

EL RITUAL Y LA LOCURA EN *HERACLES* DE EURÍPIDES*

Cecilia J. Perczyk**

Resumo:

En *Heracles* de Eurípides, mientras el héroe se encuentra realizando uno de los famosos doce trabajos (el descenso al Hades en busca de Cerbero), Lico se apodera del trono de Tebas y pretende asesinar a la familia del héroe. Inesperadamente aparece Heracles y, una vez al tanto de la situación, intenta restablecer el orden en la ciudad. Mata al usurpador e inicia un ritual para purificar el palacio pero lo interrumpe y, enloquecido por obra de Lýssa, mata a flechazos a su esposa e hijos. Cuando vuelve en sí, gracias a la intervención de Atenea, el héroe decide suicidarse pero llega Teseo, quien lo convence de no hacerlo y de que lo acompañe a Atenas. Cabe destacar que Eurípides utiliza, a lo largo de toda la obra, la subversión de patrones normales rituales. No sólo pervierte el ritual de purificación y lo convierte en el espacio para el infanticidio en el cuarto episodio, sino que, también, altera las normas de la súplica, transforma a Mégara y los niños en víctimas sacrificiales, confunde bodas con funerales en el segundo episodio, y pospone continuamente el lamento fúnebre al final de la tragedia. Pero, por otra parte, en el éxodo Teseo promete a Heracles purificar la polución e instaurar sacrificios en su honor una vez que lleguen a Atenas, evocando así un ritual que será ejecutado según patrones normales. Por lo cual analizaré el uso del lenguaje y acciones rituales, tanto la perversión como el seguimiento de sus normas, con el objetivo de aportar datos sobre la representación de la locura ya que manifiesta el cuestionamiento y la aceptación del orden social que caracterizan al género trágico.

Palavras-chave: Eurípides; *Heracles*; locura; ritual; tragédia.

* Recibido em 20/04/2015 e aceito em 06/06/2015.

** CONICET, Universidad de Buenos Aires, Universidad de San Martín. Magister en Estudios Clásicos (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

RITUAL AND MADNESS IN EURIPIDES' *HERACLES*

Abstract: In Euripides' *Heracles*, while the hero is doing one of the twelve labors, Lico seizes Thebes' throne and intends to murder the hero's family. Heracles appears unexpectedly and, once aware of the situation, tries to restore order in the city. He kills the usurper and begins a ritual to purify the palace, which later interrupts. Lyssa makes him lose his mind, for that he shoots his wife and children dead with an arrow. When he comes to his mind, thanks to Athena's intervention, the hero decides to commit suicide, but Theseus arrives and convinces him not to and to accompany him to Athens. Note that throughout the whole work, Euripides uses the subversion of normal ritual patterns. Not only does he pervert the ritual of purification and makes it a space for infanticide in the fourth episode, but he also alters the rules of the appeal, transforming Megara and the children in sacrificial victims, confuses weddings with funerals in the second episode, and continuously postpones the moan to the end of the tragedy. But, on the other hand, in the exodus, Theseus promises Heracles to purify pollution and to establish sacrifices in his honor once they arrive in Athens, evoking in this way a ritual that will be performed according to normal patterns. In this regard I will discuss the use of language and rituals (both their perversion and usual standards, to provide data on the representation of madness) since they express the questioning and acceptance of the social order that characterize the tragic genre.

Keywords: Euripides; *Heracles*; madness; ritual; tragedy.

La perversión del ritual

En la tercera escena del cuarto episodio, el mensajero informa al coro lo acontecido en el palacio (vv. 922-1015). Después de matar a Lico, Heracles se encontraba junto con su familia realizando un ritual:

ἱερά μὲν ἦν πάροιθεν ἐσχάρας Διὸς
καθάρσι' οἴκων, γῆς ἄνακτ' ἐπεὶ κτανῶν
<ἐξέβαλε> τῶνδε δωμάτων Ἡρακλέης·
χορὸς δὲ καλλιμορφος εἰστήκει τέκνων
πατήρ τε Μεγάρα τ', ἐν κύκλῳ δ' ἤδη κανοῦν
εἴλικτο βωμοῦ, φθέγμα δ' ὄσιον εἴχομεν.
μέλλων δὲ δαλὸν χειρὶ δεξιᾷ φέρειν,
ἐς χέρνιβ' ὡς βάψειεν, Ἀλκμήνης τόκος
ἔστη σιωπῇ (vv. 922-930).²

*Ya estaban las ofrendas purificadoras de la casa delante del altar de Zeus, después de que, tras matar al señor de esta tierra, Heracles <lo arrojó> de la casa. También estaban el hermoso coro de sus hijos y su padre y Mégara, la cesta ya había dado la vuelta alrededor del altar y manteníamos un silencio sagrado. Cuando estaba a punto de tomar con su mano derecha el tizón para sumergirlo en el agua lustral, el hijo de Alcmena se quedó de pie en silencio.*³

El héroe -que se encontraba junto con su padre, mujer e hijos- había comenzado a realizar un sacrificio, que formaba parte de un ritual de purificación, en el altar de *Zeús Herkeíos*.⁴ Dicho altar doméstico era considerado semejante al de Hestia, diosa del hogar, y su función principal era mantener el peligro más allá de su perímetro (REHM, 2000, p. 369). Cabe señalar que en el prólogo, Anfitrión había comentado que, junto a Mégara y los niños, se había refugiado en otro altar, el de *Zeús Sotér* (erigido por Heracles para celebrar su triunfo sobre los minias, vv. 47-49). Shelton (1979, p. 103) destaca la ironía de ubicar a la familia de Heracles en el altar de Zeus salvador buscando protección.

El ritual consistía en llevar una cesta que contenía granos de cebada y un cuchillo alrededor del altar. Después los participantes mantenían silencio y una vara encendida era sumergida en el agua, con la cual se rociaban las víctimas que morían una vez esparcidos los granos de cebada. El sacrificio permitía eliminar la mancha adquirida en el derramamiento de sangre humana y así reincorporar al asesino a la comunidad (FOLEY, 1985, p. 29 y 156). En la tragedia, el objetivo del ritual era purificar a Heracles y al palacio, porque en su interior el hijo de Alcmena había asesinado a Lico, tal como lo informa Anfitrión en el éxodo cuando habla con su hijo sobre los acontecimientos (vv. 1144-1145).⁵

En estos versos hay una atmósfera de tranquilidad propia del rito purificador que contrasta con los versos siguientes que corresponden al episodio de locura (BOND, 1981, p. 308). El hecho de que Heracles esté realizando un sacrificio para purificarse del asesinato del usurpador del trono hace más violenta la *manía*, que irrumpe de forma irónica: el héroe lleva a cabo lo que Lico no había logrado hacer en el espacio destinado para la purificación del crimen (BARLOW, 1996, p. 166). La ironía es enfatizada por el hecho de que el mismo actor ejecutaba el papel de Lico y el de Hera-

cles (REHM, 2000, p. 367). Ahora bien, la necesidad del ritual no implica culpabilidad porque el rito al que se hace mención en los versos 922-930 era por un asesinato justificado: Heracles al volver del Hades tiene derecho a recuperar su lugar (HALLERAN, 1988, p. 50). Para Parker (1996 [1983]), p. 114 y 366-369) este tipo de homicidios no requerían purificación porque la absolución era automática. Además aclara que en Atenas no existía la categoría de homicidio justificado sino que había situaciones en las cuales los asesinos no recibían sanción y destaca que en las leyes no se dice nada sobre su estatus ritual. Al no tratarse de un requisito legal, la purificación en casos como el del asesinato de Lico era una decisión personal.⁶ Por otra parte, MacDowell (1999 [1963], p. 129) sostiene que es posible que se llevara a cabo la purificación aun cuando no era necesaria para la ley, si bien considera que las fuentes conservadas no son conclusivas.

El mensajero continúa con la presentación del estado de Heracles y describe el inicio de sus síntomas (vv. 930-934). Luego cuenta que el Anfitriónida, al dirigirse a su padre, le había anunciado que iba a matar a Euristeo:

ἔλεξε δ' ἅμα γέλωτι παραπεπληγμένῳ ·
 Πάτερ, τί θύω πρὶν κτανεῖν Εὐρυσθέα
 καθάρσιον πῦρ, καὶ πόνους διπλοῦς ἔχω;
 ἔργον μῖα μοι χειρὸς εὔθεςθαι τάδε.
 ὅταν δ' ἐνέγκω δεῦρο κρᾶτ' Εὐρυσθέως,
 ἐπὶ τοῖσι νῦν θανοῦσιν ἀγνῶ χέρας.
 ἐκχεῖτε πηγᾶς, ρίπττετ' ἐκ χειρῶν κανᾶ (vv. 935-941).

Dijo con una risa perturbada: “Padre, ¿por qué enciendo el fuego expiatorio antes de matar a Euristeo y tengo doble trabajo? (Scil. cuando puedo) arreglar esto con la acción de una sola mano mía. Cuando traiga acá la cabeza de Euristeo también purificaré mis manos por aquellos que recién han sido matados. Viertan el agua, suelten la cesta de sus manos.”

El héroe anuncia que va a cometer un nuevo asesinato que requerirá la purificación, destacando la importancia que tenía para los griegos dicha práctica. Ordena interrumpir el proceso, quedando trunco el rito pero sirviendo de marco para las muertes que vendrán. Aclara que él va a cometer

los actos con sus propias manos, de modo que se declara responsable de su perdición. Cabe destacar que Heracles reconoce todavía a su padre, sabe dónde se encuentra y lo que está haciendo, por lo tanto, se trata de un estado temprano de la locura. Por otra parte, para referirse a los actos rituales utiliza *πόνος*, que es el término utilizado para los “trabajos” del Anfitriónida (PAPADOPOULOU, 2005, p. 19). Así Eurípides ubica los asesinatos junto con los doce trabajos al poner el ritual en esta serie.⁷

Tras narrar como Heracles había interrumpido el sacrificio, el mensajero cuenta de qué modo el héroe asesina a su familia en el altar de Zeus. Al primero de sus hijos le dispara en el hígado después de perseguirlo (vv. 977-980) y al segundo no puede dispararle una flecha porque se había acercado demasiado. En un gesto tradicional de súplica (*φθάνει δ' ὁ τλήμων γ ὄνασι προσπεσῶν πατρός / καὶ πρὸς γένειον χεῖρα καὶ*

δέρην βαλὼν, y el infeliz se arrojó [scil. a los pies] tras caer sobre las rodillas de su padre, y tras echar la mano hacia su barba y cuello, vv. 986-987), el niño intenta explicarle que es su hijo pero también resulta asesinado (vv. 988-994). Así Heracles falta a una de las reglas básicas de los griegos que es el respeto por el suplicante. Unos versos antes también había incumplido la regla al apartar a su padre, quien se encontraba suplicando (vv. 967-969). Burnett (1971, p. 160) advierte que desde el comienzo de la tragedia se violan las normas del ritual de súplica porque Mégara, junto con Anfitrión y los niños, había abandonado el santuario en el cual se había refugiado como suplicante y se había entregado a su perseguidor.

Luego el protagonista se dirige al último de sus hijos: *δεύτερον δὲ παῖδ' ἑλὼν, /χωρεῖ τρίτον θῦμ' ὡς ἐπισφάζων δυοῖν, y tras haber matado a su segundo hijo, avanzaba hacia la tercera víctima para degollarla encima de los otros dos* (vv. 994-995). Eurípides retrata el derramamiento de sangre como un sacrificio por el uso de *ἐπισφάζω*, compuesto de *σφάζω* que significa “degollar a la víctima del sacrificio”, y *θύμα*, “víctima sacrificial”. REHM (1994, p. 6) advierte que la descripción en términos sacrificiales de la muerte es un recurso típico del género trágico. Por otra parte, Bond (1981, p. 318) señala que el empleo de dicha terminología constituye una blasfemia intencional del mensajero. En cambio, para De Jong (1991, p. 169-170) indica una manifestación de la locura de Heracles, y no una blasfemia del mensajero, porque el héroe consideraría que el asesinato del hijo de Euristeo está justificado. Por otra parte, Papadopoulou

(2005, p. 24- 29) sostiene que la descripción de un asesinato con este tipo de términos conduce al público a focalizar en la actitud del personaje y sus ambigüedades. El fracaso del ritual es conflictivo para la audiencia ya que los doce trabajos le habían otorgado a Heracles una naturaleza purificadora, aspecto remarcada en la tragedia ya que recibe tres veces el título de “benefactor” (εὐεργέτης) de Grecia (vv. 877, 1252 y 1309). Al respecto, Burkert (2007 [1977], p. 286) destaca que el hijo de Alcmena constituía una figura espiritual sumamente influyente por su accionar en pos del bien de la humanidad y tener un lugar entre los dioses después de toda una vida de trabajo. De hecho, era muy común invocarlo como protector en las casas áticas (REHM, 2000, p. 374).

El héroe rompe las normas de la súplica y perpetra sacrificios humanos, así el lugar de culto y unión familiar se convierte en un espacio de destrucción en el cual se confunde el bien y el mal.⁸ En **La violencia y lo sagrado**, Girard (2005 [1972], p. 47-49) atribuye el fracaso del ritual purificador en esta tragedia a la impureza que porta el hijo de Alcmena como guerrero al volver a su hogar. La violencia es tan extrema que en lugar de ser contenida por el rito, que tiene como tarea eliminar la polución y reincorporar a la persona contaminada, cae sobre él. El mecanismo de sustituciones, propio del ritual sacrificial, se desarticula ya que las criaturas que se buscaba proteger se convierten en víctimas. Para este autor la causa del extravío de la mente de Heracles es la sangre derramada en los trabajos previos junto con la de Lico, por lo cual la participación de la *daímon* es un elemento superfluo para la comprensión de la tragedia. Así lo sugiere Anfitrión cuando intenta detener a su hijo: οὐ τί που φόνοσ σ' ἐβάκχευσεν νεκρῶν/ οὐς ἄρτι καίνεις; *¿No te inspiró delirio la sangre de los cadáveres que recientemente mataste?*⁹ (vv. 966-967).

La terminología sacrificial también se utiliza antes del enloquecimiento de Heracles. En el segundo episodio, ante el inminente asesinato por parte de Lico, Mégara les habla a sus hijos:

εἶέν' τίς ἱερεὺς, τίς σφαγεὺς τῶν δυσπότημων,
 [ἢ τῆς ταλαίνης τῆς ἐμῆς ψυχῆς φονεύς;]
 ἔτοιμ' ἄγειν τὰ θύματ' εἰς Ἴδου τάδε.
 ὃ τέκν', ἀγόμεθα ζεῦγοσ οὐ καλὸν νεκρῶν,
 ὁμοῦ γέροντεσ καὶ νέοι καὶ μητέρεσ (vv. 451-455).

Y bien. ¿Quién es el sacerdote? ¿Quién es el verdugo de los desdichados? [¿Quién es el asesino de mi desgraciada vida?] Estas víctimas (scil. están) preparadas para ser conducidas al Hades. ¡Oh hijos! Somos conducidos, una yunta nada hermosa de cadáveres, juntos, viejos y jóvenes y madres.

En el pasaje citado, la esposa de Heracles se refiere a sus hijos como víctimas sacrificiales y en el verso siguiente los identifica directamente como cadáveres y los animaliza por el uso de ζεύγος, “yunta”. Dado que la sociedad ateniense condenaba los sacrificios humanos, la aplicación de términos propios de sacrificios de animales (σφαγεύς y θῦμα), junto con la idea de un sacerdote oficializando la masacre, provocaba una sensación de amargura en el público (BARLOW, 1996, p. 145). Respecto de ἱερεύς, Bond (1981, p. 180) señala que al ser aplicado a un homicidio implica una blasfemia y se enfatiza la desmesura de Lico, que de ese modo atrae la ira divina. También Papadopoulou (2005, p. 28) considera que la relación del intento de asesinato con un ritual anormal enfatiza la crueldad del usurpador del trono. Asimismo, aclara que la aplicación de θῦμα funciona como un presagio porque el término se utilizaba para referirse a los animales muertos después del sacrificio.

Unos versos antes, señala Sourvinou-Inwood (2003, p. 362), el ritual fúnebre presenta anomalías ya que los niños llevan el atavío de los muertos cuando aún están vivos (vv. 442-447). Pero además de alterar las normas rituales, Eurípides también contamina ritos.¹⁰ Cuando Mégara habla del futuro de su descendencia aparece la imagen de la muerte:

καὶ ταῦτα φροῦδα ἑμεταβαλοῦσα δ' ἡ τύχη
νύμφας μὲν ὑμῖν Κῆρας ἀντέδωκ' ἔχειν,
ἐμοὶ δὲ δάκρυα λουτρὰ δυστήνω φέρειν.
πατήρ δὲ πατὴρ ἐστὶ γάμους ὄδε,
Ἄϊδην νομίζων πενθερόν, κῆδος πικρόν (vv. 480-484).

Pero todo (scil. ha) desaparecido. En su lugar, la fortuna les dio a las Kéres para que tengan como novias, y a mí, miserable, lágrimas para que lleve como abluciones. Aquí el padre de su padre prepara el banquete de bodas, teniendo a Hades como suegro, amargo parentesco.

La contaminación entre el ritual matrimonial y el funerario domina el pasaje que prepara la llegada del héroe.¹¹ Para comenzar, las novias de los hijos de Heracles serán las *Kéres*, divinidades vinculadas al mundo de los muertos ya que descuartizan los cadáveres y beben su sangre en el campo de batalla (HESÍODO. **Escudo**, vv. 248-257). Luego, el baño nupcial se convertirá en un mar de lágrimas. La confusión es habilitada por las propias normas ya que en la Atenas clásica los novios no eran los únicos que tenían un baño ritual, también los cuerpos de los muertos recibían un lavado en el rito fúnebre. Demand (1994, p. 14) explica que los dos rituales adoptan lenguajes similares porque ambos involucran separación y pérdida. Por último, el banquete de bodas lo va a preparar Anfitrión con Hades. Bond (1981, p. 190) advierte aquí una nueva alteración de la norma: el abuelo en lugar del padre ofrecerá el banquete.

En resumidas cuentas, se utiliza tanto la subversión de normas rituales como la contaminación entre ritos para destacar la locura de Heracles: el episodio dramático lo requiere porque es narrado y no representado en escena. Rehm (1994, p. 7) señala que el recurso poético tiene un aspecto emocional que consiste en apuntar a los recuerdos de la audiencia sobre los rituales que marcaron su propia vida y la de su familia. Ahora bien, en la tragedia se evocan procedimientos que no son ejecutados según los patrones normales y esperables sino que se representan anomalías lo cual otorga al suceso trágico un efecto de desorden moral y social.¹²

Por otra parte, la conducta de Heracles en la escena del infanticidio no sorprende porque el héroe sigue pautas familiares de conducta: usa el arco y la flecha tanto para matar monstruos como para asesinar a sus hijos. Esto ha llevado a una parte de la crítica a sostener que Heracles está loco desde que aparece en el escenario.¹³ El héroe realiza acciones violentas antes y durante el episodio de locura, con lo cual se puede establecer una continuidad entre los asesinatos cometidos mientras está sano y cuando enloquece. Llama la atención, por ejemplo, la violencia contra Lico:

ἐγὼ δέ, νῦν γὰρ τῆς ἐμῆς ἔργον χερός,
πρῶτον μὲν εἶμι καὶ κατασκάψω δόμους
καινῶν τυράννων, κρᾶτα δ' ἀνόσιον τεμῶν
ρίψω κυνῶν ἔλκημα· (vv. 565-568).

Yo, pues es el momento para la acción de mi mano, primero iré y destruiré la casa del nuevo tirano, y luego, tras degollar al impío, arrojaré su cabeza a los perros para que la despedacen.

La expresión ἔργον χερός (v. 565) es usada dos veces más en la tragedia, primero por Heracles cuando le dice a su padre que va a matar a Euristeo (v. 938), y luego por Anfitrión cuando le contesta quién ha asesinado a su esposa (v. 1139). El objetivo de la repetición es destacar que la destrucción del héroe es obra de su propia mano (BOND, 1981, p. 312). Pero, si bien los actos de violencia caracterizan la conducta del Anfitriónida, Eurípides establece un corte al enmarcar la escena de locura con un ritual. Este corte se caracteriza por su perversidad, dado que Heracles asesina a su familia, quebrando el orden humano y divino, en el momento en el cual está realizando un acto que tenía como objetivo mantener los límites entre los planos. Asimismo, Foley (1985, p. 154-155) señala que las otras dos formas rituales con las cuales se representa el crimen también son pervertidas: el *agón*, que da cuenta de la ruptura en la relación entre el héroe y la comunidad, y la canción y la danza dionisiacas, que implican una interrupción de la relación entre el corifeo y el hijo de Alcmena, sin la cual la celebración coral no puede proceder.

El sacrificio purificador, un acto de integración que le permitiría al héroe volver a ser un miembro de la comunidad, se convierte en la oportunidad de la diosa Hera para llevar a Heracles a una mayor polución. Desde una visión estructuralista, este rito es el instrumento para mantener ordenados los planos divino, animal y humano. Su perversión, señala Segal (1986, p. 35), es una figura recurrente utilizada en la tragedia griega para indicar la destrucción de las mediaciones entre los dioses y las bestias que afirman las formas de vida civilizada.¹⁴ Por su parte, Rehm (1994, p. 9) sostiene que los rituales en el género trágico en lugar de operar como criterio de orden intervienen como parámetro de desorden dado que provocan la caída de los códigos establecidos. Por lo cual, el fracaso del sacrificio en **Heracles**, que implica la transgresión de los límites que separan los tres planos, encaja perfectamente como marco para la locura que es un episodio de extrema violencia que rompe el orden humano. Ahora bien, la figura del Anfitriónida en sí misma representa un desorden de los planos ya que no sólo tiene conductas bestiales (por ejemplo: ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν, / δεινά μὲν καὶ δὲ, *como un toro para el ataque y muge terriblemente*, vv. 869-

870; δεινὰ δ' Εὐρυσθεῖ βρέμων, y *rugiendo terriblemente contra Euristeo*, v. 962) sino que también posee un estatuto particular al ser hijo de Zeus y una mortal, Alcmena. En la tragedia Anfitrión hace referencia a esta particularidad, recordando el episodio en el cual Heracles lucha junto con los dioses contra los gigantes como un dios más (vv. 177-180 y 1190-1192). Pero, a su vez, hay referencias a sentimientos propiamente humanos como el amor que tiene por sus hijos (vv. 633-636) y el *aidós*, en la decisión de construir el altar de *Zeús Sotér* para celebrar su triunfo sobre los minias (vv. 48-50) y también en su intento de honrar a los dioses al volver del Hades (vv. 608-609).¹⁵ Esta condición ambigua entre lo humano y lo divino, entre lo salvaje y lo civilizador, es lo que posibilita que sea capaz de violar las normas.¹⁶ Es importante destacar que el Anfitriónida recibe la propuesta de orden de un hombre que no se trata de cualquiera sino de Teseo, el modelo del ciudadano ateniense, cuestión que se analizará en el siguiente apartado.

La instauración de un nuevo rito

En un estudio sobre la modificación de las reglas tradicionales del *thrénos* en Eurípides, Battezzato (1995, p. 137-181) indaga el modo en el cual es representado este ritual en **Heracles** y advierte su particularidad: el lamento del coro de ancianos es continuamente pospuesto. Agrego a la postergación que son hombres los que quieren llevar adelante el planto, lo cual manifiesta una ruptura de las reglas del género trenético, puesto que según la tradición las mujeres eran las encargadas de este tipo de cantos.

En primer lugar, cuando el coro solicita iniciar el lamento por Mégara y los niños (ὄτοτοτοῖ, στενάζον, *¡ay, ay, ay, gime!*, v. 875) es interrumpido por Anfitrión desde adentro de la casa con sus gritos (ἰὼ μοι μέλεος, *¡ay de mí, desgraciado!*, v. 886). Luego los ancianos intentan contestar las exclamaciones para iniciar el lamento (vv. 887-909) pero son interrumpidos por el mensajero con el relato de los hechos (vv. 922-1015). Si bien este invita al coro a realizar su lamento (στενάζεθ', ὡς στενακτά, *giman porque [scil. hay] motivo para gemir*, v. 914), su propio relato lo retrasa.¹⁷ Después del discurso del mensajero, el coro realiza un nuevo intento:

αἰαῖ, τίνα στεναγμὸν
ἢ γόον ἢ φθιτῶν ᾠδάν, ἢ τίν' Ἄτ-
δα χορὸν ἀχίσω; (vv. 1025-1027).

¡Ay, ay! ¿Qué gemido o lamento o canto de muertos o qué danza de Hades hará sonar?

Pero es obstruido por Anfitríon, quien pide silencio por el temor de que su hijo despierte: οὐκ ἀτρεμαῖα θρηῖνον αἰ-/ἄξετ', ὃ γέροντες; *¿No llorarán el lamento en voz baja, oh ancianos?* (vv. 1053-1054). El padre de Heracles ruega que realicen un *thrénos* que sea silencioso, lo cual implica una contradicción al género trenético puesto que los gritos caracterizan la expresión de este ritual. Finalmente, el planto es llevado más allá de los límites de la obra: Heracles ruega primero a su padre que lo realice dado que la ley se lo prohíbe (vv. 1360-1365) y luego se lo pide al pueblo de Tebas (vv. 1389-1392).

Sourvinou-Inwood (2003, p. 373) compara a Anfitríon con Hécuba, la encargada de realizar el rito fúnebre de Astianacte en **Troyanas**, e indica que el ritual futuro completará los ritos funerarios pervertidos marcando el restablecimiento de la normalidad ritual. Por su parte, Battezzato (1995, p. 152) interpreta la imposibilidad de ejecutar el lamento por parte del héroe como una “no-integración” del héroe a la comunidad. En cuanto a la imposibilidad del coro de ejecutarlo señala que es un símbolo de impotencia puesto que es uno de los pocos coros trágicos que se propone intervenir ante la injusticia (vv. 252-274). Ahora bien, el autor no toma en cuenta el diálogo final entre Teseo y Heracles para su interpretación. El ateniense ofrece a su amigo ir a Atenas para purificar sus manos de la polución causada por haber asesinado a su familia (ἐκεῖ χέρας σὰς ἀγνίσας μιάσματος / δόμους τε δώσω χρημάτων τ' ἐμῶν μέρος, *allí, después de que yo purifique tus manos de la mancha, te daré casas y parte de mis bienes*, vv. 1324-1325) y además le promete honores:

[...]πανταχοῦ δέ μοι χθονὸς
τεμένη δέδασται· ταῦτ' ἐπωνομασμένα
σέθεν τὸ λοιπὸν ἐκ βροτῶν κεκλήσεται
ζῶντος· θανόντα δ', εὖτ' ἂν εἰς Ἄιδου μόλης,
θυσίαισι λαῖνοισί τ' ἐξογκώμασιν
τίμιον ἀνάξει πᾶσ' Ἀθηναίων πόλις. (vv. 1328-1333)

[...] y en todas partes de esta tierra se han repartido terrenos para mí. A estos se les dará tu nombre y mientras vivas serán así llamados por los mortales. Y una vez muerto, cuando vayas

al Hades, toda la ciudad de los atenienses realizará en tu honor sacrificios y monumentos de piedra.

La obra cierra con la promesa de la realización de sacrificios y la elevación de monumentos, y además se prevé la purificación del asesino.¹⁸ De esta manera, Teseo se propone ordenar los planos humano y divino, desorganizados por la locura, al ofrecer la integración de Heracles a la comunidad ateniense a través de la instauración de un ritual. Es importante reparar en que Eurípides podría aludir al espacio real del público ya que los monumentos de los que se habla pueden ser identificados con las esculturas del *Hephaesteion*, templo ubicado en el ágora ateniense (HALL, 1997, p. 102). Los trabajos de Heracles, recordados por el coro en el primer estásimo (vv. 348-450), eran visibles en las metopas y su apoteosis en la fachada oriental del templo. Para Rehm (2000, p. 374) las construcciones de piedra remiten a las tumbas micénicas utilizadas en los cultos a los héroes.¹⁹ Cabe destacar que este culto de tipo cívico, en Atenas era constituido por rituales funerarios. Se utilizaba para promover la cohesión social porque a diferencia de un funeral común se extendía la participación a un conjunto más grande que el grupo de parentesco y tenían una forma menos intensa de lamento (SEAFORD, 1995, p. 111).²⁰ Si bien EURÍPIDES para referirse a los sacrificios en honor de Heracles utiliza el sustantivo *θυσία*, señalado por Seaford (1995, p. 114) como vocabulario propio de los sacrificios para los dioses y no para los héroes, el objetivo del poeta trágico es claro: promocionar la consolidación de las relaciones entre ciudadanos se celebre a Heracles como dios o héroe.²¹

En **Reciprocity and Ritual**, Seaford (1995, p. 344) sostiene que en el género trágico a la anomalía ritual, que implica la destrucción de la familia real, sigue el anuncio o la profecía de la fundación de un rito en beneficio de la polis. El ritual era socialmente efectivo porque creaba solidaridad entre los miembros de la comunidad, reforzaba la imagen de pertenencia al grupo y delimitaba quienes tienen derecho a sus beneficios (SEAFORD, 1995, p. xii).²² El modelo propuesto se verifica en **Heracles** dado que, si bien los tres rituales que expresan la solidaridad familiar (el funeral, la boda y el sacrificio) son pervertidos, la obra cierra con la propuesta de la fundación de un culto en honor de Heracles. La proposición forma parte de un entramado persuasivo que permite la recuperación del protagonista y distingue a esta tragedia de otras que trabajan la temática de la locura. Como, por ejemplo, en **Áyax** el protagonista se suicida tras no tener consuelo de su mujer Tecme-

sa (vv.485-524 y 585-595) y, en **Bacantes** Cadmo ante la desesperación de Ágave no le presenta ningún tipo de opción y se justifica aduciendo que es un anciano (vv. 1352-1367). La promesa de Teseo se impone como una demostración de los valores compartidos de la comunidad ateniense, de modo tal que se manipula el sustrato afectivo no sólo para representar la subversión del código normativo sino también para reafirmarlo.²³

En este artículo me he propuesto estudiar la escena de locura a partir de su relación con lo ritual. El uso del lenguaje y acciones rituales era una práctica extendida en el género trágico ya que provocaba un efecto profundo en el auditorio ateniense en tanto se trataba de procedimientos con los cuales estaba en contacto continuamente. En la tragedia estudiada el recurso poético tiene dos caras. Por un lado, la destrucción del *oikos* en el marco de un ritual de purificación pervertido, y, por otro, la fundación de un ritual en honor de Heracles que marca la vuelta a la normalidad. Se representa el cuestionamiento del orden social y cósmico, pero, también, su afirmación porque al mismo tiempo que se pone en escena la perversión de las normas (por contaminación de ritos o alteración de sus patrones), se promete un culto que conducirá a la cohesión entre los ciudadanos.

A su vez, el análisis me permitió focalizar en la condición inestable de Heracles y así comprender la transgresión que implica la *manía*. La continua inestabilidad del Anfitriónida, le permite, por un lado, liberar a Grecia de monstruos y, por otro, aniquilar a su familia. El propio Heracles la evidencia al utilizar el término *πόνος* para referirse a los asesinatos: τὸν λοίσθιον δὲ τόνδ' ἔτλην τάλας πόνον, / παιδοκτονήσας δῶμα

θριγκῶσαι κακοῖς, *yo, el miserable, soporté este último trabajo, llevando la casa a la altura de la miseria, tras haber matado a mis hijos* (vv. 1279-1280). Pero, si bien la violencia caracteriza el comportamiento del héroe, esto no permite establecer que está loco todo el tiempo ya que, desde el plano de la acción dramática, la preparación del sacrificio es el desencañante de la locura.

Documentación escrita

EURIPIDES. **Heracles**. Trad. S. Barlow. Warminster: Aris & Phillips, 1996.

_____. **Heracles**: with Introduction and Commentary. Trad. G. W. Bond. Oxford: Clarendon Press, 1981.

_____. **The *Heracles* of Euripides:** Translated with Introduction, Notes, and Interpretative Essay. Trad. M. R. Halleran. Cambridge: Focus Classical Library, 1988.

_____. **Herakles**, t. I y II. Berlín: Weidmannsche Buchhandlung, 1895.
Euripidis Fabulae, t. II. Trad. J. Diggle. Oxford: University Press, 1989.

Referencias bibliográficas

BATTEZZATO, L. Le regole del pianto: il lamento funebre in Euripide. In: **Il monologo nel teatro di Euripide**. Pisa: Scuola Normale Superiore, 1995, 137-181.

BURKERT, W. Greek Tragedy and Sacrificial Ritual. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, n. 7, v. 2, p. 87-121, 1966.

_____. **Religión griega:** Arcaica y clásica. Madrid: Abada, 2007 (1977).

_____. **Mito e rituale in Grecia**. Bari: Laterza, 1996 (1979).

BURNETT, A. P. The Madness of Heracles. In: **Catastrophe survived:** Euripides' plays of mixed reversal. Oxford: University Press, 1971, 157-182.

DE JONG, I. **Narrative in drama:** the art of the Euripidean messenger-speech. Leiden: Brill, 1991.

DEMAND, N. **Birth, death, and motherhood in Classical Greece:** ancient society and history. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

EASTERLING, P. E. Tragedy and ritual ["Cry "Woe, Woe" but may the good prevail!"]. **Metis**, v. 3, p. 87-109, 1988.

FOLEY, H. P. **Ritual irony:** poetry and sacrifice in Euripides. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

GIRARD, R. **La violencia y lo sagrado**. Barcelona: Anagrama, 2005 (1972).

HALL, E. *The Sociology of Athenian Tragedy*. In: EASTERLING, P. E. (Ed.) **The Cambridge companion to Greek tragedy**. Cambridge: University Press, 1997, p. 93-126.

HENRICHS, A. *Dancing in Athens*, dancing on Delos: some patterns of choral projection in Euripides. **Philologus**, v. 140, p. 48-62, 1996.

MACDOWELL, D. M. **Athenian homicide law in the age of the orators**. Manchester: University Press, 1999 (1963).

PAPADOPOULOU, T. **Heracles and Euripidean tragedy**. Cambridge: University Press, 2005.

PARKER, R. **Miasma: pollution and purification in early Greek religion.** Oxford: Clarendon Press, 1996 (1983).

REHM, R. **Marriage to death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy.** Princeton: University Press, 1994.

_____. The play of space: before, behind, and beyond in Euripides' *Heracles*. In: CROPP, M., LEE, K. & SANSONE, D. (Eds.) **Euripides and tragic theatre in the late fifth century.** Champaign: Sities Publishing, 2000, 363-376.

_____. **The play of space: spatial transformation in Greek tragedy.** Princeton: University Press, 2002.

RODRÍGUEZ CIDRE, E. **Cautivas troyanas: el mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides.** Córdoba: Ordia Prima, 2010.

SAÏD, S. L'espace d' Euripide. **Dioniso**, n. 59, v. 2, p. 107-136, 1989.

_____. From Homeric *ate* to tragic madness. In: HARRIS, W. V. (Ed.). **Mental disorders in the Classical world.** Leiden: Brill, 2013, p. 363-393.

SANZ MORALES, M. & LIBRÁN MORELO, M. El contraste como procedimiento compositivo en el *Heracles* de Eurípides. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, Nuova Serie, n. 88, v. 1, p. 59-77, 2008.

SEAFORD, R. **Reciprocity and ritual: Homer and tragedy in the developing city-state.** Oxford: Clarendon Press, 1995.

SEGAL, C. **Interpreting Greek tragedy: myth, poetry, text.** Ithaca & Londres: Cornell University Press, 1986.

SHELTON, J. A. Structural unity and the meaning of Euripides' *Herakles*. **Eranos**, v. 77, p. 101-110, 1979.

SOURVINOU-INWOOD, C. **Tragedy and Athenian religion.** Lanham: Lexington Books, 2003.

TZANETOU, A. **Patterns of exile in Greek tragedy.** Urbana: University Press of Illinois at Urbana-Champaign, 1998.

VERRALL, A. W **Essays on four plays of Euripides: *Andromache, Helen, Heracles, Orestes.*** Cambridge: University Press, 1905.

WILLINK, C. W. Sleep after Labour in Euripides' *Heracles*. **The Classical Quarterly New Series**, n. 38, v. 1, p. 86-97, 1988.

¹ Seaford (1995, p. 332) sostiene que la relación entre locura y rito tiene su origen en la épica ya que en los poemas homéricos los casos de *mania* ubicados fuera de la batalla están relacionados con la negación o la perversión de normas rituales. Téngase en cuenta que Homero ofrece el registro más antiguo del vocabulario de la locura, que funciona como modelo de la literatura posterior (SAÏD, 2013, p. 363).

² El texto griego de los pasajes de **Heracles** corresponde a la edición de Diggle (1989 II) y la traducción me pertenece.

³ El término φθέγμα, como εὐφημία, refiere al silencio necesario, previo a una súplica a un dios. He decidido traducir esta “voz” como “silencio” pues se trata de la “voz del silencio”. La abstención del habla era un aspecto fundamental del sacrificio en tanto creaba una protección contra cualquier interferencia que pudiera alterar la eficacia de la oración dirigida a la divinidad.

⁴ *Zeús Herkeíos* protegía las propiedades de las cabezas de familia (BURKERT, 2007 [1977], p. 177).

⁵ A diferencia de Bond (1981, p. 308) y Foley (1985, p. 153), para *Parker* (1996 [1983]), p. 114) no es un rito purificador, sino un sacrificio normal.

⁶ Para Papadopoulou (2005, p. 18) tampoco el ritual era necesario porque este tipo de homicidios no requerían purificación.

⁷ Willink (1988, p. 86-87) analiza el aspecto trágico de *πόνος* y señala que es un término vinculado a los sufrimientos de la humanidad.

⁸ Foley (1985, 21) señala que la acción de las siguientes tragedias también se basa en muertes sacrificiales: **Alcestris**, **Medea**, **Elena**, **Ifigenia en Tauride**, **Fenicias**, **Bacantes**, **Ifigenia en Aulide** y la fragmentaria **Erectheus**.

⁹ También Von Wilamowitz-Moellendorf (1895 I, p. 128-129) considera que la locura es internamente motivada: la mente del héroe se ha desequilibrado por los años de matanzas y al regresar a Tebas su sed de sangre ha llegado a un punto extremo. La interpretación psicológica es llevada al extremo de la racionalización por Verrall (1905, p. 168-169).

¹⁰ Cf. Seaford (1995, p. 378-381) que analiza subversiones al ritual de iniciación y Henrichs (1996, p. 53-54) que estudia la perversión de la danza coral.

¹¹ También Eurípides apela a este procedimiento en la estrofa del coro con la que comienza el cuarto estásimo de **Medea** (vv. 976-1001). En **Hécuba** explota el recurso a partir de la imagen del lecho (por ejemplo, vv. 475-483), Rodríguez Cidre (2010, p. 98-112) analiza esta cuestión.

¹² Easterling (1988, p. 87-90) elabora un breve estado de la cuestión sobre el uso de lenguaje ritual en tragedia y destaca tres puntos en común entre el rito y el género

trágico: se trata de experiencias liminares que confirman los lazos entre el presente y el pasado, el individuo y la sociedad, y los hombres y los dioses; tratan sobre el desplazamiento y la simulación en tanto se ejecutan en ambos casos acciones simbólicas, y, por último, la experiencia temporal es similar ya que se establece la misma relación con el público cuando se representa una tragedia o se realiza una ceremonia. Burkert (1996 [1979], p. 63) ratifica la relación ya que sostiene que los elementos característicos del ritual son: las acciones estereotipadas, la repetición y la exageración para producir un efecto “teatral”, y la función comunicativa; y también Parker (1996 [1983], p. 371), al decir que la purificación es un “drama ritual”.

¹³ Por ejemplo, Von Wilamowitz-Moellendorf (1895 I, p. 128-129) con su teoría de la megalomanía.

¹⁴ Cf. Burkert (1966) quien destaca la importancia del ritual en el origen del género trágico, y Foley (1985, p. 151-152) que señala que en **Heracles**, y también en **Bacantes**, la resolución trágica se alcanza por medio del ritual y los héroes se constituyen a través del sacrificio.

¹⁵ Foley (1985, p. 190) destaca el efecto dramático de dilatar la entrada del Heracles “doméstico” que contrasta con el primer estésimo del coro que celebra la gloria pasada del héroe.

¹⁶ La ambigüedad de la naturaleza de Heracles, uno de los ejes de esta tragedia, ha sido abordada por diversos autores: Papadopoulou (2005, p. 45-47) observa que este estatus particular lo ubica en una posición tan inestable que puede ser amenazada por la transgresión propia de la locura; Papadimitropoulos (2008, p. 136) sostiene que el héroe encarna el conflicto entre lo humano y lo divino en tanto la violenta ruptura de las dos esferas que coexisten en él se debe a un arrebato de bestialidad, parte de su herencia divina; y Sanz Morales & Librán Morelo (2008, p. 66) señalan que la irrupción de lo humano es paulatina en tanto la intervención divina lo precipita en el mundo de los hombres y en el final acepta su lugar como mortal; si bien destacan que, en la primera parte de la obra (vv. 1-814) se presenta el aspecto divino de Heracles, que como un Zeus salvador mata a Lico (vv. 521-522), y, en la segunda (vv. 815- 1428), el lado humano del héroe, que declara ser hijo únicamente de Anfitríon (v. 1265).

¹⁷ Bond (1981, p. 307) señala que este personaje funciona como un ἔξαρχος para el coro.

¹⁸ Burkert (2007 [1977], p. 88) señala que en Tebas se realizaba un ritual en honor a los hijos de Heracles que habían sido asesinados y quemados por su padre (PÍNDARO. **Ístmicas** IV, 67-74).

¹⁹ Para Foley (1985, p. 166), Seaford (1995, p. 134) y Tzanetou (1998, p. 147-148) también se trata de un culto heroico.

²⁰ Foley (1985, 166) sostiene que es llamativo que la propuesta de Teseo no cuenta con el apoyo divino ya que los cultos heroicos eran acordados por los dioses y luego impuestos en la comunidad.

²¹ Heródoto (II 44.5) señala que al hijo de Alcmena se le ofrecían sacrificios como inmortal y se le tributaban honores como héroe, y Pausanias (II 10.1) cuenta que había dos templos en Sición en los cuales se lo veneraba como dios y héroe.

²² También *Tzanetou* (1998, p. 162) destaca la capacidad inclusiva del culto y considera que resultaba más efectivo que las instituciones legales para incluir extranjeros.

²³ La habilidad de Atenas para integrar extranjeros se atribuye a su estabilidad económica (*TZANETOU*, 1998, p. 167).