextualidad entre el diario de Briony y *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf–.

La nueva ficción histórica se liga con la narrativa clásica pero innova en sus procedimientos, ahonda en conflictos éticos derivados de nuestro mundo de posguerra y rompe con los narradores omniscientes y los hechos monolíticos. La novela de McEwan, en particular, toma hechos históricos como base: ciertas batallas y apostamientos de la Segunda Guerra Mundial, los nombres y emplazamientos de los hospitales en función, las explosiones en los subterráneos de Londres. Sin embargo, todo ello se muestra reformulado y alterado, primero como materia narrativa para su libro, y luego por su narradora-autora Briony. Por ejemplo, McEwan ha sido sometido a un juicio por plagio, dado que la reconstrucción de los hechos históricos se basó en parte en los diarios de la enfermera A. Radloff y en los manuscritos de la novelista Lucilla Andrews. Este caso ha sido estudiado en detalle por Natasha Alden en “*Words of War, War of Words: Atonement and the Question*

of *Plagiarism*”, por lo que no voy a ahondar aquí en él. En cambio, sí quisiera apuntar las conclusiones de la autora, dado que conciernen directamente a la cuestión aquí problematizada: la representación de los hechos de guerra, inscritos entre lo ficcional y lo real.

Alden, al finalizar su estudio, explica que la preocupación de McEwan por la veracidad de los hechos narrados deviene secundaria a su deseo de crear una atmósfera particular que afecte a sus personajes: “*Atonement* demonstrates what fiction *can* do with history that history *cannot*” (2009, p. 57, los subrayados pertenecen a la autora). Su narrativa, por consiguiente, se postularía como una crítica profunda a la sociedad en guerra, y este tópico le permite problematizar la relación entre ficción e historia. Alden asegura que McEwan rechaza el relativismo posmodernista (que sugiere que no existe diferencia entre historia y ficción porque ambas constituyen narrativas mediadas); entonces, aunque *Atonement* está compuesta como una novela metaficcional historiográfica, “McEwan is reasserting the history/fiction divide, broken down by postmodern historiography, in order to interrogate it, while retaining the freedom fiction gives the autor to explore the past to go *beyond* the factual record” (Alden, 2009, p. 61).

Por lo revisado hasta aquí, podemos vincular la ficción creada por McEwan a las escrituras de guerra que dominan los inicios del siglo XX, en tanto ciertos tópicos recurrentes y en cuanto a la dificultad de aprehensión de la experiencia traumática; y, a la vez, podemos vincularla con la nueva novela histórica, desde la cual problematiza tanto los nexos entre realidad y ficción como la representación de los hechos históricos y de las experiencias subjetivas, para ir así *más lejos* de lo que los hechos fácticos permitirían en una primera instancia.

Por último, no debemos olvidarnos que McEwan construye una voz narrativa-autoral en Briony. La narradora-escritora constituye la clave para comprender la novela de McEwan como una construcción metaficcional que interroga y va más allá de la división entre ficción



y realidad, dado que se torna una narradora no confiable, vanguardista y que reescribe sus textos. En la segunda parte de la novela, ella es rechazada por un editor célebre. En esa carta se incluyen correcciones a su manuscrito, que, si miramos en detalle, forman parte de la versión que nosotros leímos en la primera parte. Es decir, su relato *Two figures by a fountain* es lo que nosotros leímos como la primera parte de *Atonement*, pero ya está enmendado, así como atravesado por su construcción y representación de los hechos. Las reminiscencias de su estilo, adjudicado al de Virginia Woolf y a sus técnicas narrativas vanguardistas, fueron destacadas no solo dentro de la obra (en dicha carta del editor) sino fuera de la misma, por la crítica especializada: “Modernist novels are characterized by the absence of omniscience in their narration and its replacment with a variety of fragmentary subjective perspectives. The first section in *Atonement*, set in 1935, seems to embody just such a modernist poetics” (Cormack, 2009, p. 72). Este autor, en su ensayo titulado *Postmodernism and The Ethics of Fiction in Atonement*, establece que la primera parte de la novela oscila entre un realismo clásico y un vanguardismo moderado. Este encuentro permitirá que McEwan critique ambos polos de la escritura a través de la prosa de Briony: el melodrama moralista clásico (*The Trials of Arabella*), por un lado, y la vanguardia desligada de lo moral de su trabajo posterior (*Two figures by a fountain* y las partes segunda y tercera de *Atonement*), por el otro.

De acuerdo con el concepto de representación trabajado, entonces, Briony no puede aprehender la realidad misma, sino que construye una realidad parcelada, basada en hechos ‘reales’, pero que funda en definitiva una construcción ficcional y subjetiva. Quizá, porque ella misma se da cuenta de “how easy it was to get everything wrong” (McEwan, 2001a, p. 39), entiende que la forma de comprender y de narrar no se concibe desde la omnisciencia sino desde una variante del realismo psicológico. Sin embargo, notamos hacia el final del relato que Briony nunca dejó de lado su narcisismo ni su omnipotencia como

creadora de su obra:<sup>4</sup> desde múltiples puntos de vista la narración fue tejida por ella estratégicamente, de modo tal que los hechos “reales” (la muerte de su hermana y Robbie) quedan desdibujados por el triunfo de la historia de amor que ella creó a modo de expiación de sus propias culpas.

### **Construcción y percepción del amor en la primera parte de *Atonement***

Aunque toda la novela está atravesada por el tema del amor, su primera parte *Two figures by a fountain* de Briony, nos parece central a la hora de analizar el tópico. En ese relato, Briony, como narradora, da forma a una historia de amor que alterna la focalización entre sus propias impresiones y las de los amantes, a fin de dar cuenta de múltiples “caras” de un mismo hecho.

Particularmente trabajaremos con tres palabras que resultan claves para la obra y que se asocian a la construcción (y tergiversación) del concepto de ‘amor’ a través de la violencia: las palabras “divorcio”, “vagina” y “maníaco” resultan decisivas para entender que el amor, desde la subjetividad de Briony, se define a partir de diversas rupturas.

Cuando Briony comienza a escribir su primera obra dramática, *The Trials of Arabella*, la joven manifiesta una obsesión por el orden que mantendría durante toda su vida. Ella se comporta como “Ama” de

---

<sup>4</sup> Mencionaremos sólo algunas referencias al narcisismo de Briony y su necesidad de ser omnipotente: la escena en que piensa en cómo su sola voluntad puede terminar con la vida de un ser, en este caso una araña acorralada (McEwan, 2001b, 35); la tendencia a querer “reinventar el mundo” que le adjudica su madre (p. 68); su deseo de ser la mejor, “y lo que es más importante, única” (p. 96); la fantasía que tiene acerca de la muerte de su madre, en que ella es la protagonista del dolor, “el elenco completo de su vida, congregado para amarla en su momento de duelo” (p. 193); la manipulación de los eventos ante las autoridades locales: “ella pudo tejer y moldear el relato con sus propias palabras, y establecer los hechos clave: había luz suficiente para que ella reconociese una cara conocida” (p. 215); entre muchas otras.

sus muñecas,<sup>5</sup> la “directora” de la obra y la diseñadora de todo relato. Además tiene un gusto particular por miniaturizar y, como bien postula el narrador, “a taste for the miniature was one aspect of an orderly spirit” (p. 5). El orden resulta esencial para ella, de ahí su necesidad de que todas las “piezas” que encuentra formen parte del rompecabezas, del cuadro mayor. Su hermana Cecilia, por el contrario, encarna la espontaneidad, lo silvestre (como las flores que recoge) y el desorden en persona. Como una antítesis de Briony y, por lo mismo, con destino contrario tanto en el amor como en sus expectativas de vida, Cecilia es definida por su hermana a partir de la falta: “Whereas her big sister’s room was a stew of unclosed books, unfolded clothes, unmade bed, unemptied ashtrays, Briony’s was a shrine to her controlling demon: the model farm” (McEwan, 2001a, p. 5).

La exigencia de orden se hace evidente, también, en su escritura. En su primera trama, repleta de *clisés* y personajes arquetípicos, el final feliz consistía en el matrimonio, una forma de reflejar el goce sexual pero a través de la legalidad; el matrimonio habilita a las relaciones carnales, pero de forma consensuada por la familia de los amantes y protegida por el Estado y Dios: “A good wedding was an unacknowledged representation of the as yet unthinkable –sexual bliss. (...) Her heroines and heroes reached their innocent climaxes and needed to go no further” (p. 9). De allí, entonces, que la ruptura de un matrimonio (por divorcio o por muerte, por ejemplo) sea sin dudas visto de forma negativa por ella, no tanto por la falta de amor que implicaría sino por el quiebre en el orden que representa, dado que para una niña la seguridad se resguarda en el amparo de la institución “familia”:

She vaguely knew that divorce was an affliction, but she did not regard it as *a proper subject*, and gave it no thought. I was a *mun-*

---

<sup>5</sup> “Las muñecas, con la espalda rígida en su casa de muchas habitaciones, parecían haber recibido instrucciones severas de no tocar las paredes, (...) pero todas miraban hacia un mismo lado –hacia su ama–” (McEwan, 2001b, p. 15).

*dane unravelling* that could not be reversed, and therefore offered no opportunities to the storyteller: *it belonged in the realm of disorder*. Marriage was the thing, or rather, a wedding was, with *its formal neatness of virtue rewarded*, the thrill of its pageantry and banqueting, and *dizzy promise of lifelong union* (McEwan, 2001a, pp. 8-9, los subrayados son nuestros).

Podemos inferir que el final de novela de McEwan, entonces, se asocia a este primer deseo de Briony, que late en ella desde la infancia. Aunque haya experimentado con la forma y decidido cambiar de género narrativo (“no more princess!”, dirá), el final de *Atonement* sigue siendo un “cuento de hadas” inventado por ella,<sup>6</sup> en el que Robbie y Cecilia gozaron un tiempo de su amor y construyeron su nido en una casa de alquiler. Y Briony es consciente de esto: tanto de su propia inmutabilidad a lo largo del tiempo, como del final deseado para los amantes. Sobre el primer tópico, podemos resaltar un episodio hacia el término de la novela en el que todos los familiares de Briony se reúnen en la mansión victoriana y representan, como tributo a su vida, *The Trials of Arabella*: “Suddenly, she was right there before me, that busy, priggish, conceited little girl, and *she was not dead either*” (McEwan, 2001a, p. 367), indica la narradora sobre sí misma.<sup>7</sup> En cuanto a su “final de cuento de hadas”, Briony ya adulta narra cuántas veces lo modificó y cómo, finalmente, el más apropiado llegó a ser el de la pareja compartiendo un piso, visitados por Briony, que iba a escribir la carta para redimir a Robbie de su condena:

---

<sup>6</sup> Briony, al cambiar de género literario, no sólo se centra en su forma sino en el *tipo* de relato. Precisamente, porque los ‘*fairy tales*’ parece ser un reaseguro del orden, del equilibrio que ella anhela, el final de la novela busca emular y volver a las primeras fantasías de la narradora.

<sup>7</sup> Es interesante notar que en la adaptación fílmica dirigida por Joe Wright, Briony no cambia tampoco en su aspecto físico. Aunque la niña es descrita por McEwan como morena, la Briony de la película es rubia, de pelo muy corto y recogido hacia un lado con un invisible. Este *look* queda inmodificado a lo largo de su vida, representado por tres actrices: Saoirse Ronan de 13 años, Romola Garai de 18, y Vanessa Redgrave, ya anciana.

Its only in this last version that my lovers end well, standing side by side on a South London pavement as I walk away. All the preceding drafts were pitiless. (...) What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account? Who would want to believe that they never met again, never fulfilled their love? Who could want to believe that except in the service of the bleakest realism? I couldn't do it to them (McEwan, 2001a, p. 371).

Ahora bien, retomando el hilo de lo sucedido en la primera parte de la novela, podemos comprender de qué manera la palabra “divorcio” cobra espesor y se vuelve una manifestación de desorden: la separación de los amantes (ya sea por divorcio o por la muerte) no resulta una opción viable. Los tres primos del norte consideran esta palabra prohibida casi como una catástrofe a la altura de lo que sucede en los periódicos (p. 59), e implica además una violencia simbólica hacia ellos, que permanecen a la sombra de los eventos, sin conocer qué les deparan las acciones de sus padres. Esa palabra no debe ser dicha “enfrente de los niños”, sentencia Lola, en un –quizá– involuntario intento de restaurar el orden.

La segunda palabra, *cunt* o “vagina”, funcionará como engranaje para que Briony otorgue sentido al episodio ocurrido en la fuente, la relación sexual interrumpida por ella en la biblioteca y, finalmente, la violación de Lola. Como ya vimos, la joven necesita ordenar los eventos y conceptualizarlos de acuerdo con sus percepciones, aunque ella misma admita que no los comprende cabalmente.

Luego de la discusión entre Robbie y Cecilia en la fuente, durante la cual el jarrón del tío Clem se quiebra,<sup>8</sup> Robbie escribe una carta a Cecilia mediante la cual descubre lo que realmente siente por ella. Sin embargo, en un *lapsus* freudiano, escribe –sin intención de enviar esa nota–: “In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt. In my

---

<sup>8</sup> Esta escena será analizada en el apartado correspondiente a los cruces entre el amor y la guerra.

thoughts I make love to you all day long” (McEwan, 2001a, p. 86). Cuando la pre-adolescente Briony lee la carta (justificando su irrupción por su necesidad de saberlo todo, “incluso por encima de lo moral”, como literalmente relata en la página 113) siente que su entrada al mundo de los adultos es inminente, porque ahora tiene lo que le faltaba: un secreto. Y no solo eso, sino que después del descubrimiento de la biblioteca, también se gana el *odio* de un adulto.

Consideremos por un momento, entonces, cómo ella visualiza el amor entre su hermana y Robbie: como una relación de fuerzas, de dominación por parte de Robbie (escena de la fuente), de violencia verbal (la carta) y de violencia física (el encuentro en la biblioteca). La descripción de tal encuentro se torna significativa en tanto es clara la necesidad que surge en Briony de “proteger” a su hermana ante el “asalto” del joven:

They were immobile, her immediate understanding was that she had interrupted *an attack, a hand-to-hand fight*. (...) He had turned to look back at the *intruder*, but he did not let Cecilia go. He had pushed his body against hers, and with his right he held her forearm which was raised in protest, or *self-defence* (McEwan, 2001a, p. 123, los subrayados son nuestros).

Todo esto le hará sentenciar *a priori* a Robbie como un “maníaco”, palabra que para ella tiene una connotación tanto psicológica como legal, y que emplea incluso antes de la violación de su prima. La conclusión de Briony se torna clara: “He had used a terrible word against her sister and, in a fantastic abuse of hospitality, used his strength against her too. (...) His [father] protégé [sic] should turn out to be a maniac!” (McEwan, 2001a, p. 158).

Pensemos entonces que, si en el imaginario popular, muchas veces el fin de la infancia y de la ‘inocencia’<sup>9</sup> se halla vinculado a la

---

<sup>9</sup> De hecho, este paso de infancia a adultez es explícito en el texto: “Her childhood had ended, she decided now. (...) The fairy tales were behind her, and in the space of a

irrupción de la sexualidad, propia del mundo adulto, Briony hace su entrada a la adultez a través de una apreciación tergiversada del deseo amoroso, confundiendo el acto de “hacer el amor” con el de violación (escena de la biblioteca), viéndose interpelada por la disolución de un matrimonio cercano y por la lectura de un mensaje secreto en un lenguaje que excluye a los niños, y siendo testigo de una violación efectiva. Con este último episodio de la primera parte, el abuso sexual de Marshall contra Lola, Briony “une” todas las piezas del rompecabezas y, con su natural predisposición para las palabras y la imaginación, ordenará lo acontecido y construirá una realidad nueva a partir de sus apreciaciones.

### **Construcción y percepción de la guerra en la Segunda y Tercera Parte de *Atonement***

En este tercer apartado analizaremos la construcción de la experiencia bélica en *Atonement*, específicamente en las partes segunda y tercera del texto de McEwan que se corresponden, respectivamente, a las vivencias de Robbie Turner y Briony Tallis en la Segunda Guerra Mundial.

En primer lugar cabe destacar que el autor no representa la guerra mediante los tópicos usuales: imágenes de gloria, de batallas épicas o de tramas de espionaje. Si bien alude a algunas hostilidades y a la presencia de espías, las imágenes de inmovilidad, de silencio y de dolor se erigen como predominantes para captar las experiencias de la guerra. De esta manera, McEwan prioriza la descripción de las miserias cotidianas, la falta de alimento, el frío, la desconfianza y las normas rígidas tanto de la enfermería como del ejército.<sup>10</sup> A su vez, deja entre-

---

few hours she had witnessed mysteries, seen an unspeakable Word, interrupted brutal behaviour, and by incurring the hatred of an adult whom everyone had trusted, she had become a participant in the drama of life” (McEwan, 2001a, p. 160).

<sup>10</sup> En la primera parte de la novela también hay una clave para leer la guerra desde este punto de vista: ante el recuerdo del tío Clem y sus proezas en batalla al

ver el interés económico que reporta la guerra a Gran Bretaña, como se puede inferir del negocio de chocolates que Marshall, el amigo de León, efectúa con la milicia.

De este modo, la visualización de la guerra se configurará a partir de diversas formas de violencia: desmembramiento de cuerpos, niños hambrientos o perdidos, el desorden y la falta de certezas. Es interesante notar que los episodios más patéticos del relato focalizado en Robbie refieren a niños o jóvenes que sufrieron variadas formas de maltratos. La segunda parte inicia con los “horrores” que él está viviendo y con su única intención de sobrevivir –no de ganarle al enemigo, de matar al otro o de dar gloria a su patria–, cuando se encuentran con una escena que resulta inquietante:

It was a leg in a tree. A mature plane tree, only just in leaf. (...) From where they stood there was no sign of blood or torn flesh. It was a perfect leg, pale, smooth, small enough to be a child's. The way it was angled in the fork, it seemed to be on display for their benefit or enlightenment: this is a leg (McEwan, 2001a, p. 192).

Las reacciones de los soldados oscilan entre el asco y la huida: ese será el producto de la guerra. A lo largo de toda esta parte, ese tipo de imágenes van a sucederse con frecuencia y, en general, se pone énfasis en los jóvenes damnificados: una casa de campo bombardeada, donde los jirones de un pijama hacen suponer a Robbie que allí había “un chico francés dormido en su cama” (p. 129); el entierro de un joven de unos quince años tras un bombardeo, en medio de los llantos de otros niños y heridos aterrados (pp. 262-264); una mujer flamenca que trata de consolar a su hijo, justo antes de un bombardeo: “donde habían

---

salvar a cincuenta niños, mujeres y hombres durante la Primera Guerra Mundial, predomina el llanto (el dolor) por sobre la gloria: “...el féretro envuelto en la bandera del regimiento, las espadas en alto, el toque de clarín al borde de la tumba, y, lo más memorable de todo para una niña de cinco años, el llanto de su padre” (McEwan, 2001b, p. 35).



estado la mujer y el niño había un cráter” (p. 280); el deseo de Robbie por regresar y descolgar a ese muchacho del árbol, tal como había encontrado a Jackson y Pierrot años antes debajo de otro árbol (p. 307).

Además, resulta interesante notar que hay una forma de violencia que existe únicamente en las elucubraciones de Robbie: la venganza hacia Briony. Aunque era una niña cuando declaró contra él, el soldado fantasea con matarla:

Yes, she was just a child. But not every child sends a man to prison with a lie. Not every child is so purposeful and malign, so consistent over time, never wavering, never doubted. A child, but that had not stopped him daydreaming in his cell of her humiliation, of a dozen ways he might find revenge. (...) he had ever conjured her onto the end of his bayonet (McEwan, 2001a, p. 229).

Briony, por su parte, también imagina un encuentro con Robbie pero, por el contrario, no piensa en rematarlo sino en cuidarlo, subsanar el daño hecho, comportándose como una enfermera abnegada y solícita:

She thought too how one of these men might be Robbie, how she would dress his wounds without knowing who he was (...), and how he would turn to her with gratitude, realise who she was, and take her hand, and in silently squeezing it, forgive her (p. 298).

Las experiencias vividas por él en el frente encuentran un paralelo en las experiencias de ella, que vive recluida en un hospital como parte del cuerpo de enfermería. La primera y más destacable forma de violencia vivida por ambos, entonces, se observa en la renuncia de la propia identidad: “nadie lo decía, pero el modelo al que se atenia aquel proceso era militar” (p. 323). Tal como sucede con los soldados rasos, anónimos al pelear y al morir, las nuevas enfermeras desisten de decir su nombre de pila a los pacientes y pasan a llamarse N. (Nurse) y su apellido. En el caso de Briony, esto implica la confusión con su her-

mana Cecilia, que también se desempeñaba como enfermera durante la Segunda Guerra.

Las enfermeras en servicio, además, no disponen de tiempo libre, mucho menos de un lugar íntimo para escribir.<sup>11</sup> Tampoco poseen el privilegio de la intelectualidad ni de la interioridad: “There were no tutorials here, no one losing sleep over the precise course of her intellectual development. (...) she was delivered from introspection” (p. 276). Hasta sus uniformes<sup>12</sup> les recuerdan la abnegación y la incomodidad física que sufren los soldados (ellos, con las botas humedecidas y rotas; ellas, con los cuellos que despellejan la piel).

Por último, aunque no menos importante, toda la tercera parte describe, pormenorizadamente, las consecuencias de la guerra desde lo negativo, tal y como McEwan la representa: desde el dolor, las heridas, las amputaciones y la carencia (“falta” de cordura, de amor, de humanidad). Quienes están internados se han vuelto despojos y, sin embargo, deberían considerarse a sí mismos “afortunados” por estar vivos. En esta instancia aflora contundentemente el pesimismo postguerra, la desolación y la mirada desencantada del autor de *Atonement*, muy alejada de las retóricas de gloria y pro patria de narrativas de guerra anteriores.

## **Cruces entre el amor y la guerra**

En el libro de McEwan, los conceptos y la representación tanto del amor como de la guerra se vuelven constantes, dado que Briony construye gran parte de la trama narrativa interrelacionando ambas problemáticas. Para profundizar esta estrecha simbiosis regresaremos,

<sup>11</sup> La falta de disposición de un espacio para sí misma es un hecho que Briony lamentará, y que se configura como una clara reminiscencia a “Un cuarto propio” de Virginia Woolf.

<sup>12</sup> No debemos olvidar que los uniformes siempre constituyeron un signo de homogeneidad, de no expresión ni distinción de la propia individualidad, tal como sucede con los soldados, las enfermeras, los estudiantes de colegio medio, los policías, los médicos y otros colectivos.

en primer lugar, a un episodio al que ya hemos hecho referencia: la escena de la fuente; y, en segundo lugar, analizaremos un episodio en el que Briony conversa con un soldado francés, Luc, a quien cuida en el hospital.

En el episodio de la fuente, nos detendremos en dos puntos claves, el primero de los cuales se apoya en que –reiteramos- la construcción del relato es focalizada desde la perspectiva de Briony. Ella observa desde una ventana el tironeo entre ambos jóvenes y, atónita, ve cómo ante una orden muda de Robbie, Cecilia se “somete” a su voluntad, metiéndose al agua y recuperando el fragmento del jarrón caído a la fuente. Volviendo a lo analizado en la primera parte, la niña interpreta la escena en clave de violencia: “What strange power did he have over her? Blackmail? Threats?” (McEwan, 2001a, p. 38). Sin embargo, lo primero que su sentido del “orden” decodificó fue que estaba presenciando una escena de propuesta matrimonial (sólo que no le encuentra sentido a que Robbie no se meta al agua a “rescatar a su princesa”).

El segundo punto destacado de este segmento lo vemos en el móvil por el que Cecilia se sumerge en el agua: para rescatar el fragmento partido del jarrón heredado del tío Clem. Su ruptura se torna simbólica, ya que por una parte constituye un indicio del orden resquebrajado y, por la otra, representa su participación heroica en la guerra; ese jarrón le había sido entregado al tío Clem en agradecimiento por su valentía, pero aquí vemos que nada perdura. Aunque el padre de Cecilia trataba de mantener el recipiente en uso porque, como decía, “si sobrevivió a la guerra, sobreviviría a la familia Talis”, esto finalmente no sucede. Cecilia se las ingenia para pegarlo y ponerle flores, pero como todo lo que se rompió, aunque se pegue o se trate de enmendar, ya nunca será como antes. Como una puesta en abismo de lo que sucederá en la relación de Cecilia y Robbie, frustrada por Briony, entendemos que este episodio constituye un acto de refracción de la realidad que la niña observa.

Un segundo episodio, que destacaremos para pensar en los cruces entre el amor y la guerra, corresponde a la conversación de Briony y

el soldado Luc, que está muriendo al cuidado de Briony, en el Hospital donde ella se desempeña como enfermera. El diálogo resulta significativo porque ante las consecuencias de la guerra, tanto él como ella se aíslan y dialogan en francés, lejos del alcance de oídos ingleses, y él le pregunta si lo ama. Ante el estado del joven padeciente, Briony contesta sinceramente que sí. Este momento constituirá el único intercambio “amoroso” que veremos de la joven y tiene lugar, únicamente, ante la fragilidad que supone la guerra. El mismo día en que llega el soldado, muchos otros hombres arriban heridos, tanto física como emocionalmente: “Everything she understood about nursing she learned that night. She had never seen men crying before. (...) A person is, among all else, *a material thing, easily torn, not easily mended.*” (McEwan, 2001a, p. 304, los subrayados son nuestros). Resulta elocuente este pasaje ya que da cuenta de una visión humanista de la guerra, en la que quienes pelean no se comportan como “se esperaría” de soldados o defensores, sino como hombres, que lloran por su suerte y la de sus compañeros; hombres mutilados y destrozados por la guerra. Como en la escena del jarrón antes mencionada, las imágenes de ruptura y de frágil materialidad se multiplican en los subrayados de la cita. Luc Cornet, el soldado francés, comprueba esto. La guerra le dejó, como consecuencia, la mitad del cráneo al descubierto, y el daño devino irreparable. Aun así, él pasa sus últimos momentos dialogando con Briony quien, por una vez, supone un consuelo ante la adversidad. El lenguaje, la función catártica que la palabra habilita, se constituye –quizá- en el modo de “restaurar” el trauma.

## Conclusiones

A partir de lo analizado en el presente artículo, *Atonement* se revela como una novela contemporánea en la que el amor y la guerra se entrelazan profundamente; la historia de amor de Cecilia y Robbie, terciada por la Segunda Guerra Mundial, se narra desde la mediación y la construcción que Briony urde. Iniciamos este trabajo cuestionando

el dicho popular “en el amor y en la guerra todo vale”, y vimos hasta qué punto las representaciones de esas experiencias no pueden ser, en verdad, aprehendidas ni transmitidas en forma cabal. La narración de Briony, sus acciones y sus muchos manuscritos, no le permitirán encontrar la expiación buscada,<sup>13</sup> y creemos que sucede así porque los cambios operados en la joven resultan aparentes: tal como veremos en la cita a final de página, la ya anciana Briony continuará manipulando los hechos / relatos, orquestando los movimientos de “sus amantes” y adjudicándose la misma omnipotencia que tenía de joven. Briony no obtendrá consuelo porque la percepción que tiene de los hechos, tanto del amor como de la guerra, efectivamente, se hallan atravesados por diferentes formas de violencia (maltrato, mutilaciones, violación, abuso psicológico) y porque, en consecuencia, la construcción que hace de los mismos no va a dar lugar a un amor calmo o a una guerra representada desde los tópicos usuales: desde su punto de vista, la violencia forma parte tanto del amor como de la guerra. No habrá posibilidades de expiación para Briony y, la única manera de intentar llegar a una, se logrará mediante una narración que vuelva al final feliz de los cuentos de hadas,<sup>14</sup> esos que aparentemente había dejado atrás junto con su infancia:

---

<sup>13</sup> Si bien no hemos profundizado en la expiación que Briony busca, dado que el trabajo se articula en torno a los ejes del amor y de la guerra, este tópico es capital para la comprensión de la novela y para el cierre del artículo. Briony busca varios modos de ‘expiar’ su culpa por lo que les hizo a Cecilia y a Robbie. Algunos de estos hechos son la escritura de la narración que leemos, con su final “de cuento de hadas”; la visita al *Imperial War Museum*; acercarse a Lola para presenciar su casamiento con Marshall; o ayudar a los soldados heridos en batalla a paliar su dolor.

<sup>14</sup> En consonancia con las conclusiones de este trabajo, cabe destacar el trabajo de la Dra. Cristina Featherston Haugh consignado en la bibliografía, que entre sus conclusiones apunta: “La evocación de los amantes no los regresa a la vida ni la priva a ella de la culpa. La ficción del final feliz es presentada como una mentira que reconforta, que distorsiona, una mentira que sirve para restaurar la paz. Sin embargo, frente a la cruda realidad de los que están muertos, la reacción de Briony vieja es la misma que la de Briony, testigo de las mutilaciones de guerra, idéntica a la de Robbie antes de morir: solo queda el silencio. (...) No hay expiación posible” (2011, 167).

But what *really* happened? The answer is simple: *the lovers survive and flourish. As long as there is a single copy*, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and *her medical prince* survive to love (...) I like to think that it isn't weakness or evasion, but *a final act of kindness*, a stand against oblivion and despair, *to let my lovers live* and to unite them at the end. *I gave them happiness*, but I was not so self-serving as to let them forgive me. Not quite, not yet. *If I had the power* to conjure them at my birthday celebration... Robbie and Cecilia, still alive, still in love, sitting side by side in the library, smiling at *The trials of Arabella*? It's *not* impossible.

But now I must sleep (McEwan, 2001a, pp. 371-372, los subrayados son nuestros).

### Referencias bibliográficas

- Alden, N. (2009). Words of War, War of Words: *Atonement* and the Question of Plagiarism. En S. Groes (Ed.), *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives* (pp. 57-69). Cornwall: Continuum International Publishing Group.
- Cormack, A. (2009). Postmodernism and the Ethics of Fiction in *Atonement*. En S. Groes (Ed.), *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives* (pp. 70-82). Cornwall: Continuum International Publishing Group.
- Featherston Haugh, C. (2011). ¿Es la expiación posible? Límites y posibilidades del acto imaginativo-narrativo . En D. Altamiranda y D. Salem, *Miradas epocales en los discursos narrativos* (pp. 159-169). Buenos Aires: Dunken.
- Groes, S. (Ed.). (2009). *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives*. Cornwall: Continuum International Publishing Group.
- Keen, S. (2006). The Historical Turn in British Fiction. En J. F. English (Ed.), *A concise companion to: Contemporary British Fiction* (pp. 167-187). Cornwall: Blackwell publishing.

- McEwan, I. (2001a). *Atonement*. Londres: Vintage.
- McEwan, I. (2001b). *Expiación*. Barcelona: Anagrama.
- McLoughlin, K. (2011). *Authoring war. The literary representation of War from Iliad to Iraq*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Woolf, V. (1989). Las mujeres y la narrativa. En V. Woolf, *La torre inclinada y otros ensayos* (pp. 51-61). Barcelona: Debate.





# Representación de la violencia en *The heather Blazing* de Colm Toibín

María Eugenia Pascual

*A rebel hand set the heather blazing...*

(Fragmento de una balada sobre los rebeldes irlandeses en 1798)

En la introducción a su extenso ensayo *La invención de Irlanda* Declan Kiberd (2006) plantea que los ingleses ayudaron a inventar Irlanda para definirse a sí mismos. La tierra de las hadas, los duendes y los monstruos se vio obligada a servir de contraste para resaltar las virtudes inglesas (Said, 1996). Por su parte, la identidad de los habitantes de la isla se construía en oposición a la potencia conquistadora (Anderson, 1993). Las crónicas y anales que refieren a estas dos naciones no carecen de violencia y la literatura irlandesa continúa dando cuenta de este choque. ¿Pero cómo representa la narrativa irlandesa de las últimas décadas la compleja situación de un país que fue colonizado por una potencia, en el cual conviven católicos y protestantes, donde la propiedad de la tierra quedó restringida por siglos y la vida privada de las personas resultó fuertemente pautada por su carta magna y por la religión católica?

El presente trabajo analiza cómo Colm Tóibín incorpora la violencia en la novela *The heather blazing* (1992), pero, además, veremos

cómo es problematizada la identidad nacional con relación a lo pautado por la ley, a la vida social y a los roles familiares asignados. La violencia se vuelve, una y otra vez, presente en la novela vinculada a ciertos períodos históricos implicados. La acción transcurre entre la década del cuarenta y a comienzos de la década del noventa del siglo veinte en Irlanda del Sur. Se trabajan dos momentos en la vida del personaje: la niñez y la vida adulta, con un salto temporal de más de cuarenta años. La violencia también se materializa en las relaciones familiares, en el lugar que ocupa la mujer y en el estrecho vínculo que tiene la Iglesia con las políticas estatales que regulan las prácticas de la sociedad (Bourdieu, 2000).

El trabajo ahonda en el lugar que ocupa la vida política, la historia regional como relato y en cómo el peso de la religión opera sigilosamente. Analizaremos cómo Tóibín descubre la fisura en una sociedad tradicional, en el contexto de lo que la crítica denomina postnacionalismo (Walshe, 2013).

Para esto observaremos, especialmente, el modo de narrar ciertos hechos y prácticas violentas en la novela. En este sentido, es decisivo detenerse en la relación entre la actividad de Tóibín como periodista y ensayista, su elección del género novela y de una forma narrativa tradicional.

La violencia se hace presente desde el primer momento en *The heather blazing*. Eamon Redmond, el protagonista, es un juez partidario de Fianna Féil, en Dublín, a punto de iniciar el receso estival. Al llegar al estacionamiento, luego de un arduo día de trabajo, chequea si en su vehículo hay algún artefacto explosivo. Los actos terroristas del IRA se hallan incorporados a la vida cotidiana y cualquier funcionario estatal vive acostumbrado a este tipo de prácticas; efectivamente, en este país la violencia impera naturalizada.

Desde el título, la novela remite a la balada “BooLavogue” sobre los rebeldes irlandeses de finales del siglo XVIII y el nombre del protagonista alude a Eamon de Valera, héroe de la resistencia irlandesa

en el alzamiento de Pascua en 1916 y en la Guerra Civil, quien llegó a desempeñar los cargos de primer ministro y de presidente.<sup>1</sup> La elección del lugar donde transcurre la acción se ubica en la localidad de Enniscorthy, espacio clave durante los levantamientos de aquella época y la rebelión de Pascua, además de ser el pueblo donde se crió el autor. Él admite haber nacido en “un campo de batalla”.

La narración se centra en las reflexiones del personaje, su historia familiar, su vida privada y su mirada conservadora con respecto a muchos de los temas sobre los que tiene que fallar como juez. Se narra la historia del siglo XX, en aquel país, a través de su punto de vista, con el acento puesto en los cambios experimentados en los derechos civiles desde finales de la década de 1980.<sup>2</sup> Una historia de violencia en la esfera pública, pero también en el mundo de la vida privada, donde las

---

<sup>1</sup> Las primeras estrofas de la balada se leen a continuación:

<p>At Boolavogue as the sun was setting O'er the bright May meadows of Shelmaliar, A rebel hand set the heather blazing And brought the neighbours from far and near. We took Camolin and Enniscorthy,</p> <p>And Wexford storming drove out our foes; ‘Twas at Sliabh Coillte our pikes were reeking with crimson stream of the beaten Yeos. Then Father Murphy, from old Kilcormack, Spurred up the rocks with a warning cry, “Arm, Arm!” he cried, “for I’ve come to lead you, For Ireland’s freedom we’ll fight or die.”</p>	<p>En Boolavogue mientras se ponía el sol Sobre las claras praderas de Shelmaliar Una mano rebelde encendió el brezo y atrajo a los vecinos de lejos y cerca Tomamos Camolin y Enniscorthy, Y la tormenta en Wexford alejó a nuestros enemigos</p> <p>Fue en Sliabh Coillte donde nuestras picas apestaban por el fluido rojo de los soldados Entonces el padre Murphy, de Kilcormack, Levantó las piedras con un grito de alerta, Armaos, Armaos! Gritó, “porque he venido a liderarlos, ¡Por la libertad de Irlanda lucharemos o moriremos!</p>
--	---

<sup>2</sup> En su trabajo *Irish Literatura since 1990* Brewter y Parker (2009) ponen el acento en el rol clave que tuvo Mary Robinson en la vida política irlandesa de finales del siglo XX. Militante por los derechos de las mujeres y los gays, esta abogada de 46 años asumió la presidencia del país en 1990, llevó adelante políticas de expansión de la economía y buscó revertir el fenómeno de la emigración.

mujeres han sido silenciadas e invisibilizadas y para quienes el único espacio asignado se redujo al hogar.

En la producción literaria irlandesa de los '90, se ven los cambios políticos y sociales en el país y, con relación a ellos, el personaje de Eamon se presenta como conservador; a través de su historia familiar, se reivindica la idea de una Irlanda como un país esencialmente católico y rural (Dawe, 2013). En este sentido, apunta la afirmación de Kathleen Costello Sullivan (2012): “the failure of Eamon’s training to prepare him for a shifting society boldly critiques not only his own conservatism, but also the inherited model of Irish nationalism” (p. 70).<sup>3</sup>

La noticia del embarazo de su hija, una joven soltera, llevará al personaje a cuestionar sus propias creencias con respecto a la conformación del típico modelo familiar irlandés donde la mujer se equipara a la esposa y madre abnegada de una familia numerosa. La narrativa de Tóibín se caracteriza por configuraciones familiares que cuestionan ese modelo. Katherine Proctor abandona su familia para instalarse en Barcelona en *The South* (1990), Eamond Redmond vive en una familia monoparental sin hermanos en *The Heather blazing* (1992) y la madre de Helen Devereaux queda viuda con dos niños pequeños y no vuelve a contraer matrimonio en *The Blackwater lightship* (1999) (Carregal-Romero, 2012).

En I, 2 se narra parte de la infancia del personaje.<sup>4</sup> El escenario se ubica en Enniscorthy al sur de la Capital durante la Segunda Guerra Mundial. El racionamiento de los alimentos y del combustible es una constante. El entorno del pequeño Eamon se cuestiona la participación de Irlanda en la Segunda Guerra. Irlanda del Sur y su relación

---

<sup>3</sup> El fracaso de la formación de Eamon para lidiar con una sociedad cambiante no sólo cuestiona su propio conservadurismo, sino también el modelo heredado de nacionalismo irlandés (la traducción es propia).

<sup>4</sup> La novela está dividida en dos partes que serán consignadas con números romanos. A su vez, cada una de ellas cuenta con capítulos que serán indicados con números arábigos.

con Inglaterra se presentan como un problema. Como contrapartida, su padre, un católico, entusiasta estudioso de la lengua gaélica, junto con un sacerdote amigo, organizan un museo, en un viejo castillo, para exponer objetos propios de la cultura vernácula, fundamentalmente aquellos ligados al levantamiento de los rebeldes en 1798. En este sentido, el museo y la imaginación museística como un espacio profundamente político cobran importancia en la novela.<sup>5</sup>

Los capítulos destinados a la infancia describen la relación de Eamon con su padre, un hombre viudo que se dedica a dar clases de Historia. Partidario de Fianna Fein, este personaje reconstruye la historia de esta región clave en Irlanda. Su población participó activamente en los levantamientos de Pascua de 1916 y en 1798 batalló contra las fuerzas de origen inglés en los enfrentamientos de los que surgieron una serie de baladas que narran los episodios y que han circulado oralmente desde entonces. En su ensayo de 1993 “*New ways of killing your father*”, el autor describe la construcción del relato histórico desde la óptica de los lugareños durante más de dos siglos. En sus crónicas, los locales detallan las atrocidades cometidas por los ingleses, quienes contaban con armas de fuego frente a las picas de la población de este territorio. Sin embargo, Tóibín repara en la masacre del establo en Scullabogue, episodio en el que los locales quemaron a un grupo de doscientos civiles de origen protestante, entre los que había mujeres y niños. El padre de Eamon, al igual que el padre de Tóibín, ha decidido omitir estos hechos en el dictado de sus clases y en sus escritos.

It does not come up in the songs, and I have no memory of my father, who was a local historian, talking or writing about it. The landscape of north Wexford, where I was born, is dotted with memorials to 1798, but there is nothing, as far as I know, at Scul-

---

<sup>5</sup> En diferentes entrevistas Tóibín explica cuán vinculada a su historia personal está su narrativa. El padre del autor junto con el sacerdote Ransom fundaron un museo en el castillo de Enniscorthy. Tóibín ficcionaliza este episodio en la novela.

labogue. Its memory was erased from what a child could learn about 1798. It was a complication in our glorious past, and it was essential for our past to be glorious if our present, in what Roy Foster in his new book of essays calls ‘the disillusioned tranquility of the Free State’, was to have any meaning. This was what our ancestors fought for; we had it now; it had to be good (Tóibín, 1993, p. 3).

No está en las canciones, y no recuerdo que mi padre, quien era un historiador, hablara o escribiera sobre eso. El paisaje del norte de Wexford donde nací, está plagado de monumentos sobre los episodios de 1798, pero no hay nada hasta donde yo sé, en Scullabogue. Su recuerdo fue borrado de los hechos que un niño podía aprender sobre 1798. Era una complicación en nuestro pasado glorioso, y era esencial que nuestro pasado fuera glorioso si nuestro presente, aquel que Roy Foster llama ‘La tranquilidad desilusionada del nuevo Estado Libre’ en su nuevo libro de ensayos, podía tener algún significado. Esto era aquello por lo que nuestros ancestros habían luchado, ahora lo teníamos; tenía que ser bueno.

Para Tóibín, el recorte que se hace de la historia constituye una preocupación. Permanentemente se cuestiona qué se elige narrar y quiénes se desempeñan como los responsables de perpetuar el hecho violento. En la novela, Eamon comprende también que él ha conocido sólo una parte de la historia, aquella que su padre y el resto de la familia eligieron contarle.

### **Nace una terrible belleza<sup>6</sup>**

En el recuerdo de la niñez y en el encuentro con su tía anciana, o en la charla con un historiador revisionista, la novela describe episodios paradigmáticos, no sólo de la historia familiar y regional sino de la historia de Irlanda. Uno de ellos, precisamente, muestra los des-

---

<sup>6</sup> Esta frase pertenece al poema de Yeats “Easter, 1916”.

ahucios sufridos por la población rural a partir de la Gran Hambruna en el siglo XIX. El abuelo de Eamon junto con su familia sufrió la expulsión de sus tierras y fue detenido junto con sus hijos por su activa participación en el levantamiento de Pascuas. Eamon ha reconstruido parte de esta historia a partir del relato de sus familiares:

There was a great deal he wanted to know, of which he only possessed snatches now, things which would disappear with her death. At times he felt that he had been there, close by, when his grandfather was evicted, and that he had known his father's Uncle Michael, the old Fenian, who was too sick to be interned after 1916. Or that he had been in the bedroom, the room above where they were now, when his grandfather had come back to the house on Easter Monday 1916 and sat watching him as he pulled up the floorboards under which he had hidden a number of rifles. Or that he had witnessed his grandfather being taken from the house at the end of the Easter Rising. These were things which lived with him, but he could only imagine them. Some of these events were so close, they had been recounted and gone over so much. He realized that he would never fully know what went on, there were too many details left out. Margaret would volunteer memories or incidents, but if she was asked too much her eyes would soften and the look on her face become vague (Tóibín, 1992, p. 42).

Había muchas cosas que quería saber, de las que sólo poseía ahora fragmentos, cosas que desaparecerían con su muerte. Por momentos sentía que había estado ahí, a su lado, cuando su abuelo fue expulsado, y que había conocido a Michael, el tío de su padre, el

viejo feniano que estaba muy enfermo para ser detenido luego de los episodios de 1916. O que él había estado en la habitación, la pieza arriba donde estaban ahora, cuando su abuelo había vuelto a la casa el lunes de Pascuas de 1916, sentado mirándolo mientras levantaba las tablas del piso donde había escondido unos rifles. O que había sido testigo de la detención de su abuelo luego del levantamiento de Pascuas. Todas estas cosas vivían en él, pero sólo podía imaginarlas. Algunos de estos eventos eran tan cercanos, habían sido narrados una y otra vez. Se dio cuenta de que nunca sabría qué pasó realmente. Faltaban muchos detalles.

El heroísmo de su abuelo y de sus tíos, la organización clandestina y la participación en el levantamiento han sido narradas tantas veces que Eamon cree recordar hechos que no ha experimentado (O'Toole, 2008, p. 183).

Este relato de la tía Margaret en el capítulo cinco, nos lleva al recuerdo de la Navidad en familia en el capítulo seis. La abuela del pequeño Eamon rememora los levantamientos de Pascua de 1916 y la enérgica colaboración de su marido e hijos. La cena familiar, el destrato hacia las mujeres de la familia y la bebida como un problema, también, se materializan en la memoria de Eamon, pero, esta vez, surge como un recuerdo vívido, que ha sido omitido en las posteriores charlas familiares.

El heroísmo familiar llegará a ser cuestionado por el personaje durante su entrevista con un historiador local. En este encuentro, posterior a la muerte de su esposa Carmel, los personajes hablan de un informe que presentó Eamon al gobierno, durante la década del setenta, para tratar la violencia en Irlanda del Norte y la problemática presente en el límite entre los dos países. En el reporte confidencial, Eamon analizó el contacto del gobierno de la República con países como Francia y su conflictivo vínculo con Argelia. El juez elige callar sobre gran parte del contenido de su informe, a pesar de que ha pasado más de una década. Junto con el historiador, recuerdan “Las quemadas



de las Grandes Casas” (*The burning of the big houses*). Eamon elige –al igual que su padre– callar nuevamente. Sabe que su padre tuvo activa participación en estos episodios durante 1922 y 1923, cuando las casas y las pertenencias de los terratenientes de origen anglo irlandés fueron quemadas por el IRA.<sup>7</sup>

El espacio que elige Tóibín para narrar los problemas que calan en la sociedad irlandesa de fines del siglo XX se centra en las prácticas legales, puntualmente los fallos del juez Redmond. Le son asignados dos casos diferentes, donde el autor ejemplifica una amplia gama de conflictos que abarcan la vida pública pero, también, la vida privada. El caso de una docente embarazada que se muda con su pareja, un hombre separado con hijos o el juicio a tres miembros del IRA, por intento de asesinato, aparecen trabajados en dos capítulos de la novela para mostrar, por un lado, los vínculos entre Iglesia y Estado y, por el otro, las contradicciones que un juez con una historia familiar de participación en el Ejército Revolucionario se ve obligado a experimentar.

En el primer caso importa analizar un modo de violencia naturalizado, concebido como parte de un orden difícil de cuestionar: la ejercida sobre las mujeres. En II, 1 Eamon falla en contra de la docente embarazada que inició un juicio a sus empleadores. La maestra convivía con el padre de su bebé, un hombre casado; esta situación fue la que generó el despido.<sup>8</sup> Al mudarse, no actuó acorde con los principios cristianos presentes en el preámbulo de la Constitución de Irlanda. Toibin no simplifica el caso, sino que da cuenta de la complejidad del

---

<sup>7</sup> En este sentido, la mirada de Tóibín difiere de la que tuvo en su momento S. B. Yeats, reconocido poeta del resurgimiento irlandés, quien en su poema “Easter 1916” presenta una mirada idealizada del heroísmo de la población local durante el levantamiento de Pascuas.

<sup>8</sup> Es importante aclarar que, en la primera edición de la novela, el caso sobre el que tiene que fallar el personaje trata de una adolescente expulsada de su escuela. El episodio analizado en el presente trabajo, aparece en el del primer borrador de la novela, inspirado en un suceso real, el de Eileen Flynn de 1982. Para evitar una posible demanda, el autor desistió de su primera versión.

conflicto para el personaje. Se plantea cómo reaccionar frente a lo que considera una transgresión de la maestra, y si acaso un juez puede decidir sobre la moral o la ética más que sobre cuestiones legales. La sentencia de Eamon genera el cuestionamiento de su esposa e hija. Esta última, madre soltera, le recrimina:

“Well, you were busy this morning,” Niamh said.

“Was it on the news?” he asked, as though it was a routine matter.

“Do you think I should be sacked as well?” she asked.

“Your father’s on his holidays, Niamh,” Carmel said.

“That’s not what you said before he came in. My father thinks that unmarried mothers

shouldn’t be allowed work,” she laughed bitterly.

“What exactly is biting you?” he asked.

“That poor woman in Monaghan. How could it be right to sack her?”

“Read the judgment and find out,” he said.

“Did you bring it with you?” she asked.

“Of course I didn’t.”

“I think it’s a disgrace, that’s what I think,” Niamh said. “It’s an outrage”.

“But you would think that, wouldn’t you?”

“I know about it. I know what it’s like to be a woman in this country, and I know what it’s like

to have a child here” (Tóibín, 1992, p. 62).

— Estuviste muy ocupado esta mañana- dijo Niamh.

— ¿Salió en las noticias? Preguntó como si fuera un asunto de rutina.

— ¿Crees que yo también debería ser despedida? Preguntó ella.

— Tu padre está de vacaciones, Niamh- dijo Carmel.

— Eso no es lo que dijiste antes de que él llegara. Mi padre cree que a las madres solteras no se les debería permitir trabajar- Rió amargamente.

- ¿En qué te afecta exactamente? Preguntó él.
- La pobre mujer en Monaghan ¿Cómo podría estar bien que la despidieran?
- Lee la sentencia y lo sabrás.
- ¿La trajiste?
- Por supuesto que no.
- Creo que es una desgracia, eso es lo que creo- dijo Niamh. Es atroz.
- ¿Es eso lo que piensas?
- Sé lo que es ser una mujer en este país, y sé lo que es tener un hijo aquí.

Las palabras de Niamh cuestionan la Irlanda idealizada. La ley no ampara a ninguna de estas dos madres,<sup>9</sup> ni a la hija del juez ni a la docente en tales circunstancias.

En el segundo caso, el de tres integrantes del Ejército Revolucionario, los hombres han quedado detenidos en la frontera con Irlanda del Norte y son acusados de tenencia ilegal de arma e intento de homicidio. El juez define rápidamente la condena de los detenidos, más como un trámite administrativo que como un caso que le genera conflictos con relación a su historia familiar. Fianna Feíl se ha instalado inexorablemente en estructuras tales como el poder judicial del Estado y, a pesar de sus orígenes, posteriores a las revueltas en las primeras décadas del siglo XX, el partido, al igual que Eamon, en estas circunstancias, toma distancia de estos episodios vinculados con el IRA. En opinión del juez, no existe conexión alguna entre el accionar de los detenidos y la participación de su familia en hechos violentos.

---

<sup>9</sup> Quizás se observe en los casos de las Magdalene Laundries que la opresión hacia las mujeres consideradas “caídas” había llegado a un extremo. Estos asilos reclutaron por más de doscientos años a prostitutas y jóvenes madres solteras, que trabajaban en lavanderías donde vivían juntas. Ellas no recibían ningún tipo de paga por su trabajo, y muchas de ellas denunciaron haber sufrido abusos físicos, psíquicos y sexuales por los religiosos que regenteaban estas instituciones.

## Crónica de un niño solo<sup>10</sup>

Críticos como Katherine Costello Sullivan y Paul Delaney ponen el acento en los silencios y lo no dicho entre los personajes en la narrativa de Tóibín. Por su parte Ledwidge (2010) plantea que el personaje de Eamon es una víctima de la ideología del nacionalismo y sufre los efectos patológicos del silencio y los secretos. Las omisiones y las limitaciones del decir y de la expresión se muestran como universos presentes en toda su ficción, mecanismos que potencian la ambigüedad característica de su prosa.

En I, 2, la niñera de Eamon, la señora Doyle, señala que la suerte lo ha favorecido al ser el único hijo de la familia. No tiene que compartir nada con hermanos, a diferencia del resto de los niños del condado, quienes provienen de familias numerosas. Eamon vive solo con su padre. Su madre murió cuando él hubo nacido y su padre no ha vuelto a casarse.<sup>11</sup> Él trabaja como profesor de Historia, y profesa la religión católica. Este estado de la situación revela que Tóibín elige describir una familia atípica, como lo hace en sus otras novelas. En los momentos que Eamon comparte con su padre, impera el silencio, el mismo silencio que más adelante caracterizará la relación del juez con su esposa e hijos. En este sentido, la novela expone la réplica de la violencia del Estado en la estructura familiar.

Con estas vinculaciones problemáticas, los personajes emplean las palabras como campo de batalla. Los diálogos entre Eamon y sus hijos Donal y Niamh se ven colmados de distancia e ironía. El joven trabaja como abogado para el *Irish Council for Civil Liberties* y su hija se desempeña como asistente social y ha quedado embarazada. Lejos de sentirse identificado con un sistema legal patriarcal, el hijo cuestiona las decisiones del padre en material legal:

---

<sup>10</sup> Este subtítulo alude a la película homónima de Leonardo Fabio en la que se narra la historia de un niño huérfano.

<sup>11</sup> Costello Sullivan (2012) lee en la desaparición de la madre de Eamon una metáfora de la ausencia decisiva de las mujeres en la conformación de un Estado Nación conservador.

“You don’t recognize Cathy?” Donal said to him.

“Recognize her? I’ve just met her”.

“He wouldn’t remember me,” Cathy said.

Eamon noticed that both of them had become hostile. “I’ve a very good memory for faces,” he said. “It’s not as good as Carmel’s, but I think that I would remember you if I had met you before”.

“Maybe it’s a guilty conscience”, Donal said.

Eamon looked at him sharply. “What do you mean?”

“She appeared before you”, Donal said.

Eamon looked at her again, but he could not remember her face.

“I was the one who looked for costs in the Ryan case. I was the junior at the hearing. I didn’t have much to do until the last day”, she said.

“You’re in the Law Library?” he asked.

“That’s right, but I’ve only appeared before you once”.

“And you were acting for the sacked teacher, is that right?”

“That’s right,” she said politely.

“Did you see what The Irish Times said about your judgment?”

Donal asked sharply.

“It’s a funny day now when a newspaper starts making legal judgments”. He was suddenly

angry. “But I don’t think that we can discuss the case, if you don’t mind. I’d rather go back to

discussing coastal erosion or the temperature of the Irish Sea”.

“I’m sure you would”, Donal said.

“She won’t be appealing anyway”, Cathy said. “She hasn’t got the funds”.

“Maybe you could donate your fee since you feel so strongly about it”.

“I didn’t get paid”, she said.

“I should say that Cathy asked me not to mention the case”, Donal said. “But I felt that it should be raised, just to clear the air”.

“The air down here is perfectly clear”, Eamon said. “At least it was before your arrival” (Tóibín, 1992, p. 73).

— ¿No reconoces a Cathy?- le dijo Donal.

— ¿Reconocerla? Recién la conozco.

Él no me recuerda- dijo Cathy.

Eamon notó que ambos se habían vuelto hostiles.

— Tengo buena memoria para las caras- dijo.- No tanto como Carmel, pero recordaría si te hubiera visto antes.

Quizás sea tu conciencia culpable- dijo Donal.

Eamon lo miró severamente — ¿Qué quieres decir?

Ella compareció frente a ti- dijo Donal.

Eamon la miró nuevamente, pero no pudo recordar su cara.

— Fui quien reclamó por los costos en el caso Ryan. Era la *junior* en la audiencia. No tuve demasiado que hacer hasta el último día- dijo.

— ¿Estás en la Biblioteca de leyes?- preguntó él.

— Así es, pero sólo comparecí frente a usted una vez.

— Y representabas a la maestra despedida ¿Verdad?

— Así es- dijo ella cortésmente.

— ¿No viste lo que *The Irish Times* dijo de tu sentencia? Preguntó Donal ácidamente.

— Es divertido cuando en un diario comienzan a resolver juicios legales- dijo repentinamente enojado. Pero no creo que podamos discutir el caso, si no les molesta. Preferiría discutir la erosión de la costa o la temperatura del mar irlandés.

— Estoy seguro de eso- dijo Donal.

— De todos modos ella no va a apelar- dijo Cathy. -No tiene el dinero.

— Quizás deberías donar tus honorarios ya que te sientes tan identificada con el caso.

— No me pagaron- dijo ella.

— Debo decir que Cathy me pidió que no mencionara el caso- dijo Donal — pero sentí que debía sacarlo sólo para limpiar el aire.

El aire por aquí está perfectamente claro- dijo Eamon — Al menos lo estaba antes de que ustedes llegaran.

Donal ha llegado a la casa de veraneo con su nueva novia, Cathy. La joven ha formado parte del equipo de abogados defensores de la docente despedida. El fallo de Eamon con respecto al caso genera tensión entre padre e hijo.

Carmel Redmond, la esposa de Eamon, acaso sea quien manifieste más claramente la problemática de la comunicación con su marido, además de la opresión y parte de los mandatos hacia las mujeres. La mujer se presenta como un personaje conciliador, mediadora entre el juez y sus hijos, quienes, por cuestiones ideológicas, mantienen una relación distante con su padre. Ella había conocido a Eamon en la juventud, cuando todavía era una neófita militante de Fianna Féil y abrigaba inquietudes. No obstante devino en un ama de casa que dependerá económicamente de su marido. Las diferencias en el matrimonio no se expresan verbalmente. En esta relación, los silencios imperan, aquellos que se presentan como una nota esencial en la práctica estética de Colm Tóibín (Delaney, 2008, p. 18). Paradójicamente, luego de sufrir un derrame cerebral, que deja como secuela una severa parálisis, Carmel verbaliza en ese estado las dificultades que ha tenido para hablar con su cónyuge hasta entonces: “You’ ve always been so distant, so far away from everybody. It is so hard to know you, you let me see so little of you”.<sup>12</sup>

## **El ensayo, el periodismo y la literatura**

Tóibín inició en la década del setenta sus estudios de Historia a nivel universitario en *Dublin University College*. Luego de vivir tres años en Barcelona, volvió a su país y comenzó su trabajo como periodista y ensayista en el contexto de revisionismo histórico de finales de la década del setenta y del ochenta. En 1990 publicó *The South*, su primera novela. A partir de entonces, la Historia y la Geografía del condado de Wexford tendrán un lugar clave en sus textos (Foster, 2008).

---

<sup>12</sup> Siempre has sido tan distante, tan lejano a todos. Es tan difícil conocerte, me dejas ver tan poco de ti (la traducción me pertenece).

Su obra ensayística y su narrativa problematizan la Historia de Irlanda; parte de su proyecto consiste en visibilizar ciertas prácticas violentas y deconstruir tanto la historia regional como la unidad familiar tradicional. La ficción del autor oscila entre los textos en los cuales la acción se sitúa en su país y aquellos relatos cuyos protagonistas viven en el extranjero (*The South, The story of the night*). En todos ellos, siempre, el cuestionamiento de una versión monolítica de la historia se hace presente por medio de diversos recursos.

Críticos como Paul Delaney caracterizan la prosa del autor como simple, carente de adornos, lúcida y esquiva a cualquier tipo de lirismo. El mismo autor habla de la influencia de los primeros cuentos de Joyce y de los relatos de Ernest Hemingway. En *The heather blazing* la ambigüedad surge en el orden de lo no dicho, de lo silenciado, de lo sugerido, que nos remite a *Dubliners*.

Para llevar adelante su trabajo, Tóibín elige una forma de narrar que podría ser caracterizada como tradicional, no de ruptura, sin complejidades sintácticas, en la cual abundan las descripciones y los climas de tensión entre los personajes. La construcción del relato ofrece un punto de vista claro: el de Eamon. En este sentido, hay una vinculación directa con los cuentos de Joyce, en los que un narrador omnisciente nos refiere qué piensa y cómo se siente cada uno de los personajes. Sólo el manejo del tiempo, en la novela, podría representar una dificultad para un lector poco experimentado. No hay un orden cronológico en el relato de los hechos, sino un movimiento pendular desde la vida adulta a la niñez y la adolescencia del personaje. Este movimiento pendular resulta clave para conocer el vínculo de Eamon con su padre y la participación de su familia en los enfrentamientos de la región.

## Conclusiones

A lo largo de este estudio se ha puesto el acento sobre dos puntos: el primero, la construcción de la historia regional con relación a los hitos claves y el conflicto de esta construcción en *The heather bla-*



zing. El segundo, la opresión en la que están sumidos los personajes femeninos tanto en el espacio público, como también en el espacio privado. Carmel Redmond encarna este dilema y su parálisis admite pensarse como metáfora del lugar que ha ocupado dentro de la familia. La novela también muestra los nuevos roles ocupados por mujeres y cómo las jóvenes generaciones cuestionan los valores de la Irlanda tradicional.

Las relaciones entre hombres y mujeres, entre maridos y esposas, padres e hijos aparecen cuestionadas. El Estado y las leyes que lo regulan permanecen como espacios donde se generan e imponen los principios de dominación masculina. Un claro ejemplo de esto se halla en el fallo en contra de la docente soltera despedida por su embarazo. Para Eamon, el rol social que ocupan las mujeres responde a un “orden natural” que prescinde de cualquier explicación y justificativo; allí reside su fuerza. En la discusión con Niamh, su hija, aquel orden se ve seriamente cuestionado.

La historia de Irlanda, interpretada por Tóibín como la de una comunidad imaginaria, ha sido construida a partir del vínculo conflictivo con el país colonizador y con los habitantes de origen anglo irlandés. Las disputas por las divisiones, las diferencias religiosas, la inequidad en el reparto de la riqueza, y el empobrecimiento de la población católica en Irlanda del Sur han caracterizado esa historia que no está exenta de episodios de violencia (Harte, 2008). El relato oficial ha sido una trama en donde el mito del país, esencialmente rural y católico, con una configuración familiar establecida en la Constitución, ha luchado durante siglos contra las imposiciones del enemigo externo.<sup>13</sup> Cual-

---

<sup>13</sup> A continuación citamos parte de la Constitución del año 1937 donde se especifica el lugar de la mujer en la sociedad irlandesa:

The state, therefore, guarantees to protect family in its constitution and authority, as the necessary basis of social order and as indispensable to the welfare of the nation and the state. In particular, the state recognizes that by her life within the home, woman gives to the state a support without which the common good cannot be achieved. The state shall,

quier alejamiento o revisión de esta exégesis de la historia la pondría en jaque. La narrativa de Tóibín aborda esta construcción, la cuestiona y la torna conflictiva.

### Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Brewster, S. y Parker, M. (2009). *Irish literature since 1990. Diverse voices*. Manchester: Manchester University Press.
- Carregal-Romero, J. (2012). Colm Tóibín and Post-Nationalist Ireland: Redefining Family through Alterity. *Estudios Irlandeses*, 7. doi: <https://doi.org/10.24162/EI2012-1527>
- Costello Sullivan, K. (2012). *Mother /Country. Politics of the personal in the fiction of Colm Toibin*. Bern: Peter Lang AG.
- Dawe, G. (2013). The Story of the Republic: Tóibín generation. En P. Delaney (Ed.), *Reading Colm Tóibín* (pp. 41-51). Dublin: The Liffey press.
- Delaney, P. (2008). Introduction. En P. Delaney (Ed.), *Reading Colm Tóibín* (pp. 2-20). Dublin: The Liffey press.
- Foster, R. (2008). A strange and insistent protagonist: Tóibín and Irish

---

therefore, endeavor to ensure that mothers shall not be obliged by economic necessity to engage in labour to the neglect of their duties in the home (Article 41, Paragraph 2).

El Estado entonces garantiza la protección de la familia y su constitución y autoridad, como la base necesaria del orden social y como indispensable para el bienestar de la Nación y del Estado. En particular el Estado reconoce que a través de su vida en el hogar la mujer le da un apoyo sin el cual el bien común no podría ser alcanzado. El Estado por lo tanto se esforzará por asegurar que las madres no estén apremiadas por la necesidad económica y descuiden sus deberes en el hogar (Artículo 41, segundo párrafo).

- History. En P. Delaney (Ed.), *Reading Colm Tóibín* (pp. 21-40). Dublin: The Liffey press.
- Kiberd, D. (2006). *La invención de Irlanda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Harte, L. (2008). Uncertain terms, unstable sands *The heather blazing*. En P. Delaney (Ed.), *Reading Colm Tóibín* (pp. 53-68). Dublin: The Liffey press.
- O'Toole, F. (2008). An interview with Colm Tóibín. En P. Delaney (Ed.), *Reading Colm Tóibín* (pp. 183-208). Dublin: The Liffey press.
- Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Ledwidge, G. (2010). 'What is my nation': Nationalism and Neoliberalism in the Novels of Colm Tóibín. En I. Gilsean Nordin y C. Zamorano Llena (Eds.), *Redefinitions of Irish Identity: A Postnationalist Approach* (pp. 201-220). Oxford: Peter Lang.
- Tóibín, C. (1990). *The South*. London: Picador.
- Tóibín, C. (1992). *The heather blazing*. London: Picador.
- Tóibín, C. (1993). New way of killing your father. *London Review of Books*, 18. Recuperado de <https://www.lrb.co.uk/v15/n22/colm-toibin/new-ways-of-killing-your-father>
- Tóibín, C. (1999). *The Blackwater Lightship*. London: Picador.
- Walshe, E. (2013). *A Different Story. The writings of Colm Tóibín*. Kildare: Irish Academy Press.



# Las letras sobre las guerras: Necesidad y límites de una relación conflictiva en tres novelas contemporáneas

*Cristina Andrea Featherston*

Nuestra propuesta de análisis parte de una referencia a tres momentos de dos novelas de la post Primera Guerra Mundial de las que nos ocuparemos en estas páginas más adelante. Ficcionalmente, representan algunas de las problemáticas centrales de la literatura de guerra<sup>1</sup> sobre las que proponemos reflexionar.

Primer caso. *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, novela que comienza con el relato del camino de Clarisa, la protagonista, rumbo a la florería para adquirir los adornos que utilizará en la fiesta que ofrecería esa noche. Cruza el barrio de Westminster, en el que habita desde hace más de veinte años.<sup>2</sup> La Londres por la que ella transita resulta geográficamente identificable y le proporciona situaciones e imágenes

---

<sup>1</sup> Hacemos un uso amplio de la categoría “literatura de guerra”, tal como es de uso en la bibliografía anglosajona sobre el tema.

<sup>2</sup> “For having lived in Westminster-how many years now? Over twenty- one feels even in the middle of the traffic, or walking at night, Clarissa was positive, a particular hush or solemnity (Woolf, 2005, p. 4)”. [Porque habiendo vivido en Westminster-¿cuántos años?, más de veinte- se siente hasta en medio del tráfico, o al despertarse de noche, aseguraba Clarisa, una calma particular o solemnidad] ( Woolf, 1982, pp. 3-4).

que va asociando con experiencias propias o de la comunidad. Goza de su paseo mientras trata de convencerse de que “en el mundo que la rodea” está la vida, aquello que ama:

In the people's eyes, in the swing, tramp and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June.

For it was the middle of June. **The War was over**, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because the nice boy was killed...( Woolf, 2005, p. 4).

En los ojos de la gente, en su pisar, en su arrastrarse, en su girar, en el ruido y el tumulto; carruajes, automóviles, ómnibus, furgones, hombres “sándwich” agobiados y oscilantes; charangas; organillos; en el triunfo y el sonido y el extraño cantar de algún aeroplano sobre su cabeza, estaba lo que ella amaba: la vida; Londres; en este momento de junio.

Porque era mediados de junio. **La guerra había terminado**,<sup>3</sup> excepto para algunos, como Mrs Foxcroft, que se desesperaba la noche antes, en la Embajada, porque había muerto aquel gentil muchacho...(Woolf, 1982, p.10).

El gozo de la protagonista y, fundamentalmente, su fe en que la guerra había terminado, era compartido por muchos londinenses aunque, a lo largo de su desarrollo, la novela mostrará que esta apreciación no es más que una falsa esperanza y que las guerras no acaban sin dejar huellas en las sociedades y que estas aparecen en los temores al escuchar una explosión o en la fragmentación psicológica de los soldados que tratan de reincorporarse al mundo social.

---

<sup>3</sup> El destacado es nuestro.

Cuatro años después, el novelista norteamericano Ernest Hemingway publica *Adiós a las armas* (1929). Casi al comienzo de su relato, el narrador, el teniente Henry, un conductor de ambulancias, inicia una relación con la enfermera inglesa Catherine Barkley, que ha perdido a su novio en la batalla de Somme. Ante los primeros asedios de Frederic, quien busca en ella no el amor sino la satisfacción de su deseo, sin necesidad de ir al prostíbulo de oficiales, Catherine se resiste y se muestra un tanto esquiva. Su actitud es combatida por Frederic, que la exhorta a dejar de lado la guerra:

The Italians didn't want women so near the front. So we're all on very special behavior. We don't go out.

I can come here though.

Oh, yes. We're not cloistered.

Let's drop the war

**It's very hard. There is no place to drop it.**

Let's drop it anyway (Hemingway, 2012, p. 22).

— Los italianos no querían mujeres tan cerca del frente. Así que nos encontramos en una situación muy peculiar. No podemos salir.

— Pero yo sí puedo venir.

— ¡Oh, sí, no estamos enclaustradas!

— Dejemos la guerra a un lado.

— **Es difícil no hay dónde dejarla.**

Aún así, dejémosla. (Hemingway, 2013, p. 35).

Más adelante en el desarrollo del relato, el teniente dialoga con los conductores italianos de las ambulancias que están bajo su responsabilidad. La mayor parte de ellos se opone a la guerra, circunstancia que la narración recoge verazmente de la realidad histórica (Lablanca, 2014), y algunos preferirían ser derrotados si de ese modo se asegurara la finalización del conflicto. Intercambian opiniones sobre estos hechos y aparece, una vez más, la ubicuidad de la guerra:

Tenente, Passini said. We understand you let us talk. Listen. There is nothing as bad as war. We in the auto/ambulance cannot even realize at all how bad it is. When people realize how bad it is they cannot do anything to stop it because they go crazy. There are some people who never realize at all how bad it is. There are some people who never realize. There are people who are afraid of their officers. It is with them the war is made.

I know it is bad but we must finish it.

**It doesn't finish. There is no finish to a war** (Hemingway, 2012, p. 44).

— Tenente -dijo Passini-, se supone que nos deja usted hablar. Escuche. No hay nada peor que la guerra. En el cuerpo de ambulancias no podemos hacernos una idea de lo mala que es. Cuando la gente lo ve, no puede hacer nada por detenerla porque se desquicia. Hay quien no llega a darse cuenta. Y quien teme a sus oficiales. Con ellos se hacen las guerras.

Sé que la guerra es mala pero debemos resistir hasta el final.

**No tiene fin. Las guerras no terminan nunca**<sup>4</sup> (Hemingway, 2013, p. 63).

Las tres citas precedentes sintetizan algunas de las preocupaciones que desvelan y fatigan a los escritores de guerra. Como los interlocutores italianos con quienes dialoga Frederic, todo el mundo odia la guerra. Pero “las guerras no acaban nunca” e involucran en su devenir todos los aspectos de una sociedad y su cultura. Y no nos referimos en esta oportunidad a la dificultad que supone determinar la finalización de una guerra desde un punto de vista político e histórico sino a los modos como la violencia desatada por ellas inunda todos los campos de la vida social y no finaliza en el momento en que se firma la rendición de una de las partes.<sup>5</sup> Desde un punto de vista político, que

---

<sup>4</sup> El destacado es nuestro.

<sup>5</sup> Con respecto a la problemática de la fijación del momento en que una guerra



extrañamente coincide con las representaciones literarias que focalizaremos, Mary Dudziak no duda en afirmar que “ el poder de la guerra no puede ser extinguido con una firma” (2012, p. 61).<sup>6</sup>

La literatura del siglo XX, que podría ser considerada una época dominada por la guerra (Piette, 2016, p. 2), no puede desentenderse del impacto que la presencia acuciante de la militarización ha tenido sobre los modos en que los “ciudadanos viven sus vidas y sueñan sus fantasías” (Piette, 2016, p. 3) en un mundo en el que no sólo las Guerras Mundiales sino la abundancia de enfrentamientos (Guerra Fría, Guerra coreana, Guerra de Vietnam, Guerra de las Malvinas/Falkland, Guerra del Golfo, Guerra de Afganistán, etc.) multiplicaron los terrores y militarizaron la geografía del planeta. Desde hace varias décadas, los historiadores han estudiado la significación de las guerras en la configuración no sólo de las etapas históricas –aun cuando acepten que estos mojones tienen mucho de “hechos construidos” *a posteriori*– sino que también las han visto como motores que direccionan la economía y la cultura, al menos en occidente. Los estudios literarios habían permanecido, en ese sentido, un tanto rezagados hasta la última década del siglo XX en que el foco comenzó a iluminar la escritura relacionada con las dos Guerras Mundiales. Un caso paradigmático de los aportes de este nuevo enfoque es, por citar sólo uno, la exploración renovada de la literatura modernista en lengua inglesa hasta ese momento dominada por una visión esencialista, esteticista y a-histórica.<sup>7</sup>

---

finaliza, resultan interesantes y pertinentes las observaciones de Mary L. Dudziak acerca de cuándo terminó, por ejemplo, la Segunda Guerra Mundial. La autora observa que si bien suele aceptarse que la Segunda Guerra comenzó abruptamente con el ataque japonés a Pearl Harbour y terminó con la rendición japonesa, después de que los Estados Unidos de Norteamérica arrojaran las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, tanto el comienzo como la finalización podrían tener límites más difusos (Dudziak, 2012, pp. 35-36).

<sup>6</sup> “But the power of war, could not quite be extinguished with a signature”(Duzdiak, 2012, p. 61).

<sup>7</sup> Un caso ejemplificativo es la lectura que durante gran parte del siglo XX se

La consideración de esta nueva perspectiva motiva una significativa ampliación del campo de estudio y una creciente complejidad relacionada no sólo con las representaciones de la guerra sino también con espacios bélicos que se van agrandando para involucrar campos de batalla (Guerra Boer), la trinchera (Primera Guerra Mundial), las ciudades y el mundo en su totalidad, en el caso de las potenciales guerras atómicas. La guerra se ha tornado ubicua y amenaza al hombre en las más diversas geografías. Acompañando estas metamorfosis, los géneros literarios (siempre en unión de fondo y forma, como lo afirma Frederic Jameson, 1975) dan cuenta de esta situación a partir de un significativo proceso de desvanecimiento de límites categoriales precisos como se mezclan las diferentes nacionalidades en los frentes de batalla de la Primera y Segunda Guerra Mundial.<sup>8</sup> En síntesis, parecería que la guerra se ha adueñado del escenario cultural para metamorfosearlo y este proceso no se funda en la inexistencia de guerra y literatura que la contemple en etapas anteriores sino en la exacerbada sensibilidad del hombre de los siglos XX y lo que va transcurrido del XXI, que se siente amenazado por un fenómeno que cobró —a partir de la creciente tecnología armamentista— dimensiones impensables en el mundo homérico, en la tragedia de Atenas o en las novelas que dan cuenta de las guerras napoleónicas tan profundamente representadas por Stendhal. Frente a esta omnipresencia acuciante, las representaciones se multiplican en voces disidentes, de difícil compatibilización como lo muestran los relatos de los veteranos que han estado presentes en los frentes de batalla, diferentes a los de los civiles que vivieron la “guerra a la distancia” o de quienes participaron desde los apoyos sanitarios que, aunque cercanos a las zonas de conflicto, no han tenido contacto directo con el instante en que estalla

---

hizo de novelas como *Mrs Dalloway* (1925) y *Al faro* (1927), que se leyeron en clave del debate entre literatura “realista” y “modernista”, entendiendo por esta última los rasgos estilísticos que resaltan su escasa referencialidad (Marcus, 2000, p. 143).

<sup>8</sup> Un ejemplo claro de esta mezcla se da en la co-existencia de diferentes lenguas. Por ejemplo, la introducción en *A Farewell to Arms* de múltiples vocablos italianos.

la violencia extrema. Situaciones de este tipo, generan, por momentos, disputas acerca de quiénes están “legitimados” para relatar la guerra. Mary Borden, enfermera durante la Primera Guerra Mundial, sintetiza estas problemáticas en el Prefacio a *The Forbidden Zone*:

To those who find these impressions confused, I would say that they are fragments of a **great confusion**. Any attempt to reduce them to order would require artifice on my part and would falsify them. To those on the other hand who find them unbearably plain, I would say that I have blurred the bare horror of facts and softened the reality in spite of myself, not because I wished to do so, but because I was incapable of a nearer approach to the truth (Borden, 2008, p. 3).<sup>9</sup>

La idea de “confusión” como palabra que intenta describir la situación de violencia extrema nos parece operativa a la hora de abordar la narrativa cuyo tema central es la experiencia de la guerra. Borden acierta cuando afirma que al ordenar ese desconcierto- confusión surge un “artificio”, un distanciamiento sin el cual se vuelve imposible la secuenciación que la narrativa requiere. Coincidente visión manifiesta, en relación con la Segunda Guerra Mundial, Donald Bain cuando escribe (en 1942), en medio de la contienda bélica que afectaba al continente europeo y a vastas zonas del sudeste asiático:

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, 1942, p. 150).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> “Para aquellos que encuentren estas impresiones confusas, diría que son fragmentos de una gran confusión. Cualquier intento de reducirlas al orden requeriría un artificio de mi parte y las falsificaría. Para aquéllos que, del otro lado, las encuentre insoportablemente francas, les diría que he difuminado y suavizado la realidad a pesar de mí misma, no porque deseara hacerlo, sino porque era incapaz de una aproximación más cercana a la verdad” (Borden, 2008, p. 3).

<sup>10</sup> “Estamos apurados y solo podemos ver los pequeños componentes de la escena/ no podemos decir qué incidentes enfocaremos en la pantalla final (Bain, 1942, p. 150).

Ambas reflexiones dan cuenta de la doble dificultad que presenta la escritura/literatura de guerra:<sup>11</sup> la inefabilidad de la experiencia traumática debida a la “confusión” a la que apunta Borden, con su consiguiente necesidad de dejar pasar un tiempo que posibilite la integración de las experiencias y la decantación entre imágenes irrerepresentables y aquellas que perdurarán para componer la escena final. Por otro lado, ese tipo de aseveraciones implicaría deslindar entre literatura escrita durante la guerra y la que surge una vez que la contienda ha finalizado, límites que no siempre resultan fáciles de demarcar.

Si quienes han escrito acerca de la guerra insisten en la problemática de su representación, el concepto mismo conjura múltiples dificultades. Como “recorte efectuado sobre un conjunto de por sí inabarcable (la obra no puede escribir todo)” (Cella, 2012, p. 10) presencia de una ausencia, la representación revela su estatus paradójico y, al mismo tiempo, muestra su carácter diferencial respecto de una duplicación imposible. La percepción supone una actividad en la que el sujeto interviene y se torna siempre diversa y cambiante de acuerdo con las experiencias de ese sujeto, la ineludible intervención en la rescritura de la ideología artística y la posición del individuo respecto de su entorno por mencionar sólo algunas de las variables.

Aun aceptando el hecho de que cada guerra ha hallado su *poiesis* particular, su modo “natural” de acceder a la representación (épica para la Guerra de Troya, poesía lírica para la Primera Guerra Mundial, novela de corte épico para la Segunda Guerra Mundial, picaresca-farsesca en la Guerra de las Malvinas,<sup>12</sup> film documental testimonial para la Guerra de Vietnam, etc.) se puede señalar cierta coincidencia en los desafíos y respuestas que emergen como similitudes en la representación a través de períodos y culturas diversas (Jameson, 2009).

<sup>11</sup> Parte de la bibliografía en inglés prefiere el concepto abarcativo de “escritura de guerra [*war writing*]. Otros autores establecen un límite y prefieren hablar de literatura de guerra (McLoughlin, 2012). Se debate asimismo, cuál es el límite de las categorías.

<sup>12</sup> Una discusión de esta categorización puede leerse en “Narrativa de Malvinas” de Cristina Featherston (2015).

La narrativa en lengua inglesa se ha revelado particularmente receptiva a estas problemáticas que, según lo expresara Jameson, “exceden la representación tan completamente como la conceptualización y, sin embargo, **incesantemente tientan y exasperan las ambiciones narrativas tanto convencionales como experimentales**<sup>13</sup> a menos que esta particular realidad [la guerra] dejara de existir” (2009, p. 547).<sup>14</sup>

Dentro de la vastísima producción analizaremos las novelas que postulamos como paradigmáticas por su diversa relación con la Primera Guerra Mundial: *Adiós a las armas* (1929) de Ernest Hemingway y *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf y una novela que desde el punto de vista del momento enunciativo está separada de la guerra que representa, no obstante su núcleo narrativo gira alrededor de la Segunda Guerra Mundial: *El paciente inglés* (1992) de Michael Ondaatje.

### La oquedad de la guerra en *Adiós a las armas*

Finalizada la Gran Guerra en 1919, a mediados de la década de 1920 se produce lo que la crítica ha denominado “Boom de los libros de guerra” que, influidos en general por el sentimiento que invadió a la sociedad de posguerra de ambos lados del Atlántico, multiplicó una visión crítica de la contienda. Podríamos mencionar, entre muchos otros textos, *Adiós a todo eso* (1929) de Robert Graves, *La muerte de un héroe* (1928) de Aldington el drama de R.C. Sheriff *Journey's end* (1929), la traducción inglesa de *All quiet in the western front* (1929) que, como producción fílmica, tuvo un gran impacto en la opinión pública de habla inglesa-, *Memorias de un oficial de infantería* de Siegfried Sasoon (1930). Más tarde, recién en 1933, aunque compartiendo la focalización crítica, se publicaría la novela que se convertiría en un baluarte

---

<sup>13</sup> El destacado es nuestro.

<sup>14</sup> War is one among such collective realities, which exceed representation fully as much as they do conceptualization and yet which ceaselessly tempt and exasperate narrative ambitions, conventional and experimental alike: unless, of course, this particular reality ceases to exist (Jameson, 2009, p. 1547).

del movimiento pacifista: *Testamento de juventud*,<sup>15</sup> de Vera Britain.

A la hora de enfocar *Adiós a las armas*, dos corrientes críticas se disputan la supremacía: una, la línea biográfica que insiste en señalar la relación entre el narrador Frederic Henry y la experiencia de Ernest Hemingway en el frente italiano. Carlos Baker postula que este tipo de lectura sostiene que la novela se basa en un par de acontecimientos traumáticos vividos por Ernest Hemingway entre 1918 y 1919: la grave herida que sufrió la noche del 8 de julio de 1918 y la ruptura de la relación amorosa que mantuviera con la enfermera Agnes von Kurowsky (Baker y Erval, 1968, pp. 23-26). Tales interpretaciones quedaron muy debilitadas a partir de las precisiones que en 1975 y 1984 fundamentaron Michael Reynolds<sup>16</sup> y Millicent Bell.<sup>17</sup> Esta últi-

---

<sup>15</sup> Cf. Loch Mowat (1968).

<sup>16</sup> Michael Reynolds, sintéticamente, aporta datos relevantes para cuestionar las lecturas de neto corte autobiográfico: “When Frederic Henry, hero of Hemingway’s *A Farewell to Arms* lived in the house “that looked across the river and the plain to the mountains” (Hemingway, 2012, p. 3) it was the late summer of 1915, Italy had just entered the European War, and Ernest Hemingway had just turned sixteen in upper Michigan. In the spring of 1918, Catherine Barkley died in childbirth in Lausanne, Switzerland; in April 1918, Ernest Hemingway drew his last pay check from the Kansas City and left for his own war experience in Northern Italy. When he reached Italy in 1918 for his short lived tour as a Red Cross ambulance driver, the Italian front bore no resemblance to the front at which Frederic had served for two years as an ambulance driver in the Italian army (Reynolds, 1987, p. 49). [Cuando Frederic Henry, héroe de *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway vivía “en una casa de un pueblo que daba a las montañas al otro lado del río y la llanura” (Hemingway, 2013, p. 9) era el final del verano de 1915. Italia acababa de entrar en la Guerra Europea y Ernest Hemingway acababa de cumplir dieciséis años en el Alto Michigan. En la primavera de 1918, Catherine Barkley murió de parto en Lausana, Suiza; en abril de 1918, Ernest Hemingway cobró su último cheque del periódico Kansas City Star y abandonó los Estados Unidos para comenzar su experiencia en el norte de Italia. Cuando llegó a Italia en 1918 para cumplir su breve experiencia como conductor de ambulancia, el frente italiano no tenía semejanza con el que había conocido Frederic como conductor de ambulancias dos años antes].

<sup>17</sup> Bell es taxativo a la hora de afirmar que no fue la memoria sino el material impreso sobre la guerra y su frente italiano lo que aportó los detalles precisos de sus

ma crítica acuñó para referirse a *A Farewell to Arms* las categorías de “Pseudo-autobiografía” y “metáfora personal”. Amén de precisiones históricas que ya habían sido señaladas por Reynolds, Bill insistió en que Hemingway sostuvo siempre la idea de que “la única escritura que tiene algo nuevo que decir es la que da forma a lo que tú has imaginado” (Bell, 1987, p. 113). El propio Hemingway en el Prólogo a la edición de 1948 define el proceso de escritura como uno de invención:

I remember living in the book and making up what happened in it every day. Making the country and the people and the things that happened I was happier than I had ever been (Hemingway, 2012, p. vii).<sup>18</sup>

En la misma línea, como lo recuerda Ricardo Piglia en un Prólogo a la traducción al castellano de *En nuestro tiempo* (2018), en una carta a Max Perkins, Hemingway criticaba una novela de Fitzgerald por considerar que “no inventaba lo suficiente” y agregaba que “con materiales reales es muy difícil escribir. Inventarlo es más fácil y mejor” (Piglia, 2018, p. 12).

Una segunda línea crítica, profusamente representada, es la que, partiendo de las re-escrituras del final, insiste en una lectura de orden filosófico, aunque el espectro de significaciones atribuidas dista de ser unánime. Apuntan, muchas de ellas, a dilucidar una concepción ya sea heroica, trágica o nihilista de la existencia que estaría implícita en los intersticios alusivos de la novela.

Enfocar *Adiós a las armas* en el contexto genérico de las escrituras de guerra supone indagar de qué modo la resolución trágica de la

---

descripciones de las escenas de las batallas en el frente italiano de la Primera Guerra Mundial (1987, p. 113) [ It was not memory but printed source material that supplied the precise details of its descriptions of historic battle scenes on the Italian front in World War I].

<sup>18</sup> “Me recuerdo viviendo dentro del libro e inventando lo que ocurría en él cada día. Inventando el país y su gente y las cosas que sucedían fui más feliz que nunca” (La traducción es nuestra).

novela, aparentemente desvinculada del contexto bélico en el cual se mueven los personajes, parece sin embargo producto de una sociedad atravesada y metamorfoseada por la experiencia bélica. Si elegimos partir de ese momento, cabría preguntarnos si ese final –escrito y reescrito hasta el cansancio por Hemingway<sup>19</sup> se relaciona con la experiencia del narrador en el frente italiano. La pregunta que deberíamos hacernos, al acompañar a Frédéric hasta el desenlace de su historia, cuando su hijo nace inerte y su amada Catherine muere en el parto, si, acaso, esta situación trágica final se relaciona con la guerra. ¿Esta disolución terminal, este “say good-by to a statue” (Hemingway, 2012, p. 284) “decir adiós a una estatua” (Hemingway, 2013, p. 374) moldea un efecto de la imposibilidad de dejar la guerra, o acaso puede relacionarse con características personales de Frederic que responden a su personalidad. Parece lícito pensar que la constatación final del vacío de la muerte cuyo presentimiento ha sido cuidadosamente elaborado (Baker y Erval, 1968, p. 31) puede ser leído como una transformación del narrador protagonista que recupera un sentido cuando todo parece negarlo (Cole, 2009, p. 1632).

El punto de partida elegido por Frederic para narrar su historia se ubica en una de las tantas interrupciones de los combates en el frente italiano.<sup>20</sup> La naturaleza, ajena a los designios humanos, torna impo-

---

<sup>19</sup> La edición de la “Hemingway Library” recoge 47 versiones manuscritas por Hemingway del final de la novela. Como su nieto, Sean Hemingway, señala en el “Prólogo” a la mencionada edición “the numerous drafts of “The Ending” document how hard Hemingway worked at getting the words just right (Hemingway, 2012, p. XIX). En 1968, Carlos Baker afirmaba que “Durante años corrió el rumor de que Hemingway reescribió las páginas finales de la novela 37 veces. Tal cifra es seguramente exagerada (Baker y Erval, 1968, p. 37). La apertura pública de los manuscritos Hemingway ha permitido corroborar la versión del nieto y corroborar las numerosas variaciones propuestas por el autor.

<sup>20</sup> Nicole Labanca ha llamado la atención sobre las inexactitudes e imprecisiones con que los historiadores han reconstruido el frente italiano. Suponía una zona fronteriza de aproximadamente 600 kilómetros que dibujaban una suerte de gran S con dos focos principales: el Trentino austro-tiroles y la Friulia italiana, enmarcada por los



sibles los desplazamientos e impone una tregua.<sup>21</sup> La imagen inicial de las tropas en marcha, desplazándose para guarecerse durante las estaciones frías, combina el polvo levantado por los destacamentos y alojado sobre los follajes de los árboles con la caída temprana de las hojas que adopta el ritmo de los movimientos castrenses:

Troop went by the house and down the road and the **dust**<sup>22</sup> they raised powdered the leaves of the trees.

The trunks of the trees too were **dusty** and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the **dust** rising and leaves, stirred by the breeze falling and the soldiers marching and afterward the road bare and white except for the leaves (Hemingway, 2012, p. 3).

Las tropas pasaban por delante de la casa, se alejaban carretera abajo y el **polvo** que levantaban cubría las hojas de los árboles. Los troncos también estaban **polvorientos**, las hojas cayeron pronto ese año y vimos a las tropas pasar por la carretera, el **polvo** que levantaban y las hojas que caían agitadas por la brisa mientras los soldados desfilaban, y luego la carretera blanca y vacía a excepción de las hojas (Hemingway, 2013, p. 9).

---

Alpes. Desde el punto de vista austríaco, este frente, conocido como “el frente blanco” por ser una zona cubierta de nieves permanentes y glaciares, era un espacio ideal para ser defendido frente a un enemigo que desplazaba tropas más numerosas. Sin embargo, el sistema de trincheras, por razones geográficas, fue mucho más precario que el del frente Occidental. La Italia liberal no estaba interesada en la guerra para la cual, según claro conocimiento de la élite, no estaban preparados. Sin embargo, una vez declarada la guerra, vieron en ella la oportunidad de usarla para reconquistar el territorio de la Dalmacia, del Trentino, del Tirol Sur e hicieron de la guerra una cuestión de identidad nacional (Labanca, 2014, p. 266). La traducción es nuestra.

<sup>21</sup> Nicole Labanca insiste en que el llamado “frente blanco” nombre que los austríacos daban al frente con los italianos tuvo un carácter más precario que el occidental debido a las condiciones climáticas propias de la zona (Labanca, 2014, p. 266).

<sup>22</sup> El destacado es nuestro. La usamos para intensificar la reiteración.

El polvo arrastrado por las tropas al finalizar el verano de 1915, fecha en la que Italia acaba de entrar en la contienda y la focalización de una carretera blanca, vacía y polvorienta se relacionan –en su connotación de soledad– con el final de la novela, con la imagen del narrador caminando solo hacia el hotel, habiendo dejado en el hospital a su hijo nacido muerto y a la fallecida Catherine. Entre este comienzo y aquel final, el lector se debate acerca de las causas de tales situaciones. Consideramos relevante recordar que Frederic, en cuanto narrador, organiza su relato y, por lo tanto, elige el punto de partida que le parece significativo para su historia, que no se inicia con Catherine sino con esta imagen de los ejércitos en lenta y pesada marcha, desplazándose con una cadencia semejante al polvo que se deposita sobre los árboles.

Las treguas invernales se reiteran en la primera parte del relato. La de 1916 es aprovechada por Frederic para viajar por el norte de Italia. Pareciera que cree que puede vivir ajeno a la guerra. Cuando él regresa, con la llegada de la primavera, a Gorizia, observa que, a excepción de algunos daños en los edificios, producto de los bombardeos austríacos, la casa en la que habitaba con el médico Rinaldi seguía igual. Ante los requerimientos de Rinaldi, obsesionado por sus visitas diarias al prostíbulo, sintetiza su experiencia durante el permiso:

...Where did you go and what did you do? Tell me everything at once.

I went everywhere. Milan, Florence, Rome, Naples, Villa San Giovanni, Messina, Taormina.

You talk like a time table. Did you have any beautiful adventures?  
Yes.

Where?

Milano, Firenze, Roma, Napoli (Hemingway, 2012, p. 10).

...¿Dónde has estado? Cuéntamelo todo.

— En todas partes. En Milán, en Florencia, en Roma, en Nápoles, en Villa San Giovanni, en Messina, en Taormina...

— Pareces un horario de trenes. ¿Has tenido alguna aventura?

— Sí.

¿Dónde?

En Milano, en Firenze, en Roma, en Napoli (Hemingway, 2013, p. 18).

Es decir, el punto de partida del narrador se resuelve en la interrelación entre guerra, lujuria y camaradería en el comedor de oficiales.<sup>23</sup>

Uno observa cierto vacío difícil de definir en Frederic, —algunos críticos lo han leído como cinismo—<sup>24</sup> pero, al mismo tiempo, sus propias confesiones trasuntan la inquietud por algo más significativo, aun cuando esta incertidumbre vaya acompañada por la falta de decisión para emprender la búsqueda. Este sentimiento se pone de manifiesto en la ocasión en que intenta explicar al capellán, a quien confiesa tener simpatía, las razones por las que no ha ido a conocer la tierra natal de éste, desilusionándolo a él y a su anciano padre, que le había preparado un hospedaje:

I had wanted to go to Abruzzi. I had gone to no place where the roads were frozen and hard as iron, where it was clear cold and dry and the snow was dry and powdery (...) I had gone to no such place but to the smoke of cafés and nights when the room whirled and you needed to look at the world to make it stop, nights in bed, drunk, when you knew that that was all there was and the strange excitement of waking and not knowing who it was with you. And the world all unreal in the dark and so exciting that you must resume again unknowing and not caring in the night, sure that this was all and all and not caring (Hemingway, 2012, p. 12).

---

<sup>23</sup> El punto de partida de Frederic es la lujuria que, como a su compañero de cuarto, el médico italiano Rinaldi, lo lleva de prostíbulo en prostíbulo.

<sup>24</sup> En este sentido, Patrick Quinn concluye su análisis de la novela de Hemingway afirmando que “For Henry, as for all the ‘lost generation’, the existential realization dawns that the only way to survive in the modern godless world is to be faithless and cynical” (Quinn, 2009, p. 183)[ Para Henry, como para toda la llamada “ generación perdida”, la revelación existencial ilumina la certeza de que el único modo de sobrevivir en el moderno mundo sin Dios es ser agnóstico y cínico].

Yo había querido ir a los Abruzos. No había estado en ningún sitio donde las carreteras estuviesen heladas y frías como el hierro, donde hiciera un tiempo claro y gélido (...) No había estado en ningún sitio parecido, pero sí en el humo de los cafés y en noches en que la habitación daba vueltas y había que mirar la pared para que se detuviera, noches en la cama, borracho, cuando sabía que eso era todo lo que había y la extraña sensación de despertar y no saber quién estaba a tu lado, y el mundo parecía tan irreal y excitante en la oscuridad que había que seguir sin saber y sin preocupaciones, convencido de que eso era todo y todo y todo y de que te trae sin cuidado (Hemingway, 2013, p. 21).

En la descripción que Frederic hace de sus noches, aparecen imágenes amenazantes de vacío y, aunque pretende convencerse de que esa nada era todo lo que había, en su interior indaga por algo más, añora no haber conocido un lugar diferente. La reiteración del pronombre indefinido: “todo, todo y todo” unido a la conclusión con que pretende autoconvencerse de que la inanidad de su existencia lo trae sin cuidado, manifiesta una inquietud por una percepción de carencias existenciales, reiteradas una y otra vez en las noches del narrador. Posiblemente esa actitud defina de la mejor manera a Frederic y podríamos aventurar que quizás, aunque nunca lo haga explícito, esclarezca una de las razones que lo llevaron a alistarse en el ejército italiano.

Precisamente, el teniente Frederic Henry vive, como lo veremos en los personajes de *El paciente inglés*, como un *outsider* de la guerra, un norteamericano que se ha alistado como conductor de ambulancias en el ejército italiano, antes de que los Estados Unidos de Norteamérica declararan la guerra. Poco sabemos de su vida previa: que estudiaba arquitectura en Roma, que proviene de una familia acomodada (suele referirse a letras a la vista, no le falta dinero e incluso se lo presta a Rinaldi), que no tenía padre sino padrastro, que

no mantenía buena relación con sus familiares (lo confiesa hacia el final a Catherine).<sup>25</sup>

Tampoco conocemos demasiado ni se comprenden —como señalamos anteriormente— los motivos que llevaron a Frederic a unirse al frente italiano y no a otro ejército aliado. Sus explicaciones, a quienes se lo preguntan, suenan siempre evasivas y pueriles. La enfermera jefe lo interroga, él responde:

You are the American in the Italian army? She asked.

Yes, ma'am.

How did you happen to do that? Why didn't you join up with us?

I don't know", I said. Could I join now?

I 'm afraid not now. Tell me. Why did you join up with the Italians?

I was in Italy, I said, and I spoke Italian (Hemingway, 2012, p.19).

— ¿Es usted el norteamericano que está en el ejército italiano?— preguntó.

— sí, señora.

— ¿Por qué no se alistó con nosotros?

— No lo sé, respondí— ¿Podría hacerlo ahora?

— Me temo que no. Dígame. ¿Por qué se alistó con los italianos?

—Estaba en Italia -dije-, hablo italiano (Hemingway, 2013, p. 31).

Whyndham Lewis aventura que Frederic “has come over to Europe for the fun of the thing, as an alternative to baseball” (Lewis, 1970, p. 20) [vino a Europa por la diversión de la cuestión, como alternativa del baseball]. Posiblemente, aunque en primera instancia, estemos inclinados a compartir su postura, la apreciación sea demasiado extrema y esté dejando de lado alguno de los motivos variados que determinaron la adhesión de muchos jóvenes:<sup>26</sup> la búsqueda de un sentido frente

<sup>25</sup> “Don't you care anything about them?”, “I did, but we quarreled so much it wore itself out.”(Hemingway, 2012, p. 261). “-¿No les quieres nada? / -Antes sí, pero a fuerza de discusiones se me acabó pasando. (Hemingway, 2013, p. 343).

<sup>26</sup> Con respecto a los motivos que indujeron a los jóvenes a unirse a la guerra se

a cierta vaciedad que los envuelve y amenaza; el aura heroica que la propaganda política promocionaba y que, en la novela, queda metonimizada por la alusión a la guerra de las películas que el narrador refiere. Casi al comienzo, antes de ser herido, en una oportunidad en que regresa de un servicio en las montañas, en el que le ha resultado imposible auxiliar a un soldado que se ha quitado el braguero de la hernia para no regresar al frente, Frederic reflexiona, en un breve fragmento que incorpora el fluir de su conciencia:

I wish that I was with the British. It would have been much simpler. Still I would probably have been killed. Not in this ambulance business. Yes, even in the ambulance business. British ambulance drivers were killed sometimes. Well, I knew I would not be killed. Not in this war. It **did not have anything to do with me. It seemed no more dangerous to myself than war in the movies** (Hemingway, 2012, p. 31).

Habría preferido estar con los británicos. Todo habría sido más sencillo. Aunque lo más probable era que me hubieses matado. No en las ambulancias. O sí, aunque estuviese en las ambulancias. De vez en cuando moría algún conductor de ambulancia británico. Sin embargo estaba convencido de que a mí no me matarían. Al menos en esta guerra. NO tenía nada que ver conmigo. No me parecía más peligrosa para mí que la guerra que veía en las películas (Hemingway, 2013, p. 48).

---

podría citar una ingente bibliografía. Adrian Gregory resume las incógnitas planteadas por el tema cuando afirma: “By a slow and hesitant process, the British came to renounce the war. They are still renouncing to it. The verdict of popular culture is more or less unanimous. The First World War was stupid, tragic and futile (2008, p. 5) [A partir de un lento y dubitativo proceso, los británicos terminaron renunciando a la guerra. Están todavía renunciando a ella. El veredicto de la cultura popular es más o menos unánime. La Primera Guerra Mundial fue estúpida, trágica y fútil]. Refiriéndose fundamentalmente a Inglaterra pero ampliando siempre sus argumentaciones, no duda en agregar que el discurso *jingoísta* convivía con el discurso crítico de la guerra. La idea de una población deseosa de ir a la guerra es considerada por él como “an useful fiction” (Gregory, 2008, p. 6).

Estas reflexiones de Frederic refuerzan la idea de que el narrador se unió a una guerra con la que guarda escasa relación. Sin conocer a fondo sus motivaciones o quizás –como afirma Ricardo Piglia de otros personajes narradores de Hemingway– debido a que este narrador no quiera decirse a sí mismo lo que ya sabe (2018, p. 8) el lector debe contentarse con una sostenida reticencia narrativa, fecunda en alusiones a que hay algo que otros ya saben y que él aprendería a partir de las circunstancias narradas. Tal resulta ser la constatación que realiza con respecto al capellán y que, si bien incluye al comienzo del relato, exhibe una visión proléptica de lo que la guerra le enseñará en su devenir:

but he understood that I have really wanted to go to the Abruzzi but had not gone and we were still friends, with many tastes alike, but with the difference between us. He had always known what I did not know and what, when I learned it, I was always able to forget. But I did not know that then. Although I learned it later (Hemingway, 2012, p. 12).

pero comprendió que, aunque no hubiera ido, mi intención había sido ir a los Abruzos y continuamos siendo amigos, con muchos gustos afines, aunque nos separara la diferencia. Él siempre había sabido lo que yo ignoraba y lo que cuando lo aprendí me las arreglé para olvidar. Entonces no lo sabía, pero lo aprendí después (Hemingway, 2013, p. 21).

Los subordinados del teniente Henry, todos ellos italianos que se autodefinen como “mecánicos que piensan y leen”, tratan de “convertirlo” hacia lo que ellos también saben: el odio que sienten por la guerra. Una y otra vez intentan convencerlo de que todos, campesinos y hombres letrados, odian la guerra y que sólo la llevan a cabo porque temen la reacción de los oficiales.

Idéntico conocimiento sugiere Rinaldi cuando Frederic regresa luego de ser herido. Dialogan animadamente y Rinaldi, que ha operado con tenacidad a soldados heridos, tras las repetidas derrotas, discu-

te con el narrador acerca de la posibilidad del amor por Catherine en las circunstancias en que están viviendo, a lo que Frederic responde que se ha puesto demasiado filosófico ante lo que recibe la siguiente respuesta:

You're better when you don't think so deeply, I said.

I love you, baby, he said. You puncture me when I become a great Italian thinker. But I know many things I cant say. I know more than you. (Hemingway, 2012, p. 149).

Eres mejor cuando no te pones tan profundo.

Te quiero, niño -dijo-. Me deshinchas cuando quiero dárme las de gran pensador italiano. Pero sé muchas cosas que no puedo contar. Sé más que tú (Hemingway, 2013, p. 197).

Es decir, pese a las elipsis, reticencias y alusiones, ha aprendido algo con la guerra y lo ha hecho a partir del contacto con la experiencia violenta que, indudablemente, no percibe como separada. Todas estas citas evidencian que el narrador quien, recordemos, asume una posición analéptica, ha aprendido algo aunque, con la actitud elusiva y alusiva que asume, prefiere no hacerlo explícito, dejando en el lector la tarea de desentrañar lo que ha sucedido debajo de un aparente “no pasar nada”.

El primer encuentro cercano con la violencia extrema de la guerra Frederic lo experimenta cuando lo hieren y, a su lado, con la misma granada de mortero, Passini, uno de los predicadores de la no-violencia, es alcanzado y muerto instantáneamente. Posiblemente la muerte de su subordinado forme parte de las tantas cosas que prefiere olvidar. Cuando lo trasladan al hospital de campaña, se ve chorreado por la sangre que un moribundo, que fallece en el trayecto, pierde y, al arribar al puesto, no puede dejar de advertir el desperdicio de vidas humanas que el enfrentamiento supuso:

They carried wounded in and brought them out. I could see the light come out from the dressing station when the curtain opened



and they brought some one in or out. The dead were off to one side. The doctors were working with their sleeves up to their shoulders and were red as butchers (Hemingway, 2012, p. 49).

Metían los heridos y volvían a sacarlos. Vi la luz que salía del puesto de socorro cada vez que abrían la cortina para meter o sacar a alguien. Los muertos los dejaban a un lado. Los médicos trabajaban arremangados hasta el hombro y estaban ensangrentados como carniceros (Hemingway, 2013, p. 70).

El contacto con la violencia parece despertarlo de cierto aletargamiento y conmocionar su certeza de que el conflicto no iba a afectarlo. Hasta el momento de ser herido, en su visión general de la guerra concluye en que no era tan peligrosa y parece participar en ella con un espíritu deportivo que se diluye con la experiencia del furor bélico:

I Heard a cough, then came the chuh-chuh-chuh-chuh- then there was a flash, as when a blast-furnace door is swung open, and a roar that started White and went red and on and on in a rushing wind. I tried to breath but my breath would not come and I felt myself rush bodily out of myself and out out and out and out and all the time bodily in the wind. I went out swiftly, all of myself, and I knew I was dead and that it had all been a mistake to think you just died (Hemingway, 2012, p. 47).

Entre los demás ruidos oí un tosido, luego el chu-chu-chu y a continuación se produjo un destello como cuando se abre la puerta de un horno y un estruendo que empezó siendo blanco y acabó siendo rojo entre un viento arrollador. Intenté respirar pero no pude tomar aliento y noté cómo salía, salía y salía de mi cuerpo arrastrado por aquel viento. Salí de mi cuerpo y supe que estaba muerto y que había sido un error pensar que uno muere sin más (Hemingway, 2013, p. 68).

Posteriormente a este descenso momentáneo hacia la realidad de la guerra, el narrador experimenta una mejora durante su convalecien-

cia en Milán. Parece dispuesto a olvidar y por esta razón no se da un proceso de espiritualización ni de valoración de la muerte (Cole 2009) —es más, la muerte de Passini queda cerrada sin mayores comentarios— pero el narrador cree que su enamoramiento de Catherine, de algún modo, le permitirá dejar la guerra atrás. Durante el período que dura su operación y posterior convalecencia, Frederic se aísla del devenir de la contienda, al menos parece creer que, en efecto, así es. Los comienzos de los capítulos señalan, reiterativamente, esta posibilidad: “We had a lovely time that summer” (Hemingway, 2012, p. 95). “Ese verano la pasamos de maravilla” (Hemingway, 2013, p. 131). Y, más adelante, reafirma la idea de haberse separado de las atrocidades que ha presenciado:

The summer went that way. I do not remember much about the days, except that they were hot and that there were many victories in the papers (...) All I wanted was to see Catherine. The rest of the time I was glad to kill (Hemingway, 2012, p. 102).

Así pasó el verano. No recuerdo mucho de esos días, solo que hacía calor y que había muchas victorias en los periódicos. (...) Lo único que me apetecía era ver a Catherine. El resto del día me limitaba a matar el tiempo (Hemingway, 2013, p. 137).

Es el propio Frederic, quien al recordar analépticamente ese verano, introduce un diálogo que ha mantenido con un oficial británico que, de algún modo, abstrae la situación de la guerra y anticipa las imágenes de “matadero” y de “hormigas calcinadas” que más tarde retomará. El protagonista bebe un trago y dialoga con el mayor británico; destaca, en su relato, la afabilidad del militar y el lustre de sus botas en metafórica contraposición con las oscuras apreciaciones que manifiesta sobre la guerra. Reconoce que los avances de la contienda están estancados, que todas las partes involucradas se sienten extenuadas por la pérdida de efectivos y que “el último país en reconocer que estaba acabado” sería el que ganaría la guerra (Hemingway, 2013

p. 156), “The last country to realize they were cooked would win the war” (Hemingway, 2012, p. 116). Frederic, a pesar de su postura de narrador analéptico, parece no reparar en que el contraste que él advierte en el oficial puede aplicarse a sí mismo: el hecho de creer que puede aislarse de la refriega aunque los *memento belli* no dejan de atosigarlo. En esta instancia, el anuncio del embarazo de Catherine entrelaza la vida de los amantes con la situación externa porque, ante esa posibilidad –siempre enfocada por los protagonistas más como problema y obstáculo que como proyección vital–, las leyes y las naciones se interponen dificultando la aún remota eventualidad de casarse antes de que se produzca el nacimiento del niño. El regreso al frente vuelve a ponerlo en contacto con la muerte y la disolución que, una vez más, cree haber alejado cuando arranca las estrellas de su uniforme, tras huir de un fusilamiento seguro en manos de los italianos. Frederic insiste en que la guerra ha finalizado para él pero allí está su abismal error de juicio. La contienda ha penetrado todos los aspectos de la vida social y, aunque la pareja viva una suerte de luna de miel en Suiza, Frederic no deja de consultar los periódicos y Catherine, que ahora sí quisiera dejar atrás ese hostil escenario, teme por su futuro. En efecto, no podemos culpar a la situación altamente conflictiva en el plano político de la estrechez de las caderas de Catherine ni de la muerte del bebé pero, evidentemente, se trata de la irrupción de una realidad que se pretende olvidar o que no se menciona porque se conoce; porque la certeza que Frederic posee, casi al final, radica en que “uno nunca escapa de nada” (Hemingway, 2013, p. 361), “You never got away with anything” (Hemingway, 2012, p. 274) no obstante, el mismo narrador entrelaza la muerte de sus seres queridos con la de Aymo. No importa el modo, uno termina muerto:

You died. You did not know what it was about. You never had time to learn. They threw you and told you the rules and the first time they caught you off base they killed you. Or they killed you gratuitously like Aymo. Or gave you the syphilis like Rinaldi. But

they killed you in the end. You could count on that. Stay around and they would kill you (Hemingway, 2012, p. 280).

Morías. No sabías lo que pasaba. No tenías tiempo de aprender. Te echaban al mundo, te enseñaban las normas y la primera vez que te sorprendían te mataban. O te mataban de manera gratuita como a Aymo. O te contagiaban la sífilis como a Rinaldi. Pero al final te mataban (Hemingway, 2013, p. 276).

El desenlace de su relato interroga, una vez más sobre la posibilidad de decir “adiós a las armas”, de dejar de lado la guerra. Cuando el teniente Henry estaba todavía a cargo de las ambulancias, sus subordinados habían postulado que sería mejor ser vencidos que continuar luchando, posición contrapuesta a la de Frederic que juzgaba que lo peor era la derrota “There isn’t anything more. Except victory. It may be worse” (Hemingway, 2012, p. 157), “No hay nada, excepto la victoria. Y podría ser peor” (Hemingway, 2013 p. 207). Este discurso, previo a su desertión del ejército, queda contradicho por el final del relato. El narrador, en su ausencia de juicios éticos sobre los valores en pugna, se acerca a los discursos del “arte de la guerra” que, como señala Marie Gaille (2011) desde Sun Tzu hasta von Clausewitz, pasando por Maquiavelo, han demostrado que la guerra no consiste en un conocimiento positivo sino que se presenta como el reino de la incertidumbre, de las realidades imprevisibles (Clausewitz, 1968, p. 86) y que, una vez desatada, la *metis* que permite la victoria está divorciada de los principios éticos. Quienes estudian el fenómeno desde este punto de vista insisten en que, una vez que la violencia se libera durante la guerra, escapa de todo control y la *metis* debe concentrarse sólo en la necesidad de la victoria.<sup>27</sup> El teniente Henry ha evadido cuestionamientos éticos y ha planteado el dilema en términos de derrota o

---

<sup>27</sup> La moderna teoría sobre el arte de la guerra suele emplear la palabra griega para referirse a la *expertise* en el manejo de las cuestiones tácticas bélicas. Cf. Gaille (2011).

victoria; sin embargo, su relato –no olvidemos que comienza luego de vividos los sucesos– pone de manifiesto que ha aprendido lo que otros –incluida Catherine– saben desde el comienzo: no hay dónde dejar la guerra una vez que uno se ha visto involucrado en ella. El final clausura la experiencia con un sentimiento de disolución, degeneración y pérdida (Cole, 2009, p. 1632) carente de significado.

Con habilidad narrativa, Frederic superpone, en el final de su relato, dos imágenes: una, la de un perro que, en la madrugada, husmea entre la basura urbana algo para comer y la de él mismo, caminando hacia el hotel bajo la lluvia.

Cuando el teniente advierte la conducta del pobre animal busca entre la basura algo para satisfacerlo. No hay nada: granos de café y flores en estado de descomposición. La pregunta que Frederic hace al sabueso perro resume la proposición de la novela en 1929:

What do you want? I asked and looked in the can to see if there is anything I could pull out for him; there was nothing on top but coffee grounds, dust and some dead flowers.

There isn't anything, dog. 'I said (Hemingway, 2012, p. 270).

¿Qué quieres? –pregunté y miré dentro del cubo para ver si había algo que darle: solo vi granos de café, tierra y unas flores marchitas–. No hay nada, perro –dije (Hemingway, 2013, p. 355).

En la búsqueda que los personajes han emprendido, incluida Catherine, cuyo primer novio había estallado en pedazos, desmembrado por una granada, no hay respuestas. Catherine lo supo desde el comienzo y, antes de morir, se queja ya no de dolor o de decepción sino de la “mala pasada” (Hemingway, 2013, p. 373), “dirty trick” (Hemingway, 2012, p. 283) que resulta la situación. Posiblemente, como Pasini, Aymo, Rinaldi y el capellán, ella también sabía aquello que el *heroico* teniente norteamericano que ha jugado a la guerra termina aprendiendo: el futuro está cancelado (insistimos en la muerte del niño) pero el sacrificio realizado no manifiesta

diferencias con el que se lleva a cabo en un matadero,<sup>28</sup> el de un mesías que no se digna retirar una varilla en la que se cocinarán las hormigas. No hay redención ni encantamiento posible de una violencia absurda, gratuita y sin límites que dejó a toda una generación caminando a la intemperie, bajo la lluvia. No hay futuro porque la novela clausura toda posibilidad de regreso a un tiempo que la guerra ha suspendido y porque lo que ha quedado aparece como un despilfarro de cuerpos despedazados (el del novio de Catherine y la mente de ella misma, al comienzo), muertes gratuitas (la de Aymo), vidas que nacen muertas (el bebé de Catherine y Frederic), valientes

---

<sup>28</sup> La imagen del matadero y de los carniceros aparece tempranamente en el relato, cuando Frederic es trasladado luego de haber sido herido describe la situación en los siguientes términos: “They carried wounded in and brought them out. I could see the light come out from the dressing station when the curtain opened and they brought some one in or out. The dead were off to one side. The doctors were working with their sleeves up to their shoulders and were red as butchers” (Hemingway, 2012, p. 49), “Metían a los heridos y volvían a sacarlos. Vi la luz que salía del puesto de Socorro cada vez que abrían la cortina para meter o sacar a alguien. Los muertos los dejaban a un lado. Los médicos trabajaban arremangados hasta el hombro y estaban ensangrentados como carniceros” (Hemingway, 2013, p. 70). Más adelante, cuando intentan trasladar las ambulancias hacia Udine y la violencia muestra con toda ferocidad los aspectos sórdidos de la guerra, Frederic comienza a notar, distinguir lo que el cura y Rinaldi sabían de antemano: reflexiona sobre las fisuras del lenguaje jingoísta en el que —si alguna vez ha confiado— ya no cree: “I did not say anything. I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it” (Hemingway, 2012, p. 161), “No dije nada. Siempre me han avergonzado las palabras ‘sagrado’, ‘glorioso’ y ‘sacrificio’, y la expresión ‘en vano’. Las habíamos oído, a veces bajo la lluvia, casi inaudibles, de modo que sólo entendíamos esas palabras pronunciadas a gritos, y las habíamos leído en las proclamas de los carteles, pegados sobre otras proclamas; hacía mucho tiempo que no veía nada sagrado, las cosas que antes eran gloriosas ahora carecían de gloria y los sacrificios eran como los de los mataderos de Chicago, aunque la carne sólo servía para enterrarla” (Hemingway, 2013, p. 213).

atrapados por una mala pasada (Catherine) y héroes que reconocen que la palabra “gloria” carece de significado. Como confiesa el narrador al perro: “No hay nada”.

### **La Sutura imposible: Pervivencia de la guerra en la sociedad inglesa de *Mrs Dalloway***

Otro matiz de la relación entre narrativa y la Gran Guerra es explorado por Virginia Woolf en su novela *Mrs Dalloway* (1925) que parece postular, en el comienzo, el retorno a un estado social previo al estallido de la guerra. Mostraremos que, como en el caso de Hemingway, Woolf denuncia la imposibilidad de tal regreso.

Incorporar a *Mrs Dalloway* en un artículo referido a la literatura de la guerra hubiera parecido un desacierto, cuando no una verdadera herejía contra el modernismo, hace unos treinta años. Las primeras revisiones críticas sobre los llamados “desillusioned books” o “war books” evitaron, en general, los textos modernistas, que por parecer más inclinados a la percepción de lo íntimo y estético, eran leídos con escasa atención al contexto de producción. En 2017, en medio de la efervescencia de conmemoraciones por el Centenario de la Primera Guerra Mundial, la prestigiosa revista *Modernist cultures* dedicó un número a las relaciones entre modernismo y Primera Guerra Mundial, en cuya “Introducción”, Andrew Frayn daba cuenta de la necesidad que la crítica literaria venía manifestando desde hacía veinte años para situar los textos modernistas en el contexto de la “violencia e incertidumbre del temprano siglo XX” (Frayn, 2017, p. 2). La mirada renovada, sin embargo, ya había comenzado a fines de siglo XX cuando, por citar sólo a una estudiosa, Trudi Tate, quien propone leer los textos modernistas relacionados con la conflagración, como un peculiar pero significativo modo de escritura de guerra (1998, p. 3)[peculiar but significant form of war writing], y en 2011, Ann Marie Einhaus afirmaba que “la Primera Guerra Mundial resulta punto prominente de convergencia entre los estudios mo-

dernistas y las investigaciones culturales de los comienzos del siglo XX”<sup>29</sup> (Einhaus, 2011, p. 296).

En 1925, Virginia se presenta, fundamentalmente, como una representante del grupo de Bloomsbury y, aunque conocida en su círculo por numerosos escritos, no ha alcanzado todavía la solidez teórica que le permitirá en *Tres guineas* (1939), en las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, asociar la construcción del género como categoría casi inseparable del andamiaje de la ofensiva militar y del poder fascista. *Mrs Dalloway* pone de manifiesto un interés temprano por las implicancias de lo bélico pero, de ningún modo, insinúa una relación estrecha entre género y experiencia bélica. Aun compartiendo la postura de Peter Leese en cuanto a que “Mrs Dalloway no puede ser reducida a pieza de crítica social o a fuente de evidencia histórica” (2014, p. 166),<sup>30</sup> nos detendremos a explorar la novela desde una perspectiva que refuerce, precisamente, sus relaciones con el contexto.

El relato comienza en una mañana de junio de 1923 en que Clarisa Dalloway avanza por la geografía de Londres, aunque su mente no siempre acompaña el desplazamiento físico sino que, tanto temporal como espacialmente, se deja llevar hacia tiempos y espacios ligados a su temprana juventud, fundamentalmente, las experiencias vividas en la localidad de Burton. Ya no es joven, ha cumplido 50 años y la sabemos casada desde hace años con Richard, un político conservador, ella es madre de Elizabeth y, afectada por una enfermedad no detalladamente descrita pero que ha afectado sus nervios. Clarisa va a dar, ese día, una fiesta. En síntesis, la novela cuenta los preparativos para esa reunión consuetudinaria y finaliza con su conclusión. No bien comienza la novela, mientras camina por el barrio, Clarisa señala que, por fortuna, la guerra ha terminado lo que parece despertar en ella la

<sup>29</sup> “The First World War is a prominent point of convergence for modernist studies and early twentieth-century cultural studies”. La traducción nos pertenece.

<sup>30</sup> “*Mrs Dalloway* can hardly be reduced to a piece of social criticism or a source of historical evidence” (Leese, 2014, p. 166).



esperanza de un futuro aunque este, como en gran parte de la literatura sobre el tema, se resuelva como un regreso a los tiempos previos al maremágnum bélico. En un discurso narrativo, en que las asociaciones temporales se comportan como pivotes, el pensamiento de una de las protagonistas se define en los términos en que, según Mary Duzdiack, lo hace la literatura de guerra, en cuanto que “pensar el futuro es pensar en un lugar más allá de la guerra [en este caso, Londres] cuando las medidas excepcionales quedan atenuadas y se retoma la vida ordinaria. El futuro consiste, en esencia, en el regreso a una época suspendida involuntariamente por la crisis bélica (Dudzieck, 2012, p. 22).<sup>31</sup> Como se advierte, estamos manejando un concepto amplio de la categoría literaria que no se circunscribe a los textos inmersos en el conflicto. Precisamente, el afán de recuperar el tiempo anterior puede observarse en la complacencia y gozo con que Clarisa se mueve por el barrio de Westminster, donde habita, con el fin de obtener los elementos necesarios para la fiesta que dará esa noche. El reaseguro de que todo habría regresado a la normalidad se da en varios planos: en el político porque “El Rey y la Reina estaban en el palacio”<sup>32</sup> (Woolf, 1982, p. 10);<sup>33</sup> en el plano de lo cotidiano –las madres de Pimlico<sup>34</sup> amamantaban a sus bebés y su antiguo conocido Hugh cumple, regularmente, las tareas de secretario menor pero oficioso del gobierno. La aparente estabilidad recobrada permite que sus pensamientos salten hacia Peter, sus excentricidades, su anunciado inminente arribo desde

---

<sup>31</sup> “To imagine the future requires an understanding of the past. In wartime thinking, the future is a place beyond war, a time when exceptional measures can be put to rest, and regular life resumed. The future is, in essence, the return to a time that war has suspended (Dudziak, 2012, p. 22).

<sup>32</sup> Se refiere al Rey George V (1865-1936) y a la Reina Mary (1867-1953).

<sup>33</sup> “The King and the Queen were at the Palace” (Woolf, 2005, p. 5).

<sup>34</sup> Barrio de Londres, ubicado al sudoeste del barrio de Westminster, en la orilla norte del Támesis y habitado por personas de clase social más modesta que la de quienes habitan en Westminster.

la India y la certeza de Clarisa de que ha hecho bien en casarse con Richard; en cambio, Peter siempre ha sido desconcertante. Aunque la protagonista insiste en la normalidad; aunque se refugia en lo consuetudinario, en más de una oportunidad se producen, a partir de mínimos estímulos exteriores, operaciones de desplazamiento, que dan cuenta de que la guerra no está tan extinguida agotada como todos quieren creer. Quizás, porque la narración de Clarisa desdice su discurso o al menos entra en tensión con él. Algunos de estos indicios parecen nimios y sólo puede atribuírseles valor metonímico, por ejemplo, cuando menciona la calidad de los guantes que una mujer podía encontrar, en ese momento, en Bond Street:

That is all, she said, looking at the fishmonger's. "That is all," she repeated, pausing for a moment at the window of a glove shop where, before the War, you could buy almost perfect gloves. And her old Uncle William used to say a lady is known by her shoes and her gloves. He had turned on his bed one morning in the middle of the War. He had said, I have had enough (2005, p. 11).

Esto es todo, dijo mirando la pescadería. "Esto es todo", repitió, deteniéndose un momento en la vidriera de una guantería donde, antes de la Guerra, se podían comprar guantes casi perfectos. Y su viejo tío William solía decir que una dama se conoce por sus zapatos y sus guantes. Se había dado vuelta en su cama una mañana en mitad de la Guerra. Había dicho: Ya he vivido bastante (Woolf, 1982, p. 19).

Otros momentos dan cuenta de los temores que perduran en la psique de los londinenses, como cuando todos se intranquilizan al escuchar un simple ruido del caño de escape. Clarisa y la florista, Miss Pym, no pueden sino pensar que ha sido un tiro en la calle (1982, p. 23).<sup>35</sup> Inmediatamente se esclarece que sólo ha sido el ruido del caño

---

<sup>35</sup> "-Oh! A pistol shot in the street outside! (Woolf, 2005, p. 13).

de escape de un auto que pertenece a un personaje encumbrado; sin embargo, el breve instante de duda ha permitido desnudar los temores y las inquietudes que todavía acechan a los ciudadanos. Por unos segundos, todos quedan pendientes del sonido, circunstancia que delata los temores y rechazos que todavía habitan agazapados entre los ciudadanos. Los hechos los remiten a la guerra cercana:

For thirty seconds all heads were inclined the same way -to the window. Choosing a pair of gloves- should they be to the elbow or above it, lemon or pale grey?-ladies stopped; when the sentence was finished something has happened. Something so trifling in single instances that no mathematical instrument, though capable of transmitting shocks in China, could register the vibration: yet in its fullness rather formidable and its common appeal emotional; for in all the hat shops and tailors' shops strangers looked at each other and **thought of the dead; of the flag; of Empire.**<sup>36</sup> In a public house in a back street a Colonial insulted the House of Windsor which led to words, broken beer glasses, and a general shindy echoed strangely across the way in the ears of girls buying white underlinen threaded with pure white ribbon for their weddings. **For the surface agitation of the passing car as it sunk grazed something very profound** (Woolf, 2005, p. 18).<sup>37</sup>

Durante treinta segundos, todas las cabezas se inclinaron en el mismo sentido, hacia la ventana. Mientras elegían un par de guantes -¿debían ser hasta el codo o por encima del codo, amarillos o gris perla?- las señoras se detuvieron; cuando terminaron la frase, algo había ocurrido. Algo tan insignificante, en cierto sentido, que ningún instrumento matemático, de los capaces de transmitir sismos en la China, había podido registrar su vibración; pero considerado plenamente formidable y emocionante; porque en todas las

---

<sup>36</sup> El destacado es nuestro.

<sup>37</sup> El destacado es nuestro.

sombrererías y sastrerías, los clientes, sin conocerse, cambiaron miradas de inteligencia, pensaron en los muertos, en la bandera, en el Imperio. En una taberna de una callejuela, un colonial insultó a la Casa de Windsor, lo que produjo una disputa, ruptura de vasos y una riña general, cuyos ecos resonaron extrañamente, a través de la calle, en los oídos de las niñas que compraban ropa blanca con cintas blancas para sus casamientos. La superficial agitación provocada por el paso del coche rozaba, al aplacarse, algo muy profundo (Woolf, 1982, p. 30).

Pocas citas resultan más esclarecedoras de la relación que la novela de Woolf establece con la guerra. Aunque Clarisa quiera autoconvencerse que finalizó, sus efectos perduran latentes en el inconsciente de los personajes, y cualquier estímulo externo hace aflorar los temores. Un simple sonido urbano activa el recuerdo de los muertos: no en quienes han estado en el frente sino en las mujeres burguesas que compran sus guantes, en las jovencitas que preparan sus ajuares y en los hombres comunes que se divierten. Y no se engañan en sus asociaciones: la guerra se relaciona con el nacionalismo, representado en el fragmento por la bandera y el Imperio. La unión de la Isla con el Imperio quedará más adelante encarnada en Peter, recién regresado de la India, pero en este momento aparece inscrita en la guerra. Puesta en abismo de la denominada técnica del “fluir de la conciencia”, el instante efímero, en que el coche produjo un ruido, conmovió las superficies de tranquilidad restaurada y desenmascara lo que permanece debajo de esa punta de iceberg.<sup>38</sup> Si el sonido ha activado la memoria, el discurso ha abierto una nueva área de la vida londinense de la posguerra, hostigada por el fantasma de los muertos y de las siempre cuestionadas razones del conflicto. Este fragmento actúa como negativa de la certeza de Clarisa y parece afirmar que la guerra no ha finali-

---

<sup>38</sup> Consultar, para este aspecto, el canónico libro de Robert Humphrey (1962): *Stream of consciousness in the modern novel*.

zado. Si, como argumenta, Humphrey, la narrativa de Virginia Woolf se exhibe como mística en el sentido de que busca una identificación cósmica que construye a partir de “momentos de iluminación” (1962, p. 14), el fragmento transcrito daría cuenta de un instante fugaz altamente significativo y portador del germen de la revelación final.

Si en el común de los pobladores, la superficial agitación “conmovió pasajeramente algo profundo” (Woolf, 1982, p. 30) y nos permitió acceder a sus ocultas aprehensiones, en el caso de Septimus Warren –cuya conciencia opera junto a la de Clarisa y Peter Walsh, como vertebradora de la novela– el ruido del motor, unido a las piruetas del aeroplano comercial, evoca terrores desintegradores que lo vienen acompañando desde su fallido intento de reintegrarse al ritmo cotidiano de la vida de Londres. Septimus, un plácido y prometedor empleado –“su sucesor en el sillón de cuero de la pieza del fondo” (Woolf, 1982, p.135) de “Sibleys y Arrowsmiths” según su jefe, Mr Brewer–, había sido uno de los primeros empleados en enrolarse. Fue a las trincheras de Francia “a salvar a una Inglaterra que consistía enteramente en las piezas de Shakespeare y en Miss Pole” (Woolf, 1982, p.136).<sup>39</sup> El personaje, cuyo nombre intenta infructuosamente individualizar a uno de los millones de Smith, que Londres y la Historia se han tragado, puede ser considerado un epítome de la trayectoria de la generación perdida. Sin un destino glorioso pero trabajador y ferviente admirador de Shakespeare, se une a la guerra con la secreta intención de desarrollar su hombría y defender a la nación. Su oficial y amigo, Evans, es desmembrado por una granada en Italia, poco antes del armisticio. Situación repetida, motivo coincidente con el novio de Catherine en *Adiós a las armas*, como en la novela de Hemingway la desintegración física produce, en primer lugar, incapacidad de sentir, esterilidad empática, insensibilidad y, más adelante, desintegración psíquica frente a la

---

<sup>39</sup> “He went to France to save England which consisted almost entirely of Shakespeare’s plays and Miss Isabel Pole in a green dress walking in a square” (Woolf, 2005, p. 84).

cual la única salida –según la historiadora de la psiquiatría Stefanie Linden– termina siendo el suicidio (2016, p. 149). Acorde con lo que venimos señalando en las dos novelas, cuando la tregua se firma y “los muertos han sido enterrados” (Woolf, 1982, p. 137), “the dead buried” (Woolf, 1982, p. 85), Septimus se muestra incapaz de retomar su vida normal; porque pese a que oficialmente los muertos están localizados, sus fantasmas persiguen a Septimus, como lo hacen los sonidos de las granadas que estallaban a su alrededor, cuando estaba en el frente. Parece que sólo él los ve. Si para los demás londinenses, el ruido de un motor produjo un momentáneo afluir de temores reprimidos, para el soldado involucrado configura mucho más: conlleva el regreso a lo presimbólico, lo semiótico en términos de Julia Kristeva, los temores que en su psique existen sin poder alcanzar la organización simbólica propia del lenguaje (1986, p. 93). El fluir de la conciencia de Septimus plasma una serie de imágenes, en buena medida disociadas, aunque referidas, en muchos casos al fuego, y las llamas, así como a vanos intentos de conjurar el asedio del fantasma del muerto Evans. Septimus se fatiga en tratar de entender –hacer cognoscibles y comunicables– los signos que su mente trastrocada observa en las hojas de los árboles. Mientras la sociedad, empeñada en el olvido de la guerra, en dar por clausurados sus efectos, se empeña en afirmar que la guerra ha finalizado, Septimus encarna la perduración de las aflicciones psicológicas causadas por el combate (Loughran, 2010, p. 94). Si bien compartimos –como ya adelantamos– la posición de Leese en cuanto a que *La Señora Dalloway* no puede ser reducida a una pieza de crítica social o a una fuente histórica (2014, p. 166) no debemos dejar de leer lo que la novela aporta en relación a una identificación del *shell-shock* casi como emblema de los desórdenes producidos por la Primera Guerra Mundial (Loughran, 2010, p. 97). Desde esta perspectiva, el personaje de Septimus introduce, en la historia novelada de una fiesta que retoma la vida social previa a la guerra, lo que Laura Piccioni denomina el “imaginario del tejido” (2011, p. 4) la necesidad de armar, enmendar,

reintegrar. Si Clarisa puede ser asociada a su decisión de coser y restaurar su vestido verde, Peter aparece ligado a su infaltable cortaplumas y Septimus a su psique absolutamente fracturada por la experiencia bélica. Si en *Adiós a las armas* la conclusión del narrador quedaba dirigida a un interlocutor animal a quien se le decía “No hay nada, perro”, en *Mrs Dalloway*, el fluir de la conciencia de varios personajes intenta reestablecer una realidad fragmentada por la guerra y las circunstancias del comienzo de siglo: Clarisa, paseando por una Londres que ha dejado atrás la guerra; Peter Walsh, de retorno a una ciudad que ha cambiado notoriamente durante los cinco años de su ausencia pero a la que él quiere ver tal como solía ser en el pasado, Sin embargo, en los más diversos aspectos de la vida londinense, afloran signos de ruptura y de desintegración pero el más patente resulta la imposibilidad de Septimus de ordenar sus pensamientos. Según Leese, el tratamiento que Smith recibe coincide con las prácticas que se llevaron a cabo desde la psiquiatría británica, así como coincide también con las terapias aconsejadas a Virginia para el tratamiento de su neurosis.<sup>40</sup> Más significativo, desde la perspectiva que hemos elegido, resulta insistir en que tanto Mr Holmes como Sir William Bradshaw representan terapias prevalecientes en el tratamiento de los desórdenes del *Shell shock* y, en ambos casos, optan por el ocultamiento sea mediante la negación del fenómeno: “No tiene absolutamente nada, dijo el doctor Holmes” (Woolf, 1982, p. 143), “There was nothing whatever the matter, said Dr. Holmes” (Woolf, 2005, p. 88) o tratando de recluirlo, de aislarlo de la sociedad, tal como lo aconseja Sir William Bradshaw: “Era un caso de completa quiebra, de completa quiebra física y nerviosa con todos los síntomas en grado avanzado, cosa que confirmo en dos o tres

---

<sup>40</sup> Varios autores (Leese, Lee, el propio Leonard Woolf) insisten en la lectura biográfica de los síntomas de Septimus y de los tratamientos que recibe. Sin descartar de plano este tipo de lectura, preferimos contextualizar más ampliamente y estudiar a Septimus en el contexto histórico de producción.

minutos” (Woolf, 1982, p. 151).<sup>41</sup> En este caso conviene destacar que, más allá de referencias biográficas y de desconocimiento profundo del tema, alegado por algunos lectores críticos, la novela de Virginia Woolf, a través de sus rupturas del ordenamiento lógico, permite a la literatura reproducir o representar lo que la historia no registró o simplemente no representó. Las víctimas del *Shell shock* –como Septimus Warren Smith–, en muchas oportunidades, quedaron tan trastornadas que les resultó imposible hablar y fueron dejadas fuera del discurso (Loughran, 2010, p. 94). Cuando más tarde comenzaron a tratarlas, se lo hizo o bien desde una concepción organicista de la psiquiatría, que insistía en los efectos sobre el sistema nervioso central, para sólo luego arribar a la convicción de que la naturaleza del desorden era psicológico y requería una comprensión de conceptualizaciones de la relación entre cuerpo y mente. Todo esto aparece representado en la novela, tanto en el discurso fragmentado de Septimus como en las preocupaciones de las que da cuenta el fluir de la conciencia de su esposa, la italiana Rezia. Lo que aún resulta más destacable se percibe en que la sociedad de posguerra prefiere plantear un concepto reparador de “proporción”, de racionalidad que es aportado a la novela por Mr Bradshaw, quien lo utiliza como palabra mágica, como conjuro contra la irracionalidad que han traído quienes regresaron del frente. La sociedad anhela retornar a un presunto dogmatismo cotidiano que sólo parece alcanzarse a través del olvido de las heridas de la guerra.

En la gramática imaginativa de Woolf, las desventuras de la historia “quedan inscriptas en la unión de Septimus y Kilman” (Sherry, 2003, p. 288)<sup>42</sup> que desenmascaran las rupturas de los discursos. El

---

<sup>41</sup> “It was a case of complete breakdown complete physical and nervous breakdown with every symptom in an advanced stage, he ascertained in two or three minutes” (Woolf, 2005, p. 93).

<sup>42</sup> “In her imaginative grammar, that is, she makes sense of the woes and maims of the history that she has inscribed in the joint figure of Smith-Kilman”(Cole, 2012, p. 288). Citamos textualmente porque, en el cuerpo de nuestro texto, hemos



entramado de “conciencias” liderado por Clarisa ha mostrado una orientación que hemos denominado de “sutura, de fusión”, de recomposición. Parecería que todos anhelan creer y sancionar la finalización de la guerra. Sin embargo, la irrupción de la noticia de la muerte de Septimus, a partir del comentario –según Clarisa, poco pertinente– de Mr Bradshaw, muestra que las sociedades no se recuperan tan fácilmente de la experiencia de la violencia extrema. Parece que esta invade y se adueña de diversos aspectos de la vida social actuando disruptivamente. Frente a dichas acciones de ruptura, los discursos de “normalización” quedan plasmados en el del médico Bradshaw, quien al ser consultado, tras el fracaso del Dr Holmes, esgrime un discurso de estabilidad que, en realidad, se resolverá en el desequilibrio supremo que supone el suicidio de Septimus. El médico representa e inscribe la necesidad de controlar y encauzar los remanentes de la violencia bélica. Busca ocultarlos, sepultarlos:

It was a case of complete breakdown-complete physical and nervous breakdown, with every symptom in an advance stage, he ascertained in two or three minutes (writing answers to questions, murmured discreetly, on a pink card).

(...)

You served with great distinction in the War?

The patient repeated the word “War” interrogatively.

He was attaching meanings to words of a symbolical kind. A serious symptom, to be noted on the card.

The War? the patient asked. The European War- that little shindy of schoolboys with gunpowder? Had he served with distinction? He really forgot. In the War itself he had failed (Woolf, 2005, p. 94).

Era un caso de complete quiebra, de complete quiebra física y nerviosa, con todos los síntomas en grado avanzado, cosa que con-

---

parafraseado la frase, aunque mantuvimos las comillas para dar cuenta de la deuda con el escrito de Cole.

firmó en dos o tres minutos (mientras escribía las respuestas a las preguntas murmuradas discretamente, sobre una tarjeta rosada).  
(...)

¿Se distinguió usted durante la guerra?

El paciente repitió la palabra “guerra” interrogativamente.

Estaba atribuyendo significados de carácter simbólico a las palabras. Un síntoma serio para anotar en la tarjeta.

La guerra?, preguntó el enfermo. ¿La guerra europea? ¿esa gresca de colegiales y de pólvora? ¿ Se había distinguido? Realmente lo había olvidado. En la guerra misma había fracasado (Woolf, 1982, p. 151).

Más adelante aún, el fluir de la conciencia de Bradshaw nos da la clave de lo que el médico representa o, al menos, para quién hace el trabajo:

Health we must have; and health is proportion; so that when a man comes into your room and says he is Christ ( a common delusion), and has a message, as they mostly have, and **threatens**, as they often do, to kill himself, you invoke proportion; order rest in bed; rest in solitude; silence and rest; rest without friends (...) Sir William not only prospered himself **but made England prosper, secluded her lunatics**,<sup>43</sup> forbade childbirth, penalised despair, made it impossible for the unfit to propagate their views (Woolf, 2005, p. 97).

Debemos tener salud y salud es proporción; así que, cuando un hombre entra al consultorio y nos dice que es Cristo (ilusión muy corriente) y que tiene un mensaje, como la mayor parte, y amenaza, como suelen hacer, con suicidarse, hay que invocar la proporción; ordenar descanso en la cama: descanso en soledad: silencio y descanso: descanso sin amigos (...) Sir William no sólo prosperaba él, sino que hacía prosperar a Inglaterra pues le internaba los

---

<sup>43</sup> El destacado lo hemos usado para resaltar las identificaciones entre Bradshaw e Inglaterra.

locos, prohibía la natalidad, impedía a los ineptos que propagaran sus ideas (Woolf, 1982, p. 157).

Como se observa en los párrafos extensamente citados, el médico confía en que la sanación radica en el equilibrio que se logra aún a costa de suprimir “ineptos” o desviados dentro de la sociedad. Compartimos las apreciaciones de Vincent Sherry cuando señala que la “ineptitud de la autoridad nominal de Bradshaw” (2003, p. 288) que sólo acierta a recomendar “proporción” como la cura universal para los infortunios de los ahora inadecuados soldados que intentan reincorporarse a la sociedad que los ha enviado al frente de batalla representa los modos discursivos predominantes en la Inglaterra de posguerra. El médico se erige como defensor de una sociedad que esgrime un discurso del poder y de las jerarquías que pretenden perpetuarse. La medida que aconseja, la reclusión de lo exorbitante, donde ubica a Septimus y “a todos los Cristos y Cristesas que profetizaban el fin del mundo o el advenimiento de Dios” (Woolf, 1982, p. 157) aquella insinuación parece quedar reglamentada por el discurso de Bradshaw, epítome del modelo de cultura patriarcal. Este aspecto de su relato se evidencia en el fluir de la conciencia médica que, desde la “proporción,” se desliza a lo que denomina “su hermana discursiva: la Conversión y su implícito supuesto, la sumisión” (Woolf, 1982, p. 157). La asimilación se aplica, en el devenir de la conciencia del personaje, en la proyección que realiza con su propia esposa:

For example, Lady Bradshaw. Fifteen years ago she had gone under. It was nothing you could put your finger on; there had been no scene, no snap; only the slow sinking, water-logged, of her will into his. Sweet was her smile, swift her submission; dinner in Harley Street, numbering eight or nine courses, feeding ten or fifteen guests of the professional classes, was smooth and urbane. Only as the evening wore on a very slight dullness, or uneasiness perhaps, a nervous twitch, fumble, stumble and confusion indicated, what

it was really painful to believe- that the poor lady lied ( Woolf, 2005, p. 98).

Por ejemplo, Lady Bradshaw. Quince años antes se había sometido. Nada que pudiera señalarse; no había habido escenas, ni ruido; sólo el lento hundimiento, el naufragio de su voluntad en la de él. Su sonrisa era dulce, dulce su sumisión; las comidas en Harley Street, de ocho o nueve platos y que reunían a diez o quince colegas, eran tranquilas y corteses. Solamente en el curso de la velada, un ligerísimo aburrimiento, o más bien una incomodidad, una contracción nerviosa, una cohibición, un descuido, una confusión indicaban —cosa penosa de creer— que la pobre señora mentía (Woolf, 1982, p. 159).

Arribamos en la conciencia del médico a la operación que la sociedad inglesa de posguerra realiza —consciente o inconscientemente— para tratar de sepultar los vestigios de la contienda. Los individuos deben mantener la proporción y someterse a una ley social que requiere el equilibrio. En este sentido Bradshaw ejerce, sobre sus pacientes, equiparable presión a la que ha practicado sobre su esposa. Cabría señalar que, en el tratamiento de las relaciones entre violencia bélica y violencia patriarcal, la novela de 1925 anticipa germinalmente las actitudes —mucho más radicales— que Virginia Woolf adoptará en 1938 en *Tres guineas*.<sup>44</sup> La relación anteriormente aludida representa un discurso imperante, en la Inglaterra de la posguerra, que el suicidio de Septimus delata como un fracaso. Acertadamente Clarisa lo advierte cuando recibe la noticia de la muerte del joven y repara —aunque momentáneamente— que esa violencia autoinfligida viene a rasgar el tejido que, cuidadosamente, ha entrelazado desde la mañana para reunir gente. Con su irrupción, la noticia de la

---

<sup>44</sup> El texto fue publicado en 1938 pero Virginia, el día de su publicación (3 de junio de 1938) anota en su *Diario personal* que han concluido seis años de preparación (Woolf, 1967, pp. 147-148).

muerte de Septimus revela que la finalización de la guerra, entendida como regreso a una sociedad ecuánime, se vuelve inalcanzable. El mundo festivo de Clarisa se quiebra pese al lujo y esplendor con que ha sabido ataviarlo:

The party's splendor fell to the floor, so strange it was to come in alone in her finery.

What business had the Bradshaws to talk of death at her party? A young man had killed himself. And they talked of it at her party\_ the Bradshaws, talked of death. He had killed himself- but how? (Woolf, 2005, p. 179).

El esplendor de la fiesta cayó al suelo, tan raro resultaba estar allí sola con todo su lujo.

¿Por qué se les había ocurrido a los Bradshaw hablar de muerte en su fiesta? Un joven se había suicidado. Y ellos hablaron de eso en su fiesta...los Bradshaw hablaron de Muerte. Se había suicidado: pero ¿cómo? (Woolf, 1982, p. 287).

Clarisa regresará más adelante a su fiesta porque, como en *Adiós a las armas*, parece haber tenido la “epifanía” –palabra adecuada tratándose de la narrativa modernista– de reconocer la imposibilidad de suturar, cicatrizar, retornar a un tiempo previo a la guerra. Hay que seguir con ella porque, como dice Catherine, la protagonista de Hemingway: “No hay dónde dejarla” (Hemingway, 2013, p. 35). Clarisa, como los personajes que ha invitado a la fiesta y que, de algún modo, representan a los funcionarios políticos que han enviado a jóvenes como Septimus al frente, debe regresar a la velada festiva porque “para conservar el tesoro” (Woolf, 1982, p. 288)<sup>45</sup> la única escapatoria de la guerra parece ser la del suicidio o la sumisión incómoda y mentirosa a la proporción.

---

<sup>45</sup> “But this man who had killed himself- had he plunged holding his treasure? (Woolf, 2005, p. 183).

## ***El paciente inglés*. “Los pájaros prefieren los árboles con ramas muertas”: El arduo encantamiento del mundo de la posguerra**

La tercera novela de la que nos ocuparemos, del escritor canadiense nacido en Colombo, Sri Lanka (Ceilán), Michael Ondaatje, da cuenta de un momento literario absolutamente diferente. Se trata de *El paciente inglés* [*The English Patient*], publicada en 1992, y que le granjeó a su autor el *Brooker Prize* así como el *Governor's Award for fiction in Canada*. Como las novelas anteriormente consideradas, este relato indaga los efectos y alcances de la violencia extrema de la guerra y del sufrimiento corporal sobre los individuos y representa las múltiples y variadas manifestaciones como una suerte de círculos concéntricos que, irradiándose a partir del núcleo duro de la violencia bélica desatada por la Segunda Guerra Mundial, afecta de modos diversos, antagónicos y siempre inasibles a cuatro sobrevivientes que, por variadas razones, confluyen en una Villa de la Toscana.

Resulta pertinente aclarar que nos centraremos en la novela y sólo a modo comparativo haremos alusión a la versión cinematográfica de Minghella, que amplió e internacionalizó el conocimiento de Ondaatje. La película obtuvo nueve premios Oscar pero, como apunta, a nuestro juicio acertadamente William Farrell “Minghella ha reinventado la historia con sus ojos” (2000, p. 118) y ha privilegiado la focalización de la historia del paciente y sus memorias, fundamentalmente su adúltera, apasionada, breve y violenta relación con Katherine, la joven esposa del aparente geógrafo Geoffrey Clifton. La historia develará que Clifton no era, simplemente, el inocente muchacho egresado de Oxford, que se casa y acorta su luna de miel, para incorporarse a una expedición de interés científico-geográfico en el desierto, sino un miembro del Servicio de Inteligencia Británico. En su caso, pese a su educada profesionalidad, la violencia bélica, unida a la pasional, destruirá su cuerpo y su vida por razones amorosas.

La novela presenta mayor variedad de matices y exploraciones de los efectos y perduración de la guerra que la película. Si en *Adiós a las armas* el narrador empleaba frases cortas para dar cuenta de sus reacciones y en *La Señora Dalloway* nos sumergíamos en el *fluir* de la conciencia de los personajes, el discurso de *El paciente inglés* aparece absolutamente fragmentado, con superposición —no siempre marcada— de focalizaciones cambiantes y voces narrativas de segundo grado, hilvanadas con sutileza por un narrador omnisciente, cuya identidad desconocemos. Saltos temporales analépticos y prolépticos destruyen la ilusión de un orden cronológico cuyo presente de la enunciación coincide con los primeros meses del año 1945, los meses en que la llamada Segunda Guerra mundial llega a su fin. La novela avanza mediante un delicado e imbricado equilibrio entre las historias de los cuatro sobrevivientes. El quinto personaje principal, Katherine, ha muerto antes del comienzo de la guerra y sólo se nos presenta mediada por las memorias del paciente.

En este sentido, la historia del paciente/Almásy insiste en que el desierto, espacio sin forma, tierra sin mapas, vasta y silenciosa zona de la Tierra (Ondaatje, 2008, p. 165) “fue desacralizado, por la guerra”.<sup>46</sup> La violencia contra la Tierra misma aparece una y otra vez en la historia. El primer receptor de los desmanes se halla en la tierra sin forma del desierto y los espacios que la cultura humana ha creado a lo largo de la historia.

Como anticipamos, el espacio congregante se ubica, en la abandonada Villa de San Girolamo, antiguo convento de monjas, en 1945 (Ondaatje, 2008, p. 45), lugar que, debido a su posición, había sido uno de los últimos baluartes de la retirada alemana en 1944. Los aliados, tras tomar el edificio en sus avances hacia la liberación del norte de Italia, la habían convertido en hospital para luego abandonarlo por su

---

<sup>46</sup> “In 1939 the great decade of Libyan Desert expeditions came to an end, and this vast and silent pocket of the earth became one of the theatres of war”(Ondaatje, 2004, p. 143).

ruinoso estado. En ese momento, Hana se rehúsa a partir y, alegando la imposibilidad de trasladar al “paciente inglés”, dobla su uniforme de enfermera canadiense, abandona sus deberes con respecto al ejército y permanece en la villa. El espacio en ruinas, que Hana se empeña en restaurar, se presenta como metonímico de una sociedad y una cultura en ruinas. La villa, cuyas estatuas estaban sin extremidades debido a los bombardeos, se abría hacia la vecindad minada que la rodeaba, “Apenas parecía haber línea divisoria entre la casa y el paisaje, entre el edificio dañado y los restos, quemados y bombardeados de la tierra (Ondaatje, 2008, p.56)”.<sup>47</sup> El paciente inglés cree identificar la villa con la Villa Bruscoli, que había albergado a Poliziano, el gran protegido de Lorenzo el Magnífico de Florencia.<sup>48</sup> Sin detenernos a dilucidar si la villa había sido construida como un convento, con el propósito de resguardarse de la “diabólica carne”, o un cuasi sacro espacio laico de reunión de los más insignes renacentistas florentinos, resulta significativo que el mundo pretérito. Que ese espacio ornamentado representa, esté decididamente en ruinas. Sin embargo, corresponde destacar lo siguiente, es un movimiento ondulante que la ficción replica, en los diversos círculos de violencia, aunque los personajes se empeñan en restaurar, en embellecer, en usar los fragmentos de ese mundo para la construcción de un orden nuevo. Aunque el mismo carezca de certezas y estabilidad, como lo demuestra el momento en que, en el cumpleaños de Hana, las precarias luces de vela deben ser reiteradamente encendidas, y la Marsellesa, cuyos ideales se asocian a la evolución de una sociedad, a la confianza moderna en las conquistas humanas, no puede cantarse con la convicción con que Hana la entonaba en su infancia canadiense, anterior al estallido de la guerra. Sin embargo, la violencia bélica ha transformado a la villa, aunque en ese momento

---

<sup>47</sup> “There seemed little demarcation between house and landscape, between damaged building and the burned and shelled remnants of the earth” (Ondaatje, 2004, p. 45).

<sup>48</sup> Cf. Ondaatje (2004, p. 72).



aquel espacio violentado y violado, concentre una suerte de microcosmos multicultural que alberga a estos “expatriados” (Maiorani, 2004, p. 397). Por otro lado, y, en esto, la novela de Ondaatje se distancia de la visión desencantada y nihilista de Hemingway, la violencia parece generar algo nuevo, un significado que surge de la disolución total y que se concreta en el movimiento que todos hacen hacia una búsqueda trabajosa de dialogar con sus propios pasados traumáticos.

El expatriado central de la novela, “El paciente inglés”, que luego el relato develará no inglés, aparece como un cuerpo quemado, sin movimiento, dolorido, un cuerpo que por momentos permanece a miles de kilómetros de distancia pero que, dotado de una voz y una memoria prodigiosa, posee el dominio de las historias, habla como el que “sabe más”, el que aparentemente entiende cómo encajar las piezas (Ondaatje, 2008, p. 329).<sup>49</sup> Su cuerpo, quemado más allá de toda posibilidad de reconocimiento “tiene cara pero resulta irreconocible” y no posee ningún nervio activo (Ondaatje, 2008, p. 39), en él no hay ninguna inscripción de nación ni de pertenencia y ese vacío posibilitará que los demás expatriados, que se congregan en la Villa, traten de apropiarse de ese cuerpo y le atribuyan valores metafóricos.

David Morris recuerda que la ciencia médica ha avanzado desde el siglo XIX hacia la erradicación del significado del dolor y en la firme convicción de que puede ser reducido a un código “universal de impulsos neuronales” (Morris, 1991, p. 318). Frente a ese extendido presupuesto, sostiene que el dolor es siempre histórico y modelado “por un tiempo, un lugar, una cultura y psique individual”. Elaine Sca-

---

<sup>49</sup> “He estado sentado aquí, al pie de esta cama, escuchándote estos últimos meses, porque eras como un tío para mí. De niño hacía lo mismo. Creía que podía absorber todo lo que los mayores me enseñaban. Creía que podía conservar ese saber, modificarlo despacio, pero en cualquier caso, transmitirlo a otros” (Ondaatje, 2008, p. 329), “I sat at the foot of this bed and listened to you, Uncle. These last months. When I was a kid I did that, the same thing. I believed I could fill myself up with what older people taught me. I believed I could carry that knowledge, slowly, altering it, but in any case passing it beyond me to another” (Ondaatje, 2004, p. 301).

rry (1985), por su parte, considera que el dolor es la base no vista de todo acto de creación cultural. En *El paciente inglés*, este aspecto físico neurológico del dolor es tratado al ritmo de las ampollas de morfina que Hana aplica al cuerpo quemado del paciente, que Caravaggio sustrae y se aplica con sus manos sin pulgares para calmar los dolores de la amputación; y, sin embargo, la propia morfina posibilita las confesiones del paciente, que va hilvanando su historia, remodelando desde su psique individual el dolor interno, profundo de quien, próximo al final de su relato y de su existencia, imprime un giro de 180° en las teorías físicas del dolor para trascenderlo hacia una significación. De modo ambivalente ocurre cuando la morfina le posibilita el olvido del dolor físico y el paciente recobra las inscripciones históricas de su cuerpo:

We die containing a richness of lovers and tribes, tastes we have swallowed, bodies we have plunged into as if trees, fears we have hidden in as if caves. I wish for all this to be marked on my body when I am dead. I believe in such cartography- to be marked by nature, not jus to label ourselves on a map like the names of rich men and women on buildings. We are communal histories, communal books (Ondaatje, 2004, p. 277).

Morimos con un rico bagaje de amantes y tribus, sabores que hemos gustado, cuerpos en los que nos hemos zambullido y que hemos recorrido a nado, como si fueran ríos de sabiduría, personajes a los que hemos trepado como si fueran árboles, miedos en que nos hemos ocultado, como en cuevas. **Deseo que todo esto esté inscrito en mi cuerpo cuando muera.** Creo en semejante cartografía: las inscripciones de la naturaleza y no las simples etiquetas que nos ponemos en un mapa, como los nombres de los hombres y las mujeres ricos en ciertos edificios. Somos historias comunales, libros comunales (Ondaatje, 2008, p. 305).

La frase que hemos destacado pone de manifiesto el anhelo de este cuerpo sufriente de inscribir su sufrimiento, su dermis quemada

en una historia personal que otorgue sentido al dolor e instaure, de algún modo, el meridiano desde el cual se hilvanan las memorias de los cuatro sobrevivientes. En este sentido, afirmamos que la novela de Ondaatje cuestiona una de las asunciones incontrovertibles y casi axiomáticas de la medicina moderna: la separación entre dolor físico y dolor psíquico que, la literatura en particular y el arte en general, están siempre dispuestos a contradecir (Morris, 1991). Cuando el paciente/Almasy termine su confesión, se producirá su muerte pero, antes, habrá logrado ordenar su historia en un significado, nunca estable, nunca aprehendido del todo pero generador de un encuentro final con la mujer que amó y dejó muerta en el desierto. La violencia, tanto la pasional como la bélica, generan en él una reconciliación final con el mundo circundante, que sólo se logra a partir de la misma experiencia violenta.

Por su parte, Hana, la joven protagonista femenina de la historia, ha llegado a esta guerra desde su Canadá natal con los buenos motivos de ayudar a los soldados heridos. Posiblemente, su intención de cuidar al paciente inglés hasta su muerte –porque, pese a la afirmación de algunos críticos y la momentánea incertidumbre de Caravaggio, no hay en la novela ninguna duda de que el final está cerca y confluye hacia la muerte– sea un sustituto del amor por su padre, muerto en un granero. Allí lo abandonó, quemado y herido como estaba su patrulla (Ondaatje, 2008, p. 345; 2004, p. 311). A la pérdida de su padre, Hana suma la experiencia –que no quiere confesar– del aborto de un niño concebido con un soldado que luego muere. Su vida parece clausurada, desintegrada por la guerra; sin embargo, encuentra en el cuerpo sin caracteres del paciente la posibilidad de conjurar el trauma que la acecha y, por esta razón, lo cuida con solícita dedicación maternal/filial. El cuerpo de Hana recobra energías para poder atender a su enfermo. El dolor, en su caso, tiene su origen en la violencia que se ha ejercido sobre otros, fundamentalmente su padre, y le ha enseñado a aceptar las separaciones, la soledad y la transforma, para la mirada final de Kirpal,

en una “mujer honorable e inteligente” (Ondaatje, 2008, p. 353; 2004, p. 319). En Hana, el sufrimiento, producto del círculo duro de la violencia en que están inmersos, ha minado el mundo que la rodea, la ha llevado, en un primer momento, a renegar de su pasado, situación que le impide mirarse en un espejo por temor a descubrir su nuevo ser. Sin embargo, en su decisión de apartarse de la guerra, de quedarse en la villa, de dedicarse al servicio de un paciente del que quería aprender, encuentra la posibilidad de reconstruir su identidad, volver a mirarse en un fragmento de espejo hallado entre los despojos de la villa. La guerra, que a juicio de su tío postizo, Caravaggio –que arriba proveniente de un hospital cercano– ha puesto en riesgo su salud mental, no ha concluido con sus anhelos de ayudar, de crear vida, de ordenar lo que la rodea y, cuando la explosión de las bombas de Hiroshima y Nagasaki haga estallar en fragmentos el nuevo orden alcanzado en la casa que les sirve de habitación, decidirá establecer un puente entre ella y el pasado del que había pretendido renegar.

Caravaggio comparte con el paciente y con Hana la necesidad de recuperar el diálogo con su biografía. En el hospital de Milán apenas habla con nadie y sólo interactúa con los médicos, cuando recibe noticias de la presencia de una enfermera canadiense a quien identifica con su querida “ahijada” Hana.

El último expatriado en arribar a la villa –aunque simbólicamente arme su tienda en los límites del espacio– es el zapador indio Kirpal Singh. Se ha incorporado a una guerra que no le pertenece. Aunque la película de Minghella reduce su presencia a la del otro imperial, en la novela se presenta con matices más complejos. Sus motivos para sumarse a una contienda que no corresponde a su nación-estado han sido bivalentes: el mandato paterno, la tradición familiar –no sostenida por su hermano mayor– de servir en el ejército imperial. De acuerdo con esto, Kirpal (Kip/ Kirp), se ha hecho soldado porque la familia (el pasado tradicional) lo esperaba de él. Paralelo a este motivo, junto a su padre sustituto, Lord Suffolk, y rodeado por una cultura adoptiva a la

que admira y trata de entender, Kirp cree fervientemente que su tarea de desactivar bombas permite salvar a otros de la violencia. Aprendió a amar al heterodoxo Lord Suffolk y a su extraña secretaria, Miss Morden. Son ellos dos quienes introducen a Kirp en el amor de la cultura inglesa, para la que muchas veces resultaba invisible. Se trata de una de las tantas violencias que lo rodean:

He was accustomed to his invisibility. In England he was ignored in the various barracks, and he came to prefer that. The self-sufficiency and privacy Hana saw in him later were caused not just by his being a sapper in the Italian campaign. It was as much a result of being the anonymous member of another race, a part of the invisible world (Ondaatje, 2004 p. 209).

Estaba acostumbrado a su invisibilidad. En los diversos cuarteles por los que había pasado en Inglaterra no le habían hecho el menor caso y había llegado a preferirlo. La independencia y el celo por la intimidad, que Hana vio en él, más adelante no se debía no solo a que fuese un zapador en la campaña italiana. Eran también consecuencia de que fuese un anónimo miembro de otra raza, parte del mundo invisible (Ondaatje, 2008, p. 232).

El personaje, central en la novela, completa su inmersión en el mundo occidental cuando en Italia se cobija en más de una oportunidad entre los cuerpos, a veces desmembrados, pero siempre protectores, de ángeles y santos cristianos. Sin embargo, él también llega a la villa con un pasado que ha estallado en pedazos, representado por la muerte de Lord Suffolk, desmembrado cuando pretendía desactivar una bomba, cuyo engranaje, más adelante, deberá desarticular Kirpal.

El mundo que rodea a este personaje se desintegra.<sup>50</sup> Aunque la guerra y su cultura le han enseñado a mirar todo menos lo temporal y

---

<sup>50</sup> Considero que la marginalización del personaje de Kirpal en la adaptación cinematográfica es una de las limitaciones más criticables de la película.

humano, sus seguridades se resquebrajan como sus padres sustitutos desmembrados por una bomba SC de 250 kg. Ni siquiera puede llorarlos y “con su sombra en la mochila” (Ondaatje, 2004, p. 232; 2008, p. 210), debe continuar sus trabajos y tratar de entender la violencia del adversario, oculta en los explosivos. Su denodada lucha contra un enemigo, que se reinventa a sí mismo y que coloca nuevos desafíos en cada tipo de artefacto, lo lleva a rechazar todo tipo de violencia, incluida la que siente ínsita en el acto sexual o la que supone la consumición de carne animal. Su relación con Hana se coloca en las antípodas del vínculo entre el paciente inglés y Katherine. En este punto convendría detenernos en la significación del hecho de que, hasta el momento en que decide abandonar el mundo occidental y desandar el camino que las tropas aliadas han hecho hacia el Norte, Kip se presenta como el único de los sobrevivientes de la villa que sigue llevando, prolijamente, su uniforme. Pese a las reiteradas advertencias de Caravaggio, acerca de la necesidad de reaccionar con mayor inteligencia y no participar en guerras inglesas, cree, hasta el estallido de Hiroshima y Nagasaki, en el poder restaurador del orden al que adhiere. Sin embargo, el momento de mayor violencia en el ámbito de la villa tiene lugar cuando Kip advierte su error, fruto de la destrucción exterior que conmociona, una vez más, el delicado y precario equilibrio que han logrado los cuatro sobrevivientes.

La situación resulta esclarecedora del sentido de la violencia en este texto. Kip acaba de escuchar la noticia de las bombas atómicas arrojadas y, sin pensarlo demasiado, sube con el fusil cargado con la intención de disparar al paciente inglés, que se ha transformado, en la villa, en su interlocutor, en el que sabe las historias de occidente y que ahora se convierte en la representación de valores hipócritas. Su actitud supone una apelación a la agresión física: descargar en el paciente su frustración, aniquilarlo. Golpea a Caravaggio, que se interpone, alegando que el presunto “paciente inglés” no forma parte de la cultura británica. En ese momento de máxima tensión, en la mente

de Kip, el narrador nos permite escuchar las acusaciones que emanan de sus reflexiones convulsionadas:

You and then the Americans converted us. With your missionary rules. And Indian soldiers wasted their lives as heroes so they could be *pukkah*. You had wars like cricket. How did you fool us into this ? Here...listen to what you people have done (Ondaatje, 2004, p. 301).

Vosotros y después los americanos nos convertisteis con vuestras normas misioneras. Y soldados indios perdieron sus vidas como héroes para poder ser *pukkah*. Hacíais la guerra como si estuvieseis jugando al críquet. ¿Cómo pudisteis embaucarnos para participar en esto? Mira...escucha lo que ha hecho tu pueblo (Ondaatje, 2008, p. 330).

El personaje de Kip ha sido hasta este momento el que más ha renunciado a la corporeidad pese a que su cuerpo, fundamentalmente su mente observadora y decidida, ha actuado como centinela del grupo. Sin embargo, la voz en la radio le revela un nuevo enemigo, los europeos, a quienes en este momento despectivamente llama: los negociantes, los contratantes, los cartógrafos (Ondaatje, 2004, p. 331; 2008, p. 302). Su decisión se concentra en alejarse, dejar que los muertos (Hana y Caravaggio) entierren a los muertos (el paciente inglés). En *Los demonios*, Dostoievski afirma que un dolor verdadero, sincero es capaz de volver inteligente, puro, bien intencionado, al menos por un tiempo, incluso a los imbéciles y necios.<sup>51</sup> En el caso de Kip, bajo ningún aspecto necio, la primera reacción frente a la violencia que Europa ha derramado sobre Asia da cuenta de la revelación de que occidente ha impuesto el ultraje sobre el mundo. La reacción del calmo y concentrado zapador indio, parece la propia de los organismos vivos frente a una situación de stress (Michaud, 2012). El atropello

---

<sup>51</sup> Citado por Eco (2014, p. 37).

que ha padecido Kip en este momento no consiste en una aflicción física en el sentido estrecho al que nos referíamos al comienzo sino que, entonces, una violencia que ha estado oculta, replegada en las discriminaciones imperceptibles de las que ha sido objeto, en la invisibilidad a la que ha sido reducido, se le manifiesta a través de la falta de sentido. ¿Cuál sería el sentido posible de haber estado exponiendo su cuerpo para desactivar pequeñas bombas de 200 kilos frente a la magnitud y complejidad científica de estas explosiones de mayor magnitud?. La ausencia de formas, la ruptura absoluta de reglas, desconcierta. Todo esto se impone a Kip como un estado inconcebible, que desgarrar sus precarias y pasadas elecciones, desploma el mundo que ha creído contribuir a ordenar. La opresión colectiva se le presenta como el resultado de las decisiones de una minoría que detenta el poder. Y allí radica la causa de su segunda reacción, tras el fallido intento de descargar su agresividad contra el paciente, que pone en evidencia que la historia narrada ahonda la visión de que no es sólo la violencia física en cuanto fuerza (*bias*) ejercida contra un cuerpo la que desintegra las identidades. Hay un aspecto mucho más profundo en la violencia: la bomba atómica ha quebrantado en Kip la confianza en reglas, las que ha creído necesarias incluso para matar. Sin embargo, y resulta interesante señalarlo porque nos transporta a discusiones pertinentes sobre la violencia y la lente con la cual la miramos,<sup>52</sup> hay un valor fecundo en ella que lleva a Kip, aún a través del dolor de la ruptura del pequeño microcosmos intercultural, a reconciliarse con su profunda identidad india y decidir el regreso a su tierra natal. Una vez más, el discurso de la novela presenta, a través de la descripción del elemento externo del vestido, la convulsión interna del personaje y evita el caos absoluto, que amenazó con ser la respuesta instintiva ante la violencia:

---

<sup>52</sup> Nos referimos a los trabajos de Sarah Cole sobre lentes encantadas y desencantadas para enfocar la violencia (2009).



Before light failed he stripped the tent of the military objects, all bomb disposal equipment, stripped all insignia off his uniform. Before lying down he undid the turban and combed his hair out and then tied it up into a topknot and lay back, saw the light on the skin of the tent slowly disperse, his eyes holding onto the last blue of light, hearing the drop of wind into windlessness (... (before the light evaporated, he had brought out the photo of his family and gazed at it. His name is Kirpal Singh and he does not know what he is doing here (Ondaatje, 2004, p. 305).

Antes de que se hiciese noche sacó de la tienda todos los objetos militares, todo su equipo de artificiero, y se arrancó todas las insignias del uniforme. Antes de tumbarse, se deshizo el turbante, se peinó el pelo y después se lo ató en un moño, se tumbó y vio la luz en la tela de la tienda desaparecer. (...) antes de que se disipara la luz, había sacado la fotografía de su familia y la había contemplado. Su nombre era Kirpal Singh y no sabía qué hacía allí (Ondaatje, 2008, pp. 334-335).

Una visión diversa de los efectos de la violencia se encarna, a lo largo del relato, en David Caravaggio. Notemos que el nombre no es caprichoso ni circunstancial y que el paciente lo remite a la pintura *David y Goliat* de este artista plástico de los márgenes, de los pies sucios, de los rostros desfigurados por las carencias existenciales. Su cuerpo ha sido sometido a la salvaje amputación de sus dedos pulgares y, como tantos sobrevivientes de la guerra, ha desarrollado, para sobrellevar el dolor, una dependencia a la morfina. Su enfrentamiento con la agresión física y sangrienta que los alemanes le han infringido lo ha hecho declinar. No obstante, su vejez no exhuma sino sabiduría. La violencia lo ha convertido a la par que envidioso de quienes tienen manos, consciente de la exigencia de romper su círculo y escapar de su devastadora vorágine. El mujeriego y siempre joven Caravaggio, el protector tío postizo, por momentos se ensimisma y no puede percibir el “mundo a su alrededor” (Ondaatje, 2004, p. 54; 2008, p. 43); sin

embargo, ha logrado evitar que el odio de los otros se haga suyo y se propone la imperiosa necesidad de salvar a Hana del odio/ fascinación que ha concentrado en el paciente. Frente a la nulidad que produce la violencia, exhorta a los jóvenes a escapar de su espiral, a no dejarse arrastrar por el pasado y proyectarse hacia un futuro que, seguramente, no los involucrará ni a él ni al paciente como actores. Con desesperación, aconseja a Hana y a Kip:

Because. Because he believes in a civilised world. He's a civilised man. First mistake. The correct move is to get on a train, go and have babies together. Shall we go and ask the Englishman, the bird, what he thinks? (Ondaatje, 2004, pp. 129-130).

Porque sí, porque cree en un mundo civilizado. Es un hombre civilizado.

Primer error. La iniciativa correcta es la de montar en un tren, largaros y tener hijos. ¿Queréis que vayamos a preguntar al inglés, el pájaro qué le parece? (Ondaatje, 2008, p. 149).

Desafortunadamente, no logra convencerlos y la violencia los separará en sus distantes geografías natales.

La secuencia narrativa en la que se introduce la cita precedente comienza con una reflexión del sabio Caravaggio, quien se sorprende por la preferencia que observa en los pájaros por los árboles que tienen ramas muertas. Deduce que es porque disfrutan de panoramas más completos pero, más adelante, al tratar de convencer a los jóvenes de la necesidad de dejar atrás la guerra, también admite que los árboles están llenos de metralla. Sólo la aceptación de las muertes pasadas, de la violencia devastadora que los ha circundado, permitirá construir un futuro. Nos distanciamos del perro del teniente Frederik: la novela de Ondaatje insiste en que hay que hallar nuevos sentidos, resignificar, encantar un mundo reconstruyendo a partir de las ruinas. Lejos también de la sociedad inglesa, que niega o encapsula a Septimus, las ramas muertas amplían la visión panorámica.

Como múltiples circunstancias de la novela, la escena final trabaja con la ambivalencia que permea todo el relato. En un collage equiparable al que presentaba el ejemplar de Heródoto, que el paciente ha podido resguardar del incendio, Kirpal, ya médico casado con una mujer risueña y con dos niños cuyas manos, como las suyas, eran de color carmelita, se une en la distancia a una Hana a quien se le cae un vaso de la alacena, al tiempo que Kirpal atrapa el tenedor que se le había caído a su hija. Cada uno a su manera ha trasmutado los efectos de la violencia bélica y ha logrado, más allá de las determinaciones recibidas de la guerra que los estremeció, construir un ser que no reniega del pasado pero lo trasciende hacia algo inédito y desconocido, experiencias inefables que no pueden borrar del todo “la insoportable naturaleza de la pervivencia del drama” (Caruth, 1995, p. 187). Al mismo tiempo, –y, en esto, la mirada de Ondaatje se presenta mucho más esperanzadora que la de Hemingway y la de Woolf, construyendo un mundo fecundo que surge –de un modo ambivalente e inestable– de cuerpos quemados, mutilados, desmembrados, de experiencias implacables que no finalizan nunca pero que son, al tiempo que puramente destructivas, generadoras de curaciones, sentidos y lúcidos modos de leer la apasionante y siempre escurridiza experiencia de la historia humana.

### **Referencias bibliográficas**

- Bain, D. (1942). War time. En E. S. Shaffer (Ed.), *Oxford and Cambridge Writing in 1942* (pp. 148-152). Oxford: Oxford: University Press.
- Baker, C. y Erval, F. (1968). *Hemingway y la novela de guerra*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- Bell, M. (1987). Pseudoautobiography and Personal Metaphor. En H. Bloom (Ed.), *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms. Modern Critical Interpretations* (pp. 113-129). New York: Chelsea House Publishers.

- Borden, M. (2008) [1928]. *The forbidden zone*. London: Hazel Hutchinson. Et remotissima prope Modern Voices.
- Caruth, C. (1995). *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Cella, S. (Dir). (2012). *Escenario móvil. Cuestiones de representación*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- Clausewitz, C. von. (1968). *On war*. Baltimore: Penguin.
- Cole, S. (2009). Enchantment, Disenchantment, War, Literature. *PMLA*, 124(5), 1632-1647.
- Cole, S. (2012). *At the violet hou: Modernism and Violence in England and Ireland*. Oxford: Oxford University Press.
- Dudziak, M. (2012). *War time: An Idea, its History, its consequences*. Oxford: Oxford University Press.
- Eco, U. (2014). *Riflessioni sul dolore*. Bentivoglio: Asmepa.
- Einhaus, A. (2011). Modernism, Truth and the Canon of First World War Literature. *Modernist Cultures*, 6(2), 296-314. doi: 10.3366/mod.2011/0017
- Farrell, W. (2000). *Literature and film as modern Mythology*. Westport: Praeger.
- Featherston, C. (2015). Narrativa de Malvinas. En C. Featherston, N. Iribe y M. Mainero, *Trauma, memoria y relato* (pp. 101-136). La Plata: EDULP.
- Frayn, A. (2017). Introduction. *Modernist Cultures: Modernism and the First World War*, 12(1), 1-15.
- Gaille, M. (2011). Art de la guerre. En M Marzano, *Dictionnaire de la violence* (pp. 573-578). Paris: Quadriga/PUF.
- Gregory, A. (2008). *The Last Great War. British society and the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hemingway, E. (2012). *A Farewell to arms*. New York: Scribner.
- Hemingway, E. (2013). *Adiós a las armas*. Buenos Aires: Lumen.
- Humphrey, R. (1962). *Stream of consciousness in the modern novel. A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson,*

- William Faulkner and others*. Berkeley: University of California Press.
- Jameson, F. (1975). The ideology of the text. *Salmagundi*, 31/32, 204-246.
- Jameson, F. (2009). War and representation. *War. PMLA*, 124(5), 1532-1547.
- Kristeva, J. (1986). Revolution in poetic language. En Toril Moi (Ed.), *The Kristeva Reader* (pp. 89-136). New York: Columbia University Press.
- Labanca, N. (2014). The Italian front. En J. Winter (Ed.), *The Cambridge History of the First World War* (vol. Global War) (pp. 266-296). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lee, H. (2010) [1977]. *The novels of Virginia Woolf*. London: Routledge.
- Leese, P. (2014). *Shell Shock. Traumatic Neurosis and the British soldiers of the First World War*. London: Macmillan.
- Lewis, W. (1970). The Dumb Ox in Love and War. En J. Gillens (Ed.), *Twentieth Century Interpretations of A Farewell to Arms* (pp. 8-9). New Jersey: Prentice Hall.
- Linden, S. (2016). *They called it Shell Shock. Combat Stress in the First Worlds War*. Solihull: Helion y Company.
- Loughran, P. (2010). Shell shock, Trauma and the First World War. The making of a Diagnosis and its Histories. *Journal of History of Medicine and Allied Sciences*. 67(1). doi:101093/jhmas/jrq052
- Maiorani, A. (2004). Michael Ondaatje. En A. Anoaia y B. Knapp (Eds.), *Multicultural writers since 1945: A to Z Guide* (pp. 397-398). Westport: Greenwood Press.
- Marcus, L. (2000). El feminismo de Woolf y la Woolf del feminismo. En R. Sue y S. Sellers (Eds.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (pp. 142-179). Cambridge: Cambridge University Press.
- McLoughlin, K. (2012). *Authoring war. The literary representation of War from Iliad to Iraq*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Michaud, I. (2012). *La violence*. Paris: PUF.
- Morris, D. (1991). *The culture of pain*. Berkeley: University of California Press.
- Mowat, C. L. (1968). *Britain between the Wars 1918-1940*. London: Methuen.
- Ondaatje, M. (2004)[1992]. *The English Patient*. London: Bloomsbury.
- Ondaatje, M. (2008). *El paciente inglés*. Madrid: Random House/Mondadori.
- Piccioni, M. (2011). *El mito de Aracne en La Señora Dalloway de Virginia Woolf y en El hombre es un gran faisán de Herta Müller*. Trabajo presentado en V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata. Recuperado de <http://jornadasecym.fahce.unlp.edu.ar/v-jornadas/actas/Piccioni.pdf>
- Piette, A. y Rawlinson, M. (2016)[2012]. *Twentieth Century British and American War literature*. Edimburgh: Edimburgh University Press.
- Piglia, R. (2018). Prólogo. En: E. Hemingway. *En nuestro tiempo* (pp. 7-13). Buenos Aires: Lumen.
- Quinn, P. (2009). The First World War: American Writing. En K. McLoughlin (Ed.), *The Cambridge Companion to War writing* (pp. 175-184). Cambridge: Cambridge University Press.
- Reynolds, M. (1987). Going back. En H. Bloom (Ed.), *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms Modern Critical Interpretations* (pp. 49-59). New York: Chelsea House Publishers.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain. The making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press.
- Sherry, V. (2003). *The Great War and the Language of Modernism*. New York: Oxford University Press.
- Tate, T. (1998). *Modernism, History and the First World War*. Manchester: Manchester University Press.
- Woolf, L. (1967). *Downhill all the way: An autobiography of the Years 1919-1939*. London: Hogarth Press.

- Woolf, V. (2005) [1925]. *Mrs Dalloway* (Introd. y notas B. Kime Scott). New York: Harvest Books.
- Woolf, V. (1982). *La señora Dalloway* (Trad. E. Palacio). Buenos Aires: Sudamericana.





## 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

