

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE ARTES DRAMÁTICAS

**Heroísmo y diversidad: Análisis pragmático-discursivo del
texto dramático *Áyax* de Sófocles**

ESTUDIANTE: LUIS BERNARDO MENA YOUNG
CARNÉ UNIVERSITARIO: 932346

Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Artes Dramáticas

San José, Costa Rica
2010

Luis Bernardo Mena Young

Texto y producción de Luis Bernardo Mena Young

Derechos reservados (R) conforme la ley

San José, Costa Rica 2010

DEDICATORIA

Para mi madre Para mi padre
y el siempre inesperado milagro de estar vivo

AGRADECIMIENTOS

A las compañeras de vida que me han enseñado mucho sobre la diferencia y la mismidad desde nuestros primeros años de vida.

Al MA. Gabrio Zappelli Cerri, quien como profesor, artista y colega ha representado un modelo positivo en mi vida y una guía en el complejo mundo de la producción teórica.

A la MH. Dora Cerdas Bockham, que con su cariño y alegría habitual accedió a acompañarme en este proceso.

A los profesores y profesoras que impartieron los cursos de licenciatura que cursé: MA. Manuel Ruiz, el Sr. Rodrigo Durán y, en forma especial, a Msc. Sianny Bermúdez y a la Dra. María Bonilla.

A tantos teóricos y teóricas que han invertido generoso tiempo de su vida para producir el pensamiento que nos permite imaginar otros mundos posibles.

Finalmente, y en forma muy especial, a Dayanara, junto con un abrazo y el silencio de quienes entendemos que existe una hermandad de corazón que trasciende los accidentes del camino.

TRIBUNAL EXAMINADOR

Esta tesis fue aceptada y aprobada con distinción ante el Tribunal Examinador integrado por las siguientes personas, para optar por el grado de Licenciatura en Artes Dramáticas.

MA. Manuel Ruiz
Director Escuela de Artes Dramáticas
Presidente

Msc. Marcela Hío Soto
Profesora Invitada

MA. Gabrio Zappelli Cerri
Director de Tesis

MH. Dora Cerdas Bockham
Miembro del Comité Asesor

Licda. Dayanara Guevara Aguirre
Miembro del Comité Asesor

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
TRIBUNAL EXAMINADOR	V
ÍNDICE DE CONTENIDOS	VI
ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS	IX
RESUMEN	X
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 DESCRIPCIÓN DEL TEMA	1
1.2 OBJETIVO GENERAL	1
1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	1
1.4 JUSTIFICACIÓN	2
1.5 ESTADO DE LA CUESTIÓN	4
1.5.1 El <i>Áyax</i> en la dramaturgia griega del siglo V	4
1.5.2 Principales conceptos sobre la tragedia griega relacionados con el <i>Áyax</i> de Sófocles	6
1.5.3 El <i>Áyax</i>	9
1.5.3.1 Fuentes	9
1.5.3.2 Fecha de composición	10
1.5.3.3 Fábula	10
1.5.3.4 Estructura dramática	11
1.5.3.5 La crítica del <i>Áyax</i>	12
1.6 MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL:	16
1.6.1 Teatro y Análisis del Discurso	16
1.6.2 El discurso	19
1.6.2.1 Definición	19
1.6.2.2 Texto y discurso	21
1.6.2.3 Contexto	23
1.6.2.4 Coherencia discursiva	26
1.6.2.4.1 Textura discursiva	26
1.6.2.4.2 Cohesión	27
1.6.2.4.3 Coherencia	29
1.6.3 El discurso teatral	31
1.6.3.1 Texto y representación	31
1.6.3.2 Texto dramático y texto espectacular	34
1.6.3.3 La obra dramática	35
1.6.3.4 Macronivel discursivo	36
1.6.3.4.1 Título	36
1.6.3.4.2 Diálogo	37
1.6.3.4.3 Acotaciones	40

1.6.3.4.4	Estructura dramática	42
1.6.3.4.5	Configuración espacio-temporal	43
1.6.3.4.6	El tiempo dramático	43
1.6.3.4.7	El espacio	45
1.6.3.4.8	El concepto de personaje	46
1.6.3.5	Micronivel discursivo	47
1.6.3.5.1	Secuencias	47
1.6.3.5.2	Turnos de habla	47
1.6.3.5.3	Deixis	49
1.6.3.5.4	Actos de habla	50
1.6.3.5.5	Contenido implícito	53
1.6.3.5.6	Cortesía	55
1.7	HIPÓTESIS:	58
1.8	METODOLOGÍA:	58
1.8.1	Recopilación bibliográfica	59
1.8.1.1	Construcción de una perspectiva	59
1.8.1.2	Contextualización	59
1.8.2	Análisis del <i>Áyax</i>	59
1.8.3	Macronivel discursivo	59
1.8.4	Micronivel discursivo	60
CAPÍTULO 2. SEXUALIDAD Y GÉNERO		61
2.1	El surgimiento de la Queer Theory o Teoría Queer	62
2.1.1	Homosexualidad, Heterosexualidad y medicina	63
2.1.2	La sexualidad y el siglo XIX	65
2.1.3	Fuentes inmediatas para la Teoría Queer	69
2.2	Teoría Queer, principales propuestas	73
2.2.1	Sexualidad	73
2.2.2	Esencialismo versus constructivismo social	74
2.2.3	Género, sexo y performatividad	76
2.2.4	Heteronormatividad	78
2.2.5	El cuerpo en el discurso	80
2.2.6	Exclusión (forclusión, abyección)	82
2.3	Los estudios sobre Hombres y Masculinidad	83
2.3.1	El sistema de géneros	84
2.3.2	Masculinidades hegemónicas y subordinadas	88
2.3.3	La formación de la masculinidad	90
2.3.4	Familia	92
2.3.5	Educación	93
2.3.6	La honorabilidad	94
2.3.7	Militarismo	95
2.3.8	Religión	96
2.3.9	Sexualidad masculina	97
CAPÍTULO 3. CONTEXTUALIZACIÓN		98
3.1	Contexto histórico: Situación política de Atenas en el siglo V AC	98
3.1.1	Aristocracia y reforma democrática	98
3.1.2	Guerras médicas	105
3.1.3	Las ligas delio-ática y peloponésica	110
3.2	Contexto sociocultural	114
3.2.1	Estratificación de la sociedad	114

3.2.2	Conformación del núcleo familiar	116
3.2.3	Religión	117
3.2.3.1	Cultos	117
3.2.3.2	Sacrificios	119
3.2.3.3	La impiedad	120
3.2.4	Educación	120
3.2.5	Género y Sexualidad	122
3.2.5.1	Sistema de géneros	122
3.2.5.2	Prácticas sexuales y sus regulaciones	125
3.2	Contexto discursivo	129
3.2.1	Origen del teatro	129
3.2.2	Los concursos dramáticos en Atenas	131
3.2.3	La tragedia, la ley y la vida democrática	134
3.2.4	La sofística	135
3.2.5	La obra de Sófocles	136
3.3	Marco cognitivo: héroe y código heroico	140
	CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO	144
4.1	Título	144
4.2	Forma de los diálogos	145
4.3	Estructura dramática y distribución del contenido en la obra.	147
4.4	Análisis de los personajes según la perspectiva planteada y el contexto.	159
4.5	Estructura espacio-temporal	165
4.5.1	El espacio	165
4.5.2	El tiempo	167
4.6	Análisis de los turnos de habla en el diálogo	168
4.7	Análisis de la interacción	172
4.7.1	Interacción hombres-dioses	172
4.7.2	Interacciones entre hombres	174
4.7.2.1	Masculinidades hegemónicas	175
4.7.2.2	Masculinidades subordinadas	179
4.7.3	Interacciones hombre-mujer	181
4.8	Masculinidad emergente y masculinidad arcaica	183
4.9	Cierre: Áyax diverso	186
	CAPÍTULO V. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	190
	REFERENCIAS	196

ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS

Esquema 1. La estructura del <i>Áyax</i> _____	11
Tabla 1. Presencia y enunciación de los personajes en las distintas etapas dramáticas de la obra <i>Áyax</i> de Sófocles _____	160
Tabla 2. Jerarquía de masculinidades en la obra <i>Áyax</i> de Sófocles _____	164
Gráfico 1. Turnos de habla por personaje en <i>Áyax</i> de Sófocles _____	169
Gráfico 2. Cantidad de versos por personaje en la obra <i>Áyax</i> de Sófocles _____	170
Gráfico 3. Distribución de los versos del Coro en <i>Áyax</i> de Sófocles _____	171

RESUMEN

En la presente investigación se aborda el estudio del texto dramático *Áyax* del escritor griego clásico Sófocles. Este es un texto producido en el siglo V AC en Atenas que ha sido catalogado como una obra menor dentro de las obras conservadas del autor, por lo que cuenta con un volumen menor en los estudios en comparación con otras obras más conocidas como *Antígona* y *Edipo rey*.

Sin embargo, los temas de la sexualidad y el género en *Áyax* sólo han sido tocados tangencialmente por los estudios críticos, por lo que esta investigación se da a la tarea de centrarse en esta perspectiva de estudio para dilucidar los sistemas de género y las dinámicas relacionadas con la sexualidad que se presentan en su texto dramático.

La forma de abordar el texto dramático se realizó mediante instrumentos de análisis de índole pragmático y discursivo, que permiten conceptualizar el objeto de estudio como una construcción interaccional, donde las negociaciones de la palabra tienen el foco del análisis. Esto es particularmente valioso para el estudio de la dramaturgia griega del siglo V AC, ya que la palabra era un bien que se tenía en alta estima, por lo que era foco de las regulaciones de las costumbres sociales.

El cuerpo del trabajo consiste en la exposición de los principales supuestos de la Teoría Queer (*Queer Theory*), como perspectiva de estudio, junto con un apartado muy importante sobre sistema de géneros y masculinidad. Más adelante se presenta un estudio de los diferentes contextos que permiten interpretar los elementos y aspectos del texto dramático. Se finaliza con el análisis del texto dramático vinculado con la perspectiva de estudio y un comentario final sobre los aspectos más relevantes que ligan el género y la sexualidad en la obra.

Palabras clave: *Áyax*, teatro griego, discurso dramático, texto dramático, género, sexualidad, masculinidad

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1 DESCRIPCIÓN DEL TEMA

- El género y la sexualidad en el texto dramático *Áyax* de Sófocles a partir de un análisis pragmático-discursivo.

El tema de la investigación plantea que, al contener el texto dramático una multiplicidad de sentidos, es posible establecer una perspectiva de estudio que permita observar una sola arista de su construcción discursiva. En este caso, la perspectiva es el género y la sexualidad. Además, si se toma en cuenta que este texto está construido a partir de un principio interaccional, donde el sentido se construye a partir de una multiplicidad de perspectivas y de la negociación por el acceso a la palabra de todas las instancias; se explica la escogencia de un análisis de índole pragmático y discursivo.

1.2 OBJETIVO GENERAL

- Analizar pragmática y discursivamente la representación del género y de la sexualidad en el texto dramático *Áyax* de Sófocles.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir la evolución de los estudios sobre género y sexualidad y sus principales conceptos teóricos como perspectiva para el análisis.
- Establecer los aspectos relevantes del contexto en el texto dramático *Áyax* de Sófocles para precisar las relaciones del contenido con la estructura dramática de la obra.
- Analizar los aspectos correspondientes al macronivel discursivo en la obra *Áyax* de Sófocles desde los conceptos de género y sexualidad.
- Analizar los aspectos interaccionales propios del micronivel discursivo en la obra *Áyax* de Sófocles desde la construcción discursiva del género y la sexualidad.

1.4 JUSTIFICACIÓN

El texto dramático *Áyax* de Sófocles ha tenido muy poca atención de parte de la crítica a través del tiempo. Muchos de los juicios de valor sobre este texto se han decantado por el aspecto formal o la mistificación del héroe trágico¹. Sin embargo, han pasado por alto la profundización sobre las claves de género y sexualidad presentes en la obra. En el país, este texto no ha sido estudiado ni se han realizado puestas en escena a partir de él, por lo que un estudio minucioso del material en cuestión podría motivar su puesta en escena en un futuro.

A partir de las últimas propuestas sobre sexualidad y masculinidad, es posible acceder a un universo oculto del personaje *Áyax* en cuanto a la construcción del género y las dinámicas sociales que garantizan la persistencia de las identidades genéricas en los individuos. Pero, ¿dónde se encuentran estas claves? Precisamente en el discurso teatral que presenta el texto dramático.

Se plantea un análisis pragmático-discursivo, en tanto que éste permite ubicarse no sólo en el terreno de la interacción social, sino también en el terreno de la interacción discursiva, donde el discurso es asumido como acción. Esta acción discursiva no está exenta de vincularse con un contexto, con una historia, con una intencionalidad; pero a la vez, puede ser reconstruida con un nuevo contexto, historia e intencionalidad acordes a lo contemporáneo. Si bien la disciplina dentro de la que se enmarca el aparato conceptual de este trabajo es el Análisis del Discurso, se va a poner énfasis en los aspectos pragmáticos del discurso teatral en el texto dramático y de ahí el adjetivo que se utiliza en estos planteamientos.

Es de conocimiento general que el personaje de *Áyax* es el de un héroe trágico. Su historia establecida en la obra de Sófocles se asocia con la tensión entre tradición y novedad en la democracia ateniense, esto es, aristocracia y sofismo (cf. Maglia y Cabrero, 2005), pero la propuesta de esta

¹ En el Estado de la cuestión se amplían estas aseveraciones.

investigación es plantear la pérdida del modelo masculino como centro del universo dramático de la obra. Los personajes heroicos se plantean como modelos de conducta para los varones (cf. Gil Calvo, 2006, p. 97 y ss. y Bourdieu, 2000), por lo que la obra dramática es susceptible de ser interpretada desde un punto de vista de género y asociada con éste, la sexualidad (esbozado por Starobinski, 1974).

Para dar cuenta de esta perspectiva en el estudio, se van a tomar las propuestas teóricas de la Teoría Queer (*Queer Theory*), en tanto que provee una base sólida para entender el género y la sexualidad como estrategias discursivas y no como hechos reales. Así, podemos analizar los elementos de la obra dramática asociados con el género y la sexualidad desde una perspectiva más funcional². Sin embargo, se contará con un estudio sobre masculinidad, de forma que sea posible articular la ostentación o ejercicio de la sexualidad con el género como estructura social.

La importancia de establecer metodologías y perspectivas de estudio en las Artes Dramáticas, que nos ayuden a dar cuenta de los mecanismos discursivos que operan para construir los dispositivos de género y sexualidad en los textos dramáticos, se basa en la necesidad que existe en nuestra sociedad de cuestionar las normas genéricas y sexuales que regulan los cuerpos y prácticas de los individuos³. En un momento donde los estudios sobre masculinidad y sexualidad están creciendo enormemente, posiblemente a raíz de cambios en la sociedad costarricense, es fundamental que el arte dé cuenta también de estos hechos y apoye una sociedad más solidaria, respetuosa y sana; desde la academia y desde la escena.

El papel del arte del Teatro, en este sentido, es asumir la puesta en escena de la complejidad de relaciones que se tejen y entretajan alrededor de la sexualidad y los géneros y sobretodo, aquellos lugares donde existen

² El adjetivo se refiere a la forma como funcionan los elementos dramáticos dentro del discurso del texto.

³ Tómese en cuenta los recientes debates sobre el Proyecto de Ley de Sociedades de Convivencia y la propuesta de ciertos grupos de someterlo a una consulta popular mediante Referendo.

discontinuidades, rupturas e inconsistencias. El Teatro es el lugar privilegiado de la representación, de la acción, de lo performativo, de aquí la importancia de ofrecer análisis exhaustivos sobre género y sexualidad en las obras de teatro, ya sea contemporáneas o clásicas. En la articulación de los elementos teatrales con el aspecto de la sexualidad y el género se puede entender la construcción de sujetos inteligibles para una comunidad de espectadores o el desafío a las normas vigentes ⁴.

Por último, es necesario anotar que se tomará como texto base para el análisis las traducciones de Assela Alamillo de la editorial Gredos y de José Vara Donado de la edición comentada de Cátedra, como una forma de contar con dos traducciones respetables como contraste. Evidentemente, el trabajo de análisis no es filológico, sino sobre las pertinencias del texto dramático, por lo que, sólo en caso de necesidad se consultará el original griego.

1.5 ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.5.1 El *Áyax* en la dramaturgia griega del siglo V

El texto de *Áyax* es posible gracias a una serie de instancias culturales, sociopolíticas y religiosas que permiten el surgimiento de una forma dramática específica en Atenas (Katevas, 1985 y Green, 1994, p. 14), y de un contexto ideológico que da las claves para la interpretación del contenido discursivo planteado por el sujeto productor.

Este texto es compuesto en una sociedad todavía oral, donde los libros son artículos de lujo y no de distribución masiva (Green, 1994, p. 4). Los textos son compuestos para la representación con carácter efímero, ya que cada año los poetas dramáticos componían nuevas obras (Berthold, 1974, p. 130), de manera que la repetición sólo se llevaba a cabo para presentar ciertas obras en otros festivales. En una época posterior son rescatados y conservados como textos escritos. Como el poeta es al mismo tiempo el

⁴ David William Foster señala acertadamente ciertas formas en que *“el hacer teatral puede articular y desarticular la sexualidad del sujeto humano”*. (Foster, 2004, p.36)

“director” de la obra, es posible plantear la hipótesis de que lo escrito representaba lo que era pertinente para la memoria, pero que muchos detalles de la representación virtual permanecían en la mente del poeta para su escenificación real. Esto último quiere decir que el texto escrito no es un texto final para un lector, lo que sí sucede prototípicamente en nuestro contexto occidental moderno, ya que la figura del autor dramático está disociada con la del director de escena.

La dramaturgia griega contaba con formas canónicas, instituciones donde se insertaba socialmente y una gran aceptación social. Pero todavía estaba en evolución como lo prueban las innovaciones de los poetas dramáticos en cuanto al número de personajes que simultáneamente estaban en escena, participación del coro, relación de los personajes entre sí y con el contexto (religioso, político, social, cognitivo). También contaba con instituciones que se encargaban de regular la producción textual, como los concursos.

Cuando se escribe el *Áyax*, el desarrollo de la forma dramática ateniense tiene aproximadamente un siglo y existen ya ciertas condiciones de composición (convenciones) que se esperaban y exigían de parte de los poetas dramáticos:

Aunque los trágicos difieran enormemente entre sí en puntos de vista, en estilo y en técnica, los tres estaban sometidos a las condiciones de la representación dramática, y tenían que conformarse a ciertas reglas. Determinaban estas la extensión de cada pieza, que podía variar de 1.100 a 1.700 versos (...) y ninguna pieza exigiera más de dos horas para representarse. (Bowra, 1968, pp. 176-7)

Agrega Bowra (1968) que también el coro y el número pequeño de personajes determinaban la forma de las obras dramáticas. Sin embargo, si bien existían convenciones, también existían oportunidades para arriesgar e innovar en cuanto a la construcción de la fábula o la intriga. De hecho, el *Áyax* se le reconoce como una obra temprana y arriesgada de Sófocles (Bowra, 1968, p. 197 y Hubbard, 2003, p. 159).

Un último aspecto es que los trágicos estaban obligados a presentar al concurso una trilogía y un drama satírico. Tal parece que la trilogía no tenía necesariamente que consistir en el desarrollo de una sola fábula en tres estadios, sino que podían ser tres obras singulares articuladas según un concepto específico. En el caso de *Áyax*, esta es una obra que no es parte de una trilogía.

1.5.2 Principales conceptos sobre la tragedia griega relacionados con el *Áyax* de Sófocles

En esta sección se presentarán sucintamente los principales conceptos dramaturgicos griegos que ayudan a describir las obras dramáticas griegas. Los primeros designan elementos puramente formales, los segundos se refieren principalmente a elementos del contenido dramático relacionados con la fábula. A propósito se deja de lado los elementos correspondientes al uso del verso clásico por no ser pertinente en la presente investigación, ya que se parte de una traducción al español y no del griego original.

*Elementos formales*⁵:

Prólogo: Precedía la entrada del coro y su invención se atribuye a Frínico. No era necesario y no tenía que informar sobre los eventos pasados, ya que los espectadores conocían los mitos de donde provenían las tramas.

Párodos: Canto de entrada del coro mientras se disponía a ocupar su lugar en la orquesta.

Episodio: Escena o serie de escenas comprendidas entre dos estásimos. Generalmente una tragedia comprendía cuatro episodios pero no era una regla fija.

⁵ Los conceptos formales sobre la tragedia griega fueron tomados de Apéndice, 1981 y Barthes, 1995, p. 72

Estásimo: Cantos del coro que dividen los episodios y que los cantaban en la orquesta. La mitad del coro cantaba las estrofas y la otra mitad, las antistrofas.

Cantos episódicos: Cantos del coro en medio de los episodios.

Commos o Kommos: Diálogos líricos entre los actores y el coro. Pueden ser líricos, es decir, el coro y los agonistas cantan; o epirremáticos, es decir, se combina el canto y el recitado.

Agon: Combate o lucha. Según Barthes es obligatorio en el primer episodio y triunfa el personaje que defiende las ideas del autor. Genéricamente, se designa a cualquier escena donde hay una lucha argumentativa. Esta lucha argumentativa adquiere la forma de tesis1-tesis2-debate (mediante un diálogo esticomítico o diesticomítico).

Exodos: Último episodio donde se produce la salida del coro.

De contenido⁶

Mímesis: Es el modo fundamental del arte. En el caso de la tragedia, es la imitación de una acción (*praxis*) ejecutada por un carácter elevado y completo.

Mythos: La mímesis de la acción (*praxis*) es el *mythos*. Esto es, la fábula o la forma como están ensambladas las acciones. Para Aristóteles, la fábula es el alma de la tragedia.

Praxis: La acción de los personajes, acción que se manifiesta en la cadena de los acontecimientos, o fábula. Es una acción iniciada con un propósito y llevada a cabo en busca de dicho fin.

⁶ Estos conceptos, relacionados profundamente con la fábula, están basados en Samaranch, 1972 y Pavis, 1998.

Ethos: Es lo que da sentido a la *praxis*, para que los elementos funcionen como un todo orgánico. El *ethos* es una disposición a la acción adquirida mediante entrenamiento y disciplina a lo largo de una vida. Se muestra en las decisiones y razonamientos del héroe trágico.

Hybris: orgullo o arrogancia funesta. Empuja al héroe a actuar y provocar a los dioses, pese a sus advertencias, lo cual conduce a la venganza de éstos y a la pérdida de aquél.

Cambio de fortuna: Elemento característico de la *praxis*. Toda *praxis* debe consistir en un cambio de fortuna de la dicha a la desdicha o de la desdicha a la dicha.

Hamartía: Es un error de juicio del héroe trágico o ignorancia. Está libre de toda intención malvada, por el contrario, es la falta de conocimiento que era necesario para tomar una decisión correcta. Es lo que ocasiona el cambio de fortuna.

Anagnórisis: Reconocimiento. Uno de los tres itinerarios posibles de la fábula. Implica que el héroe trágico se da cuenta o reconoce algo que ignoraba y que lo hace consciente de su *hamartía*.

Peripetia: Cambio súbito e imprevisto de situación, giro o vuelco de la acción. Es un hecho inesperado que cambia fatalmente el desarrollo de la acción.

Katharsis: Al mover la tragedia al temor y a la compasión por el destino del héroe trágico provoca una *katharsis* o catarsis, o sea, una purga de las emociones del público. Esta purga produce una purificación (por analogía con la purga en la medicina).

Héroe trágico: Era un personaje elevado al rango de semidiós. Son seres extraordinarios en cuanto a capacidades físicas (Hércules, Aquiles), sociales (reyes y príncipes) y morales. Sin embargo, se establecen en modelos para el ser humano. "El héroe queda trágicamente apresado entre la ley divina,

ciega e irrepreensible y la conciencia desgraciada pero libre” (Pavis, 1998, p. 233) Es importante que logra la reconciliación con la sociedad o consigo mismo en el momento de su caída trágica. Es el microcosmos del universo dramático.

1.5.3 El *Áyax*

1.5.3.1 Fuentes

Las primeras referencias al héroe datan de la *Ilíada*, en la cual el héroe ocupa un lugar destacado como fuerte, temerario y arrogante. Para Vara Donado (1985, p. 33), en los poemas homéricos ya es presentado como un “guerrero anticuado, con su enorme escudo de siete pieles de buey”; además de que predominarían en él, “según esta concepción, la fuerza y obstinación brutas y pasivas sobre la inteligencia”. En Píndaro, en las *Nemeas*, el carácter del guerrero habría cambiado para ser presentado como activo y decidido pero condenado al fracaso. Vara Donado afirma que es ésta la concepción que rescata Sófocles en su obra, lo cual es cuestionable en virtud de la tesis ideológica que presentaría el autor dramático a través del *Áyax* (Cf. Maglia y Cabrero, 2005, p. 10).

Sobre la tragedia de *Áyax*, la primera referencia se tiene en la *Odisea* de Homero, donde Odiseo se encuentra a *Áyax* en el infierno (Barker, 2004, p. 1). En el infierno, Odiseo ve que *Áyax* está todavía furioso por la competencia por las armas de Aquiles. Odiseo trata de hablarle amablemente, pero el héroe muerto no le responde una sola palabra.

Lasso de la Vega (1981, p. 71) apunta que la leyenda de *Áyax*, incluidos eventos como proteger el cadáver de Aquiles de los troyanos y ponerlo a salvo en el campamento aqueo y el juicio sobre las armas, se extraen de dos obras: *La etíope* y *La pequeña Ilíada*. Estas dos son obras que forman parte del ciclo de la guerra de Troya, pero que sólo se conocen por referencias de otros autores.

1.5.3.2 Fecha de composición

Uno de los aspectos más problemáticos con respecto a la obra de Sófocles, tiene que ver con su cronología. Se ha tratado de establecer tanto a partir de descubrir las claves históricas ocultas en el contenido de las obras, como a partir de establecer la evolución literaria del autor (coherencia formal, innovaciones, tratamiento de la acción dramática entre otros). (cf. Lasso de la Vega, 1981, pp. 54 y ss.)

Con respecto al *Áyax* se ha propuesto que es la obra más temprana conservada. Sin embargo, algunos autores afirman que *Antígona* estaría colocada en la cronología antes que la arriba mencionada (cf. los autores mencionados en Vara Donado, 1985, p. 33 y Lasso de la Vega, 1981, p. 57). Kitto en 1939 (p. 120) proponía como fecha del *Áyax* el 450 AC, como parte de una tradición que coloca esta obra antes de la *Antígona*.

Vara Donado (1985, p. 33) basándose en Ronnet presenta la fecha de 456-455 AC. En Lasso de la Vega (1981, p. 57) se fecha en 447 AC, pero se establece que podría haber sido en 442 AC, previo a la representación de *Antígona*, donde existe la hipótesis que el conflicto por el funeral de *Áyax* prefigura la trama que presenta a *Antígona* empeñada en enterrar a su hermano.

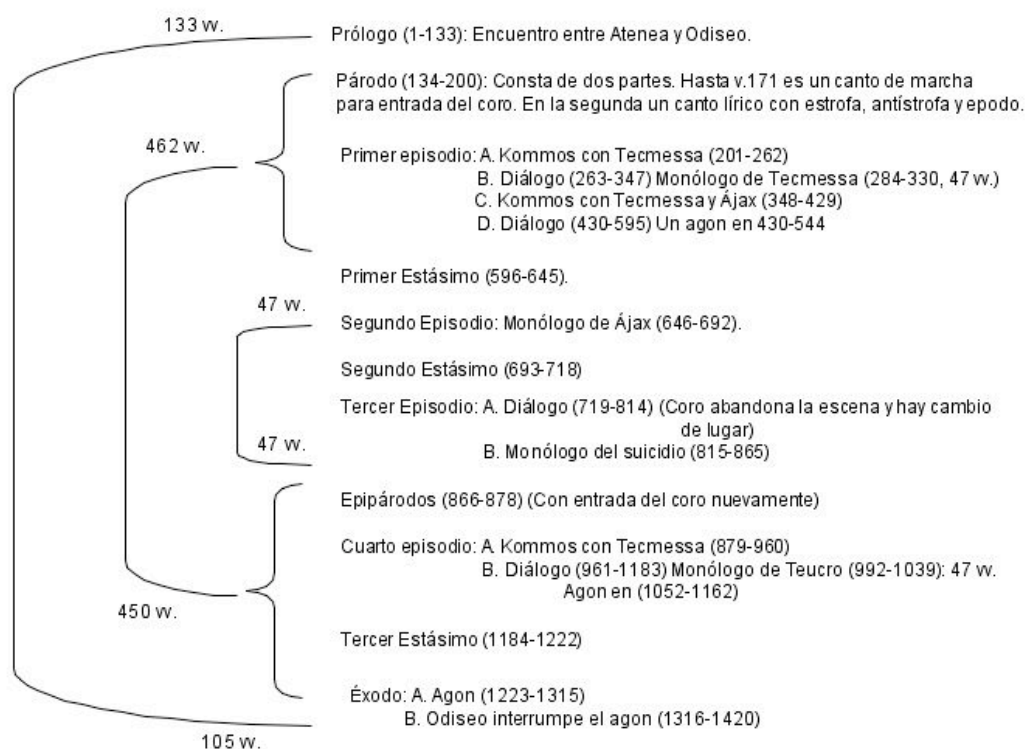
1.5.3.3 Fábula

Después de la muerte de Aquiles, durante el asedio de Troya, los jefes griegos se reúnen para decidir cuál héroe merece quedarse con la legendaria armadura forjada por Hefesto. Los nombres que compiten son el de *Áyax* y el de Odiseo. *Áyax* representa el soldado esforzado, fuerte y autosuficiente y Odiseo el soldado inteligente, estratega y diplomático. La contienda la gana Odiseo, lo cual *Áyax* ve como una injusticia y, por lo tanto, una deshonra cometida en su perjuicio por los jefes griegos. *Áyax* decide vengarse y matar a los jefes griegos, pero Atenea, amiga de Odiseo, lo engaña y hace que *Áyax* asesine en lugar de los jefes, un rebaño de ovejas. Cuando *Áyax* se da cuenta de lo que ha hecho, su vergüenza no tiene límites y a pesar de las

exhortaciones de su compañera, Tecmessa y los marineros salaminos que son parte de sus tropas, se quita la vida. Luego, Agamenón y Menelao, hijos de Atreo, pretenden dejar el cadáver del héroe sin sepultura por considerarlo traidor. El hermano de Áyax, Teucro, lo defiende y la disputa se resuelve a favor del entierro gracias a la intervención de Odiseo.

1.5.3.4 Estructura dramática

La estructura del *Áyax* se plantea desde dos fuentes: Hubbard (2003, p. 166) y la Introducción al *Áyax* de Alamillo (1981, pp. 119-21). Según estos dos autores se puede esquematizar la estructura de la siguiente manera:



Esquema 1. La estructura de Áyax

Según la propuesta de Hubbard, la estructura de *Áyax* sería de tipo especular que tiene como centro el estásimo que encierran los dos monólogos de Áyax. La primera parte se balancea con la segunda. Tanto la primera parte como la segunda tienen monólogos de igual longitud correspondientes a Tecmessa y Teucro que se corresponden con los dos de Áyax en el centro de la

estructura. Odiseo abre y cierra la estructura. La estructura en díptico la marcarían las dos entradas del coro.

1.5.3.5 La crítica del *Áyax*

El estudio del *Áyax* de Sófocles se decanta a través de dos vertientes principales: el contenido de la obra y la estructura de la obra. Sin embargo, ha sido una obra que, en comparación con otras obras de Sófocles como *Edipo Rey* o *Antígona*, el volumen de la crítica es menor.

Kitto (1939) anota, con respecto a esta obra, que la crítica tradicional la trata como una obra de menor calidad dramática o incluso, defectuosa. Esta crítica tradicional estaría influida en mayor medida por la *Poética* de Aristóteles y atraviesa los siglos hasta entrado el siglo XX. Para Kitto, *Áyax* no sería una obra de menor calidad, sino una obra divergente del paradigma aristotélico.

Este juicio sobre el *Áyax* se debe a su peculiar estructura en forma de díptico, donde la situación del héroe hasta su muerte ocupa dos terceras partes de la obra y la última tercera parte es un *agon* sobre el entierro del cadáver. Se le achaca que es alargar innecesariamente la obra para ajustarse a la amplitud requerida en los concursos o que esa parte es aburrida y que hace que la acción se vuelva frígida (cf. Hubbard, 2003, p. 158).

Por otra parte, los defensores de la existencia de la lucha por el funeral se pueden agrupar según sus principales argumentos (cf. Hubbard, 2003, p. 158):

- El interés de Sófocles en los cultos a los héroes.
- La rehabilitación o justificación de la figura de *Áyax* en contraste con la mezquindad de los atridas.
- La afición de la audiencia ateniense por el debate público.

Sin embargo, para Hubbard todavía no son razones de peso para explicar la estructura dramática de la obra.

La mayor parte de los estudios sobre el *Áyax* pertenecen a estudios más amplios sobre las tragedias de Sófocles o de la tragedia en general. Por ejemplo, la obra Kitto (1939), *Greek tragedy: A literary study*; la obra de Bowra (1966), *Introducción a la literatura griega*; o la obra de Burton (1980), sobre el coro en Sófocles: *The chorus in Sophocle's tragedies*. Igualmente los de Vara Donado (1985) y Lasso de la Vega (1981), que son estudios que forman parte de ediciones de las tragedias de Sófocles. Más recientemente, Segal (1998), *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*; y la tesis doctoral de Encinas Reguero (2007), *Tragedia y retórica en la Atenas clásica: la rhesis trágica como discurso formal en Sófocles*, en la cual analiza las cuatro obras más tempranas de Sófocles desde el punto de vista retórico. En esta última, *Áyax* aparece como parte de un estilo retórico cercano al forense.

Lasso de la Vega (1981) presenta un estudio estructural de la obra. Sin embargo, un estudio riguroso es presentado por Hubbard (2003) en *The Architecture of Sophocle's "Ajax"*. En éste último, el autor plantea que la obra es un díptico donde se trabajan las dos partes en espejo una de la otra.

Por otra parte, la crítica del contenido del *Áyax* ha encarado la obra tradicionalmente como una tragedia de carácter donde se puede ver la esencia del ser humano en contraste con su destino o la lucha de lo humano frente al capricho de los dioses (Kitto, 1939; Lasso de la Vega, 1981; Vara Donado, 1985). Los estudios más recientes han tomado varios caminos divergentes. En primer término, la hipotética recepción de la obra por parte de la audiencia griega. En Barker (2004) lo importante es la entrada de la audiencia como personaje a través del personaje de Odiseo, que la obliga a tomar una posición frente al hecho escénico y aceptar democráticamente el disenso. Para Heath y Okell (2007) es la habilidad del dramaturgo para construir lo inesperado en escena a través de una hipotética puesta en escena de la obra.

En segundo término, el sustrato ético y moral del concepto de héroe en la Grecia clásica. Lawrence (2005) plantea cómo el análisis ético y moral del *Áyax* se debe realizar desde el paradigma de la antigua ética griega.

Además, analiza la importancia del código heroico para explicar la conducta del héroe.

Por último, un análisis sobre el concepto de poder en la obra y cómo se relaciona con el contexto sociocultural donde se produjo lo presenta Nelli (2003). Así, pone el énfasis en la actualización de Sófocles del mito para relacionarlo con la democracia ateniense.

Es necesario señalar de forma separada el libro *Sintaxis de la decisión trágica: Sófocles, Ájax, una lectura semiológica*, de Graciela Maglia y María del Carmen Cabrero (2005). Este trabajo es un estudio semiológico sobre los monólogos del *Ájax* sumamente riguroso. La propuesta de las autoras es presentar cómo la fractura que sufre el héroe a raíz del choque entre su ética y una nueva sociedad se relaciona con el clima político de la Grecia del siglo V y el avance del pensamiento sofístico. Analizan semánticamente el tiempo, el espacio y los roles actanciales. Además, analizan el itinerario de la obra dramática como programa narrativo. Todo esto, basadas en mayor medida en Greimas, pero a partir de una Semiótica más narrativa o literaria.

Otros temas relacionados con el *Ájax* son la locura y la violencia (Starobinski, 1974 y Scabuzzo, s.f.). En Starobinski se relaciona la pérdida de las armas con una pérdida de la masculinidad, pero no se profundiza en ese aspecto de la figura del héroe.

En el país, la obra *Ájax* prácticamente no ha recibido atención de parte de la crítica literaria académica ni de parte de la teatral. Además de proponer una lectura del *Ájax*, la investigación pretende llenar el vacío que existe en otros dos aspectos importantes: el uso del Análisis del Discurso y la Pragmática como disciplinas para abordar la explicación de textos dramáticos; y por otra parte, el análisis de contenido referente a la sexualidad en los textos dramáticos.

Con respecto al *Ájax* propiamente, no hay referencia a la relación entre código heroico, masculinidad y abyección. Ni tampoco el empleo de

herramientas de Análisis del Discurso y Pragmática para dar cuenta del contenido de la obra y la interacción discursiva.

1.6 MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL:

1.6.1 Teatro y Análisis del Discurso

El Análisis del discurso se fue perfilando como disciplina a finales de 1960, a partir de una serie de estudios, tanto desde la antropología y la sociología como en la lingüística, que investigaban sobre el lenguaje en su uso y no como un objeto de conocimiento aislado de su contexto (van Dijk, 2000, pp. 53 y ss).

Particularmente importantes fueron los enfoques funcionalistas que estudiaron la relación entre formas lingüísticas e intencionalidad del hablante; los enfoques textuales, que buscaron las claves mediante las que un receptor conecta distintos elementos para asignar a un acontecimiento comunicativo el rango de unidad coherente; y los estudios llamados pragmáticos, que estudiaron el lenguaje tomando en cuenta factores contextuales de los que dependía la interpretación de los enunciados (cf. Beaugrande, 2000).

Sin embargo, el mismo ha tenido un desarrollo irregular y muchos de sus logros han sucedido de forma aislada, ya sea por falta de conexión entre conceptos o por barreras idiomáticas o culturales. Sin embargo, es una disciplina que se presenta como “transdisciplinaria”, orientada hacia la integración entre sus distintos enfoques (van Dijk, 2000, p. 56).

La noción de discurso comienza a ser empleada para referirse al teatro, ya sea escrito o espectacular, en los estudios de Semiótica teatral a finales de los setenta y principios de los ochenta. Ubersfeld (1989, p. 175), en su estudio *Lire le Théâtre* de 1977, lo caracteriza como la enunciación lingüística del “conjunto de signos lingüísticos que podemos atribuir al autor”. De esta forma, estudia los enunciados lingüísticos en relación con el contexto: espacio escénico, personajes, público, ideología, intencionalidad del autor.

Para Keir Elam (1980, p. 135), el discurso dramático (*dramatic discourse*), consiste en la interacción ficcional entre los personajes encarnados por los actores o actrices. Estudia estos intercambios en su manifestación dialógica, poniendo énfasis en conceptos pragmáticos como la deixis, los actos de habla y el contenido implícito.

De forma similar, Bobes Naves (1997, pp. 173 y ss.), estudia de forma primordial el diálogo entre los personajes, tanto en sus aspectos pragmáticos como en sus aspectos “semiósicos”⁷. Sin embargo, define el discurso dramático (su estudio es sobre la obra dramática) como compuesto por dos formas diferenciadas: “el diálogo, que es el habla de los personajes y la otra por las acotaciones, que es el habla directa del autor”.

Sobre esta misma línea, se encuentra el estudio de Herman (1995), *Dramatic discourse*, que propone la identificación entre diálogo y discurso⁸. Utiliza herramientas propias de los estudios en el habla como interacción social: etnografía del habla, etnometodología y pragmática. Llama la atención la aplicación sistemática de los hallazgos del Análisis de la Conversación para dar cuenta de los intercambios dialógicos, lo cual se utilizará en el presente trabajo.

En estos autores, lo discursivo sería un componente relativo a la enunciación lingüística (escrita u oral), que estaría subsumido en el funcionamiento de lo teatral o dramático como sistema signifiante. Con esto, se estaría descuidando el funcionamiento discursivo del hecho teatral como parte de una serie de convenciones (incluso codificaciones) que lo hacen posible, al igual que su enunciación como objeto cultural se relaciona con una ideología y una intencionalidad específicas que trascienden la figura del autor como sujeto productor. El teatro por entero participa del proceso de enunciación⁹.

⁷ Referido a los procesos de significación en el ámbito de la obra dramática.

⁸ Véase más abajo la discusión sobre el discurso teatral y el diálogo como parte de éste.

⁹ cf. Pavis, 1998, p. 137 sobre la multiplicidad de los discursos en el teatro y la disociación del enunciado y la enunciación

Pavis (1998, p. 136) anota cómo la problemática sobre el discurso ha invadido la crítica teatral, ya sea por transferencia de metodología o simplemente el término como adopción en el vocabulario. Separa el discurso de la puesta en escena y el discurso de los personajes como las principales nociones relacionadas con el teatro. Sin embargo, advierte:

Habría que preguntarse sobre qué base el análisis del discurso puede aplicarse al teatro, sin recurrir mecánicamente a las herramientas de la lingüística, y qué beneficios se pueden derivar de ello para el análisis escénico y textual. (Pavis, 1998, p. 136)

Más adelante, afirma que es posible aplicar el término de “discurso teatral” tanto a la representación como al texto dramático, “que se halla a la espera de la enunciación escénica”. Tomando en cuenta lo señalado por Pavis, se hace necesario hacer depender de la definición de teatro, representación y texto dramático y sus relaciones, la aplicación de los análisis pragmático-discursivos que se implementen para el análisis del *Áyax*.

Para Rosselló (2000, p. 17), una perspectiva pragmática para el análisis de textos teatrales implica abordarlos desde el punto de vista de la interacción, que abarca tanto la relación espectáculo-público como la de personaje-personaje y que da lugar al diálogo. Igualmente, Azparren Giménez (2005, p. 19) afirma que “el teatro es por su naturaleza un acto social de habla; es un discurso específico”.

Se puede concluir que abordar el teatro o el texto teatral desde una perspectiva pragmático-discursiva conlleva asumir nuestro objeto de estudio como interacción, esto es, en virtud de los medios que son utilizados en y desde la escena para construir sentido en forma colectiva. Igualmente, el texto teatral sólo es posible estudiarlo como una práctica social que habla de prácticas sociales donde la interacción escénica es la esencia misma de su escritura.

1.6.2 El discurso

1.6.2.1 Definición

En este apartado vamos a establecer la noción básica de discurso desde la disciplina lingüística como paso previo antes de ampliarla a otros tipos de enunciación; como la que sucede efectivamente en la representación teatral.

Brown y Yule (1993, p. 19) establecen que el análisis del discurso es el “análisis de la lengua en uso”. Esto implica que se aborda el estudio del lenguaje desde una perspectiva funcional y no formal. La perspectiva formal se relaciona con el estudio de las formas de la lengua y su distribución en sistemas y por niveles (fonológico, morfológico, sintáctico, semántico). La perspectiva funcional se relaciona con las funciones que cumple el lenguaje para sus usuarios. Para Brown y Yule, estas funciones se reducen a dos: una función descriptiva que se cumple cuando se expresa un contenido (se transmite eficientemente información), e interactiva cuando el lenguaje es usado para expresar relaciones sociales y actitudes personales.

Sin embargo, “lengua en uso” es una definición muy amplia que abarca casi todo el conjunto de los fenómenos del habla, pero no define qué es exactamente el discurso como concepto teórico que define todo un campo de estudios. Calsamiglia y Tusón (1999, p. 15), definen el discurso como “una práctica social (...), una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso lingüístico contextualizado, ya sea oral o escrito”. Lo importante de esta definición es la introducción de dos nociones clave: acción y contexto. Esto es, que la práctica discursiva es una acción orientada a transformar y dialogar con otras prácticas discursivas y que se genera en un contexto específico; tanto a nivel sociohistórico como a nivel lingüístico.

Las autoras, además, se basan en Fairclough y Wodak (1997, p. 258) para proponer el carácter performativo del discurso. Esto significa que el discurso “es socialmente constitutivo así como está socialmente constituido”. El discurso, entonces, responde a un contexto, y por lo tanto, es constituido;

pero a la vez, como acción constituye: ya sea mediante el reforzamiento de las instituciones y estructuras sociales o mediante su transformación.

Para van Dijk (1997a, p. 23), el concepto de discurso se compone de tres dimensiones principales: a) el uso del lenguaje; b) la comunicación de creencias (cognición) y c) la interacción en situaciones de índole social. Estas tres dimensiones deben estudiarse de forma integrada. El uso del lenguaje se produce en un contexto específico, mediante este uso se comunican creencias (o ideologías) de forma interactiva. Esto último puede ser inmediato como las conversaciones cara a cara, o puede ser una interacción mediata como un discurso que plantea una respuesta frente a otros discursos desplazados en el tiempo y el espacio. Sin embargo, en las tres dimensiones se hace indispensable pensar el discurso como una acción que se realiza en un contexto específico.

El discurso puede estar constituido por “una compleja jerarquía de diferentes actos en distintos niveles de abstracción y generalidad” (van Dijk, 1997b, p. 24). Pero, ya sea que la acción discursiva sea simple o compleja, es posible definirla como un acto intencional al cual se le asigna una meta o propósito para el cual es enunciado. Sin embargo, y siguiendo a van Dijk (1997b, p. 29), es necesario asumir una perspectiva desde la cual se interpreta la acción discursiva, ya que la intención desde el punto de vista de la recepción puede sobrepasar la que declara el participante que ejecuta dicha acción. Esto es, las consecuencias de la acción discursiva pueden ser más amplias o tener más alcances de las que creemos cuando se realizan, precisamente porque existen niveles básicos de acción en los que se ejerce poco control de parte del hablante (acciones más o menos automáticas).

Si se piensa en el concepto de interacción el problema se hace más complejo, ya que depende de la intencionalidad que se le asigna a las acciones y reacciones de varios participantes y de cómo estos interpretan el acto comunicativo en el que están envueltos. Los límites de la interacción y su unidad son problemáticos en los estudios sobre el discurso (van Dijk, 1997b, p. 31).

Es interesante que la noción de discurso necesariamente remite a un objeto teórico que da cuenta del acto de enunciación. Como tal, su interpretación (y las interpretaciones que reconstruimos sobre los participantes de una interacción), necesariamente responde a una reconstrucción del sentido en un amplio panorama que pertenece a la realidad y que podemos llamar contexto. La mayor cantidad de información que tengamos sobre el contexto será útil para la asignación de intenciones, para la asignación de referentes, para el establecimientos de diálogos discursivos (intertexto y cotexto) y conocimientos de los participantes (emisores, receptores y audiencia).

1.6.2.2 Texto y discurso

Es necesario, antes de seguir adelante, definir el concepto de texto y su relación con el discurso. Esto porque el texto ha sido una piedra angular en el desarrollo de los estudios discursivos y su existencia establece un nivel teórico importante para el concepto de discurso.

Bajtín (2002, pp. 294-295), establece que el texto, tanto escrito como oral, es el “dato primario” de todas las disciplinas humanistas (filosofía, historia, literatura, lingüística), y lo define de forma amplia como “cualquier conjunto de signos coherente”. El texto funciona como enunciado que tiene dos momentos: su proyecto (intención) y la realización de éste. Por lo tanto, para Bajtín el texto no puede divorciarse de su producción (autor) y su recepción:

El encuentro de los dos textos, del que ya está dado y del que se está creando como una reacción al primero, es, por consiguiente, un encuentro de dos sujetos, dos autores.

El texto no es una cosa, por lo tanto la otra conciencia, la del que lo recibe, no puede ser eliminada ni neutralizada. (2002, p. 298)

El texto se define para Bajtín por su convencionalidad (“presupone un sistema comprensible para todos”), heterogeneidad y por el hecho de que existe un proyecto intencional, que implica que el texto se manifiesta como acto humano.

Hay una serie de aspectos alrededor de la noción de Bajtin de texto que se le asignan al discurso: intencionalidad, realización como acto y su establecimiento como producto de una enunciación. Pero los que interesa rescatar son su convencionalidad, heterogeneidad y muy ligado a la convencionalidad, su coherencia.

Por otra parte, para Ducrot y Todorov (2003, p. 337), las características definitorias del texto son su “autonomía y su clausura”. Sin embargo, la noción de texto la hacen depender de la de sistema lingüístico, con lo cual presentan una perspectiva más restringida que la de Bajtin, en tanto que, para éste último, la noción de texto está vinculada a la acción humana en tanto que posee una intención y es capaz de ser interpretada, por lo que puede ser tomado como texto tanto el comportamiento social humano como un objeto artístico.

Para Lozano *et al.* (2004, p. 18), a partir de Bajtin y Lotman, establecen que el texto es “cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico”. Agrega, más adelante, que el texto puede verse como un “fenómeno portador de significado integral”. Esto conlleva a una definición de texto extensa que coincide con la planteada por Bajtin que se vio más arriba.

Estos autores diferencian el texto del discurso a partir de la distinción entre “sistema y proceso” (Lozano *et al.*, 2004: 33-5). El texto se convertiría en un objeto de estudio cuyas características primordiales serían la coherencia, el sentido y su existencia como enunciado (texto como sistema dependiente del sistema que lo codifica). El concepto de discurso englobaría el proceso de enunciación: de cómo un texto es producido e interpretado en un determinado contexto.

1.6.2.3 Contexto

Para los análisis discursivos y pragmáticos, el contexto ha representado una necesidad, un rasgo epistemológico definitorio de su objeto de estudio y por lo tanto, un problema:

El problema del contexto es, sin duda, uno de los problemas más intrincados, por las diferentes y encontradas posiciones de las distintas escuelas y teorías, por la ambigüedad de su definición, etc... (Lozano *et al.*, 2004, p. 43)

Básicamente, se concibe como un conjunto de conocimientos sin los cuales es imposible dar una interpretación satisfactoria a un texto. Sin embargo, todavía es necesario profundizar un poco más. Pavis (1998, pp. 92-93), lo define de la siguiente manera:

El *contexto* de una obra o de una escena es el conjunto de las circunstancias que rodean la emisión del texto lingüístico y/o la producción de la representación, circunstancias que facilitan o permiten su comprensión.

Sin embargo, siguen existiendo lagunas alrededor de esta definición: ¿es posible inventariar todas las circunstancias que rodean un enunciado?, ¿son todas relevantes?, ¿es posible establecer algún tipo de sistematicidad en estas circunstancias?, y por último, ¿cómo se manifiestan en el enunciado?

Si bien en lingüística el problema del contexto fue adquiriendo relevancia en los estudios durante el siglo XX, fue desde los estudios antropológicos, sobretodo etnográficos, que el contexto se convirtió en un concepto indispensable para interpretar los enunciados lingüísticos de diferentes culturas (Calsamiglia y Tusón, 1997, pp. 102-105). Hymes (cf. Calsamiglia y Tusón, 1997, p. 103) propone en su concepto de "situación" dos aspectos relevantes: la situación espacio-temporal y la escena psicosocial. Este último se refiere al evento prototípico en el que están inmersos los participantes de una interacción y cómo lo conciben.

Sin embargo, no todas las propiedades de una situación social son importantes para la interpretación de un discurso. Van Dijk (1997b, p. 33), propone como definición “la estructura de aquellas propiedades de la situación social que son sistemáticamente (es decir, no casualmente) relevantes para el discurso”. Es decir, que de alguna manera estas propiedades tienen un impacto en la forma como se organiza el discurso, y a la inversa, es posible descubrir aspectos en el discurso que se relacionan con estas propiedades.

Siguiendo a Calsamiglia y Tusón (1997), los aspectos relevantes del contexto se han clasificado de la siguiente manera:

- El contexto espacio-temporal.
- El contexto situacional o interactivo: referido a los participantes, su relación y el propósito de la interacción.
- El contexto sociocultural.
- El contexto cognitivo: que se refiere a la forma cómo se organiza nuestra experiencia en la mente y/o la memoria. Funciona a partir de conocimientos previos y manejo de expectativas.

Como parte del contexto sociocultural, es importante destacar el contexto intertextual, que responde al “conocimiento que las personas tienen de ese “río” de textos producidos a lo largo de la historia que nos permite reconocer aquellas maneras de hablar y de escribir apropiadas a cada situación” (Calsamiglia y Tusón, 1997, p. 109).

Por otra parte, van Dijk (1984, pp. 273 y ss.) afirma que el contexto es dinámico, en tanto que las condiciones iniciales de una interacción cambian con el tiempo. Por lo tanto, lo concibe como un *transcurso de sucesos*. En oposición a la formalización a la que somete este contexto en el estudio de 1984, presenta en van Dijk (1997b) los siguientes aspectos relevantes para el contexto:

- Participantes: género, edad, clase social, educación, posición social, filiación étnica, profesión, roles sociales.

- Marco: tiempo, espacio, lugar o posición física del hablante y de la audiencia (desde donde hablan o escuchan), otras circunstancias del ambiente físico. También si el marco es privado o público, informal o institucional.
- Utilería: elementos especiales que requiere estructuralmente la interacción discursiva (p. ej. agua bendita para un bautizo, radio para captar un discurso transmitido radialmente).
- Acción: acciones no verbales que son parte esencial del contexto discursivo (p. ej. acciones de un médico durante una consulta).
- Conocimiento e intencionalidad: conocimiento compartido del mundo, creencias, filiaciones culturales e ideológicas, asignación de una intencionalidad basado en nuestros conocimientos.
- Acción de nivel superior: el acto que en forma completa es ejecutado por la interacción discursiva. La sucesión de preguntas y respuestas de un médico y un paciente sólo tienen sentido en el acto superior de realizar una consulta médica.
- Contexto global y local: el contexto local tiene que ver con las circunstancias inmediatas que determinan la interacción discursiva. El global tiene que ver con las condiciones generales a las que responde el suceso de nivel local. Los saludos como apertura de una interacción, pero también como parte del sistema de cortesía de una cultura específica.
- Construcción de contextos: propone que los contextos son cambiantes, como se había anotado arriba, y que de hecho interaccionan dinámicamente con el discurso, en tanto que el discurso mismo puede cambiar las propiedades del contexto de acuerdo al curso que sigue su construcción.

Por último, van Dijk hace la salvedad que esta lista de aspectos no es definitiva, en tanto que pueden existir otros no contemplados como reglas o normas, modalidad de la comunicación (hablado o escrito) o los géneros discursivos.

Sin embargo, hay una parte del contexto que no se ha expuesto: el *cotexto*. Corresponde a los enunciados en los cuales está inmerso un enunciado específico. Tanto las palabras como los enunciados están *constreñidos* por el contexto inmediato de las significaciones que emanan del propio texto (cf. Brown y Yule, 1993, pp. 70-71). Así, cada enunciado depende de los precedentes y los subsiguientes para su adecuada interpretación.

1.6.2.4 Coherencia discursiva

1.6.2.4.1 Textura discursiva

Tal como lo indica su significado intuitivo, este aspecto del discurso se refiere a cómo está conformado el enrejado de elementos y significaciones en el texto que lo convierten en un sistema autónomo y clausurado (no aislado). Pero se necesita ampliar más en qué consiste este enrejado y cómo se estudia.

Para Calsamiglia y Tusón (1997, p. 219), el significado del texto se basa en: “a) el contenido o información global, fruto de la combinación de los valores del componente lingüístico, y b) el sentido derivado del componente extralingüístico como los implícitos, el conocimiento enciclopédico o la experiencia compartida entre emisor y receptor”. Esto hace que el texto funcione, no como una unidad aislada, sino como una unidad semántico-pragmática.

La realidad de que la textura discursiva se relaciona con el entramado de los elementos que le da cohesión al texto la hace evidente Martin (2003, p. 35) al caracterizar la textura de la siguiente forma:

Textura es un aspecto del estudio de la coherencia, el cual puede ser pensado como el proceso de acuerdo con el cual una posición de lectura es naturalizada por los textos para los oyentes/lectores. Junto con la textura este proceso involucra conocimientos y expectativas acerca del contexto social que un texto dinámicamente construye.

Esta posición de lectura naturalizada se realiza mediante relaciones semánticas explícitas entre los elementos discursivos (Brown y Yule, 1993, p. 242). Sin embargo, depende en gran medida de los mecanismos de cohesión presentes en el texto. De manera que la cohesión es tomada como un aspecto de la textura del discurso.

Sin embargo, si bien la textura es un aspecto de la coherencia en el texto, no es esencial para declarar a un texto coherente, ya que el lector oyente puede reconstruir un sentido para una serie de enunciados que se presentan como un texto. Esto queda claro a partir de la segunda parte de la cita de Martin (2003), donde la coherencia es un aspecto más relacionado con el ejercicio de reconstrucción del sentido que hace un oyente/lector.

1.6.2.4.2 Cohesión

La cohesión del texto ha sido estudiada principalmente por Halliday y Hasan (1976) y Gleason (1968) (citados por Martin, 2003, p. 35). Principalmente se le define como un conjunto de recursos para construir relaciones discursivas más allá de lo gramatical. Sin embargo, es importante reconocer que la cohesión es el estudio del resultado que produce el uso de estos recursos. Con lo cual, se sigue a Martin (2003) que propone que la cohesión es “el proceso mediante el cual el significado es canalizado en una corriente de discurso digerible”. (p. 35)

En Martin (2003, p. 36), se expone el inventario de recursos que presentan Halliday y Hasan en sus estudios sobre cohesión. Se dividen en cinco categorías:

- Referencia: son los recursos para referirse a participantes o elementos circunstanciales que son recuperables en la cadena discursiva.
- Elipsis: son recursos para omitir una cláusula, parte de una cláusula o grupo en contextos donde se puede asumir su referencia.
- Sustitución: Sucede cuando en una omisión, el elemento es recuperable a través de otro que se coloca en su lugar.
- Conjunción: Se refiere a toda una serie de conectores entre cláusulas.

- Cohesión léxica: se refiere a las relaciones semánticas que suceden entre elementos léxicos: repetición, sinonimia, hiponimia, metonimia e incluso, colocación (lazos semánticos de distribución entre elementos léxicos, p. ej. ‘té negro’ es aceptable, pero no ‘té asado’).

A estos hay que agregar las comparaciones, la repetición sintáctica, las secuencias temporales y la elección estilística (Brown y Yule, 1993, p. 239)

Por otra parte, Martin (2003) también expone una clasificación hecha a partir de los trabajos en semántica del discurso de Gleason (1968) y Gutwinsky (1976). Esta es pertinente en tanto presenta no sólo una clasificación de las formas, sino también de las funciones que prototípicamente adquieren estas formas en el texto:

- Identificación: Son los recursos para rastrear participantes en el discurso. Sobretudo se traslapa con la categoría de “referencia” reseñada arriba. Su función principal es la significación textual.
- Negociación: Centrada en recursos que sirven para el intercambio de información, bienes y servicios. Se traslapa con las categorías de “sustitución” y “elipsis”, en un marco general que tiene que ver con la función de significación interpersonal.
- Conjunción: Se refiere a la conexión entre mensajes, ya sea por adición, comparación, temporalidad y causalidad. También se agrega por contigüidad entre mensajes. Su función es la significación lógica.
- Ideación: Se ocupa de la semántica de las relaciones léxicas, de cómo se despliegan para construir marcos institucionales¹⁰ (contextuales) para la interacción. Su función es la significación de la experiencia.

Si bien a partir de esta exposición podemos ver los distintos elementos propios del estudio de la cohesión en el discurso, estos están relacionados íntimamente con la construcción de la coherencia en un texto.

¹⁰ Con institucional se refiere a lo que está cognitivamente organizado y aceptado por los participantes como conocimiento compartido, roles respectivos, situación que enmarca la interacción discursiva...

1.6.2.4.3 Coherencia

La palabra coherencia en sí misma remite a conexión, entramado entre partes que conforman un todo. Al mismo tiempo podría pensarse que este entramado se compone de relaciones solidarias o a una ausencia de contradicciones. En realidad, la coherencia tiene que ver más con un ejercicio activo del oyente/lector que con propiedades formales de un texto.

En este sentido, se ha hablado de “competencia textual” para designar la capacidad que tiene un oyente/lector para recibir como coherente en el marco de una interacción discursiva un texto que formalmente podría parecer incoherente (Lozano *et al.*, 2004, p. 20). El caudal de experiencia y conocimientos adquiridos por el oyente/lector trabajan cooperativamente con el texto para construir la coherencia del mismo.

...en los propios hablantes se encuentra la capacidad de dotar de coherencia a frases sueltas, inconexas, gramaticalmente incompletas, intercambios mínimos que parecen no tener ningún sentido, textos que no sabemos cómo interpretar hasta que se dotan de una clave o marco que permite reconocer su sentido. Se parte del principio de *presunción de coherencia*, a partir del cual toda clase de mensajes emitidos por un Emisor para un Receptor se consideran bajo la hipótesis de un comportamiento racional que no admite idealmente un comportamiento ilógico y absurdo (Calsamiglia y Tusón, 2000, p. 222).

Es posible aplicar esto para un espectador(a) de teatro, en tanto que el comportamiento “racional” al que se refieren las autoras consiste en la competencia del espectador(a) de conocer y aceptar las convenciones que gobiernan la representación escénica (así la convención sea la ruptura). Esto se llama coherencia pragmática y establece que a mayor grado de contextualización, menor será la necesidad de elementos que sustenten la coherencia, y a la inversa, menor contextualización, son necesarios una mayor cantidad de elementos lingüísticos que den coherencia al texto. (p. 224).

Por otra parte, se encuentra la “coherencia de contenido”, la cual depende de la concepción del texto como una unidad global, en la cual subyace una hipotética macroestructura semántica. Tal como lo presenta Van Dijk (1986 y 1984), la macroestructura se basa en la noción de tema. El tema sería el concepto para designar la capacidad que tiene un receptor para resumir un discurso o fragmento de discurso en, generalmente, una proposición (o conjunto de ellas si es un discurso de gran tamaño como una novela).

Así, van Dijk (1986, p. 45) separa las macroestructuras o contenido global de un discurso de las microestructuras, que corresponderían a la estructura local del discurso: estructura de oraciones y las relaciones de cohesión y coherencia entre ellas. Así, propone que la existencia de la macroestructura semántica es evidencia de la coherencia del discurso, ya que es posible asignarle un contenido específico.

Llegar a un tema o tópico de discurso (la macroestructura) es posible gracias a la reducción de la información semántica a través de una serie de operaciones que van Dijk llama las macrorreglas, las cuales vamos a plantear a continuación (cf. resumen hecho por Calsamiglia y Tusón, 2000, p. 225):

- Macrorregla de supresión: Un texto que quiere reformular de forma sintética tiene que sufrir el borrado de la información que no se considera relevante.
- Macrorregla de integración: Corresponde a la integración de varias proposiciones cuyos contenidos son integrables en un solo enunciado.
- Macrorregla de construcción: Es la construcción de un nuevo enunciado a partir de varios enunciados integrables.
- Macrorregla de generalización: Operación de transformación que incluye una sustitución de un concepto más general a nivel semántico que incluya los demás.

La reducción escalonada del contenido de un texto en miras a su tópico, conllevaría una visión de los niveles de construcción del mismo texto: ideas

principales, secundarias, principales participantes...; lo que ayudaría a tener una idea de la “progresión temática”.

1.6.3 El discurso teatral

En este estudio se seguirá la noción de Pavis (1998) presentada arriba de que el discurso teatral comprendería tanto la enunciación escénica como la del texto dramático; el cual es visto como un texto (escrito) a la espera de su enunciación escénica. Esta forma de concebir el discurso se vuelve ambigua, en tanto que los procedimientos de enunciación (tanto su producción de sentido como su recepción) son distintos. Desde lo más básico que son sus soportes para la significación son distintos: el signo gráfico y el signo teatral.

Por lo tanto, es necesario establecer qué relación existe entre la representación escénica y el texto dramático como una forma de acercarse a un texto que posee una especificidad que lo diferencia en gran medida de otros textos.

1.6.3.1 Texto y representación

Las relaciones entre texto y representación han pasado por dos estadios diferentes en la historia del teatro en Occidente. Aún hoy en día persisten ambas posiciones como si fueran los dos extremos de un continuum. Desde el aprecio por la palabra que tenían los griegos hasta la técnica física del mimo romano o de la Commedia dell' Arte italiana, se han visto tanto sincrónica como diacrónicamente contrastadas. Sin embargo, es importante anotar que en la mayor parte de la historia del teatro occidental¹¹, ha sido la palabra, el texto, el que ha tenido preponderancia, tanto porque la palabra es vista como la depositaria del conocimiento y el resguardo de la memoria como porque el registro de las técnicas espectaculares es en sí mismo problemático.

¹¹ En contraste, otras tradiciones han recurrido a la rigidez de la tradición para conservar las técnicas físicas o incluso a la escultura como sucede con los templos hindúes y gracias a los cuales se pudo reconstruir las técnicas de la danza orissi.

García (1991, p. 25) llama a estas dos posiciones “logocentrismo” y “escenocentrismo”. El logocentrismo (con acento derrideano) consiste en una perspectiva que ha dominado el pensamiento teatral desde los griegos (especialmente con la *Poética* de Aristóteles) hasta el siglo XIX.

... el texto escrito tenía la primacía en las creaciones y en la teoría teatral; la representación se consideraba como algo eventual, transitorio, y efectivamente en muchos casos es así; el privilegio que se reconocía en el texto implicaba el olvido de los valores que aportaba la representación. Las posiciones más extremadas en esa posición las adoptaron los historiadores de la literatura que en sus estudios atendieron exclusivamente el texto como fábula, prácticamente como “narración”... (Bobes Naves, 1997, p. 110)

Por otra parte, el escenocentrismo consiste en invertir los términos de prioridad entre el texto y la representación que se habían dado tradicionalmente. Sobretudo se llevó a cabo entre los teatreros y teatreras y su desarrollo es paralelo a la importancia que adquiere el director teatral como “escritor escénico”. Esta concepción considera la “representación, espectáculo o puesta en escena como realidad primera, principal y autónoma, esto es, ni dependiente ni subordinada ni posterior respecto a la obra literaria” (García, 1991, p. 27)

Bobes Naves (1997, p. 109), basada en De Marinis presenta una lista básica de las relaciones que se han establecido entre texto y representación:

- La representación se concibe y se realiza como una traducción del texto escrito.
- El texto se concibe como un mero pre-texto sobre el que el director de escena crea un espectáculo autónomo, que es el verdadero teatro.
- La representación es un mensaje pluricodificado y de múltiples niveles, que sobrepasa los que puede haber en el texto escrito.
- El texto es autónomo y la representación también.

La posición de Ubersfeld (1989, pp. 13 y ss.) es plantear que no existe identidad semántica entre texto y representación, sino una intersección variable. En todo caso, plantea que el texto es anterior a la representación y “la acompaña”, ya que parte de la hipótesis de que el hecho teatral es “una relación entre dos conjuntos de signos, verbales y no verbales” (Ubersfeld, 1989, p. 20).

Para Bobes Naves (1997, p. 15), la obra literaria escrita y el proceso de representación forman parte de un solo fenómeno: el teatro. No hay oposición entre texto y representación, sino que se toman como instancias de un mismo proceso de producción significativa.

Sin embargo, hay un aspecto que no está contemplado y es el papel que juega el contexto en el proceso de enunciación tanto del texto escrito como de la representación. Este contexto constituye el conjunto de convenciones que conforman el teatro en una sociedad específica. Esto es lo que hace que García (1991, pp. 36 y ss.) plantee que existe un texto espectacular (virtual o efectivo) anterior al texto dramático. Además, este texto dramático sólo daría cuenta del plano dramático, visto como la acción teatralmente representada.

El problema no puede resolverse a través de establecer un texto espectacular virtual o efectivo como antecedente de un texto dramático o una obra dramática (lo que se ha venido llamando texto), ya que las convenciones consisten tanto en matrices de técnicas para la representación, concepciones de la palabra dentro del universo del teatro, como formas de concebir el texto escrito en relación con la representación. Se puede decir que el lugar que asume la palabra escrita en la cultura occidental es determinante para explicar la existencia de los textos escritos para teatro.

Pero también es cierto que lo que plantea la obra dramática es una puesta en escena virtual que funciona a partir de la restitución del referente, que son las técnicas de representación de una época. De ahí que el texto escrito funciona como registro codificado de la representación, pero insuficiente ya que el lector debe proponer una concepción escénica para su lectura. Claro está, la

codificación dependerá del énfasis que en la escena se le da a un aspecto u otro del hecho teatral (por ejemplo, el texto dramático compuesto a partir de imágenes que plantea Robert Wilson para sus puestas habría sido inconcebible en la época clásica francesa).

En este sentido, la obra dramática crea una forma especial de vínculo con el lector, ya que es una lectura que funcionalmente pide tener presente como referente primario la representación. Se le puede concebir como un discurso teatral específico (escrito), pero distinto del discurso teatral que se enuncia mediante la representación. Así, la enunciación del texto escrito consiste en proponer al lector su enunciación virtual en una escena virtual (reconstruida cognitivamente por el espectador).

1.6.3.2 Texto dramático y texto espectacular

Para Bobes Naves (1997, p. 84) la definición de Texto dramático es equivalente a la de obra dramática, esto es, “un texto escrito, un producto humano, por tanto histórico, cultural, de carácter artístico literario, dispuesto para su representación escénica”. Sin embargo, posteriormente distingue entre Texto literario como un aspecto del texto dramático, destinado para leer; y Texto espectacular que es también un aspecto del Texto dramático y destinado a la representación. El texto dramático se concibe entonces como los aspectos pertinentes que subyacen tanto en uno como en otro (“lo dramático”, referido a la acción escénica). Aún así, resulta muy confusa la separación entre los tres.

De forma más o menos similar es la propuesta de García (1991, pp. 33 y ss.). Texto dramático son las pertinencias de la acción escénica, el texto preparado para el proceso de escenificación. El Texto espectacular es entonces el registro de las pertinencias de una representación y es posterior a la representación en cuestión. El drama es, en este modelo, un aspecto que subyace tanto al texto dramático como al espectacular. Aún así, existe la concepción de que existe algo en el texto que participa también de la representación: el drama. El drama se puede concebir como un diseño de

acción escénica que depende de la lectura de un lector/espectador, y que es transportable del texto a la escena.

Por lo tanto, para propósitos de esta investigación, se hablará de texto espectacular para referirse al texto que sucede escénicamente: “es la relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena” (Pavis, 1998, p. 472). Igualmente, siguiendo a Pavis (1998, pp. 470-472), se propone que texto dramático consiste en una entidad pragmática y no formal. Esto es, el texto dramático se distingue por el fin al que se le destina que sería la representación, y no porque exista algo en sí que es dramático. Esto significa que lo dramático es una perspectiva de abordaje en la lectura que existe en potencia en casi cada texto. Éste adquiere cierta fijeza (como opuesto a lo “movedizo” de sus lecturas) gracias a una perspectiva específica en la lectura.

1.6.3.3 La obra dramática

El término obra fue utilizado después del siglo XVII para designar el texto dramático: “una obra escrita para la escena” (Pavis, 1998, p. 317). Implica cierta concepción de ensamblaje de piezas. Para García (1991, p. 42), la obra dramática es:

...la codificación literaria de las pertinencias dramáticas (ni exhaustiva ni exclusivamente) de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar (estimular y orientar) la producción de espectáculos teatrales efectivos.

Si tomamos en cuenta que la obra dramática ya tiene una intención original desde su producción de “estimular y orientar” la producción de espectáculos (en contraposición al texto dramático que depende de una intención de los usuarios para concretarse como tal), y que se convierte en texto a partir de una codificación; ¿cuáles son los aspectos que la distinguen de otros textos literarios o no? Dar respuesta a esta pregunta implica establecer un prototipo de obra dramática en Occidente, ya que el ejercicio escénico y dramatúrgico

contemporáneo ha producido una dispersión en la codificación de los textos, borrando las fronteras entre géneros literarios.

En primera instancia, se va a distinguir entre dos niveles discursivos:

- **Macronivel discursivo:** consiste en cómo se presenta el material textual: ya sea formalmente (presencia de título, de *dramatis personae*, disposición de estas unidades, separación entre diálogos y acotaciones, segmentación por actos, escenas o cuadros) o a nivel de contenido (distribución de la acción dramática en los distintos segmentos, relación semántica entre los elementos de este nivel, macroestructura semántica y su relación con la estructura dramática, diseño de los personajes y las coordenadas espacio-temporales).
- **Micronivel discursivo:** consiste en los enunciados que aparecen en el texto. Generalmente, estos aparecen por secuencias definidas, ya sea por su finalidad o por su tópic. Como se verá más adelante, los enunciados pueden ser descriptivos (acotaciones y títulos) o pueden ser dialogales.

1.6.3.4 Macronivel discursivo

1.6.3.4.1 Título

El título puede ser definido como “un texto exterior al texto dramático propiamente dicho; en este sentido, es un elemento didascálico (...), pero su conocimiento obligatorio (...) influye sobre la lectura de la obra” (Pavis, 1998, p. 481). Esto, además, quiere decir que crea expectativas para el lector/espectador que pueden ser “frustradas o satisfechas”.

Pavis (1998, p. 482) presenta, además, algunas dimensiones para tomar en cuenta sobre el título:

- Concisión.
- Nombre propio del héroe central.
- Caracterización inmediata, ya sea del héroe (*El avaro*, *El misántropo*) o la intriga.

- Comentario metatextual. El título comenta el contenido de la obra o promueve la reflexión del lector/espectador en algún sentido.
- Gusto por la provocación y la publicidad.
- Proverbio. Funciona como sentencia, el título es el tema o la idea que se ilustra dramáticamente.

Junto con el título, es posible encontrar el *dramatis personae* (personajes, personajes de la obra o del drama), que consiste en un esquema de los personajes que, como instanciación del rol actancial (cf. Pavis, 1998, p. 28), aparecen como identificación de las acciones verbales o físicas que corresponden a un actante específico. Es una lista que se solía poner en las antiguas ediciones (Pavis, 1998, p. 147) y ha quedado como una tradición para los textos más conservadores.

1.6.3.4.2 Diálogo

El diálogo como discurso en el texto dramático es caracterizado por Herman (1995, p. 1), mediante un principio estructural fundamental: “es interactivo e interaccional”. Esto es que se basa en el intercambio de acciones verbales entre participantes, lo que lo convierte en una construcción cooperativa, propia de la primera persona plural.

En su forma más básica consiste en un sistema de toma de turnos (Aston y Savona, 1991, p. 52 y Elam, 1980, p. 136), donde los roles de emisor y receptor se intercambian en cada toma de turno. Este mecanismo evoca la interacción que se produce socialmente cuando se produce una conversación. Igualmente, el diálogo teatral está sometido a una serie de convenciones que encuentran eco en las convenciones sociales que regulan la comunicación.

Sin embargo, como apunta Herman (1995, pp. 3 y ss.), el diálogo teatral no es idéntico a la conversación, no es un espejo. Esto porque el diálogo teatral es un “dispositivo” para la creación del mundo del drama que puede acercarse o alejarse morfológicamente de las convenciones sociales. La

autora prefiere asumir la conversación y sus convenciones, al igual que las convenciones que dan forma a un diálogo teatral (de la Grecia Clásica, del Renacimiento, del Naturalismo...), como parte del contexto de la obra en sí.

Como bien supone la palabra “interacción”, el diálogo se define más por su calidad de acción verbal que depende fuertemente de su fuente declarada (personaje o actor) y que pide una respuesta como parte de la progresión dramática (cf. Bobes Naves, 1997, pp. 203 y ss.), que de las posibles posiciones ideológicas enfrentadas como lo afirma Ubersfeld (1989, p. 202). Esto hace que el diálogo funcione efectivamente como un todo (semánticamente hablando) que se construye cooperativamente con el aporte de distintos personajes, actantes o actores/actrices que accionan.

También es necesario indicar que es una forma ligada estrechamente al contexto y sus enunciados al cotexto en el que se encuentran, ya que participa de las características del lenguaje en situación. Al mismo tiempo, la presión de las condiciones de enunciación deja marcas formales en los enunciados que pueden ser rastreadas para la interpretación.

Además de ser interactivo, interaccional y dependiente del contexto, el diálogo tiene carácter secuencial y jerárquico (Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 319). Es secuencial porque la interpretación de un enunciado sólo es posible gracias a los enunciados anteriores y posteriores que lo acompañan (cotexto), como se había indicado arriba. Y jerárquico, ya que señala la existencia de unidades de distintos rangos o niveles que están entrelazadas en la estructura dialogal (véase abajo en el apartado sobre Secuencias).

Una primera distinción con respecto a los tipos de diálogo en el teatro se puede establecer entre verso y prosa, como lo presentan Aston y Savona (1991, p. 55). Los autores señalan que generalmente se acepta que la prosa busca replicar el lenguaje “ordinario” y que el verso, por otra parte, se caracteriza por presentar un uso “artístico” del lenguaje. Igualmente, que tradicionalmente se ha asociado el empleo del verso para la tragedia y su constelación de personajes eminentes; y la prosa para la comedia y sus

personajes de baja extracción social. La última diferencia que señalan los autores sobre esto, estriba en que la tragedia daría cuenta de dilemas morales, mientras que la comedia se ocuparía de analizar el comportamiento social.

Si bien, la crítica tradicional ha establecido estas diferencias, el teatro contemporáneo se ha asegurado de crear un vínculo funcional entre la forma del diálogo y la intención de la obra dramática como discurso. Esto permite que no asumamos como dadas las relaciones entre tratamiento del lenguaje y contenido, sino que se dé cuenta de la funcionalidad que cumple la forma dentro del universo de la obra dramática.

Bobes Naves (1997, pp. 263 y ss.) presenta una tipología de los diálogos dramáticos:

- Diálogo argumentativo: se basa en la argumentación de posiciones encontradas sobre un tema o dilema específico, donde lo importante es la búsqueda de la razón o la verdad.
- Diálogos de inversión cómica: propios de la comedia donde se produce un contrapunto con respecto a la realidad social. Inversión de jerarquías sociales, género, intelectuales... Comportamientos como el engaño producen oportunidades de dislocar las posiciones desventajosas de ciertos personajes.
- Diálogos informativos: se encuentra en los misterios medievales. Propio de una función didáctica del teatro. Es información para el público.
- Diálogos de pasión y de vida: Engloba el teatro isabelino, cuyos conflictos califica de internos o intrapersonales; y el teatro español del siglo de oro, que corresponden a un diálogo social.
- Diálogos conversacionales y narrativos en la comedia de salón: conversaciones cuyo objetivo es el entretenimiento en la escena, propio de las obras de la segunda mitad del siglo XIX.
- Diálogos icónicos en el realismo psicológico: los diálogos reproducen icónicamente la forma como se produce el diálogo en sociedad,

separando el diálogo casi totalmente de la acción que es desplazada al subtexto. (Ejemplo: obras de Chejov.)

- Diálogos esticomícticos: diálogo cuyos parlamentos son una sucesión de intervenciones iguales o que se reflejan una a la otra. Propio de enfrentamientos abiertos.
- Diálogos interiores y monólogos líricos: se manifiesta la introspección, la expresión de estados de consciencia.
- Otros tipos de diálogo: diálogos propios del teatro contemporáneo que pueden consistir en juegos de palabras o por su valor fático o sustituto del silencio.

La autora resume que, a pesar de que las obras dramáticas presentan el diálogo como forma discursiva, hay una gran diversidad de formas cuyas funciones son también diversas. Estas funciones dependen de la época, la ideología, el subtexto, el marco de referencia y otros (Bobes Naves, 1997, p. 275).

Pavis (1998, p. 126) señala que es una “empresa absurda” inventariar las formas que toma el diálogo, y que el mejor camino consiste en establecer criterios para diferenciarlos. Presenta los siguientes tres criterios:

- Número de personajes: se refiere a cuántos personajes participan del diálogo y en qué relaciones se encuentran entre sí.
- Volumen: el volumen que tienen las intervenciones de los personajes.
- Relación con la acción: el diálogo es acción hablada, por lo que su relación con la acción dramática depende del papel que cumple en el universo de la obra.

1.6.3.4.3 Acotaciones

Las acotaciones corresponden a un grupo bastante heterogéneo de enunciados destinados a especificar la representación virtual del texto dramático o modelar la forma de recepción del texto dramático en sí. Pueden tanto corresponder al título, a la lista de personajes, como a las ambientaciones, el espacio, el tiempo, la descripción de los personajes o

actantes involucrados en la acción escénica, la descripción de las acciones físicas virtuales; o inclusive las intenciones o matices propios de la enunciación virtual del texto.

Bobes Naves (1997) hace la distinción entre didascalias y acotaciones. Llama a las primeras indicaciones sobre el mundo de la obra que son parte del diálogo de los personajes, en tanto que las segundas calzarían con la definición propuesta arriba. Para Ubersfeld (1989), las acotaciones corresponderían a las “didascalias” e igualmente comprenderían el grupo de enunciados descrito en el párrafo de arriba.

El término didascalia proviene del griego y significa “enseñanza”. Corresponde, por un lado, a la serie de indicaciones que el dramaturgo (que era a la vez el director de escena) daba a los actores sobre cómo interpretar el texto. Por otro lado, también significa los datos de la obra que acompañaban el registro de la misma en los anales de la ciudad (Pavis, 1998, p. 130). Más recientemente se ha vuelto a restituir el término como equivalente a acotaciones.

En el trabajo, utilizaremos el término acotaciones en su papel de “designar el contexto de la comunicación”, es decir, “una pragmática (...), las condiciones concretas del uso de la palabra” (Ubersfeld, 1989, p. 17). Sin embargo, estas condiciones concretas se refieren a un mundo escénico, a una representación posible, por lo que se conforman como un sistema de convenciones:

De este modo, las acotaciones son siempre un intermediario entre el texto y el escenario, entre una situación, un referente posible y el texto dramático, entre la dramaturgia y el imaginario social de una época, su código de las relaciones humanas y de las posibles acciones. (Pavis, 1998, p. 27)

1.6.3.4.4 Estructura dramática

Este término proviene de los análisis estructuralistas que proponían el inmanentismo de la obra literaria o dramática, como punto de partida para su estudio. La estructura corresponde a un sistema de relaciones entre los elementos que conforman la obra. Posteriormente, se han propuesto análisis más vinculantes, que aprovechan los hallazgos de los análisis estructuralistas y los complementan con análisis del contexto y/o de la recepción del texto (cf. Villegas, 1982).

Estructura indica que las *partes* constitutivas del sistema están organizadas según una disposición que produce el sentido del *todo*. (Pavis, 1998, p. 187)

Para Pavis, las partes constitutivas comprenden tanto la fábula o acción de los personajes, como las relaciones espacio-temporales, la configuración del escenario e, incluso, el lenguaje dramático. Para Villegas (1982, p. 25), la construcción dramática corresponde a “cierta clase de construcción del mundo o disposición de los sucesos”, que coincidiría con ver la estructura dramática como “un esquema de la acción que visualiza la curva dramática” (Pavis, 1998, p. 187). Esta es la forma más común de ver la estructura dramática, la cual se reduce a un análisis de la “fábula” y del “argumento” como principios que estructuran el mundo dramático. Se tomará esta forma de ver la estructura dramática en el presente estudio, y se estudiarán por aparte tanto la configuración espacio-temporal como el análisis de los personajes.

La noción más difundida de fábula corresponde a un relato de la historia que se escenifica o se lee en la obra dramática. Proviene de Aristóteles, que la define como la parte más importante de la tragedia y corresponde al conjunto de las acciones que se suceden; por lo que tiene un principio, un medio y un fin (cf. Bobes Naves, 1997, p. 287). Este relato pone énfasis en la serie cronológica de los acontecimientos, ya sea que estos en la obra sean narrados o sucedan efectivamente.

Por otra parte, el argumento corresponde a lo que efectivamente asiste el espectador o lector. Esto es, los sucesos en el orden destinado por el autor, en su presentación efectiva o narrada. Esta presentación puede ser narrada o esquematizada según las instancias de segmentación propias de la dramaturgia de una época específica (actos, episodios, cuadros...).

1.6.3.4.5 Configuración espacio-temporal

La construcción espacio-temporal corresponde a las coordenadas básicas que ubican la acción dramática realizada en el texto dramático en algún tiempo y lugar específico. De acuerdo a la propuesta de los aspectos del contexto de van Dijk presentada arriba, se pueden separar dos marcos espacio-temporales: el del texto dramático y el del hecho teatral. Esto sigue la concepción del espacio de Zappelli (2006, p. 9) en su eje superior, donde establece la distinción entre espacio dramático y espacio real.

Para el caso del tiempo, García Barrientos (1991, p. 128) establece la misma distinción: el tiempo del espectador (o de la lectura en el caso de la obra dramática) y el tiempo ficticio (cf. también Pavis, 1998, p. 477; en este caso, tiempo escénico y tiempo extraescénico o dramático).

En el texto dramático, tanto el tiempo como el espacio se inscriben tanto en elementos referenciales que existen en las acotaciones y los que existen en los diálogos. Estos elementos pueden ser léxicos o deícticos. Esto es, que su función puede ser referencial, en el caso de los elementos léxicos; o puede ser deíctica, en el caso de que haya elementos que son instanciados a partir del contexto en el que se encuentran. Más adelante, volveremos sobre los elementos deícticos y el fenómeno de la deixis.

1.6.3.4.6 El tiempo dramático

El tiempo es uno de los aspectos fundamentales del texto dramático y también del hecho teatral. En este apartado, nos centraremos en el tiempo

dramático, ya que el tiempo del espectador o escénico sólo se realiza en la representación. Sin embargo, la concepción del tiempo dramático conlleva un marco de las convenciones sobre el tiempo de la representación de una determinada época y sociedad. Las relaciones entre el tiempo escénico y el tiempo dramático serían un tema para la puesta en escena.

El aspecto más importante que resalta sobre el tiempo teatral es que es siempre presente (Bobes Naves, 1997, p. 384 y García Barrientos, 1991, pp. 130 y ss.). Pavis (1998, p. 477) lo menciona cuando habla del tiempo escénico. La representación se realiza siempre en presente por su característica principal que es una acción que se realiza en un tiempo que comparten el público y los (as) actores/actrices. Sin embargo, el tiempo ficticio puede ser sometido a una serie de manipulaciones dramatúrgicas, tanto con relación a la fábula como formalmente.

Seguiremos a García Barrientos (1991 y 2005) en su propuesta para el análisis del tiempo en el drama, sin ahondar en la taxonomía minuciosa que expone, sino en las categorías principales:

- *Planos*: Existe un plano artístico o dramático que resuelve la relación entre un tiempo escénico o real y un plano diegético; este último es el plano de la fábula, del relato.
- *Grados de (re) presentación*: Distinción entre el tiempo patente que efectivamente es escenificado, el tiempo latente que es sugerido porque es ocultado (como las elipsis); y el tiempo ausente que son eventos que se conocen sólo por alusión.
- *Estructura*: Cómo se estructuran los acontecimientos o bloques de acción dramática y cómo se unen o separan unos de otros (nexos). Estos nexos pueden ser pausas, elipsis, suspensiones o resúmenes.
- *Orden*: Se refiere al modo en que están ordenados los bloques de acción dramática. Puede seracrónico, donde el orden temporal no importa o no existe. O puede ser crónico, donde hay una ordenación temporal. Cuando hay ordenación, esta puede ser

cronológica o acronológica. En esta última es cuando se presentan regresiones en el tiempo de la fábula o anticipaciones.

- *Frecuencia*: Corresponde a la posibilidad de que un fenómeno se repita en la acción dramática. Puede ser por repetición, de acuerdo con la cual un mismo fenómeno se presenta más de una vez. O puede existir iteración dramática: un fenómeno que sucede en la fábula varias veces se presenta sólo una vez.
- *Duración*: Es la duración de las escenas o bloques de acción dramática en relación con la fábula y en relación con las otras escenas o bloques. En este sentido, pueden variar en cuanto a velocidad externa (percepción del desarrollo temporal de la acción y la convención que se tiene de ella), velocidad interna (declaración del paso del tiempo en relación con un desarrollo convencionalmente normal de la acción) y ritmo (relación de la duración de las escenas o bloques entre sí).
- *Distancia*: es la distancia que media entre el tiempo objetivo de la fábula y el tiempo de escritura o representación de la misma.
- *Perspectiva*: si la acción dramática se presenta como objetiva o subjetiva.
- *Niveles*: son niveles de representación. Extradramático es el plano real de la escenificación, corresponde al actor. El dramático es el plano de la ficción, del personaje. El metadramático es el plano que corresponde al teatro dentro del teatro o a planos de ficción secundarios, terciarios...

1.6.3.4.7 El espacio

Tal como se especificó en el tratamiento del tiempo, nos centraremos en este apartado solamente en el espacio dramático, ya que las otras instancias espaciales, especificadas por Zappelli (2006) en su diseño del espacio como categoría significativa en el teatro, el cine y la televisión, son pertinentes para el proceso de puesta en escena y producción de la obra.

Zappelli (2006, p. 20) define el espacio dramático de la siguiente manera:

...el espacio dramático es el espacio propuesto por el texto dramático de la obra, espacio imaginario e imaginado por el autor, presente en la escritura literaria. El espacio supuesto en el libreto se deduce por medio de un desglose de los acontecimientos, acciones y diálogos.

La característica esencial de este concepto radica en la interpretación que hace el lector del espacio presente en un texto; lo que hace que “su construcción dependa tanto de las indicaciones que nos suministra el autor del texto como de nuestro esfuerzo de imaginación” (Pavis, 1998, p. 170).

Por su parte, Ubersfeld (1989, pp. 122-123) aclara que la construcción espacial en un texto descansa no sólo en los elementos léxicos que corresponden a lugares (propios y/o referenciales), direcciones y deícticos, sino también en las referencias a los objetos presentes en el espacio virtual o imaginado. Esto implica que a partir de elementos propios del ambiente es posible construir referencias espaciales.

1.6.3.4.8 El concepto de personaje

No se va a reseñar toda la discusión alrededor de la noción de personaje y su pertinencia o no en el análisis teatral, sino que se va a tomar como un concepto útil para el análisis que se quiere realizar. Se va a presentar la siguiente noción:

El personaje (rebautizado como agente, actante o actor) es concebido como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, conduce la materia narrativa alrededor de un esquema dinámico, concentra en sí mismo un haz de signos en oposición con los de los restantes personajes. (Pavis, 1998, p. 336)

Así, el personaje es un elemento estructural al cual se le asignan textualmente una serie de referencialidades que se llaman unas a otras en el cotexto. A este “paquete” (Pavis lo llama “integración”) de correspondencias asignadas a un elemento se le asigna una referencialidad en el contexto que puede tener una cualidad icónica o simbólica:

...el personaje es un conjunto de rasgos acumulados discretamente sobre el nombre o etiqueta vacía, y una unidad de referencias, y es también una unidad lingüística en el discurso... (Bobes Naves, 1997, p. 360)

Estas referencialidades se establecen a través de procedimientos lexemáticos (como el nombre propio o una designación que lo especifica), referencias en acotaciones o en diálogos de otros personajes, la línea de acción que se manifiesta en diálogos y acotaciones.

1.6.3.5 Micronivel discursivo

1.6.3.5.1 Secuencias

Las secuencias constituyen unidades textuales que se encuentran delimitadas “por aspectos temáticos, por el cambio de la actividad discursiva y/o por la alteración en la constelación de los interlocutores” (Tusón, 1997, p. 62). La delimitación de las secuencias depende fuertemente de la interpretación del lector, ya que los temas que se tratan en un segmento determinado o cómo cambia la dinámica discursiva son asignados por él.

Sin embargo, es posible identificar en el texto ciertas claves para determinar dónde estarían los límites de una secuencia: entradas y salidas de personajes, cambio en el tipo de secuencia textual (secuencia narrativa, descriptiva, argumentativa, explicativa, dialogal) (cf. Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 265), declaración de un cambio de espacio o de configuración espacial de los personajes, inserción de presecuencias.

1.6.3.5.2 Turnos de habla

El turno de habla corresponde a la intervención verbal de un participante en la interacción, en el caso del texto dramático, el personaje. Éste, se convierte en el principio estructural del diálogo (o de la conversación), ya que su esencia es la construcción de un texto a varias voces (cf. Tusón, 1997, p. 55).

El turno de habla no sólo es importante por el contenido que presenta, sino también por la transición o cambio de turno que le permite existir. Esto es, el cambio de hablante se convierte en un mecanismo recurrente. En la conversación coloquial, sorprende el bajo porcentaje de irregularidades en el cambio de turno (cf. Tusón, 1997 y Levinson, 1983). Este cambio de turno es conocido como LAT, esto es, “lugar apropiado para la transición”. Su importancia radica en que la forma cómo suceden los LAT, permite diagnosticar la forma cómo se está produciendo una interacción y los roles que están jugando los participantes en ella.

Sin embargo, los turnos de habla no suceden al azar o arbitrariamente, con dependencia única de la intención del hablante, sino que también se encuentran fuertemente influenciados por los turnos que le antecedieron o se proyectan con posterioridad en la interacción.

Especialmente, se ha aislado ciertos sistemas de turnos que se suceden unos a los otros paradigmáticamente. A estos turnos se les llama pares adyacentes, aunque no siempre son pares. Los prototípicos son los saludos, los de pregunta-respuesta, pero existen también los de ofrecimiento-aceptación o rechazo y los de agradecimiento-minimización.

Dentro de los turnos pueden existir una serie de elementos propios de las interacciones verbales entre participantes. Algunos de ellos son los siguientes:

- Reparaciones: el participante se equivoca o no logra elaborar una intervención, así que retoma la unidad problemática y la reelabora.
- Presecuencias: son frases o unidades léxicas que señalan al interlocutor la naturaleza del enunciado que será dicho a continuación. Buscan crear expectativa.
- Pausas: pueden ser significativas o no. Las significativas son una señal para el interlocutor, las no significativas sólo señalan una inconsistencia en el mecanismo de cambio de turno.
- Repetición: consiste en la repetición por el hablante o el interlocutor de una unidad sintáctica o léxica.

1.6.3.5.3 Deixis

El fenómeno de la deixis se encuentra a medio camino entre la semántica y la pragmática de las lenguas. En todas las lenguas se encuentran una serie de elementos (léxicos y/o morfológicos) mediante los cuales se codifican (o gramaticalizan) ciertos aspectos del contexto inmediato. Estos elementos no contienen un significado referencial en sí mismos, sino que cambian continuamente dependiendo de su uso en el discurso.

Los elementos deícticos son piezas especialmente relacionadas con el contexto en el sentido de que su significado concreto depende completamente de la situación de enunciación, básicamente de *quién las pronuncia, a quién, cuándo y dónde*. Son elementos lingüísticos que señalan, seleccionándolos, algunos elementos del entorno contextual. (Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 116)

La deixis en la lengua nace primitivamente de la necesidad de señalar y dar importancia a características del contexto. De hecho, la palabra “deixis” tiene como origen etimológico el significado de “mostrar” o “señalar” en griego (Lyons, 1997, p. 329). Parte de los elementos de la lengua que participan de este fenómeno son los pronombres, los adverbios de tiempo y los adverbios de lugar; que corresponde a las categorías básicas en la producción discursiva: persona, tiempo y lugar.

Esta noción de “señalar” implica que existe una perspectiva o posición en la que se sitúa el enunciado en el discurso para su producción. Esta situación siempre es un aquí y ahora y es esencialmente egocéntrica, es decir, la perspectiva es la del hablante. A esta serie de coordenadas se les llama el centro deíctico y es caracterizada por Levinson (1983, p. 64) de la siguiente forma:

- la persona central es el hablante.
- el tiempo central es el tiempo en que el hablante produce el enunciado.

- el lugar central es la situación del hablante en el tiempo de enunciación o TC.
- el centro del discurso es el punto en que se encuentra el hablante en el momento de producir su enunciado.
- el centro social es la posición y rango sociales del hablante, a cuyo respecto la posición o rango de los destinatarios o referentes son relativos.

Keir Elam (1980, pp. 138 y ss.) anota, basándose en Honzl y en Serpieri, que la deixis es una de las características fundamentales que definen el género dramático en oposición a otros géneros, ya que su densidad de palabras deícticas es mayor. También apunta que la característica fundamental del diálogo dramático se basa en el constante desplazamiento del centro deíctico. Esto desde lo más básico que corresponde al cambio del significado del “yo” cuando habla un personaje después de otro.

Este hecho de que la deixis es fundamental para el texto dramático y el teatro en general, es apoyado por Pavis (1998, p. 119), quien afirma:

Cada locutor (un personaje o cualquier otra instancia de discurso verbal o icónico) organiza a partir de sí mismo su espacio y su tiempo, entra más o menos en comunicación con los demás, centra todo su discurso (sus ideas sobre el mundo, su ideología) sobre sí mismo y sus interlocutores directos: es, por naturaleza y por necesidad, egocéntrico. (Pavis, 1998, p. 120)

1.6.3.5.4 Actos de habla

El concepto de acto de habla es propuesto por los estudios del filósofo inglés John Austin compilados en el libro *How to do things with words* en 1962. Este concepto parte de la reflexión sobre la particularidad de ciertos enunciados que no son descriptivos, y que por lo tanto, no se puede establecer un valor de verdad para ellos. Algunos de estos enunciados eran la promesa o la amenaza.

A esta serie de enunciados los llamó Austin performativos (o realizativos según algunas traducciones al español). La performatividad del lenguaje consiste en que cualquier enunciado tiene como cualidad el ser una acción, ya que “decir algo es hacer algo” (Austin, 1971, p. 53). Sin embargo, la emisión de un enunciado no basta para que la acción se lleve a cabo, sino que el concepto de performatividad plantea que existen una serie de requisitos del contexto que deben cumplirse para que la acción efectivamente se lleve a cabo. Una felicitación necesariamente depende de que el interlocutor haya logrado algún hecho positivo por el cual merezca esa acción de parte del hablante, por ejemplo.

El cumplimiento de esta serie de requisitos permite que la acción sea feliz o infeliz, adecuada o inadecuada (cf. Lozano *et al.*, 2004, p. 182); ya que su valor no es verdadero ni falso, sino que depende de su realización o no. Aparte de las condiciones contextuales, el enunciado debe ser emitido con la fuerza propia de la acción que se está realizando para que la misma sea adecuada o feliz.

Austin reconoce en los enunciados performativos tres actos que se realizan integralmente:

- Acto locutivo: el acto de decir una serie de sonidos que juntos significan de acuerdo a las reglas gramaticales de una lengua dada.
- Acto ilocutivo: el acto de decir el enunciado con una fuerza específica (amenaza, promesa, felicitación, valoración...), con una intención hacia alguien en un contexto.
- Acto perlocutivo: los efectos esperados y/o alcanzados de la realización del acto ilocutivo.

El autor propone la siguiente clasificación de los actos de habla (Austin, 1971, pp. 198-212, resumido por Lozano *et al.*, 2004, p. 184):

- Judicativos o veredictivos: Consisten en la emisión de algún juicio después de cierto proceso de apreciación o razonamiento. Ejemplos: absolver, condenar, aprobar, diagnosticar.

- Ejercitativos o decretos: Son actos de decisión que manifiestan el ejercicio de un poder. Ejemplos: ordenar, designar, legar, proclamar, consagrar.
- Compromisorios: Comprometen al hablante con cierta línea de conducta ulterior: proponerse, prometer, pactar, jurar, apostar.
- Comportativos: Expresan actitudes frente a comportamientos de los demás. Ejemplos: felicitar, agradecer, perdonar, deplorar, invitar.
- Expositivos: Clarifican o describen nuestras razones y argumentos. Ponen de manifiesto la forma de inserción de nuestras palabras en el discurso. Ejemplos: enunciar, negar, preguntar, observar, mencionar.

Es necesario agregar una categoría no contemplada por esta clasificación pero que correspondería a una clase muy cercana a la de los actos expositivos: los actos destinados a comunicar un estado interno del hablante (una emoción, un estado de ánimo). Tiene el peso de la aserción, pero como el contenido es subjetivo, no necesariamente implica un acto destinado a convencer sobre un argumento racional. A estos actos se les denominará con el nombre de “actos expresivos”, en virtud de la cualidad del lenguaje de ser expresivo, pero no se relacionan con los descritos por Haverkate (1994), que corresponde a lo que aquí se presenta como actos comportativos.

Sin embargo, dentro de la teoría de los actos de habla, se ha reconocido que no siempre la forma lingüística calza con la fuerza ilocutiva en un enunciado. Esto es, existen enunciados performativos directos y explícitos como: “Yo te prometo que voy mañana”; o directos solamente como: “Vas a ver lo que te va a pasar” (amenaza). Pero también existen actos de habla indirectos como: “¡Qué ganas de ver una película!”, donde la forma lingüística pertenece a una frase desiderativa y pareciera hablar sobre un estado de ánimo del hablante (Escandell, 2002, p. 70). Sin embargo, la fuerza ilocutiva expresa un ofrecimiento al interlocutor de salir a ver una película. El análisis de las relaciones entre forma lingüística y acto de los enunciados, o entre forma y sentido del lenguaje ha sido abordado desde diferentes perspectivas. A continuación, se presentará la propuesta de Grice (1975) sobre cómo funciona el contenido implícito en el enunciado.

1.6.3.5.5 Contenido implícito

El clásico artículo de Herbert Paul Grice de 1967, "Logic and conversation", fundó las bases de un estudio sistemático sobre el contenido implícito de los enunciados. El hecho de que existiera en las frases un contenido más vasto que sólo el significado semántico había ofrecido una barrera para filósofos y lingüistas en el estudio del lenguaje en uso.

El punto de partida para el artículo de Grice es la diferencia de significado entre los conectores lógicos y los conectores de las lenguas naturales. La imposibilidad de reducir unos a otros representaba un punto controversial entre quienes acusaban al lenguaje natural de caótico e impreciso, y entre quienes defendían el lenguaje natural como rico en sentidos, pues el lenguaje natural sirve a una gran cantidad de propósitos que supera el de las ciencias.

Este significado "rico" de las lenguas naturales no es tan caótico como se piensa, ya que su funcionamiento descansa en una serie de principios que gobiernan la conversación entre las personas (Grice, 1975, p. 43).

Antes de continuar, es indispensable separar entre dos tipos de contenidos en la frase. Uno es de naturaleza semántica y el otro es de naturaleza pragmática. El de naturaleza semántica se basa en una serie de supuestos asumidos en la frase, los cuales son aceptados como ciertos por el interlocutor. A estos contenidos se les llama "presuposiciones" y son supuestos sobre el mundo que se asume son compartidos por quienes interactúan. Dada la frase: "Mi tía va a ir a Miami"; se asumen dos supuestos: que tengo una tía que está viva y en capacidad de viajar, y que existe un lugar llamado Miami en Estados Unidos y que es ese el Miami al cual va a ir mi tía.

Por otra parte, existen los contenidos que son recuperados mediante un mecanismo de inferencia, y que Grice llama "implicaturas". Al producirse un enunciado en un contexto específico, ponemos nuestro conocimiento de

mundo en relación con la forma lingüística de los enunciados para recuperar los posibles contenidos implicados por el hablante. A este esfuerzo por participar activamente en una conversación, Grice lo llama el Principio de Cooperación (Grice, 1975: 45). El mecanismo interactivo en la conversación se basa en que los interlocutores asumen que todos tienen la intención de hacer “la contribución a la conversación como es requerida, para el escenario en la cual ocurre y para la dirección o propósito aceptado del intercambio de habla en el cual se está comprometido” (Grice, 1975, p. 45).

Junto con el Principio de Cooperación, existen otras máximas que se asumen son seguidas por los participantes de una conversación. Estas máximas las resume Tusón (1997, pp. 45-46; cf. también Herman, 1995, p. 174) de la siguiente manera:

- *Máxima de cantidad*: Haz que tu contribución sea tan informativa como sea necesario (ni más ni menos) para las necesidades del intercambio.
- *Máxima cualidad*: Haz que tu contribución sea verdadera. No digas lo que sabes que es falso o aquello para lo que no tienes suficiente evidencia.
- *Máxima de relación*: Sé pertinente, no digas algo que no viene al caso.
- *Máxima de manera*: Sé claro, evita la ambigüedad, sé breve, sé ordenado.

La originalidad de la propuesta de Grice no se basa solamente en plantear que nuestros intercambios comunicativos se basan en ciertas reglas, sino también que la violación de estas reglas establece señales al interlocutor de que estamos implicando información en lo que decimos. Esto es, ante la violación de una o varias de las máximas arriba mencionadas y asumiendo que se mantiene el Principio de Cooperación en el intercambio comunicativo, es necesario suponer que existe información distinta de la que se enuncia literalmente. El interlocutor establecerá la implicatura de acuerdo al contenido literal, a su conocimiento de mundo y al conocimiento compartido con el interlocutor.

Cuando se habla de un texto dramático, las implicaturas funcionan en dos direcciones: la interacción personaje-personaje y la interacción texto-lector. Después, en la puesta se actualizará como la interacción entre actores que pueden o no representar personajes y la interacción escena-público. Esto significa que dadas una serie de reglas de interacción dentro del universo del texto dramático, estas tienen que ser compartidas con el lector (posteriormente la audiencia) para que el contenido implícito sea recuperado en la recepción.

1.6.3.5.6 Cortesía

Al igual que los actos de habla y la propuesta de Grice sobre el contenido implícito, la cortesía es otros de los aspectos pragmáticos que Vimala Herman (1995, Capítulo 4) plantea como herramienta para el estudio del discurso dramático.

Si bien la palabra tiene un origen etimológico en “el comportamiento de la corte” y se amplió posteriormente para abarcar las reglas sociales de comportamiento que reflejaban un mayor estatus social (Haverkate, 1994, pp. 11-13), la cortesía como concepto pragmático se relaciona con las presiones que el sistema social ejerce sobre la forma como interaccionan las personas (Herman, 1995, p. 189). Esto es, corresponden a una serie de estrategias orientadas a regular los intercambios comunicativos, cuyo foco se centra en las diferencias o solidaridades sociales y en la obtención de beneficios o minimización de desventajas.

Estas presiones sociales se han esquematizado en dos conceptos principales llamados: “cortesía positiva” y “cortesía negativa”. El primero corresponde a aquellas acciones orientadas a fortalecer los efectos positivos de la interacción en el interlocutor (como halagar o felicitar). La segunda se refiere a los mecanismos mediante los cuales se minimizan acciones potencialmente molestas para el interlocutor (cf. Haverkate, 1994, pp. 16-17 y Escandell Vidal, 2002, p. 145). Estos conceptos están centrados en el interlocutor, ya

que se refieren a las estrategias de los hablantes con respecto a los participantes con los que interactúan.

Desde una óptica complementaria están los estudios de Brown y Levinson sobre cortesía de 1987 (cf. Escandell Vidal, 2002; Haverkate, 1994 y Vimala, 1995), que establece a partir de los estudios de Goffmann el concepto de *face* o imagen. La imagen o imagen pública corresponde a la imagen que cada individuo quiere proyectar de sí mismo en sociedad. Esta imagen tiene dos vertientes también: “la imagen positiva” y “la imagen negativa”:

- *La imagen negativa*: deseo de tener libertad de acción, de no sufrir imposiciones por parte de los demás, de dominar el propio territorio.
- *La imagen positiva*: deseo de ser apreciado por los demás, y de que otros compartan los mismos deseos. (Escandell Vidal, 2002, p. 149)

La cortesía es una serie de estrategias orientadas a reconocer estos deseos en los interlocutores, de forma que sean reconocidos recíprocamente.

Por otra parte, los actos de habla contienen cortesía absoluta según los estudios de Leech de 1983 (citado por Escandell Vidal, 2002, p. 144). Esto quiere decir que existen actos que esencialmente son corteses y otros que esencialmente son descorteses. Se establece la siguiente tipología:

- Actos que apoyan la cortesía: agradecer, felicitar, saludar, ofrecer, invitar...
- Actos indiferentes a la cortesía: afirmar, informar, anunciar...
- Actos que entran en conflicto con la cortesía: preguntar, pedir, ordenar...
- Actos dirigidos frontalmente contra el mantenimiento de la relación entre los interlocutores: amenazar, acusar, maldecir...

Haverkate (1994) plantea la siguiente clasificación:

- Actos de habla corteses: los actos expresivos que son la reacción frente a algún suceso o comportamiento del hablante o del interlocutor que redundan en beneficio del interlocutor. Los estudiados por Haverkate son: el saludo, el cumplido, el agradecimiento y la disculpa. Igualmente, se encuentran los actos comisivos, cuyo objetivo consiste

en manifestar la intención de hacer en el futuro algo beneficioso por el interlocutor como la promesa o la invitación.

- Actos de habla no corteses: estudia la aserción y la exhortación. La aserción consiste en un acto que trata de convencer al interlocutor de que lo planteado por el enunciado es un reflejo de la realidad. Es potencialmente amenazante, ya que puede dañar la imagen positiva del otro. La exhortación se refiere a los actos de habla que buscan conseguir que el interlocutor realice algún tipo de acción en beneficio del hablante. Algunos ejemplos son la petición y el ruego.

Según Brown y Levinson (citado por Escandell Vidal, 2002, p. 149), existen tres dimensiones cuya intersección determina las estrategias de cortesía que puede usar un hablante:

- Poder relativo del destinatario con respecto al emisor, y que constituye la dimensión vertical de la relación social.
- Distancia social que incluye el grado de familiaridad y contacto entre los interlocutores, y que forma el eje horizontal de dicha relación.
- Grado de imposición de un determinado acto con respecto a la imagen pública.

Estas dimensiones se aplican sobretodo en el análisis de las acciones que amenazan la imagen pública, es decir, en las que contienen cortesía negativa absoluta.

El hecho de que la cortesía funciona a partir de un principio general que es la maximización de los enunciados corteses y la minimización de los descorteses, hace que existan una serie de máximas que propone Leech (citado por Escandell Vidal, 2002, pp. 146-147), análogas a las establecidas por Grice:

- Máxima de tacto: suponga que usted es el autorizado, y su interlocutor quien debe autorizar.
- Máxima de generosidad: minimice su propio beneficio; maximice el beneficio de su interlocutor.
- Máxima de aprobación: minimice el desprecio hacia el otro; maximice el aprecio hacia el otro.

- Máxima de modestia: minimice el aprecio hacia sí mismo; maximice el aprecio hacia el otro.
- Máxima de acuerdo: minimice el desacuerdo con el otro; maximice el acuerdo.
- Máxima de simpatía: minimice la antipatía; maximice la simpatía.

Por último, es necesario anotar que existen tres áreas de investigación con respecto al fenómeno de la cortesía (por lo que se ha tendido a llamar últimamente como pragmática sociocultural): *la cortesía* y sus estrategias, la *descortesía* y la *anticortesía*. La descortesía consiste en la utilización de locuciones descorteses con la intención de dañar la imagen pública del otro. La anticortesía consiste en utilizar locuciones descorteses como una estrategia de ciertos grupos cerrados (adolescentes, amigos, familia...) para manifestar la pertenencia al grupo o los grados de cercanía entre los miembros del mismo.

1.7 HIPÓTESIS:

- A través de un análisis pragmático-discursivo es posible rescatar las claves de género y sexualidad implicadas o presupuestas en la enunciación del texto dramático *Áyax* de Sófocles.

1.8 METODOLOGÍA:

El desarrollo de la investigación comprende dos etapas:

- *Recopilación bibliográfica y síntesis*: Esta primera etapa tiene como temas una investigación sobre género y sexualidad como perspectiva de lectura para el *Áyax* de Sófocles; y una reseña sobre el contexto de producción del texto en cuestión.
- *Análisis del Áyax de Sófocles*: Se refiere tanto al análisis del macronivel discursivo como del micronivel discursivo.

1.8.1 Recopilación bibliográfica

1.8.1.1 Construcción de una perspectiva

Con respecto a esta etapa se buscará dar una breve reseña sobre la Teoría Queer, su origen y relación con los estudios sobre género y sexualidad. Luego se definirán tanto el concepto de género, sexo, sexualidad y otros conceptos importantes para realizar los análisis posteriores. Para finalizar, se presentará un marco de referencia con respecto a los estudios sobre masculinidad, ya que la tragedia en cuestión versa sobre un hombre y los nexos sociales con distintas instancias de su vida como ateniense.

1.8.1.2 Contextualización

Implica realizar una búsqueda bibliográfica que dé cuenta de los siguientes aspectos del contexto de la obra dramática en cuestión:

- El contexto histórico: Situación política de la Atenas del siglo V, tanto en política exterior como a nivel interno.
- El contexto sociocultural: Estratificación de la sociedad, conformación del núcleo familiar, religión, educación, género y sexualidad.
- El contexto discursivo: la forma dramática en la Atenas del siglo V y los concursos dramáticos.
- El contexto cognitivo: El modelo del héroe en la Atenas clásica, el código heroico.

1.8.2 Análisis del *Áyax*

1.8.3 Macronivel discursivo

Se analizarán los siguientes aspectos:

- Análisis del título.
- Análisis global de las acotaciones y los diálogos.
- Estructura dramática y distribución del contenido en la obra.
- Análisis de los personajes según la perspectiva planteada y el contexto.

- Estructura espacio-temporal a nivel global.

1.8.4 Micronivel discursivo

Para efectos del análisis se identificarán las secuencias con las etapas dramáticas, que corresponden a las distintas instancias que tienen un tema específico o evento y que están marcadas formalmente por el trabajo dramatúrgico del autor.

Posteriormente se realizará un análisis cuantitativo de los turnos de habla en el diálogo en relación con la participación de los personajes. También se hará un análisis cuantitativo de los versos correspondientes a los personajes a lo largo de la obra. Por último, se analizarán los versos del Coro distribuidos a lo largo de las distintas etapas dramáticas, ya que es el personaje que tiene más constancia a lo largo de la obra dramática.

La parte principal del análisis la constituye el análisis de las interacciones. Estas últimas se analizan de forma integrada a partir de los referentes, actos de habla, contenido implícito y elementos de la cortesía implicados. El análisis de las interacciones se hace también a partir del cambio constante del centro deéctico y de las consecuencias de ese cambio en la situación comunicativa que está diseñada por el texto dramático. La identificación de los fragmentos en la obra destinados al análisis interaccional se hará a la luz de lo investigado en las etapas metodológicas precedentes.

Por último, se hará una propuesta de lectura comprensiva en cuanto a la perspectiva planteada y de acuerdo a la investigación sobre el contexto, a fin de integrar todos los elementos analizados.

CAPÍTULO 2. SEXUALIDAD Y GÉNERO

La perspectiva para la interpretación del *Áyax* de Sófocles que se presenta en este estudio es el género y la sexualidad. En este capítulo se presentarán los elementos teóricos que permitirán la orientación del análisis pragmático-discursivo hacia el realce de los mecanismos naturalizados del género y la sexualidad que se manifiestan en las acciones y relaciones de la obra.

La importancia que en la sociedad occidental ha tenido la división de géneros como base de la familia, la cual se dice es “la célula de la sociedad”, se basa en la garantía de que siempre va a existir un rol patriarcal (instanciado por el individuo disponible para ejercerlo), que garantiza el cumplimiento del orden social desde la infancia hasta la muerte. Si se toma en cuenta esto, además de que el personaje principal es un rey, héroe, jefe, padre¹²; se plantea los estudios de masculinidad como centro de la exposición sobre las dinámicas de género.

La justificación del régimen de géneros, como se verá más adelante, se encuentra en la separación anatómica de los sexos. Esta división sexual primaria es tan fundamental, que las sociedades occidentales implementan a partir del siglo XVIII y el siglo XIX, una serie de normativas con respecto a la vida de los cuerpos y sus deseos. Desde entonces, se ha perfilado un campo de estudios muy fructífero: la sexualidad.

Para dar cuenta de la sexualidad se va a tomar como base los planteamientos teóricos de la Teoría Queer. Esta decisión se basa principalmente en que esta teoría analiza la construcción discursiva del género y la sexualidad, y el cómo funciona la naturalización de ciertas opciones en oposición a otras. Sin embargo, es necesario acudir a los estudios en hombres y masculinidad para dar cuenta de cómo se construye socialmente el género masculino, a fin de orientar el trabajo contextual posterior. A continuación se expone una reseña sobre el origen de la Teoría

¹² El *kyrios*, figura fundamental del universo familiar y sociopolítico de la Atenas clásica como se estudiará en el siguiente capítulo.

Queer a partir de los estudios gay-lésbicos, el feminismo y el activismo por los derechos sexuales.

2.1 El surgimiento de la Queer Theory o Teoría Queer

La Teoría Queer surge como tendencia a principio de la década de los noventa en el siglo pasado entre los académicos norteamericanos. Esto como resultado de un proceso que involucra tanto los movimientos políticos por los derechos sexuales, el movimiento feminista, los estudios gay y lésbicos, así como los trabajos de Michel Foucault y la ascensión del constructivismo social como perspectiva teórica frente a los debates esencialistas protagonizados por psiquiatras, instituciones político-sociales y los mismos movimientos activistas¹³.

Sin embargo, este esencialismo sexual del que se hace mención, tiene una historia que se remonta al siglo XIX cuando surge el homosexual y la lesbiana como categorías de estudio entre la medicina psiquiátrica. El mismo sufrirá distintas mutaciones a lo largo del siglo XIX y XX.

¿Por qué no ir más atrás y hablar de la homosexualidad en Grecia, Roma o los distintos períodos de la Historia Occidental? Simplemente porque la homosexualidad como tal no existe, ni siquiera la palabra. El deseo homoerótico, esto es, fantasear o tener relaciones sexuales con individuos del mismo sexo anatómico, acompaña durante toda su historia a la humanidad como manifestación de la sexualidad de la especie; pero como “tipo de persona”, como “identidad”, su existencia es bastante reciente (Edwards, 2005, p. 52). Sin embargo, el homosexual o la lesbiana como sujeto de reflexión médica y/o social aparece y es posible hasta mediados del siglo XIX¹⁴.

¹³ Cf. Turner, 2000 para una reseña detallada de la evolución de la Teoría Queer con exposición de los principales exponentes.

¹⁴ Antes, lo que se condena es el acto de sodomía, el cual podía ser cometido entre hombres, entre hombres y mujeres o entre hombres y animales; pero el mismo no creaba una persona diferente socialmente por su práctica. Cf. Weeks, 1998, p. 38. Esto es importante a nivel teórico porque se hace la distinción entre prácticas y el significado que otorga el individuo o individuos a esas prácticas en sociedad; por ejemplo, una identidad.

¿Por qué hablar de la homosexualidad? Porque la heterosexualidad como estructura arquetípica afincada en el privilegio de ser la norma (la estructura no marcada), enmascara su propia construcción e impide de esa forma verse cuestionada:

(U)no de los privilegios que gozan los grupos dominantes en general es que sus identidades y formas de comportamiento son raramente examinadas del mismo modo que las identidades y comportamientos de los grupos subordinados¹⁵. (Cameron y Kulick, 2003, p. 153 citado por Kitzinger, 2005, p. 169)

Es por esto, que la mayor cantidad de reflexión en torno a la sexualidad se centró en las llamadas desviaciones de la norma en el siglo XIX, y paulatinamente evolucionó hacia una comprensión más profunda del comportamiento sexual humano, de su interrelación con el género y los factores psicológicos, sociales e históricos que determinan sus prácticas.

2.1.1 Homosexualidad, Heterosexualidad y medicina

En principio, el término “homosexual” (del prefijo griego *ομο-*: lo mismo, igual; y *sexual*: relativo al sexo), no fue el único término que surgió en el siglo XIX para designar a las personas que tenían deseos homoeróticos. En 1964, Karl Ulrichs había editado su libro *Estudios sociales y jurídicos sobre el enigma del amor entre hombres* y en 1879, *Vindez e Inclusa*; ambos como defensa de los sujetos con deseos homoeróticos. En estos libros, nombra a estos últimos como “*uranians*”; y realiza toda una clasificación de acuerdo a su feminización o masculinización. Para él, el comportamiento y el deseo homoeróticos eran una desviación congénita y la describía como un alma de mujer en un cuerpo de hombre o viceversa.

¹⁵ (O)ne of the privileges enjoyed by dominant groups in general is that their identities and modes of behavior are rarely scrutinized in the same way as the identities and behaviors of subordinated groups.

La lesbiana surgió como identidad hacia finales del siglo XIX, en el contexto de espacios de encuentro femeninos y por el esfuerzo de la ciencia médica en catalogar todas las “perversiones”. Antes del siglo XIX, las relaciones físicas y/o sentimentales entre mujeres no eran objeto de interés público, dado que la sexualidad femenina no existía en el imaginario social y científico occidental. Además, parte de los supuestos sobre el sexo era que éste sólo existía en tanto existiera un órgano masculino que penetrara.

La palabra “homosexual” es usada por primera vez en una carta que escribe el doctor húngaro Karoly Benkert en 1869, influenciado por los libros de Ulrichs, al primer ministro de Hannover. La carta buscaba defender que, ante la unificación política alemana, la nueva constitución no penalizara la homosexualidad. Esto, porque Prusia dejó de penalizarla después de 1810 por inspiración napoleónica y se temía que con la unificación se reactivara esa práctica jurídica, lo que efectivamente sucedió (Schifter, 1997, p. 43).

Luego, se dio el posterior éxito de la palabra en la psiquiatría para designar una perversión o desviación específica; también catalogada como enfermedad mental o condición susceptible de tratamiento. Pero antes de que el término “homosexual” inunde las páginas de los fisiólogos y psiquiatras, se utilizó el término de “invertido” y de “inversión sexual”. Esto partió de conceptualizar el homoerotismo como una inversión de género en el individuo. Igualmente, se la asoció como perversión con conductas criminales, violentas y psicológicamente inestables.

Al mismo tiempo, la palabra heterosexual surgió como una forma de denominación para aquellos o aquellas que respondían a la norma fijada socialmente de preferir parejas con el sexo anatómico diferente. Sin embargo, no existía un interés médico en ellos y ellas, ya que no presentaban “desviaciones”. Es entrado el siglo XX, aproximadamente la década de los 60, cuando la ciencia médica destinará al campo de la sexualidad una labor terapéutica en el ámbito heterosexual para el tratamiento de disfunciones sexuales (Plummer, 2005, p. 183).

Igualmente, la mayor parte de investigaciones que tomaban en cuenta la heterosexualidad, lo hacían como parte del dueto que forma junto con la homosexualidad la normalidad y anormalidad sexual. Los estudios de Kinsey y los de otros investigadores posteriores, toman como base esta díada como extremos de un continuum basado en el sexo del compañero o compañera sexual.

La invención de categorías médicas para la identidad sexual se dio como resultado del ascenso en la cultura de la medicina como ente de autoridad para inmiscuirse en salud, enfermedad y sexualidad, incluso en asuntos fuera de su entrenamiento y experticidad. La medicina se convirtió en un marco desde donde se explicaban los comportamientos diferentes. Los médicos ubicaron la “desviación sexual” en lo individual, en contraste con la religión y la ley que la habían catalogado como actos. (Irvine, 1994, p. 578)

2.1.2 La sexualidad y el siglo XIX

Pero, ¿por qué se hace cargo la ciencia médica de la sexualidad? ¿En qué marco las conductas sexuales divergentes se hacen visibles como objetos susceptibles de conocimiento? ¿Qué hace que un aspecto de la conducta adquiera tanta relevancia como para producir la identidad de un individuo o grupo de individuos?

El tomo primero de *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber* de Michel Foucault (2002) es especialmente claro y profundo sobre estos temas. En primer término es necesario anotar que para Foucault el tema del sexo se remonta mucho tiempo atrás, hasta los orígenes de la confesión impuesta por la Iglesia católica en el mundo occidental. Desde la Edad Media y particularmente después del siglo XVII existe una explosión discursiva sobre el sexo y una obligación a decir, a decirse, a decirlo todo sobre el sexo (Foucault, 2002, pp. 25-32).

Para el siglo XIX, es la ciencia médica la que recoge la técnica de la confesión y la implementa como técnica central en sus investigaciones sobre

las prácticas sexuales, haciendo nacer paralelamente este campo de empiricidad¹⁶ que se llamó y llama “la sexualidad”.

Sin embargo, antes de esto, en el tránsito del siglo XVIII al XIX, sucedió todo un cambio de forma de pensar y conocer las cosas (cambio de *episteme*, según Foucault), que llevó al hombre como conocedor y como objeto de conocimiento al centro de las ciencias; y todo un cambio en las formas de producción (la llamada Revolución Industrial), acompañada de un cambio en el análisis económico, que establece su base en el concepto de trabajo (Foucault, 2003, p. 295 y ss.). Este énfasis en el concepto de trabajo y por lo tanto, los seres humanos como riqueza de las naciones, colocó a las poblaciones como un importante objeto de análisis, pero también de regulación y disciplina; tanto para asegurar su reproducción como para salvaguardar su salud y fuerza; y en el caso de la burguesía, su perennidad.

Si la sexualidad se constituyó como dominio por conocer, tal cosa sucedió a partir de relaciones de poder que la instituyeron como objeto posible; y si el poder pudo considerarla un blanco, eso ocurrió porque técnicas de saber y procedimientos discursivos fueron capaces de situarla e inmovilizarla (Foucault, 2002, p. 119).

De aquí se desprende que una compleja red de relaciones de poder interactuaron para hacer surgir el dominio de la sexualidad. Esto sucedió tanto como un cambio en el pensamiento al colocar al ser humano y su vida como objetos de conocimiento, así como en las relaciones económicas y las regulaciones sociales.

Este énfasis en el ser humano y su vida es lo que dará lugar al surgimiento del homosexual como “un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida; asimismo una morfología, con una anatomía indiscreta y quizás misteriosa fisiología” (Foucault, 2002, p. 56).

¹⁶ Como *campo de empiricidad*, retomo la noción de Michel Foucault (2003) como un recorte en el continuo de la realidad que realiza una forma de concebir el mundo. En este campo se encontrarían los objetos susceptibles de ser conocidos y sobre los que se puede construir un discurso.

Al correr del siglo XIX, el dispositivo de la sexualidad actuará en cuatro aspectos: el cuerpo de la mujer, la sexualidad del niño, la perversión y el control de los nacimientos. En el centro se ubica la familia nuclear y en nombre de su salud y solidez y de toda la sociedad (ya que la familia es la célula de ésta), se implementan los mecanismos de control.

El discurso de la higiene social o la sanidad social tuvo particular auge en la segunda mitad del siglo XIX y en algunos países, como Costa Rica, todavía en la primera mitad del siglo XX tenía peso. Este discurso se articulaba a partir de dos unidades: la familia y la mujer (Rodríguez, 2003), ya que estos son los garantes de la salud de todo el conjunto social. De ahí las fuertes leyes contra la prostitución, por ejemplo.

El concepto de salud e higiene inmediatamente nos remite al cuerpo. El cuerpo va a tener una importancia discursiva como no la había tenido antes (a excepción del cuerpo y la sangre de los príncipes). El cuerpo es el lugar donde se asienta la disciplina y lo que debe ser confesado. Es aquello también que se protege para lograr longevidad y fuerza y es aquello que van a identificar los burgueses como su patrimonio (Foucault, 2003, p. 152-153); como lo fue para la aristocracia la sangre. Por esto, la idea de conservación se hará cada vez más fuerte para desembocar en los racismos de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Todo elemento enfermo, inferior o débil debe ser aislado del cuerpo social.

En 1892 aparece el primer texto con la palabra homosexual y paralelamente comenzó a aparecer el término heterosexual en el discurso médico. En este contexto, empieza a desarrollarse el Psicoanálisis. Este nuevo campo de conocimiento, con respecto a la homosexualidad, mantendrá la distinción de normalidad y anormalidad, asignadas a la heterosexualidad y a la homosexualidad respectivamente. Pero se distanciará de las posturas de sus antecesores, ya que la homosexualidad no será congénita o fisiológica, sino que será una enfermedad mental, a la cual se le deberá buscar su origen en

la profundidad del inconsciente y la infancia y (para los sucesores de Freud), alguna cura (cf. Schifter *et al.*, 1997, p. 77-105).

Ésta, llamada por Schifter y Toro, la “escuela adaptadora”, va a insistir en implementar una serie de terapias para curar la enfermedad o desviación de la homosexualidad durante gran parte del siglo XX en el mundo occidental. Paralelamente, los movimientos de activistas en pro de los derechos sexuales, tanto en Europa como en Norteamérica, y posteriormente en Asia, Latinoamérica y en menor medida, en África; han tendido con su práctica y discurso a fortalecer las categorías sexuales, pero poniendo énfasis en su condición “normal” y “natural”.

Así, su objetivo se centra en la búsqueda de la normalización, ya sea a través de esgrimir el argumento esencialista de que la homosexualidad es congénita, o a través de gestionar espacios políticos al declarar la homosexualidad como una minoría con una determinada identidad y una historia de discriminación y opresión por parte de la sociedad. Por supuesto, que los dos argumentos no son excluyentes y de hecho, son utilizados como justificación uno del otro.

Cien años desde su invención, las categorías de homosexualidad y heterosexualidad han logrado la posición de conocimiento asumido; la idea de que hay personas distintas, homosexuales y heterosexuales forma una pieza central del saber sexual de nuestra sociedad (Irvine, 1994, p. 578).

Si bien, para Michel Foucault, la categoría del homosexual surge como parte del campo de la sexualidad en el contexto del siglo XIX y la ciencia médica es, en gran parte, responsable de su difusión, es necesario anotar que al mismo tiempo el término se transforma en el complejo intercambio de prácticas y significados de la cultura.

Así, pasa de significar una desviación, a ser un “lugar” en el mapa de los sentidos, en el cual se pueden reunir los hombres (en menor medida se

aplicó este término a mujeres, pero igualmente aplica para el término “lesbiana”). Así, Eve Kosofsky Sedgwick (1990 citado por Turner, 2000, p. 108), lo presenta como un principio de organización para la solidaridad de género entre hombres. Esto a través de anotar que los términos de sexualidad y género y sus relaciones se presentan tanto como categorías para la significación, como prácticas.

2.1.3 Fuentes inmediatas para la Teoría Queer

Al cristalizarse un campo de conocimiento como el de la sexualidad y surgir una serie de personalidades “perversas”, tal y como lo presenta Foucault, permite la circulación de discursos contradictorios que pueden reforzar o minar los supuestos hegemónicos:

Ahora bien, en el siglo XIX, la aparición en la psiquiatría, la jurisprudencia y también la literatura de toda una serie de discursos sobre las especies y subespecies de la homosexualidad (...), con seguridad permitió un empuje muy pronunciado de los controles sociales en esta región de la “perversidad”, pero permitió también la constitución de un discurso “de rechazo”: la homosexualidad se puso a hablar de sí misma, a reivindicar su legitimidad o su “naturalidad” incorporando frecuentemente al vocabulario las categorías con que era médicamente descalificada (Foucault, 2002, pp. 123-124).

Lo importante es que el despliegue discursivo que permite hablar de la sexualidad y regular la vida de los cuerpos, permite también un discurso disidente. Es sabido que antes del siglo XIX, el secreto y la clandestinidad permitieron que existieran ciertas sociedades masculinas en cuyo contexto podía manifestarse el deseo homoerótico. Durante el siglo XIX y XX, la agrupación de homosexuales va a presentar tanto la forma de la clandestinidad como la del activismo político.

Los movimientos gay y lésbicos contemporáneos nacieron de los cambios políticos, sociales y culturales de los años 60: mayor libertad en la discusión sobre sexualidad, el renacimiento del feminismo (segunda ola) y los

movimientos estudiantiles de 1968. En Francia e Italia fueron los eventos de Mayo del 68 lo que dio lugar al nacimiento de movimientos radicales. En EEUU se asumen los disturbios del Bar Stonewall en Greenwich Village en Nueva York como un hecho detonante que impulsó el activismo gay y lésbico. La mayoría fuertemente influenciados por la Nueva Izquierda.

Las primeras organizaciones esgrimieron dos estrategias políticas: a. Como desorden mental, la homosexualidad merece tratamiento y no castigo; y b. El homosexual es una persona tan normal como el heterosexual. En una tercera corriente está la sociológica que enfocó la homosexualidad como minoría social victimizada.

En los 60s y 70s los movimientos políticos propusieron la homosexualidad como una identidad social y política. Los científicos sociales comenzaron a estudiar cómo los homosexuales creaban identidad y comunidades en un medio hostil. Enfatizaron que a pesar de que la persona homosexual podía tener o desarrollar sentimientos homosexuales, tenía que aprender a pensar en esos sentimientos como una identidad y manejar esa identidad en una sociedad poco amigable. A esto se le llamó "Labelling theory": que propone que la identidad sexual se aprende a través de procesos de interacción social (Richardson y Seidman, 2002, pp. 2-4).

A finales de los 80 se agravó la crisis del SIDA, lo cual dio un giro importante en el activismo social en grupos en todo el mundo, a la vez que se implementaron relaciones anteriormente inexistentes entre instituciones estatales y movimientos activistas por los derechos sexuales.

La política queer nació en los primeros años de los 80 como una respuesta a los movimientos gay y lésbicos. Su nacimiento se debió, en parte, a diferencias sobre organización con los movimientos tradicionales, por la restricción en los avances por la crisis del SIDA y diferencias internas dentro de los grupos activistas con respecto a los temas de raza y sexo. Su mayor difusión fue con el grupo activista Queer Nation, el cual trabajaba de forma descentralizada, con iniciativas locales y frecuente activismo cultural

antiorganizado callejero, paródico, de anticonformismo en su presentación y revistas alternativas clandestinas (Gamson, 1995, p. 591).

Para la década de los 90, a la par de la crisis del SIDA, se revelan las fracturas en los movimientos activistas a partir de la raza, etnicidad, clase, géneros¹⁷ (mujeres, bisexuales, transexuales) que critican “agendas demasiado orientadas a lo masculino, clase media y muy estrechamente focalizadas en los derechos y aceptación social” (Richardson y Seidman, 2002, p. 3).

Por otra parte, durante la década de los 60 y los 70 se va a desarrollar en Estados Unidos y Europa lo que se ha llamado la segunda ola (*second wave*) de los estudios feministas. Después de una primera ola, llamada también de las sufragistas, por estar centradas en la lucha por el sufragio, las feministas de la segunda ola se van a centrar en la lucha por la igualdad y en cuáles son las causas estructurales de la desigualdad entre hombres y mujeres.

El feminismo de la segunda ola estaba enfrascado en identificar las causas de la desigualdad y hacer una agenda política en torno a estas causas (Barrett y Phillips, 2002, p. 16). Por ejemplo, el feminismo liberal centraba su análisis en torno al acceso de la mujer a la esfera pública que es donde realmente se puede tener acceso al poder político (cf. Gatens, 2002, p. 137); así que la agenda política tenía como objetivo lograr el acceso de las mujeres a puestos de poder político. Igualmente, el feminismo marxista identifica como causa estructural de la opresión femenina las relaciones económicas y para el feminismo radical es la falta de poder de las mujeres para tomar decisiones sobre su propio cuerpo.

A lo largo de la década de los 80, se revelan varias fracturas: las críticas de las feministas afroamericanas en torno a la invisibilización de sus problemáticas debido a las agendas orientadas hacia los problemas de las mujeres blancas de clase media (cf. Brooks, 1997, pp. 16-18 y Walby, 2002,

¹⁷ Críticas que tendrán su contraparte en los debates feministas de finales de los años 80 y principios de los 90 como se verá más adelante.

p. 48); la difusión de las posturas postcolonialistas que sitúan en el mapa teórico la relatividad cultural y las formas de explotación transnacionales (Walby, 2002, pp. 58-59); los debates sobre sexualidad entre feministas heterosexuales y lesbianas; y por último, la sospecha que implanta el posmodernismo sobre las categorías absolutas y los grandes relatos de la modernidad¹⁸ (como la pretensión de universalidad del pensamiento político como lo señala Phillips, 2002).

Ante esta serie de críticas epistemológicas, el feminismo va a incluir una serie de propuestas teóricas que van desde la complejidad social (Walby, 2002), la diferencia cultural (Brooks, 1997), hasta la performatividad de género (Butler, 2002). En general, estos postfeminismos¹⁹, buscan descentrar la idea universal de mujer, focalizarse en lo local, relativizar el régimen de género de acuerdo con el marco social y cultural, e intersectar los estudios de género con los estudios sociales y discursivos sobre sexualidad.

Esta complejidad de perspectivas a lo largo de la historia y entre movimientos activistas y académicos, sirve de sustento al advenimiento de la Teoría Queer. Esta, inspirada en el activismo queer y los debates feministas deconstructivistas, va a plantear el descentramiento de las identidades sexuales y las categorías como construcciones discursivas dependientes del contexto sociohistórico. Uno de los planteamientos más interesantes y que se verá a profundidad en los siguientes apartados, es que revela cómo la naturalización de la heterosexualidad se produce a través de aparatos discursivos dependientes de su repetición compulsiva y la expulsión de una serie de prácticas abyectas.

¹⁸ Lo cual fue atestiguado por muchas teóricas del feminismo como una amenaza al proyecto emancipatorio feminista si se asumía de forma radical la disolución de la noción de “hombre” y “sujeto”, la “muerte de la historia” y la “muerte de la metafísica”; los cuales serían los tópicos principales del postmodernismo según Seyla Benhabib (1994 citado por Brooks, 1997, p. 42).

¹⁹ Término reseñado por Brooks (1997, p. 1) como muy difundido en la teoría feminista para designar las corrientes feministas resultantes de la influencia postestructuralista, postmoderna y postcolonialista de los años 80.

2.2 Teoría Queer, principales propuestas

En este apartado se presentan las principales propuestas de la Teoría Queer, desde las cuales se analizarán los contenidos y relaciones de la obra dramática en cuestión.

2.2.1 Sexualidad

En un artículo sobre lenguaje y sexualidad, Bucholtz y Hall (2004) presentan una definición de sexualidad que se toma como base para este estudio:

Sexualidad: los sistemas recíprocamente constituidos de ideologías, prácticas e identidades que dan significado sociopolítico al cuerpo como un sitio erotizado y/o reproductivo. (p. 470, traducción mía)

Esta forma de ver la sexualidad como sistema permite tomar en cuenta la intrincada complejidad de un campo de conocimiento que no se circunscribe a lo anatómico o biológico, sino más bien se *inscribe* en lo anatómico y biológico para dar sentido a la experiencia y desde ahí, se enlaza con un contexto específico (ideologías, prácticas, identidades...).

Nótese que la sexualidad se desenvuelve con el cuerpo como objeto (y lo que éste hace), pero que este objeto se presenta en dos versiones (que en ciertos discursos son irreconciliables): el cuerpo erotizado y el cuerpo reproductivo. Los sistemas del cuerpo erotizado generan conocimiento sobre el deseo y cómo éste se convierte por mediación sociocultural y política en prácticas e identidades. Los sistemas del cuerpo reproductivo generan conocimiento sobre el cuerpo femenino y su potencialidad para la reproducción en relación con el cuerpo masculino y las relaciones socioculturales y políticas que se desprenden de esto.

Es importante recordar, como lo señalan Bucholtz y Hall, que el cuerpo es un sitio, el cual es generado como requisito discursivo (lo cual se estudiará más adelante), cuya doble función, erotizado y reproductivo, se relaciona con sus dos características principales: sexuado y sexual.

La idea de sexualidad como sistema encuentra su génesis en la propuesta de Foucault (2002) de verlo como un campo de conocimiento construido discursivamente por el discurso médico en el tránsito del siglo XVIII al XIX:

(U)n dominio penetrable por procesos patológicos, y que por lo tanto exigía intervenciones terapéuticas o de normalización; un campo de significaciones que descifrar; un lugar de procesos ocultos por mecanismos específicos; un foco de relaciones causales indefinidas, una palabra oscura que hay que desemboscar y, a la vez, escuchar. (p. 86)

Es así que se convierte en un dispositivo que se alimenta de distintas ideologías y prácticas, que construye identidades y que acciona sobre otros dispositivos (esto es, se reproduce).

El comportamiento sexual humano, que pasa a ser el objeto de conocimiento de ese campo que es la sexualidad, se compone de la consciencia que tienen los sujetos acerca de lo que están haciendo, de lo que hacen con esa experiencia y de la actitud que toman frente a eso (Meccia, 2006, p. 29). Sin embargo, qué es sexual y qué no es una línea difusa altamente dependiente del sujeto y del contexto. Esto provoca que el campo de la sexualidad sea altamente problemático, a la vez que altamente susceptible de ser regulado. Es decir, la sexualidad es también un dispositivo que sirve de canal a distintas relaciones de poder, en términos foucaultianos.

2.2.2 Esencialismo versus constructivismo social

La Teoría Queer propone una perspectiva antiesencialista con una marcada tendencia hacia el constructivismo social. Sin embargo, Judith Butler (2002) propone una superación de ambas corrientes en vista de lo complejo que es el tema de la identidad sexual.

El esencialismo propone que existe un sujeto que posee ciertas características inherentes que conforman su identidad. Según esto, existiría

una cualidad propia del sujeto, que reside en su materialidad, que se manifiesta como particularidad en sociedad: ser negro, ser blanco, ser gay, ser hombre... La particularidad reside en algún dato que se presenta como objetivo: color de la piel, ADN, forma de los órganos sexuales, capacidad para la reproducción u otros (cf. Turner, 2000, pp. 4 y ss.).

Este esencialismo es el paradigma desde el cual operan muchos movimientos activistas que gestionan derechos para las minorías y, como complemento, el argumento que aceptan las políticas de la mayoría de estados occidentales para otorgar esos mismos derechos²⁰. Así, sólo el argumento de que existe una esencia es aceptado como demostración de que existe un ente socio-político como parte del mosaico de una nación. Porque precisamente el esencialismo sirve como base de inscripción para el concepto de identidad; el cual es indispensable para agrupar individuos en torno a un objetivo político.

Sin embargo, este mismo esencialismo puede trabajar contra la liberación y aceptación de otros grupos. A nivel de género, las posturas esencialistas son las responsables de proponer que existen ciertas características “naturales” asociadas con el género femenino (la intuición, la maternidad, el cuidado...), en contraste con otras propias del género masculino (racionalidad, fuerza, competitividad...). Este paradigma justifica la inequidad basado en las características naturales de hombres y mujeres.

Pero, ¿qué sucede si la identidad no reside en alguna característica esencial sino que es una construcción social que depende del contexto sociohistórico? El constructivismo social (llamado *postura nominalista* por Meccia, 2006, p. 34), propone una tesis sustancialmente contrastante con la del esencialismo. Esta es “que las categorías que describen los hechos del mundo (incluidas las científicas) son convenciones humanas que exceden la mera descripción” (Meccia, 2006, p. 34). Así, no es suficiente describir lo que la sociedad es y cómo se comporta, sino que paralelamente se necesita estudiar los

²⁰ Esta estrategia es consistente con desmitificar la homosexualidad como un pecado o una perversión, ya que representaría una característica propia del ser humano.

supuestos sobre los que opera y la forma cómo se conoce en dicha sociedad, ya que estos dos aspectos crean los espacios de conocimiento posible. Por lo tanto, si existe un rol o categoría descrito como “homosexual”, es porque el mismo ha sido generado socialmente como objeto inteligible dentro del marco social (Turner, 2000, pp. 69 y ss.).

Sin embargo, para Judith Butler (2002, pp. 27 y ss.), el debate entre esencialismo y constructivismo social pasa por alto la cuestión en torno a la construcción de las identidades como procesos, y no como actos ejecutados por algún sujeto o sujetos (Estado, sociedad, individuo, cuerpo, fuerza divina...), o sea, un ente ontológico que como agente construye. Al ser la construcción un proceso, sólo se produce a partir de la constante iteración de los rituales que definen tanto lo que existe dentro de los límites de esta construcción, como de su exterior constitutivo.

Estos rituales definitorios conllevan el esfuerzo constante de calzar dentro de los ideales regulatorios que subyacen al intento de construcción. Así, la iteración se compone de una serie de intentos más o menos exitosos, o más o menos fracasados de llenar el ideal. Este ideal, que se haya en el centro de la identidad, funciona como un atractor del sujeto que busca identificarse. La identificación establece lo deseable y lo exterior abyecto (lo que el sujeto no es). Cómo funciona la identidad de género desde esta perspectiva se estudiará en el siguiente apartado.

2.2.3 Género, sexo y performatividad

Una de las ideas más interesantes propuestas por Butler (2002, pp. 20 y ss.) es que el sexo, lejos de ser un lugar estable de inscripción (“natural”), y que es atravesado o penetrado por el género como significación o norma cultural, es en realidad un concepto construido discursivamente para funcionar como superficie de inscripción. Esto es, se ha concebido el género como culturalmente producido, pero el sexo como algo anatómico y por lo tanto, natural. Esto oculta necesariamente la construcción discursiva del sexo mismo, que sirve de base para la regulación de los géneros y de los cuerpos.

Esta idea del sexo como construido discursivamente la atestigua Laqueur (1994) en *La construcción del sexo*, al presentar cómo la anatomía anterior al siglo XIX planteaba la existencia de un solo sexo que se manifestaba en dos estadios de desarrollo: en los hombres como plenamente desarrollado y en las mujeres como poco desarrollado.

Al cuestionar el sexo como plataforma sobre la que se asienta el género y concebirlo como estrategia discursiva que justifica ciertos ideales regulatorios a los cuales deben tender los sujetos, se puede proponer la fragilidad de estos supuestos. Sin embargo, surge la pregunta: ¿Cómo entonces pueden ser tan fuertes en nuestras sociedades? La respuesta reside en la performatividad (cf. Burgos, 2006, p. 97).

Este concepto, que proviene originalmente de la obra de John Austin, *How to do things with words?*²¹, fue tomado por Butler (2000 y 2002) para desarrollar su teoría sobre el sexo y el género. Lo que más interesa para este tema es que los enunciados performativos planteados por Austin no sólo nombran la acción que realizan, sino que la ejecutan a la vez y sólo existen a través de su ejecución. Una promesa se realiza por el enunciado que la nombra y la hace existir y su efecto depende enteramente de que la acción sea ejecutada.

Para Butler (2002, Introducción), la construcción del sexo y del género²² se produce mediante un proceso semejante. Los enunciados “es una niña” o “los hombres no lloran”, existen a partir de enunciados performativos²³ que producen los efectos que nombran. Igualmente el sujeto que ha construido su identidad alrededor de estos ideales, establece rituales performativos para seguirlos manteniendo (reproducción de la norma). Sin embargo, como la identidad no es trascendente ni esencial, demanda para su existencia la iteración de los rituales y de los enunciados que la fundamentan. Así, la

²¹ cf. arriba en el Capítulo I, apartado 6.3.5.4. Actos de Habla.

²² Más adelante, cuando se trate el tema de la “masculinidad”, se profundizará en el concepto de género a través de establecer el contenido de los ideales regulatorios y las jerarquías entre los géneros como parte de un modelo social.

²³ En los ejemplos, son aserciones.

performatividad es un proceso y no un resultado a través del cual el sujeto emerge (cf. Kulick, 2003, p. 286).

Esta iteración depende de la identificación del sujeto con un ideal regulatorio, pero no funciona como un esfuerzo consciente (como si fuera un objetivo que cumplir), sino como una demanda necesaria para que el sujeto pueda ser constituido:

Aquí, la identificación no se emplea como una actividad imitativa, mediante la cual un ser consciente se modela a imagen y semejanza de otro; por el contrario, la identificación es la pasión por la semejanza, mediante la cual emerge primariamente el yo. (Butler, 2002. p. 35)

2.2.4 Heteronormatividad

La crítica que lleva a cabo la Teoría Queer se dirige, en primer término, hacia lo que se ha llamado heteronormatividad y que también se le nombra como heterosexismo compulsivo (Foster, 2000, p. 27). Esto es, la heterosexualidad como ideal regulatorio unido a un régimen de género que configura los seres inteligibles (o pensables) que conforman la mayoría de sociedades occidentales: “La heterosexualidad forzosa se presenta como lo original, lo verdadero, lo auténtico...” (Butler, 2000, p. 97).

La noción de la heterosexualidad como normativa emergió entre las feministas de la segunda ola (*second wave*) en los 70s como una “disposición normalizada del poder que limita las opciones y privilegia a los hombres sobre las mujeres y refuerza y naturaliza el dominio del hombre” (Ingraham, 2002, p. 74). Luego, Michael Warner en 1993, desde el paradigma de la Teoría Queer, va a ampliar esta noción para abarcar todo el sistema de la cultura heterosexual.

La heteronormatividad se construye a través del imaginario heterosexual. Con imaginario se define la relación ilusoria como sustitución de las condiciones reales de existencia. El imaginario heterosexual es la forma de pensar que pone en marcha una operación que busca estructurar los géneros

y ocultar esta operación de cualquier análisis crítico. Es un sistema de creencias basadas en nociones románticas y sagradas para crear y mantener la ilusión de bienestar. Además, instituye la heterosexualidad como eterna y como la forma en que las cosas son, cubriendo los mecanismos a través de los cuales se reproduce (Ingraham, 2002, pp. 76-77).

La heteronormatividad regula tanto la preservación de las categorías sexuales “varón” y “hembra”, como sus dobles especulares, “hombre” y “mujer”. A estas categorías le corresponden una serie de características, rituales y funciones biológicas y políticas asignadas por los discursos que en conjunto construyen un ideal para cada individuo. La desviación del ideal o el fallo en su consecución es advertido por distintas instancias como una disolución del orden y, por lo tanto, un caos desastroso (perversión de la raza humana, extinción de la especie, derrumbamiento de la sociedad). Paralelamente, son también puestas en acción sanciones que van desde el aislamiento hasta el daño físico, a veces con consecuencias extremas.

Se había planteado cómo la performatividad se convierte en un aspecto necesario para la afirmación de la identidad a través de poner en acción rituales que aseguren la posesión de esa identidad (soy hombre porque actúo como hombre y hago cosas de hombre, pero sólo si hago cosas de hombre y actúo como hombre soy hombre). Esto condena los rituales a su constante iteración, de manera que se produzca el efecto que busca la identificación con el ideal. En última instancia, ese efecto es la naturalización de la identidad. Sin embargo, y como lo señala Butler (2000), en el caso de la heterosexualidad consiste en la pretensión de ser fundamento u origen:

Sin duda, en sus esfuerzos por naturalizarse como el original, la heterosexualidad debe entenderse como una repetición obligada y coercitiva que sólo puede producir el *efecto* de su propia originalidad; en otras palabras, las identidades heterosexuales coercitivas, fantasmas ontológicamente consolidados del “hombre” y la “mujer”, son efectos teatralmente producidos que pretenden ser los fundamentos, orígenes, la medida normativa de lo real. (p. 98)

Esto revela algo inquietante: que al ser la heteronormatividad siempre un imperativo para acercarse a un ideal, se sigue que la semejanza con el ideal nunca es plena y, de hecho, existe una diversidad de intentos más o menos exitosos de calzar en ese ideal. Por lo tanto, la fragilidad de la superficie sobre la que se asienta la norma hace que la ansiedad por la pérdida de la identidad sea máxima.

Esto daría una explicación bastante plausible sobre la homofobia. Ésta consistiría entonces en un miedo a la pérdida de la identidad, ya que la existencia de lo diferente como posible, amenaza la estabilidad de la norma. Es decir, revela la fragilidad del ideal y crea la posibilidad de cuestionar y disentir. Este tema se verá con más detalle más adelante.

2.2.5 El cuerpo en el discurso

El gran interés que ha suscitado el cuerpo como instrumento de análisis y objeto de análisis a la vez, ha creado una gran cantidad de bibliografía al respecto. Sin embargo, la entrada del cuerpo al discurso no nos asegura que sea posible hablar de él, o por lo menos, que hablar del cuerpo es problemático dada su innegable materialidad; la cual parece oponerse al lenguaje.

La entrada del cuerpo al discurso postula inmediatamente un cuerpo discursivo, construido, que enmascara el cuerpo real y lo mantiene oculto más allá del lenguaje. Pero al mismo tiempo, la materialidad del cuerpo deja sus trazas en el cuerpo discursivo creando un enorme problema para su inteligibilidad. Para Burgos (2006, p. 95) que comenta a Butler, “materialidad y lenguaje no son, en último término, la misma cosa y, por otro lado, no dejan de estar profundamente imbricados en una mutua interdependencia”.

La necesidad de una materialidad que forme un exterior necesario para el campo discursivo hace que se generen concepciones corporales suficientes

para sostener el discurso²⁴. Pero esto no es idéntico al cuerpo material que se quiere aprehender:

Permanecemos en suspenso entre el cuerpo como una masa de carne extremadamente frágil, sensible y pasajera con la que todos estamos familiarizados —demasiado familiarizados— y el cuerpo que de forma tan irremisible está vinculado a sus significados culturales como para impedir un acceso no mediatizado. (Laqueur, 1994, p. 34)

Así, el discurso construye una materialidad como origen, a la vez que oculta la construcción. Dos preguntas surgen: ¿mediante qué procesos de énfasis, tergiversación y ocultamiento se construye un cuerpo discursivo?, y ¿dónde quedan las huellas de semejante proceso?²⁵

Es particularmente importante este aspecto, dado que la diferencia sexual se basa en una concepción específica de cuerpo y los ideales regulatorios buscan sus efectos en el cuerpo mismo. Esto implica que los cuerpos generados son los cuerpos susceptibles de ser entendidos o concebidos. La materialidad del cuerpo no puede escapar al discurso.

Es necesario anotar dos ideas con respecto al cuerpo en el discurso que provienen de las reflexiones de Merleau-Ponty (1957) en el libro *Fenomenología de la percepción*:

- El cuerpo no es sólo un medio de tomar experiencia del mundo sino el lugar donde sucede la experiencia. Es además el lugar donde suceden las acciones del mundo con respecto al sujeto-cuerpo.
- El lenguaje necesita un cuerpo desde el cual ser emitido (una materialidad en todo caso), y eso lo determina al mismo tiempo que su propia emisión es determinante.

²⁴ Como por ejemplo, el sexo anatómico que sostiene la diferencia sexual y de género.

²⁵ Esta son las preguntas fundamentales en torno al análisis que se hace en este estudio. Responderlas implica aislar las estrategias discursivas en el texto del *Áyax* que nos permitan ver estos ocultamientos y supuestos.

Esto no quiere decir que el cuerpo como materialidad no exista, sino que pertenece a un campo de la experiencia que es irreductible al lenguaje, aunque se relacione con él:

No hablo sino de mi cuerpo en idea, del universo en idea, de la idea de espacio y de la idea de tiempo. De este modo se forma un pensamiento “objetivo” (...) que al fin y al cabo nos hace perder el contacto con la experiencia perceptiva de la que es, sin embargo, el resultado y la continuación natural. (Merleau-Ponty, 1957, p. 77)

El filósofo francés plantea la existencia de dos cuerpos: el cuerpo actual, que se actualiza constantemente y se alimenta de la experiencia sensible; y el cuerpo habitual, que es el cuerpo identitario, al que se le asigna cierta permanencia a través del tiempo. El régimen sexual tiene como objetivo la naturalización discursiva del segundo y su regulación, de manera que el cuerpo actual sólo se vuelve presente en momentos extraordinarios, cuando la experiencia excede el discurso.

2.2.6 Exclusión (forclusión, abyección)

Un tema básico derivado de la heteronormatividad es la existencia de una serie de comportamientos sexuales y seres excluidos del panorama de lo “normal”. Butler (2002 y 2000) lo llama “abyección” basándose en los trabajos de Julia Kristeva.

La abyección es un mecanismo de exclusión necesario para fundar el sujeto. Es aquello que no es el sujeto. Igualmente cualquier objeto inteligible se funda sobre una exclusión, al igual que la cultura y la sociedad. Es un exterior constitutivo y que traza la frontera entre lo propio y lo extraño.

Así, lo abyecto es aquello que “perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva, 1998, p.114). El régimen sexual se funda entonces en la expulsión de una serie de

conductas sexuales abyectas, de individuos impensables, de cuerpos que no importan.

Sin embargo, los seres abyectos que forman el exterior constitutivo de la heteronormatividad, al mismo tiempo, relativizan las normas al mostrarlas como presunciones de lo que el sujeto debería ser; o sea, se convierten en evidencia de la arbitrariedad de la norma. La presencia de seres abyectos amenaza con desvanecer el sentido del mundo: “No es entonces la falta de limpieza o de salud lo que hace abyecto, sino lo que perturba una identidad, un sistema, un orden. Lo que no respeta los límites, los lugares, las reglas. El entre-dos, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva, 1998, p. 114).

2.3 Los estudios sobre Hombres y Masculinidad

Es importante presentar una serie de conceptos y reflexiones sobre la masculinidad, ya que la obra dramática en cuestión trata precisamente de un hombre en relación con otros hombres, el valor de su masculinidad, su relación con la mujer y la paternidad.

El estudio sobre el género ha tenido un gran interés de parte de una serie de disciplinas; principalmente en las ciencias sociales, humanidades y las ciencias biológicas. Este aumento en los estudios de género ha llevado a muchos teóricos a interesarse en las identidades de hombres y niños, sus conductas y problemas. Este campo de estudios, llamado simplemente “estudios en/sobre masculinidad” o “estudios sobre hombres y masculinidad” tiene más de 20 años y ha crecido sustancialmente en la primera década del presente siglo (Connell, Hearn y Kimmel, 2005, p. 1, Zárate Vidal, 2005, p. 79 y Salas y Campos, 2002, p. 17).

Los estudios de masculinidad nacen, en un principio, como una reacción al feminismo de la segunda ola. Concebían la masculinidad como una práctica y un concepto singular y estaban orientados hacia la masculinidad blanca, clase media y heterosexual. Posteriormente, a través de los estudios de Carrigan, Connell y Lee de 1985 (jerarquía de masculinidades) y de Connell

en 1987 (masculinidades hegemónicas y subordinadas), se acepta la multiplicidad de masculinidades y sus relaciones jerárquicas²⁶ (cf. Edwards, 2005, p. 59).

Si bien el feminismo ha inspirado el establecimiento de los programas de estudios en hombres y masculinidad en el mundo académico, también es cierto que los estudios feministas se han beneficiado enormemente de estos estudios más recientes sobre el género masculino (Gardiner, 2005, p. 47).

2.3.1 El sistema de géneros

Más arriba²⁷, se había planteado el cuestionamiento a la noción de género como una construcción cultural basada en el sexo como base de inscripción natural. A la vez, se había propuesto una definición preliminar de género como un ritual identificatorio que busca el acercamiento a un ideal. Este ritual identificatorio continuamente construye la identidad de género; esto es, le da sentido, hace que la acción signifique el género.

Este ideal regulatorio del que se habla es parte del sistema de géneros que funciona a nivel social. A través del sistema de géneros, el género como sentido se encarna, toma cuerpo. El cuerpo es entonces leído como sexuado, es decir, el sexo se vuelve el signo en el cuerpo (Søndergaard, 1996 citado por Holter, 2005, p. 21). Sin embargo, estos procesos generan construcciones, contenido, relaciones entre las personas que viven en sociedad y se ven como individuos con un género:

(E)l sistema de géneros es un *marco de sentido*, que contiene relaciones dentro de las cuales el sexo de la persona se hace socialmente relevante. Este marco se ocupa del poder pero además de otras cuestiones. Generalmente es más una *adaptación* al poder que poder o impotencia en sí mismo. Un sistema de géneros, en esta óptica, es una *respuesta* a más o menos de la estructura patriarcal, y las dos tienen que ser cuidadosamente diferenciadas. El género (...)

²⁶ La ampliación de estos conceptos se hará más abajo.

²⁷ En el apartado "Género, sexo y performatividad" en la p. 78.

está formado por estructuras de poder pero también por otras fuerzas, como la necesidad de reconocimiento social²⁸. (Holter, 2005, p. 20)

Es necesario tomar en cuenta que esta adaptación al poder pasa no sólo por la necesidad de reconocimiento social, sino también por la oportunidad de ejercer ciertas prácticas, o de lograr ciertos objetivos (cf. Foster, 2000, p. 22). Por ejemplo, en sociedades altamente patriarcales, la mujer que escoja educarse puede estar expuesta a la dificultad de encontrar una pareja que acepte esta faceta de su personalidad. O padres muy abiertos que permitan a sus hijos varones jugar con muñecas los pueden exponer a la censura y burla de sus compañeros o compañeras²⁹.

El sistema de géneros se basa en diferentes modelos para la identificación. A estos corresponden ciertas características y ciertos roles sociales. En el caso de las sociedades occidentales, los modelos disponibles son “el hombre” y “la mujer”. Pero, si bien en otras sociedades existe esta misma división genérica, los comportamientos esperados de parte de cada uno pueden ser diferentes³⁰.

Holter (2005), esquematiza el estudio sobre las relaciones de género en sociedad en dos grandes tendencias:

- Teorías sobre jerarquía directa de géneros (*direct gender hierarchy*), las cuales enfatizan el peso social de la dominación masculina.
- Teorías sobre desigualdad estructural de géneros, que se ocupan de las relaciones estructurales de desigualdad de género en sociedad. (p. 15)

²⁸ (T)he gender system is a *framework of meaning*, containing relations within which the sex of the person is made socially relevant. This framework concerns power but also many other issues. It is often more of an *adaptation* to power than it is power or powerlessness by itself. A gender system, in this view, is a *response* to a more or less patriarchal structure, and the two must be carefully distinguished. Gender (...) is formed by power structures but also by other forces, such as the need for social recognition.

²⁹ Por supuesto, esto no sucede necesariamente en la realidad como lo pone el ejemplo, el cual se refiere, de hecho, a un posible miedo frente a los mecanismos de la estructura patriarcal. En la realidad y para ciertas sociedades, existen más oportunidades de no adaptarse a la estructura de poder y tener satisfacción personal a la vez. También es posible la resistencia, como lo apunta Bourdieu (2000, p. 26)

³⁰ Como lo reportó Margaret Mead en *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas* con respecto a los arapesh y los chambri. (citado por Zárate Vidal, 2005, pp. 79-80)

De la primera tendencia, Rodríguez Cerda y Ambriz Bustos (2005) la plantean de la siguiente forma:

Lo masculino ha sido evidenciado como el ámbito de la dominación o la diferencia, identificadas con los privilegios del hombre en las relaciones de género. La masculinidad ha devenido en la noción por la cual se estudia el efecto de esas relaciones tanto en el plano cognoscitivo como en el de las interacciones hombre-mujer (p. 147).

Los autores posteriormente advierten sobre el peligro de reducir la masculinidad a un solo plano (el de la dominación), ya que eso no permitiría concebir el fenómeno en su complejidad. Efectivamente, concebir la relación entre los géneros como una relación de dominación de los hombres sobre las mujeres, descuida varios hechos importantes: que existen una serie de instituciones sociales que reproducen y mantienen el sistema de géneros, tanto a nivel explícito como de forma neutra; y que existen una serie de hombres y mujeres que no se ajustan (parcial o totalmente) al sistema de géneros.

Por esto hace falta un análisis de las desigualdades estructurales de género, las cuales son conocidas más popularmente como “el patriarcado”³¹: “(E)s la forma de la sociedad —la existencia de históricas y cambiantes formas de patriarcado o estructuras sociales de desigualdad de géneros— que *crea* ciertos tipos de masculinidades y las vías por las que el poder llega a unirse a ellas”³² (Holter, 2005, p. 20). El patriarcado es un conjunto de relaciones que objetivamente debilitan la posición de la mujer y crea formas de discriminación relacionadas (Holter, 2005, p. 21). Es necesario añadir que fortalece otras posiciones de la mujer, como los trabajos dedicados al cuidado (enfermería, educación preescolar), donde el hombre es ridiculizado o cae en sospecha su orientación sexual.

³¹ El patriarcado ha estado fuertemente relacionado en Occidente con la masculinidad (Salas y Campos, 2002, p. 17).

³² (I)t is the form of society —the existence of historical, changing forms of patriarchy or gender-unequal societal structures— that *creates* certain types of masculinities and the ways that power becomes linked to them.

La desigualdad estructural de género se manifiesta a través de relaciones “objetivas”. Esto significa que la desigualdad no se anuncia, como puede suceder en una jerarquía directa de género³³. El patriarcado se manifiesta a través del diseño de instituciones, leyes, industrias culturales o las relaciones de producción y reproducción dentro de la pareja heterosexual. El hombre como productor acentúa su identidad en el tener; la mujer, por el contrario, acentúa su identidad en el reproducir, esto es, en el ser (Holter, 2005, p. 21). Las formas más extremas de esta relación se manifiestan en la posesión masculina de la mujer. Sin embargo, no siempre el mandato patriarcal funciona sin resistencias.

Las regulaciones patriarcales son ejercidas prototípicamente por los hombres y, según Salas y Campos (2002), basados en otros autores, son tres las implicaciones del patriarcado en la vida de hombres y mujeres:

- “La obligación de procrear hijos legítimos sobre la base del control político del cuerpo y la sexualidad de las mujeres (...), mediante la creación y surgimiento de instituciones de control social (matrimonio, maternidad, virginidad, heterosexualidad obligatoria, monogamia para la mujer, etc.)
- el establecimiento de las estructuras de clase, económicas y políticas en manos de los hombres (...).
- la guerra como institución masculina patriarcal”³⁴ (p. 21).

Para Walby (2002), son seis las principales estructuras que constituyen un sistema patriarcal: el trabajo asalariado, el trabajo doméstico, la sexualidad, la cultura, la violencia y el Estado. Es posible que la fractura patriarcal en alguna o algunas de las esferas se vea compensada por acentuaciones en la búsqueda del modelo prototípico de género en otras. Esto es, que un hombre o mujer que no llene la expectativa social en algún área del sistema

³³ Por ejemplo, el machismo es una manifestación patriarcal que afecta la relación directa entre hombres y mujeres, y entre hombres y hombres. Consiste en la dominación y “superioridad” masculina que se complementa con la “inferioridad” y sumisión femenina (Páramo, 2005, p. 225).

³⁴ Es interesante que las tres características están presentes en la obra *Áyax*, como se verá en el capítulo 4.

patriarcal, puede optar por llenarla en otra. Más abajo, se verá que en la Grecia clásica, la desigualdad estructural de género se basó en la división del trabajo, la sexualidad, la cultura (lo religioso como aspecto protagónico), el monopolio de la violencia y el ejercicio restrictivo de la ciudadanía.

Además de la homologación de “másculo” (macho, masculino, hombre) y “femíneo” (hembra, femenino, mujer) sobre la que se basa el patriarcado, Foster (2000) plantea que “el patriarcado propone un sistema cerrado de análisis social e histórico, tanto en lo que respecta a lo que excluye como en lo referente a sus aspiraciones hacia un modelo que lo engloba y lo explica todo...” (p. 20). Esto coincide con la crítica que hace el feminismo de que los hombres nunca declaran la posición desde la cual hablan, sino que se centran en el lugar discursivo de la universalidad³⁵ (cf. Phillips, 2002).

2.3.2 Masculinidades hegemónicas y subordinadas

Esto desemboca en la pregunta sobre cuáles masculinidades son posibles dentro de un régimen de desigualdad estructural de género. En primera instancia, es necesario anotar que, efectivamente, no consiste en una masculinidad, sino que es una “noción plural” (Rodríguez Cerda y Ambriz Bustos, 2005, p. 151).

Los hombres y las masculinidades están moldeadas por diferencias de edad, por situación en una clase, por etnicidad y racialización y otros. El género del hombre sólo existe en las intersecciones con otras divisiones sociales y diferencias sociales³⁶ (Connell, Hearn y Kimmel, 2005, p. 3).

Si bien la masculinidad es una noción plural, esto es, existen masculinidades, no todas estas masculinidades tienen la misma aceptación, o se convierten

³⁵ También es consecuente con la crítica que hace Simone de Beauvoir a los hombres, que pretenden ser mentes sin cuerpo y que, de esa forma, fallan en llenar su propio ideal, ya que obviamente son seres corporales y sexuales. (citada por Gardiner, 2005, p. 37).

³⁶ Men and masculinities are shaped by differences of age, by class situation, by ethnicity and racialization and so on. The gendering of men only exists in the intersections with other social divisions and social differences.

en polos de atracción ideal para los individuos que se construyen como hombres. De hecho, muchas de estas masculinidades son más aceptadas o promovidas, otras se encuentran en posición de resistencia y otras son simplemente subordinadas (cf. Swain, 2005, pp. 220-221). Tal y como lo plantea Swain (2005, p. 221), existen hombres que se ajustan más al ideal establecido por la sociedad porque disponen de los recursos necesarios para exhibirlo (factores físicos, económicos, actitudinales...). A este ideal o foco de atracción se le llama “masculinidad hegemónica”³⁷. Como contraste, existen masculinidades que se encuentran en un estado de subordinación, “las cuales están ubicadas afuera de las formas legítimas de virilidad tal como están representadas en la forma hegemónica y las cuales son controladas, oprimidas, y subyugadas³⁸” (p. 221).

Parte de las prerrogativas de la masculinidad hegemónica es la violencia, que se expresan a través de actos que son “muy promovidos en la socialización masculina y femenina, para que los desplieguen sobre todo los hombres” y “son una expresión ritual de las relaciones de poder, que el patriarcado impone a hombres y mujeres” (Salas y Campos, 2002, p. 21). Kauffman (1989 citado por Salas y Campos, 2002, p. 21) clasifica la violencia masculina en tres tipos, a los cuales Salas y Campos agregan uno más que se enlistará de último:

- Violencia contra otros hombres
- Violencia contra las mujeres y otras poblaciones asumidas como débiles
- Violencia contra sí mismo
- Violencia contra la naturaleza

Es necesario anotar que esta díada “masculinidad hegemónica-masculinidad subordinada”, necesita ser puesta en perspectiva a nivel de las prácticas sociales, ya que ambas podrían convertirse en una especie de “receta” para

³⁷ Esta noción es propuesta por los trabajos de Raewyn W. Connell y han tenido un gran impacto en la teorización sobre las masculinidades (cf. Sandoval, 2007, p. 8; Swain, 2005, p. 220; Edwards, 2005, p. 59 y Kimmel, 1994, p. 125).

³⁸ ... wich are positioned outside the legitimate forms of maleness as represented in the hegemonic form and wich are controlled, oppressed, and subjugated.

entender la masculinidad, lo que llevaría eventualmente a una simplificación de lo que sucede en las sociedades. Por ejemplo, es necesario entender que las masculinidades hegemónicas pueden acceder a ciertos comportamientos propios de masculinidades subordinadas si se da el contexto necesario (por ejemplo, en el contexto del fútbol se dan acercamientos físicos entre hombres prohibidos en otras esferas como lo anota Sandoval, 2007, p. 42). Por otra parte, existen masculinidades hegemónicas que son positivas para las comunidades en las cuales se construyen (cf. Zárate Vidal, 2005, p. 95). Por último, el concepto de masculinidad hegemónica puede enmascarar la existencia de resistencias o “masculinidades críticas”, así como prestarse a encarnar las concepciones y preocupaciones de un solo grupo dominante (cf. Rodríguez Cerda y Ambríz Bustos, 2005, p. 153, 154 y 163).

2.3.3 La formación de la masculinidad

La formación de la masculinidad se produce a partir de una serie de identificaciones y desidentificaciones donde participan tanto los modelos de masculinidad hegemónica, como los miedos a la abyección y las decisiones que el individuo toma con respecto a sus prácticas y a su sociedad. Sin embargo, en esta sección se describirán los dos primeros, es decir, los mecanismos sociales y discursivos mediante los cuales se crean polos de atracción para los hombres para definir, defender y afirmar su masculinidad.

Kimmel (1994, pp. 123-133), apunta los aspectos claves con respecto a la construcción de la identificación masculina:

- Se construye en un contexto histórico. Las formas que toma y cómo se vuelve consustancial con una sociedad en particular es vital para entender su relación con otros géneros en el sistema o formas de entender los sujetos sociales³⁹.
- Se concibe como relaciones de poder. Los hombres continuamente están siendo medidos y miden, a su vez, a otros hombres con respecto al ideal regulatorio de la masculinidad hegemónica. Con respecto a

³⁹ Este aspecto es fundamental y puede, de hecho, determinar o invalidar los otros aspectos reseñados.

esto, la agresión y la competencia son aspectos indispensables para los hombres en la difícil misión de probar su virilidad.

- La huida de lo femenino. La masculinidad se construye a través del rechazo de lo femenino. En primera instancia, ser hombre significa no ser mujer (cf. también Salas y Campos, 2002, p. 25). Así que ser hombre implica el rechazo de todo aquello que se relaciona con la feminidad; como por ejemplo, las emociones, el cuidado... Pero, el “tener una mujer”, como novia, esposa o amante, es valioso como exhibición y garantía de virilidad frente a otros hombres (cf. Swain, 2005, p. 223).
- La masculinidad es refrendada en un contexto homosocial. Esto es lógico, ya que la identificación con el grupo implica buscar la aceptación del mismo a través del cumplimiento de las normas que lo regulan, es decir, la pertenencia (Rodríguez Cerda y Ambriz Bustos, 2005, p. 164).
- La homofobia. Es la visión de la homosexualidad o lo relativo a la homosexualidad como una amenaza a lo masculino (Swain, 2005, p. 222). “Así la validación de la masculinidad pasa por convencer al medio social de que no se es una mujer, ni un bebé y por supuesto de que no se es homosexual” (Zárate Vidal, 2005, p. 100). Esto se da porque se equipara la homosexualidad con lo femenino. Existe un enorme miedo de parte de los hombres de ser tachados de afeminados.

Es necesario agregar que los dos mecanismos que relacionan los distintos órdenes jerárquicos dentro de las masculinidades dentro del contexto del patriarcado son la emulación y la compensación:

De hecho, los hombres en la cima de la jerarquía social pueden usar formas neutras para lograr sus objetivos. Por ejemplo, pueden usar su influencia económica o política, y los hombres debajo usarán lo que *ellos* tienen—esto es, su género. En otros casos, hombres no

privilegiados pueden emular el comportamiento de género de los hombres dominantes⁴⁰ (Holter, 2005, p. 20).

A continuación, se presenta sucintamente los principales factores que inciden en la construcción de la masculinidad y que son especialmente pertinentes para el análisis del *Áyax*.

2.3.4 Familia

El concepto de familia, al igual que el de masculinidad, debe ser relativizado de acuerdo a variables históricas, sociales y culturales. Una de las principales tareas consiste en identificar las esferas de las que se compone, y si existe separación de esferas de acuerdo al género.

Evidentemente, la familia es el primer contexto y más inmediato en la construcción de la masculinidad. Las teorías de socialización han estudiado a fondo la asimilación de las normas e identidades de las cuales tiene que apropiarse un ser humano para desenvolverse eficazmente en un medio social. El género es parte de este proceso y comienza incluso antes del nacimiento. Las expectativas y presuposiciones de una comunidad o familia sobre el género de un nuevo ser humano son una enorme carga que moldea la identidad (cf. Adams y Coltrane, 2005, pp. 233-236).

Luego, estos esquemas asimilados desde la infancia, y reafirmados en la adolescencia, son reproducidos en el momento que los niños convertidos en adultos establecen una familia a su vez (p. 238). Estos esquemas corresponden a qué lugar dentro de la familia (derechos, obligaciones, comportamientos) se le da a una niña y cuál a un niño. Para un niño, una primera etapa de socialización “se relaciona con el control de las emociones y también con el desarrollo de la fuerza física y la sexualidad que, preferiblemente, no deben asociarse con componentes afectivos. Tiene que

⁴⁰ In fact, the men at the top of the social hierarchy may use mainly gender-neutral ways to achieve their aims. For example, they may use their economic or political influence, and the men below will use what *they* have—namely, their gender. In other cases, nonprivileged men may emulate the gendered behavior of the dominant men.

demostrar valentía y control emocional” (Salas y Campos, 2002, p. 26). Posteriormente, se aprenden los roles sociales que serán implementados en la vida social. Ya como adultos, el ideal de masculinidad hegemónica dificulta el ejercicio de la paternidad en cuanto al involucramiento emocional e inversión de tiempo en el crecimiento y cuidado de los niños y niñas (Adams y Coltrane, 2005, p. 241).

2.3.5 Educación

El sistema educativo es una de las instituciones donde los niños y adolescentes construyen y ejercen su masculinidad. Este sistema se compone de dos áreas de aprendizaje: una formal y otra informal (Swain, 2005, p. 216).

En el área formal se distinguen los siguientes aspectos: formas de aprendizaje y enseñanza, aparato disciplinario y las estructuras administrativas, organizativas y normativas de la institución. Algunos de estos aspectos están más relacionados con la adquisición del género: la organización y manejo de prácticas educativas (incluye la disciplina), el curriculum, deportes y juegos, y relaciones maestros-estudiantes. (p. 216)

El área informal está continuamente interrelacionada con el área formal. Esta área consiste básicamente en las relaciones entre estudiantes fuera del contexto formal. La principal fuente de presión social se produce en los grupos de pares. Dentro de estos, el deporte y los juegos constituyen uno de los contextos más importantes para adquirir estatus alto dentro del grupo. A la vez, el deporte se relaciona estrechamente con la vida del cuerpo, el enfrentamiento a otros hombres y, por último, prácticas violentas y metáforas de la guerra (p. 217).

Estar en un grupo de pares garantiza la seguridad de pertenencia a un grupo y cierta seguridad. Sin embargo, implica someterse a las normas de aquellos que detentan la hegemonía dentro del grupo. Ser catalogado como abyecto dentro del grupo y ser víctima de conductas violentas, puede generar

medidas desesperadas de reconquistar la masculinidad y valía que fueron arrebatadas en este contexto⁴¹.

2.3.6 La honorabilidad

Esto nos lleva al concepto de honor y honorabilidad. Alcanzar la masculinidad implica una serie de ritos o pruebas, muchos de ellos asociados con el honor y la virilidad (Gillmore, 1990 citado por Salas y Campos, 2002, p. 39). En una sociedad patriarcal el hombre está obligado a cuidar su virilidad y su honor. Una sociedad establece aquello que hace al hombre perder su honor y cómo se da el reconocimiento de quién es un verdadero hombre (p. 39).

El concepto de honorabilidad está, además, asociado con el de nación. De hecho, el honor de la nación se equipara al honor propio y es una forma más de cómo la masculinidad se asocia con el nacionalismo (Sandoval, 2007, p. 9). A la vez, el otro es entonces definido como no masculino y generalmente asociado con una feminización, alguien abyecto que debe ser denigrado y/o dominado.

Salas y Campos (2002) proponen los siguientes ejemplos que amenazan la honorabilidad del hombre:

- Ser considerado afeminado.
- Que su mujer le sea infiel.
- Impureza sexual de su madre, esposa, hijas, hermanas, y no la suya propia. (p. 39)

Sin embargo, a pesar de que efectivamente son tópicos asociados con el honor y la vergüenza, Sandoval (2007) propone que “penetrar es el mayor símbolo de la respetabilidad masculina. Lo que más amenaza es el ser penetrado y, a su vez, la penetración feminiza al oponente. La penetración

⁴¹ Esto ha sido analizado y debatido a partir de los incidentes de tiroteos en centros de enseñanza en EE. UU. (Adams y Coltrane, 2005, p. 238), y es un evento central de la obra que aquí se analiza.

funde el poder y la sexualidad, pues es una forma de posesión” (p. 133). Esto es, la respetabilidad del hombre se encuentra en su propio cuerpo.

Sin embargo, al concebirse el hombre como alguien que “tiene”, como se expuso más arriba, el cuerpo masculino crece de acuerdo al crecimiento de sus posesiones materiales o simbólicas. Así, esto explicaría la amenaza siempre presente de la penetración de otro hombre dentro de su cuerpo aumentado y la necesidad continua de la competencia y la violencia.

2.3.7 Militarismo

La guerra y las instituciones militares han servido durante milenios como espacios para la conformación, la exhibición y la reafirmación para los hombres de su ideal de masculinidad. El guerrero ha sido y sigue siendo un símbolo clave de la masculinidad (Morgan, 1994, p. 165). Morgan agrega que “en todos los tipos de sociedad (...) se espera de los hombres que luchen o estén preparados para luchar...”⁴² (p. 166).

Este ideal de la guerra y lo militar como identificación sucede desde la infancia del varón a través de una serie de productos culturales (libros de caricaturas, programas televisivos, juguetes, juegos de computadoras, películas y otros) (Morgan, 1994, p. 166 y Higate y Hopton, 2005, p. 434); pero también a través de la identificación de lo masculino con la violencia, el estoicismo y la protección de la nación y la familia.

Por una parte, los políticos han utilizado el nexo entre masculinidad y militarismo al promover una masculinidad idealizada que valoriza la imagen de hombres activos y fuertes que ponen en riesgo colectivamente su vida por el bien mayor de la comunidad de la que forman parte. Por otra parte, este nexo se produce por una erotización del estoicismo, ponerse en riesgo y violencia letal junto con los símbolos que le son propios: lenguaje militar, cascos, atuendos de combate, armas especiales y tácticas. (Higate y Hopton, 2005, pp. 434-435)

⁴² In all types of society (...) men are expected to fight or to be prepared to fight...

Lo militar se sostiene sobre la disciplina del cuerpo. “El entrenamiento implica la disciplina, el control y la mortificación ocasional del cuerpo. El cuerpo individual y el yo que es identificado con ese cuerpo son moldeados dentro del cuerpo colectivo de los hombres⁴³” (Morgan , 1994, p. 167). Además, este cuerpo es puesto en riesgo en combate, amenazado por peligros y daños, sometido a privaciones o expuesto a los elementos para conseguir un cuerpo que cumple con los ideales de la masculinidad hegemónica (p. 167).

Existen tradicionalmente dos clases de heroísmo que contrastan entre sí dentro de lo militar: el individuo heroico o guerrero y la hermandad de armas (*brothers in arms*), relacionada esta última con la solidaridad y valor de un grupo de soldados. La hermandad de armas ha ganado a través del tiempo más reconocimiento, en tanto que el heroísmo individual ha sido estigmatizado o inhibido (Morgan, 1994, p. 174).

2.3.8 Religión

Es importante reconocer el nexo entre religión y masculinidad, ya que los mitos y creencias religiosas tienden a reproducir y fortalecer un régimen de géneros imperante. Sin embargo, en la evolución de las costumbres religiosas también se puede cartografiar los cambios en la manera como socialmente se construye el género⁴⁴.

Lo mítico-religioso tiene un efecto modelador en la forma cómo hombres y mujeres se representan lo masculino y la paternidad. A la vez, estas creencias ayudan a legitimar las relaciones de producción y reproducción, y las divisiones del trabajo (Rivera y Ceciliano, 2003, p. 62).

⁴³ Training involves the disciplining, controlling, and occasional mortification of the body. The individual body and the self that is identified with that body are shaped into the collective body of men.

⁴⁴ cf. el artículo de Quesada (2002) sobre las concepciones patriarcales en el Antiguo Testamento y la evolución de las creencias religiosas en la Diosa y su posterior evolución hacia el patriarcado.

2.3.9 Sexualidad masculina

La identidad masculina (Occidental) está fuertemente relacionada con el ejercicio de la sexualidad. Esta sexualidad está centrada en el pene, tanto como órgano físico, como su contraparte simbólica (falo). En el pene reside tanto la fuerza y la seguridad masculina como sus miedos y debilidades (impotencia, problemas de eyaculación...) (Plummer, 2005, pp. 179-180 y Flannigan-Saint-Aubin, 1994, p. 239).

Salas y Campos (2002, p. 25) presentan el encargo que se le hace al hombre en el ámbito sexual:

- Siempre listo para tener sexo
- Siempre con el pene erecto, que “funciona” siempre
- Siempre durando mucho para eyacular
- Siempre dando satisfacción sexual a las mujeres (como nadie lo hace).

Sin embargo, este es uno de los temas que debe ser ampliamente relativizado en el contexto histórico de la obra en cuestión, ya que los aspectos relacionados con el pene y el desempeño sexual no parecen haber sido los aspectos determinantes en la sexualidad griega del siglo V AC. Aunque sí el falo como símbolo masculino-religioso puede haber tenido un peso en la imagería y los ritos asociados con fertilidad y fecundidad como se verá en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3. CONTEXTUALIZACIÓN

3.1 Contexto histórico: Situación política de Atenas en el siglo V AC

El desarrollo de las artes en Atenas en el siglo V AC está articulado íntimamente con la política ateniense en este periodo, tanto a nivel interno como a nivel externo. Los aspectos más sobresalientes son las pugnas en el seno de la aristocracia en Atenas y la consiguiente reforma democrática, las guerras médicas y por último, la política de Atenas frente a Esparta (lo que desembocaría en la guerra del Peloponeso). En el centro de estos tres aspectos se encuentra la construcción de la identidad del ciudadano ateniense del siglo V AC: un varón ciudadano democrático, nacionalista y etnocentrista, comprometido con la vida política y, a la vez, profundamente religioso.

3.1.1 Aristocracia y reforma democrática

Después del derrumbe de la civilización micénica debido a las invasiones dorias en la Hélade (hacia finales del segundo milenio AC), la forma de gobierno monárquica y matriarcal propia de las ciudades micénicas fue derrocada y sustituida por gobiernos aristocráticos patriarcales que ejercían el poder a través de un Consejo. El surgimiento de las *polis* (πόλις) consistió preliminarmente en la conservación de la estructura de tribus, fraternías y clanes en relaciones de dependencia, donde existió una aristocracia de terratenientes por un lado; y por otro, de campesinos con muy pocos privilegios. La aristocracia conservaba sus privilegios no sólo a través de la tenencia de la tierra, sino a través de los lazos de sangre y el monopolio de la religión a través de las funciones sacerdotales. Cada *polis* era independiente y contaba con su propio héroe fundador y su divinidad protectora (Barahona, 2006, p. 83).

Posteriormente, el crecimiento de la población y el desarrollo del comercio produjo dos fenómenos que van a desequilibrar las estructuras sociopolíticas sobre las que se fundamentaron estas *polis* arcaicas (Barahona, 2006, p. 88).

Con respecto al primero de ellos, la creciente demanda de los ciudadanos menos privilegiados por tierras y medios de subsistencia provocó la búsqueda de nuevas tierras con la consiguiente fundación de *apoikías* (ἀποικία). Este fue un fenómeno parecido a la colonización, el cual sólo funcionó como alivio de las tensiones internas. Por otra parte, el empobrecimiento y consiguiente endeudamiento de parte de la población, creó el aumento de esclavos, lo que dio origen a un enorme malestar entre las clases bajas de las ciudades griegas.

Con respecto al segundo, el crecimiento mercantil permitió el enriquecimiento de ciertos sectores medios de la población y el aumento de artesanos y comerciantes:

Las oportunidades económicas surgidas de este crecimiento crearon un estrato de propietarios agrícolas enriquecidos que no procedían de las filas de la nobleza tradicional y que probablemente también controlaban algunas de las compañías comerciales. Pero a la nueva riqueza de este grupo no le correspondía un poder político equivalente en la ciudad. (Barahona, 2006, p. 87)

Además, la innovación de la falange de *hoplitas*⁴⁵ (ὀπλίτης) en el sector militar, con la participación de una gran cantidad de hombres del gremio metalúrgico, le dio protagonismo a quienes disponían del dinero suficiente para hacerse una armadura y que, a cambio de sus servicios, querían derechos políticos.

Estos aspectos llevaron a un clima de inestabilidad social entre los siglos VIII al VI AC con frecuentes conflictos entre sectores (στάσις). Una forma política en la que encontraron salida estas tensiones en las distintas *polis* fue la tiranía. El tirano (τύραννος), era “el hombre que se adueñaba del poder y lo mantenía sin autoridad «legítima», pero aplicando algunas reformas con las que se aseguraba el apoyo, al menos momentáneo, de amplios sectores de

⁴⁵ Infantería fuertemente armada y de formación compacta, en la cual sólo podían participar aquellos que podían adquirir una armadura, la cual era muy cara en ese tiempo.

la población” (Barahona, 2006, p. 89). Por supuesto, estos hombres debían contar con los medios económicos y militares necesarios para llevar a cabo tal empresa. La popularidad de este tipo de gobierno entre las *polis* griegas se debió a ciertas medidas que se podrían llamar populistas, pero que en última instancia, realmente funcionaron para equilibrar la balanza social: restricción a los monopolios aristócratas de la tierra, independencia de los campesinos, impulso del comercio y las manufacturas, promoción del sentimiento de comunidad mediante festivales y obras públicas. Sin embargo, el que se dieran estas medidas siempre dependía de la personalidad del tirano en el poder.

En Atenas a mediados del s. VII AC, la aristocracia⁴⁶ (llamados los εὐπατρίδαι o eupátridas, los “bien nacidos”), se encontraba a nivel interno polarizada fuertemente debido a las represalias por el intento de tiranía de Cílón en el año 630 AC. A esto se le sumaban las presiones de los campesinos sin tierra que habían caído en la servidumbre. Para el 594 AC, el nombramiento del sabio Solón en el puesto de arconte, trajo cierto equilibrio a la sociedad con las leyes que dictó para regular la vida de la ciudad.

Las leyes de Solón regularon por una parte, los aspectos civiles y por otra, los aspectos sagrados. En lo sagrado, se restringió el fausto en los funerales así como la prohibición general del homicidio y su venganza; la penalización del mismo quedaba en manos del gobierno de la ciudad (Gernet y Boulanger, 1960, pp. 110-111 y Lacey, 1968, pp. 54 y 87). En cuanto a lo civil, uno de las medidas fue la abolición de la servidumbre por deudas, lo cual tuvo efecto retroactivo, así que fueron liberados muchos campesinos que habían sido reducidos a la esclavitud y repatriados muchos que habían sido vendidos en el extranjero (Barahona, 2006, p. 106).

Dos temas importantes en las leyes de Solón, fueron la sucesión de la tierra y el acceso a las instituciones de la polis por parte de los ciudadanos. Con respecto al primer tema, se estableció el derecho a dejar un testamento, por

⁴⁶ Una caracterización más detallada se puede encontrar más abajo.

lo que los clanes o redes de parentesco no podían disponer de una tierra sin herederos directos, sino que la adopción podía funcionar como una forma de mantener la propiedad dentro de la familia o el casamiento con una *epikleros* (ἐπίκληρος) y el nacimiento de un heredero varón de ella (Lacey, 1968, pp. 88-89). Con respecto al acceso al poder, las leyes de Solón establecieron que este acceso se lograba por la cantidad de riqueza producida por las posesiones del ciudadano. Dado que anteriormente este acceso a formar parte de los distintos organismos de la ciudad se lograba por nacimiento, la nueva ley permitió que ciertos ciudadanos acaudalados pero no aristócratas y miembros de la falange hoplita pudieran ser electos en cargos que antes eran monopolizados por los *eupátridas* (Barahona, 2006, p. 106-107); aunque estos últimos seguían gozando de una enorme influencia en los distintos órganos políticos. Por último, Solón fue quien puso por escrito el cuerpo de leyes civiles como forma de regulación de la convivencia en la *polis*.

A pesar de que las leyes de Solón representaban un claro intento de atemperar las desigualdades sociales, los problemas más agudos quedaron sin resolver (como la necesidad de una reforma agraria). Para el 545 AC y después de dos intentos fallidos, Pisístrato se convierte en tirano de Atenas. Si bien era noble, su gobierno estableció una serie de medidas encaminadas a fortalecer las clases subordinadas. Impulsó un programa de construcciones en la ciudad que dio trabajo a artesanos y trabajadores urbanos además de los beneficios estéticos para Atenas. Las artes y las letras estuvieron amparadas por su gobierno, así como las festividades en honor a Atenas y a Dionisio.

Además, le dio un gran auge al comercio marítimo y creó créditos públicos para los campesinos, de forma que estos podían contar con una seguridad económica de parte del Estado. Las conquistas en el exterior (Salamina), y el control de los recursos mineros de Tracia le permitió a Atenas acuñar las primeras monedas de plata con el símbolo de la lechuza, lo que va a dinamizar la economía de la polis. Después de la tiranía de Pisístrato, una serie de conflictos entre las familias poderosas de Atenas (principalmente

entre los Pisistrátidas y Alcmeónidas) (Levi, 2000, p. 95), llevó a una guerra civil de dos años, después de la cual, el equilibrio social y político se logró a partir del gobierno de Clístenes y sus reformas democráticas.

Estas reformas en Atenas se dieron entre el 508-507 AC. Las principales reformas de Clístenes reestructuraron la división política del Ática y la conformación y poderes de las principales instituciones de la ciudad (Levi, 2000, p. 95-6; Barahona, 2006, p. 109-110 y Fernández, 2000, p. 26-27). Estas reformas se van a acentuar con las iniciativas de Enfiates y Pericles a mediados del siglo V AC.

Antes de Clístenes, existían cuatro tribus (*genē*, γένη) las cuales tenían orígenes nobles (un héroe fundador). Estas tribus eran controladas por las principales familias aristocráticas atenienses y habían creado a su alrededor un sistema de clientelismo entre las clases subordinadas. Clístenes reorganizó el sistema con base en redistribuir la población en diez tribus, las cuales estaban conformadas por *demē* de las tres áreas naturales del Ática: la costa, las llanuras y las montañas o colinas (Barahona, 2006, p. 109 y Fernández, 2000, p. 37). Un *demos* (δῆμος) correspondía a una especie de cantón o territorio en el que se dividían las tribus. De Clístenes en adelante, el ciudadano sumaba a su nombre la pertenencia a un *demos*, lo que representaba una filiación con el territorio de nacimiento y no con un parentesco o familia (Lacey, 1968, p. 91).

En cuanto a lo institucional, es necesario previamente dar un esbozo de los organismos políticos griegos, cómo estaban conformados y cómo cambiaron durante el arcontado de Clístenes (cf. Atenas, s. f., pp. 2-5; Barahona, 2006, p. 110 y Fernández, 2000, pp. 27-30):

- i. La *Boulé* (βουλή) o Consejo: En principio consistía en un organismo que servía a la Asamblea y se aseguraba de que las medidas aprobadas por la Asamblea fueran cumplidas. Sin embargo, a mediados del siglo V AC había adquirido un mayor poder que le permitía ejecutar asuntos que no habían sido consultados a la

Asamblea. En todo caso, se componía de 500 miembros, 50 por cada tribu. En principio eran elegidos pero después se sortearon. Tenían que tener más de treinta años y pasar un examen de aptitud moral. Ocupaban el cargo por un año y podían reelegirse una vez no consecutiva. Esto aseguraba que una gran cantidad de ciudadanos participaran de los asuntos políticos. Para el Consejo el año se dividía en 10 partes y en cada uno de estos periodos de tiempo, la delegación de una tribu tenía los plenos derechos del Consejo entero, lo que se llamaba Pritanía. Uno de los pritanos era elegido por sorteo para presidir las sesiones y a la vez, la asamblea cuando se reunía. El Consejo se ocupaba de revisar y aprobar los asuntos que serían sometidos a votación en la Asamblea. También se encargaba de recibir las delegaciones extranjeras y estudiar los asuntos propuestos por estas. Fue el órgano más fortalecido por las reformas de Clístenes.

- ii. La *Ekklesia* (ἐκκλησία) o Asamblea: Pasó con las reformas de Clístenes a ser el órgano más importante del sistema político. En él tenían derecho a participar todo ateniense varón mayor de 18 años e hijo de atenienses. Se reunía aproximadamente cada diez días en un lugar llamado el Pnix, que podía albergar unas 6 mil personas aunque habían de 30 a 40 mil ciudadanos (no todos podían asistir por sus ocupaciones). La Asamblea votaba los asuntos que habían sido revisados por el Consejo, decidía sobre declarar o no la guerra, tratados, tributos a los vencidos; así como la elección de los funcionarios más importantes y asuntos judiciales que después se pasaban a las Helieia o condenar al ostracismo⁴⁷ a algún ciudadano peligroso.
- iii. *Helieia* (ἡλιεία): Eran los tribunales de jurados que daban veredictos en los litigios. Se componía de 6000 jurados distribuidos en 10 cámaras con los restantes como reserva. Eran elegidos entre los candidatos por sorteo.

⁴⁷ Mecanismo de protección al sistema político mediante el cual se trataba de evitar la tiranía y las guerras internas. La Asamblea votaba si enviar o no al destierro a algún ciudadano que considerara peligroso para el orden público (Fernández, 2000, p. 30).

- iv. *Estrategos* (στρατηγός): Eran los funcionarios más importantes. Eran diez, uno por tribu y eran elegidos por la Asamblea. Se encargaban de cobrar los impuestos de guerra, de liderar la policía, el ejército y todo lo administrativo y logístico que tenía que ver con lo militar (reclutamiento, entrenamiento...). Cobraban los tributos a los miembros de la Liga delio-ática y podían asistir a las reuniones secretas del Consejo. Eran reelegibles. Para las guerras médicas el estratego en jefe tuvo poderes extraordinarios para la toma de decisiones a nivel ejecutivo, lo cual no se corrigió en los años posteriores. Esto explica que Pericles tuviera tanto poder desde el puesto de estratego en jefe de la ciudad.
- v. *Arcontes* (ἄρχωντες): Con Clístenes la cantidad de arcontes subió a diez. Estos eran electos por la Asamblea entre los ciudadanos de las primeras dos clases (mayor producción agrícola). Eran los siguientes:
- *Arconte Epónimo* (ἐπώνυμος): Tenía funciones ejecutivas y judiciales. Era la máxima autoridad, daba su nombre al año (de ahí el nombre de “epónimo”) y, por lo tanto, era el cargo más visible del gobierno. Presidía las Grandes Dionisiacas.
 - *Arconte Basileus* (βασιλεύς): Eran de su competencia todos los asuntos religiosos. Era el heredero ritual de los reyes y oficiaba los sacrificios, las procesiones, los misterios y las Dionisiacas de enero.
 - *Arconte Polemarco* (πολέμαρχος): Anteriormente fue un jefe militar, sin embargo, pasó a encargarse de los asuntos judiciales relacionados con los no-ciudadanos durante el siglo V AC. Organizaba, además, los eventos cívicos referidos a la milicia.
 - *Los seis arcontes tesmotetas* (θεσμοθέται): Tenían funciones legales y judiciales. Instruían los demás pleitos y juicios, transcribían y custodiaban las sentencias y organizaban y coordinaban el conjunto de lo que se había legislado (Alonso y Royano, 1996, p. 117).
 - *Un arconte secretario de los tesmotetas.*

- vi. *Areópago*: Tribunal arcaico de origen aristocrático que legislaba antiguamente la *polis* (lo conformaban los arcontes). Con las reformas de Clístenes parte de sus poderes se trasladaron al Consejo, mientras que su función principal fue la de juzgar los delitos de homicidio. En las guerras médicas sus prerrogativas aumentaron considerablemente, pero fueron restringidas por la labor política de Enfiartes y luego, la de Pericles. Estaba presidido por el arconte *basileus*.

De este breve panorama sobre las instituciones democráticas atenienses es posible inferir que la mayor parte de los ciudadanos atenienses estaban o habían estado en ejercicio de cargos públicos y/o políticos; y que el debate público de los asuntos importantes a nivel de la *polis* era algo muy común y que, de hecho, fue posteriormente rescatado en el lenguaje y estructura de la tragedia⁴⁸.

Los aportes de Enfiartes, bastante breves debido a su asesinato, como transferir las capacidades judiciales y legislativas del Areópago al Consejo y las Helieia; y los de Pericles: admitir para su elección en las altas magistraturas a la tercera clase de ciudadanos y la disposición de remunerar con dietas los cargos del Consejo y los jueces heliastas; contribuyeron a fortalecer el régimen democrático ateniense. Otros aspectos del arcontado de Pericles serán reseñados en los próximos dos apartados.

3.1.2 Guerras médicas

El gran evento histórico que articula el ascenso de Atenas como potencia en la Hélade y su desarrollo meteórico como ciudad son las Guerras Médicas. Los acontecimientos asociados a ellas suceden entre el 499 AC y el 479 AC. Las consecuencias ideológicas asociadas con este evento son: la oposición persa o bárbaro-griego, la oposición democracia (libertad)-tiranía (opresión) y la supremacía del modelo ateniense socio-político en el contexto de la Hélade (cf. Nenci, 1981a.).

⁴⁸ Como ejemplo, se puede citar el gusto que tenían los atenienses por el *agon*, un debate verbal donde el ganador de este era el personaje que defendía la postura ideológica del autor.

El imperio persa fue creado por Ciro el persa, que subió al trono en el 557 AC. Para el 550 AC había conquistado el Imperio Medo y en 547 AC, Lidia. Este último era un reino floreciente del Asia menor que mantenía intensas relaciones comerciales con las ciudades jónicas y una posición hegemónica en la región. Luego, retrocedió hacia el este y conquistó Babilonia, capital del reino caldeo y se hizo consagrar por los sacerdotes de Marduk como aquel que está destinado a convertirse en rey de todo el mundo. Para el 521 AC, después de una breve guerra de sucesión, un miembro colateral de la familia, Darío, subió al poder y acrecentó las conquistas de los persas tanto al este como al oeste. La organización política del Imperio realizada por Darío le permitió al mismo mantener su poderío hasta el año 330 AC; año de su caída frente a Alejandro Magno. (Barahona, 2006, p. 129-133)

La caída de Lidia bajo dominación persa implicó también la subordinación de las ciudades jónicas que estaban bajo su influencia. Las ciudades vieron reducida su autonomía política y comercial, además de que tenían que contribuir con armas y hombres para el ejército persa y aguantar la opresión de los tiranos cómplices del dominio imperial (Barahona, 2006, p. 178). La rebelión estalló en 499 AC en Mileto y se extendió por Jonia con la consigna de declarar la democracia.

Inmediatamente, los rebeldes pidieron ayuda a las ciudades griegas de la costa occidental del Egeo. Mientras Esparta se encerró en una política peloponésica y desatendió el llamado siendo considerada la protectora de Grecia, Atenas y Eretria aceptaron cooperar, ya que su comercio con las ciudades jónicas era muy importante por el abastecimiento del grano (Nenci, 1981a, p. 16-17).

Las ciudades jónicas con los contingentes que enviaron Atenas y Eretria llegaron a incendiar Sardes en el corazón del territorio lidio. Sin embargo, después las fuerzas griegas son derrotadas frente a Éfeso, siendo abandonadas las ciudades jónicas por el resto de la Hélade. A pesar de esto, la reducción de los tributos y mayores libertades comerciales que proporcionaron los persas a

Jonia apaciguaron el territorio y permitieron que la vida floreciente de las ciudades volviera a su normalidad. (p. 17 y 22)

En 492 AC, el imperio persa organiza una expedición punitiva con rumbo a Grecia continental. Sin embargo, a pesar de los primeros éxitos y al terror que cundió en la Hélade, este primer intento se vio frustrado por la pérdida de contingentes humanos en tierra debido a un ataque nocturno y en el mar por una tormenta. Después de esto, el ejército persa tuvo que regresar pero Darío no desistió de la idea de lograr que la Hélade reconociera el poder del Imperio Persa. (p. 22)

La segunda expedición punitiva sucedió en 490 AC y comenzó, al igual que la anterior, con grandes éxitos persas en Naxos, Delos, Beocia y Eretria. Atenas pidió ayuda a Esparta, pero estos rehusaron ayudar mientras no hubieran terminado las fiestas religiosas Carneas, en las cuales regía la prohibición de luchar (Barahona, 2006, p. 178-179). Los persas desembarcaron en la llanura de Maratón, mientras el ejército ateniense se debatía entre atacar o esperar la llegada de los espartanos al día siguiente. Finalmente, Milcíades, quien estaba al mando, tomó la decisión de atacar. Gracias a la estrategia implementada con los hoplitas en la lucha, la victoria fue para los atenienses e hicieron huir a los persas. Esta batalla llenó de orgullo el nacionalismo ateniense, ya que habían sido capaces de rechazar al invasor persa sin la ayuda de los demás griegos. (Nenci, 1981a, p. 23 y Barahona, 2006, p. 179)

Este segundo fracaso hizo pensar al Imperio persa en organizar una tercera expedición con mayores fuerzas y más organización logística y militar. Sin embargo, ésta tuvo que esperar hasta el año 480 AC por asuntos persas en otras fronteras del imperio y estuvo al mando de Jerjes, hijo de Darío I; este último había muerto en 485 AC. Durante este tiempo, Temístocles, que había sido elegido arconte en 493 AC y que fue estratega en la batalla de Maratón, era la figura política más prominente de Atenas y luchaba por profundizar medidas populistas y contrarias a la aristocracia ateniense.

En el año 483 AC, se descubrió un nuevo filón de mineral en las minas de plata de Laurión que pertenecían a Atenas. Si bien en un principio se pensó en repartir las ganancias entre la población, Temístocles convenció al gobierno de la ciudad de invertir las en construir 200 trirremes (naves de combate) como parte de una marina de guerra pensada para enfrentar a los persas, cuyos preparativos eran conocidos en Grecia (Fernández, 2000, p. 12 y Barahona, 2006, p. 180). Invertir en el mar representó un cambio de mentalidad clave que fundaría parte del carácter de Atenas como ciudad en el siglo V AC:

Esta elección, que se reveló decisiva para la derrota de los persas, fue impugnada por Atenas, como se deduce de la tradición sobre el arcontado de Temístocles, del 483/2, y sobre sus decisiones, porque no sólo significaba por parte de Atenas adjudicarse un papel político y militar autónomo respecto a Esparta sino que comportaba para la ciudad una valorización de las fuerzas populares: primero los constructores, después los marinos. (Nenci, 1981a, p. 31)

En el 480 AC, Jerjes se puso al mando de un enorme ejército, el cual era muy heterogéneo (en cuanto a su composición étnica) y que se componía de infantería, la cual entraría cruzando el Helesponto y Macedonia por el norte de Grecia; y una gran fuerza naval que bordeaba la costa en forma paralela. Una gran cantidad de ciudades griegas concentraron sus fuerzas bajo el mando de Esparta en tierra, y en el mar, Atenas y Corinto eran las armadas principales.

El rey espartano Leónidas se puso al mando de 300 iguales espartanos más 9000 soldados del resto de ciudades y se encaminó a hacer frente a los persas en el paso de las Termópilas en la Fócida (agosto 480 AC). Mientras, las fuerzas navales griegas bloqueaban el paso de las naves persas en Artemisio. La resistencia heroica de Leónidas quedó para la posteridad frente a un ejército sustancialmente mayor. La derrota de Leónidas en las Termópilas dejó el paso libre a los persas que entraron hasta el Ática y destruyeron la ciudad de Atenas. Las flotas en Artemisio, ante la noticia de la

pérdida en las Termópilas se retiraron hacia Salamina y ayudaron a evacuar la ciudad de Atenas.

Gracias a una estratagema de Temístocles, que comandaba la flota griega, y a la versatilidad de los trirremes atenienses, la victoria de Salamina se convirtió en uno de los episodios heroicos más estimados por la Atenas del siglo V AC. A pesar de que la flota persa era mayor en número, el hecho de encontrarse en el estrecho de Salamina le deparó la victoria militar a los griegos. Debido a este revés, Jerjes decidió retirar gran parte del ejército hacia persa, mientras dejaba a su general Mardonio al mando de un destacamento y del resto de los navíos persas para continuar a invasión al año siguiente.

Las fuerzas peloponésicas decidieron atacar a Mardonio, el cual se retiró a la llanura de Platea en Beocia donde se llevó a cabo la batalla. En el mar, las restantes fuerzas persas lucharon con las griegas en Micala. En ambos frentes resultaron victoriosas y los persas tuvieron que regresar a Asia.

Nenci (1981a, pp. 32-41) señala las consecuencias de las Guerras Médicas en el mundo griego, con énfasis en Atenas:

- Afirmación de Atenas como defensora de lo heleno (*hellenikón*) frente al invasor persa, lo que servirá de base para el establecimiento de la Liga delio-ática que tendrá un programa ofensivo de liberación de todas las ciudades griegas que estuvieran bajo el dominio persa.
- El aumento de prestigio que le deparó tener éxito en la confrontación decisiva: Salamina.
- Frente a los espartanos, que eran partidarios de las batallas terrestres, los atenienses habían defendido la opción marítima, la que a la postre demostró ser decisiva para el triunfo.
- El peso de las masas populares y el triunfo de la marina señalarán para Atenas la victoria de la línea democrática de Clístenes y determinará la política que seguirá la ciudad hasta la guerra del Peloponeso.

- La apertura ateniense en política exterior y su concepción de lo panhelénico en contraste con el proteccionismo espartano y su política peloponésica.
- La internacionalización del sistema democrático.
- La intensificación en Atenas del comercio marítimo y la manufactura como bien para el intercambio va a provocar un progresivo abandono del campo y emigración a la ciudad.
- Los metecos (extranjeros domiciliados sin ciudadanía pero con derecho a tenencia de bienes muebles e inmuebles, el derecho a estos últimos como una medida del siglo V AC) serán una población clave que dinamizará la economía ateniense.
- El declive de Delfos como santuario a favor de los cultos propios de Atenas (como los misterios de Eleusis o de Dionisio).
- El aumento de prestigio que conquista el culto a la diosa Atenea frente al culto a Apolo.
- En el arte y la cultura, las guerras médicas promovieron los temas relacionados con la guerra y la derrota del bárbaro. Por ejemplo, el tema del persa en *Los persas* de Esquilo o la batalla de Platea, pero también temas de la guerra de Troya (donde se equipara al troyano con el persa) o de la lucha contra las amazonas.

3.1.3 Las ligas delio-ática y peloponésica

Después de las guerras médicas, Atenas entra en un periodo de expansión y florecimiento económico y cultural que el historiador Tucídides llamó la Pentecontecia (Nenci, 1981b, p. 51), los 50 años de esplendor que van del 478 AC al 431 AC. En este último, estallará la Guerra del Peloponeso que enfrentará a Atenas y Esparta por la hegemonía en la Hélade: “Las transformaciones que en ambos Estados se produjeron entre los siglos VIII y VI dieron lugar a la emergencia, a comienzos del siglo V, de dos potencias hegemónicas permanentemente enfrentadas por la supremacía dentro de la Hélade” (Barahona, 2006, p. 91). Este periodo coincide además con el

liderazgo en Atenas de Pericles y es el periodo histórico en el cual Sófocles se desarrolla como escritor y personalidad política.

Precisamente su gobierno [de Pericles] se caracterizó por asegurar la estabilidad político-social en lo interno y por una dinámica –agresiva– política exterior destinada a convertir a Athenai en el centro político, cultural y económico del Aigeís (Egeo), y del Mediterráneo entero. (Hubeñák, 1996, p. 27)

Esta política exterior se explica por el papel que asumió Atenas en el mundo griego después de las guerras médicas y por el retiro de Esparta de la alianza de las *poleis* griegas contra los persas. Después de las batallas de Platea y de Micala, las ciudades jónicas insulares estaban interesadas en proseguir la alianza hecha contra los persas con el liderazgo de Esparta. Sin embargo, al retirarse esta por presiones en contra de Pausanias (rey de Esparta y líder de la alianza), fricciones con otros aliados y la negativa a enviar sus fuerzas militares muy lejos de sus posesiones (por miedo a perder su estabilidad interna), le dejó este papel a Atenas (Nenci, 1981b, p. 62-63).

Desde un principio la liga tenía carácter dual: Atenas conservaba un carácter hegemónico sobre las demás ciudades y su flota era la base para las expediciones de la liga. En segundo plano, estaban el resto de ciudades aliadas, de las cuales unas contribuían con naves y tripulación (lo que les deparaba ciertas prerrogativas como Samos, Quíos, Lesbos), y otras pagaban tributos en dinero (*phoros*, φόρος) (Nenci, 1981b, p. 63). Esta alianza (συμμαχία), tuvo primero su centro en el santuario jonio de Delos, y en él se guardaba el tesoro de la liga.

Los primeros 20 años de la Liga son bastantes activos en cuanto a vigilancia del Egeo y conquista de ciudades y sitios claves defensivos junto con la colonización de Atenas. Por otra parte, el creciente dominio de Atenas sobre la Liga va a ocasionar el levantamiento de algunas ciudades (Naxos y Tasos) que son rápidamente sometidas y castigadas con reducir sus defensas y

contribuir a la Liga con tributos. Posteriormente, a la par que Atenas coloca enclaves colonizadores junto con guarniciones en distintas ciudades de la jonia insular y Tracia, vuelve sus intereses en el Peloponeso: alianza con Argos y aceptación de Mégara en la Liga lo que ocasiona la guerra con Corinto (vecina de Mégara). Esparta reacciona y manda hoplitas a Fócide (al norte de Atenas y Mégara). En un primer momento, los espartanos logran un triunfo, pero después los atenienses logran incorporar a Fócide y Lócride a la Liga. (González-Cobos, 1992-1994, pp. 97-98).

La muerte de Jerjes en 465 AC y el posterior levantamiento en Egipto contra el régimen persa, hace tentadora la idea para Atenas de un Egipto independiente que pueda abastecer de grano al Ática (Nenci, 1981b, p. 69 y González-Cobos, 1992-1994, p. 98). Los atenienses entran en la contienda, pero a pesar de unas primeras victorias, son derrotados después por el ejército persa y su flota fuertemente diezmada. Los conflictos con Persia se acaban por fin en la paz de Calias en el 449 AC, donde se establecía un pacto de no agresión donde se salvaba la autonomía de las ciudades griegas en el Asia Menor y ciertos lugares estratégicos marítimos sólo para los griegos (Nenci, 1981b, p. 74).

Luego de la paz de Calias, tanto Atenas como gran parte de los aliados les interesaba conservar la liga como una forma de cooperación entre las ciudades, aunque no todas estaban de acuerdo con la política hegemónica de Atenas. El interés expansionista de Atenas había creado desde antes de la paz de Calias un antagonismo con la liga del Peloponeso, comandada por Esparta. Este antagonismo se va a agudizar hasta explotar en la guerra del Peloponeso, lo que provocará la caída del régimen democrático en Atenas y la restauración del poder de la aristocracia.

El periodo entre la paz de Calias y la guerra del Peloponeso (443 AC-431 AC) es considerado por Nenci (1981b) el de una democracia que “conoce el mayor bienestar de la historia de Atenas” (p. 74). Parte de este bienestar se debió a la presencia del tesoro federal en Atenas, el cual se había trasladado de Delos en el 454 AC, para mayor seguridad. La recaudación de tributos era

llevada a Atenas y una parte separada para el santuario de la diosa Atenas. Parte del tesoro federal fue usado por Pericles para la reconstrucción de la acrópolis. Es interesante que la permanencia del tesoro de la liga en la ciudad y el papel de Atenas como recaudadora y líder, la convirtieran en una ciudad comercial y llena de tribunales. A la vez, esto va a reflejarse en el discurso ideológico, donde Atenas se convierte en la defensora de lo heleno y en el ombligo del mundo (ὀμφαλός) (Nenci, 1981b, 80-81) que antes exhibía Delfos sin competencia.

A continuación, y para dar cierre a este apartado, es conveniente hacer un balance de los cambios a nivel de las relaciones sociales que provocaron todos estos acontecimientos:

- La valoración de la flota marítima como la milicia de una nueva generación en contraste con los hoplitas y la caballería, vistas como una “antigua forma de educar” y “aristocrática”. (Nenci, 1981a, p. 28). Es interesante que son estos los que utiliza Sófocles para conformar el Coro de *Áyax*.
- La concepción del ciudadano ateniense como un individuo activo en la conformación de la propia ciudad mediante su voto o función pública. A la vez, el valor cada vez más alto que tenían las masas populares en la toma de decisiones.
- El orgullo ateniense de ser parte de la ciudad más poderosa de la Hélade.
- La oposición entre los ciudadanos atenienses y los espartanos, paralela a la oposición entre aristocracia y democracia, entre mar y tierra, entre panhelenismo y localismo, entre comercio y agricultura. Esta oposición se va a expresar en Odiseo y *Áyax* como formas de ser del ciudadano ateniense.
- La importancia que cobra para el ciudadano griego el uso de la palabra y la retórica⁴⁹, que se manifiesta en toda la producción dramática del siglo V AC.

⁴⁹ Esto se verá con más detenimiento más abajo cuando se hable sobre el influjo de la sofística en Atenas.

- La apertura a lo extranjero como parte de la vida económica de la ciudad y su puerto.

En el apartado siguiente, se contemplarán los sistemas de relaciones sociales sobre los que descansaba la sociedad ateniense del siglo V AC.

3.2 Contexto sociocultural

3.2.1 Estratificación de la sociedad

Nos referimos aquí a aquellos grupos que eran económica y socialmente relevantes en el contexto de la ciudad de Atenas del siglo V AC. Debido al sistema de géneros imperante, estos grupos los conforman casi exclusivamente hombres. El papel de la mujer en la sociedad ateniense de esta época se contemplará en el apartado sobre género y sexualidad. Los principales estratos sociales que componían la sociedad ateniense del siglo V AC son los siguientes:

- a. Los eupátridas: como ya se había mencionado más arriba son los aristócratas, los bien nacidos. Durante el siglo V AC ven limitados sus poderes políticos y, aunque el proyecto político de la democracia es impulsado por miembros de este estamento, se convierten en una fuerza opositora. Esto va a desembocar en un movimiento de jóvenes aristocráticos que quieren la reposición del antiguo régimen en los albores de la guerra del Peloponeso (cf. Hubeňák, 1996, p. 32).
- b. Ciudadanos libres: engloba también a los eupátridas, pero aquí se va a describir quienes no formaban parte de esta élite. El resto de ciudadanos libres lo componían pequeños propietarios de tierras, artesanos, comerciantes y campesinos pobres. De entre los tres primeros grupos, se conformaba el ejército de hoplitas, que eran quienes tenían el dinero suficiente para costearse una armadura. Los últimos tenían que enrolarse en la marina como *thetes* (θητες), a los que se destinaba la función de remeros (cf. Barahona, 2006, p. 200). La valía e influencia política de estos últimos creció rápidamente por las victorias de la marina ateniense.

- c. Metecos (μέτοικος): literalmente, extranjeros residentes. Para la época de Pericles, los metecos constituían la mitad de la población del Ática (Barahona, 2006, p. 202). Si bien no tenían derechos políticos ni podían adquirir tierras, eran una parte importante de la vida económica de Atenas. Podían ejercer ciertos tipos de puestos públicos menores o servir en el ejército en posiciones subordinadas. Se dedicaban al comercio, a la producción de bienes artesanales, a la educación y la medicina; y los más ricos se desempeñaban como banqueros. Tenían que contribuir con impuestos, podían participar de ciertas festividades y tenían libertad de culto (p. 202-203). Durante el periodo de Pericles como estratega en jefe, se implementó una ley que permitía a los metecos adquirir tierras, lo cual es signo de la importancia que esta población tenía para el sistema económico ateniense, aunque socialmente eran vistos por un gran sector de la población como menos por no ser atenienses.
- d. Esclavos: gran parte del desarrollo económico de Atenas se debió a que era esclavista. Los esclavos jugaban un papel fundamental para el buen funcionamiento de toda la sociedad. Adquirir mano esclava en Atenas en este periodo era relativamente bajo (Barahona, 2006, p. 199), por lo que su empleo estaba bastante generalizado. Desde las grandes propiedades que hacían uso de una enorme cantidad, hasta las propiedades más pequeñas que podían comprar y mantener como máximo uno en la familia. Se calcula que para la época de Pericles habían 43.000 hombres atenienses y 210.000 no atenienses (metecos y esclavos) (p. 200). Esta gran diferencia significó para los atenienses de cualquier estrato social un orgullo nacionalista y un valor añadido a la participación ciudadana en la toma de decisiones. Los esclavos eran utilizados en las minas, en el servicio doméstico, en labores agrícolas, artesanales e incluso, en el servicio militar como remeros o en la infantería (pp. 199-200).

3.2.2 Conformación del núcleo familiar

Toda la base de la familia ateniense prototípica gira en torno a la propiedad-familia, el *oikos* (οἶκος), el cual comprendía distintas nociones como propiedad, casa, residencia, bienes, fortuna, familia, servidumbre y criados, patria (cf. *Diccionario manual griego*, 2001, p. 420). Esto se manifestaba en la importancia que tenían las leyes que regulaban la sucesión de la propiedad (redactadas y/o modificadas por Solón), de manera que ésta fuera conservada por vía patrilineal dentro del *genos* correspondiente. (Lacey, 1968, pp. 88-89)

El *oikos* estaba conformado por cuatro elementos principales: el varón, la mujer, los niños y el siervo (el cual podía comprender tanto un animal para el trabajo como un esclavo para quienes podían comprarlo y mantenerlo) (Lacey, 1968, p. 15). Algunas características de esta unidad es que tenía que ser autárquica (autosuficiente), asegurar su permanencia a través de un heredero y la obligación de honrar las tumbas de los antepasados que se encontraban en la propia tierra además de mantener el nexo con otras unidades más amplias como la tribu, la fraternidad, el clan y el *demos*. (pp. 15-16)

En el *oikos*, quien es dueño y señor, tanto para heredar como para tomar todas las decisiones, es el hombre en su función de *kyrios* (κύριος). La *kyrieia* o el mandato sobre el *oikos* es uno de los rasgos más importantes de la familia griega; que en la Atenas democrática era asignado por las leyes en ciertos aspectos⁵⁰ (Lacey, 1968, p. 21), al contrario de la sociedad homérica donde se da por descontado por tradición y lazos de sangre. De hecho, el *kyrios* no es un propietario como lo concebimos en las sociedades occidentales contemporáneas, sino que es un custodio por el momento “de lo que pertenece a su familia, pasado, presente y, si tiene éxito en procrear un hijo, futuro⁵¹” (Lacey, 1968, p. 23).

⁵⁰ Como en el caso de la hija *epiclera* que mantenía la propiedad hasta casarse sin poder ser dueña, o si estaba casada la opción de que su marido fuera adoptado por su padre.

⁵¹ ...the present custodian of what belongs to his family, past, present and, if he is successful in procreating a son, future.

Dos de las obligaciones más fuertes del *oikos* y del *kyrios* como cabeza del mismo tenían que ver con la vida y con la muerte. Los nacimientos tenían que ser inscritos tanto en los registros del *demos* para fines de la ciudad, como el padre hacer la presentación en la fraternía. Este era una especie de hermandad religiosa, que tuvo su origen en cooperaciones antiguas entre vecinos para la defensa (Lacey, 1968, p. 26). Por otra parte, las obligaciones de dar sepultura a los parientes en las tierras del *oikos* era esencial para mantener la paz con los difuntos y, además del rito funerario propiamente dicho, eran necesarios otros ritos a distintos intervalos después de dar la sepultura (p. 148).

3.2.3 Religión

3.2.3.1 Cultos

La religión en la Atenas del siglo V AC se decantaba a través de dos caras complementarias: el culto de las divinidades políadas (divinidades de la ciudad, con el protagonismo de Atenea) y los cultos místéricos. Se puede afirmar que la primera de estas caras era la oficial, la cual estaba articulada con el gobierno de la ciudad (por ejemplo, bajo la supervisión del arconte basileus). La segunda de ellas tiene que ver con una serie de cultos de carácter más individual relacionados con la vida después de la muerte. Paralelos a estos dos, los cultos a los antepasados y a los héroes fundadores eran parte de la vida de unidades más pequeñas de la ciudad como en el *demos*, las fraternías o el *oikos* (como se vio más arriba) (cf. Fernández, 2000, pp. 74-76).

La importancia de Atenea se atestigua en las festividades, tanto por su cantidad como por su fastuosidad. (Barahona, 2006, pp. 256-263) En segundo plano, quedan las festividades en honor de Poseidón (el cual tenía un espacio reservado en la Acrópolis, en el Erecteón), Zeus y Hera como patronos de los matrimonios, Deméter, Dionisio, Apolo y Artemisa. Deméter y Dionisio también eran motivo de culto a través de los misterios de Eleusis (Deméter y Proserpina) y los misterios órficos (Dionisio y Orfeo).

Las sectas místicas basaban sus rituales en la concepción de que la vida después de la muerte era posible y que ciertas fórmulas aseguraban la llegada a salvo de los adeptos o iniciados a la morada divina. Este tipo de sectas tuvieron una gran popularidad durante la época democrática porque estaban abiertas a todos sin distinciones de sexo ni condición social (Barahona, 2006, p. 261 y Gernet y Boulanger, 1960, p. 94).

Por otra parte, el culto a los héroes y a los muertos va a tener un gran protagonismo en la devoción local. La noción divina de la Tierra, la Tierra-Madre es absolutamente esencial para la religión griega desde los cultos agrarios más primitivos. Esta noción se refuerza por la equiparación de la siembra de la semilla con la generación humana (la semilla del hombre).(cf. Gernet y Boulanger, 1960, pp. 39-40)

“Porque los muertos se reencarnan —y se reencarna, entiéndase bien, en el seno del grupo local que, en sus fiestas anuales, los invita (...) (L)a tierra acoge a los muertos al igual que acoge las semillas. Según una tradición que sabían remontaba a los comienzos de su historia, los atenienses sembraban granos en la tumba donde acababan de enterrar a sus muertos y, al realizar este rito, no habían olvidado que convertían el seno de la tierra en seno maternal”. (p. 41)

Dentro de la concepción religiosa, los dioses se dividían en deidades uránicas u olímpicas, que correspondían a los dioses celestes que reinaban en el Olimpo y eran herederos de los Titanes (antiguas deidades que representaban fuerzas naturales); y deidades ctónicas o subterráneas, que eran las deidades de la tierra o los infiernos, junto con algunas deidades del mar, como es el caso de Poseidón. Parte de las deidades ctónicas son los héroes y los muertos, ya que son devueltos al morir a la tierra.

3.2.3.2 Sacrificios

El ritual más importante para la religión griega es el sacrificio, el cual puede consistir en la muerte de un animal, la ofrenda de frutos o viandas, semillas, leche, miel o vino. El sacrificio tiene dos variantes principales:

- Ritual *ctónico*: culto de las divinidades infernales, sacrificios expiatorios, los que acompañan un juramento, los que se ofrecen a las potestades del mar y de los ríos, a los héroes y a los muertos. Se realiza de noche, en el altar bajo (*eschara*) y la sangre de la víctima debe escurrir al suelo para las deidades sedientas. La víctima no es consumida, se quema o se desecha por un precipicio.
- Ritual *olímpico*: Es para las divinidades del cielo y se hace en el altar propiamente dicho. Se echa atrás la cabeza de la víctima para que el chorro de sangre que brota de la herida se dirija al cielo. Se come la mayor parte de la carne y una parte se quema en el altar para los dioses. (Gernet y Boulanger, 1960, pp.146-147)

El sacrificio tiene la función de interceder frente a las divinidades, ya sea de otorgar un favor o de alejar algún mal (ajeno o propio del dios o diosa); o también de purificar a quienes lo ejecutan para poder participar de las festividades religiosas o de la vida cotidiana. (Gernet y Boulanger, 1960, pp. 139-140)

El sacrificio adquiere su máxima expresión en la costumbre del *pharmakós*. Esta costumbre se institucionalizó para purificar la ciudad de Atenas de un asesinato cometido y se ejecutó cada año para asegurar el bienestar de la *polis*. Consistía en escoger dos hombres entre lo que se consideraba lacra social, uno para los hombres y otro para las mujeres. Los *pharmakoi* desfilaban por la ciudad y eran el objeto del escarnio de la muchedumbre, luego se los expulsaba y en épocas tempranas se cree que eran lapidados, quemados y sus cenizas dispersadas⁵². (Vernant, 2002c, pp. 120-122)

⁵² Vernant (2002c) menciona que Louis Gernet estudió el nexo entre el *pharmakós* y el héroe trágico. A la vez, su estudio establece éste como un motivo importante en el *Edipo Rey*, ya que se busca la purificación de la ciudad mediante la expulsión del asesino de Layo. Es posible establecer en *Áyax* la existencia de este motivo en la muerte del héroe.

3.2.3.3 La impiedad

El tema de la impiedad y los juicios por este crimen fueron especialmente virulentos a finales del mandato de Pericles antes de la guerra del Peloponeso. Los objetivos principales de las denuncias fueron pensadores sofistas y artistas próximos al gobierno (como Anaxágoras, Fidias) o educadores de quienes se sospechaba corrompían la piedad de los jóvenes (como Sócrates). Se cree que consistía en un movimiento reaccionario aristocrático y uno radicalizado liberal, ambos contrarios a Pericles. (Hubeňák, 1996, pp. 33-35)

La impiedad consiste en un delito de opinión y su difusión sobre los dioses y el estudio de los cuerpos celestes. Se establece no sólo como un delito contra la institución religiosa, sino también contra la ciudad entera: “subsiste la idea de que la impiedad es un atentado personal contra el grupo social”. (Gernet y Boulanger, 1960, p. 242) Sin embargo, su aplicación real no fue tan consistente ni rigurosa.

Por lo tanto, la piedad consistiría en atender los deberes ciudadanos y religiosos referentes a las festividades de la ciudad, pero también, de forma especial, los referentes al *oikos*: ritos funerarios y culto a los muertos. (Gernet y Boulanger, 1960, pp. 251-253) Su nexa con la tragedia es muy fuerte: “El terreno de la piedad puede ser el terreno de la conciencia: *Antígona* es la prueba de ello, podría casi decirse: la tragedia en general; y esto es lo que constituye, en gran parte, el valor humano de la tragedia”. (p. 251) La tragedia de *Áyax* se basa precisamente en un delito de impiedad que se purifica con la muerte, y su posible reproducción en la *polis* mediante el mandato de Agamenón de no permitir la sepultura del cuerpo, lo que representaría un nuevo delito de impiedad que mancharía a todos los griegos.

3.2.4 Educación

En la Atenas del siglo V AC se asiste a un cambio en el concepto de educación a partir del desarrollo de la ciudad en el marco de la Liga de Delos

y de la entrada de los sofistas en el Ática provenientes desde Jonia. Los sofistas que se establecen en Atenas se convierten en consejeros políticos y en instructores.

La educación o formación del niño, *paideia* (παιδεία), tradicionalmente estaba orientada hacia el ideal aristocrático de la *areté*⁵³. Este comenzó, en los siglos VII a VI AC como un ideal que se resumía en *kálos kai agathós* (κάλλος καί ἀγαθός, hermoso y bueno). El término *agathós* comprendía también noble, recto, valeroso. En principio, el acceso a este ideal era imposible para los hombres no aristocráticos (Jaeger, 1957, p. 21). Sin embargo, a medida que ciertos sectores de la sociedad pudieron acceder a mejores condiciones económicas, el acceso a la educación que estaba reservado a la aristocracia se fue ampliando a otros sectores sociales (p. 20).

Maglia y Cabrero (2005) describen agudamente el cambio que se produce en la concepción de la *areté* a mediados del siglo V AC:

El concepto de *areté* evoluciona gradualmente y transforma el ideal de destreza guerrera en la aspiración por parte del hombre de virtudes espirituales y sociales vinculadas a un estado de derecho. Se distiende el rígido principio aristocrático de la antigua nobleza, de modo tal que la pertenencia a una estirpe, la ática, reemplaza a la noción arcaica del estado familiar, del *génos*. Por otra parte, la *areté* tiende a desligarse de la exclusividad de la sangre noble, pues se puede adquirir a cambio de dinero. El prejuicio que sostenía la preeminencia de la genealogía es superado por la preeminencia de lo espiritual que encuentra su expresión en una *areté* fundada en el saber. La *areté* política es entendida como capacidad intelectual y oratoria indispensables para la Atenas democrática del siglo V. Lo ético cede el lugar a lo intelectual, fluctuante y relativista. El nuevo tipo de *paideia* propagada por los sofistas era individualista, naturalista, de orden práctico. (p. 9)

⁵³ Especialmente expresado en la relación de Áyax con su hijo Eurísaces cuando pide verlo: el énfasis está en la valentía y el deber con el *genos*.

La educación era de naturaleza privada, por lo que aquellos que contaban con los medios suficientes podían pagar la educación de sus hijos hasta la edad de la efebía (18 años). De no ser así, pagaban la educación básica hasta alrededor de la pubertad. Las tres materias básicas eran la lectura, la música y la gimnasia (esta última dirigida expresamente hacia el aprendizaje de técnicas de lucha y resistencia física) (Barahona, 2006, pp. 242-244). Este tipo de educación se amplió a mediados del siglo V AC, con la popularización de la enseñanza impartida por los sofistas, con los cambios que se vieron más arriba. Los sofistas ampliaron el rango de materias e incluyeron “geometría, física, astronomía, medicina, artes y técnicas y, sobre todo, retórica” (p. 244). Esta última se convertirá en una de las herramientas fundamentales para el estilo de vida democrático.

3.2.5 Género y Sexualidad

En este apartado, se tienen que establecer las principales características del sistema de géneros ateniense del siglo V AC y estudiar las masculinidades presentes en el mismo. Por otra parte, es necesario establecer las claves que regulan la vida de los cuerpos y las prácticas sexuales a partir de este sistema de géneros.

3.2.5.1 Sistema de géneros

La oposición de los sexos es muy importante desde tiempos antiguos. Más que la separación, se instituye como un enfrentamiento. Existen santuarios y fiestas exclusivos para uno u otro sexo. Se atestiguan en costumbres populares muy antiguas la existencia de injurias rituales, entre grupos y entre sexos, que formaban parte del culto de Deméter y Dioniso (rituales de fertilidad y fecundación). Este género de costumbres todavía sucedían en las fiestas Anthesterias y las Leneas. (Gernet y Boulanger, 1960, pp. 36-37)

Existían fiestas de mayoría de edad. Para los hombres implicaban el ingreso en la fraternía. Consistían en danzas armadas (demostraciones), cambio de vestido y el corte y la ofrenda del cabello. Para las mujeres sucedía en la víspera del matrimonio. El matrimonio correspondía para las mujeres en los

ritos de mayoría de edad que hay para los varones. (Gernet y Boulanger, 1960, p. 25) Vemos que para el varón la mayoría de edad está asociada con la capacidad para la lucha y el servicio a la ciudad, mientras que para la mujer se circunscribe a servir al marido y a su *génos*.

La oposición de géneros era paralela con otras oposiciones, hegemónico-subalterno, público-privado, adulto-infante. A la mujer se le equiparaban todas las características pertenecientes al segundo término de las oposiciones. No podía participar de la vida pública (Fernández, 2000, p. 58), su vida “discurría bajo la autoridad de un *kyrios* (el padre (...), el hermano nacido del mismo padre, un abuelo o su tutor legal) a quien pertenecía junto a sus hijos” (Barahona, 2006, p. 231), y “era considerada una eterna menor de edad (...) sujeta a sospecha respecto a su fidelidad y a su capacidad de control” (Fernández, 2000, p. 58).

La educación de la mujer se realizaba en el *gineceo*, las habitaciones reservadas para las mujeres. Tenía la prohibición de no reunirse libremente con los varones. De ella, como ciudadana, se esperaba que administrara la vida doméstica del *oikos* con habilidad y que proveyera hijos legítimos al *kyrios*. Debía disponer de los esclavos y administrar los productos básicos para el sostenimiento de la vida doméstica, además de proveer la educación de niños en sus primeros años y de las niñas en toda su formación. Particularmente interesante es el hecho de que el ritual de recibimiento de la esposa en la casa del novio era el mismo que se daba a los esclavos cuando llegaban a la casa después de ser comprados. (Barahona, 2006, p. 234)

La desigualdad estructural de género contempla, en la griega clásica, la división de géneros. El hombre es, por tanto, aquel que tiene la marca anatómica, pero también aquel que luce el status social de ser libre. Además, le corresponde todo lo que concierne a la vida pública, como la participación político y/o militar. Es el dueño y depositario de la tierra en nombre de la familia paterna y es quien toma las decisiones de peso con respecto al hogar y a quienes están bajo su cargo (como buscar marido para sus hijas).

La mujer, por otra parte, tiene una función reproductiva⁵⁴ y nutricia, como ya se vio más arriba. Por lo tanto, no puede acceder, como lo hace el hombre, a disponer sobre su propio cuerpo, ni para el sexo ni para la reproducción. Mientras, el hombre puede tener relaciones con quien quiera, ya que no hay peligro de adulteración de la descendencia, como sí podría suceder con la mujer. La única prerrogativa que tiene la mujer es la de ser la *despoína*, esto es, la esposa oficial, con capacidad de decisión en ausencia del marido sobre temas domésticos. Esto aseguraba que podía conservar un status social por encima de las otras mujeres que tuviera el marido: la cortesana o prostituta para el placer sexual o la concubina con quien se tiene una vida en común, pero no tiene el status de la esposa ni la misión de conservar la estirpe.

La jerarquía directa de género supone que el trato del marido con la esposa se circunscribe casi exclusivamente a tener relaciones sexuales para la reproducción. No compartía los espacios que el marido tenía con sus amigos, ni lo acompañaba a otras casas. Al ser casi dos extraños, acostumbraban a satisfacer sus necesidades afectivas y sexuales cada uno por su cuenta (Barahona, 2006, p. 236). En el caso de las mujeres, debían ser en secreto o con otras mujeres como parte de la amistad entre ellas.

Por otro lado, el hombre acostumbraba a tener contacto con mujeres que no tenían el status ni la clase de la esposa, esto es, hetaíras, meretrices o concubinas; las cuales estaban destinadas expresamente a la satisfacción de los deseos individuales y no a los deberes con el *génos*. Como se verá más abajo, las relaciones que tenían los hombres en mayor estima era con otros hombres en todos los ámbitos de la vida.

La masculinidad hegemónica correspondía al ideal de la *areté*: un guerrero heroico, de origen noble y grandes capacidades físicas y morales, de un honor reconocido por sus iguales. En la práctica, esto lo detentaban los aristócratas. Por su importancia militar y su buena posición social, los hoplitas también era una masculinidad reconocida en el panorama social. Las

⁵⁴ Un hombre podía repudiar a una mujer por ser estéril y era obligatorio repudiarla por infidelidad. De repudiarla sin motivo, debía devolver la dote. (Barahona, 2006, p. 235)

masculinidades que sufrían de mayor subordinación eran los hombres más pobres, los campesinos con poca tierra y, por debajo de todos ellos hasta casi perder el status de hombre, los esclavos. La masculinidad se regía por la gloria en la guerra, el nacimiento, la capacidad de engendrar varones y el aumento de las posesiones, sobre todo de tierras y esclavos.

Durante el siglo V AC, los atributos de la masculinidad van a tener ciertas modificaciones. Por ejemplo, el aumento de estima para los que se dedican a la marina en contraposición a la infantería (vista como la milicia de otra época). El empleo de la retórica que se volverá indispensable para el ejercicio ciudadano y el conocimiento de las leyes y los trámites judiciales. La nobleza adquirida por la sabiduría y el espíritu, y no por el nacimiento (como se vio más arriba). Esto va a perfilar una nueva masculinidad, mientras la antigua, la homérica, todavía va a permanecer en los ideales de los aristócratas, como lo atestigua además la existencia de *Áyax* como tema.

3.2.5.2 Prácticas sexuales y sus regulaciones

Michel Foucault (2003b) en su segundo tomo de la *Historia de la sexualidad*, titulado *El uso de los placeres*, hace un estudio de la sexualidad griega en el siglo V y IV AC a partir de un vasto número de textos clásicos. Al no existir un dominio epistemológico llamado sexualidad, Foucault trata de “analizar las prácticas por las que los individuos se vieron llevados a prestarse atención a ellos mismos, a descubrirse, a reconocerse, a declararse como sujetos de deseo”. (p. 9) Encuentra que la regulación de la sexualidad clásica griega no está necesariamente basada en una condena de ciertas prácticas (aunque hay regulaciones de quién puede ejercer libremente la práctica sexual y con quién, por ejemplo, las mujeres, los extranjeros o los esclavos), sino en la búsqueda de una “estética de la existencia”. Esto último significa que la “soberanía sobre sí mismo” con respecto a los placeres se logra precisamente a partir de ciertas prácticas de contención, de una *askesis* (ἄσκησις): un ejercicio constante.

Estas prácticas de contención se ejercen sobre sí mismo ante la necesidad de las *aphrodisia* (ἀφροδίσια), que consiste en “actos, gestos, contactos que buscan cierta forma de placer”(p. 39). La cultivación de la templanza, la *sophrosyne* (σωφροσύνη), se lleva a cabo a partir de hacer un buen uso de los placeres. La *sophrosyne* es vista como una conquista de la libertad, ya que los placeres pueden esclavizar (p. 77), lo cual corresponde a una pérdida del honor para quien lo sufre. La templanza es, pues, una virtud del hombre, ya que consiste en el dominio de sí y en la defensa del honor:

Aquello a lo que debe tenderse en la justa agonística consigo mismo y en la lucha por dominar los deseos es el punto en que la relación de sí se volverá isomorfa a la relación de dominación, de jerarquía y de autoridad que, a título de hombre y de hombre libre, se pretende establecer sobre los inferiores, y con tal condición de “virilidad ética” es que se podrá, según un modelo de “virilidad social”, dar la medida que conviene al ejercicio de la “virilidad sexual”. (Foucault, 2003b, p. 81)

Puede verse que la construcción de la masculinidad se hace a partir de una moderación en todos los órdenes, lo que implica una dominación en todos los órdenes, pero cuya característica principal es un marcado estoicismo frente a los placeres y a los deseos de quienes están a su arbitrio. Esto es así dada la importancia de ejercer la autoridad del *nómos*, de la ley en todos los aspectos. Sin embargo, la mujer también debe aplicar esta moderación, y al aplicarla, es una virtud viril de la que hace uso, pero que encuentra su máxima expresión en el hombre.

Esto tiene una consecuencia clave: aquel hombre que no es temperante, que es presa de las *aphrodisia*, le falta la virilidad para dominarse a sí mismo, por lo que se vuelve femenino. Ser activo frente a los placeres y ser activo en la relación sexual son las dos exigencias para el hombre en el ejercicio de la sexualidad. Sin embargo, se puede ser activo en el ámbito sexual y ser pasivo frente a sus apetitos, lo que constituiría motivo de vergüenza igualmente. (Foucault, 2003b, p. 83) Salvarse de este peligro se logra cuando

se le da al *logos* (razón) el mando de los placeres y se le encomienda la misión de determinar su uso pertinente.

Con respecto a la pasividad sexual (ser penetrado), la sociedad ateniense estaba centrada en lo masculino y el papel de la mujer era inferior al igual que el del esclavo, por lo que se toleraba su rol pasivo en las relaciones sexuales. Los documentos que defienden el amor homosexual demuestran que el tema no era tan cómodo para los griegos, que ofrecía problemas, ya que era mal visto que el hombre libre fuera pasivo y los griegos no podían “integrar esta práctica con normalidad en el ámbito de su yo social” (Foucault, 2006, par. 15), como se verá en detalle más abajo.

Para Foucault (2003b), el sistema griego que regula la sexualidad se fundamenta en tres grandes temas:

- Dietética: como arte de la relación cotidiana del individuo con el cuerpo. Existe una preocupación profunda sobre el buen uso de las relaciones sexuales, de manera que se pueda conservar la salud y el vigor, ya que su abuso puede acarrear males orgánicos futuros.
- Económica: como arte de la conducta del hombre en tanto jefe de familia. “El matrimonio sólo conocerá la relación sexual en su función reproductora, mientras que la relación sexual no planteará la cuestión del placer más que fuera del matrimonio”. (p. 133) A la mujer se le exige exclusividad en sus relaciones sexuales con el marido, mientras que el esposo sólo tiene prohibido contraer otro matrimonio. La repartición de la mujer en la vida privada o interior y el hombre en la vida pública o exterior está garantizada por *nómos* divina y variar esto sería ir contra natura. El dominio sobre el hogar y la mujer es paralelo al dominio sobre uno mismo.
- Erótica: como arte de la conducta recíproca del hombre y del muchacho en la relación del amor. No existía en la Grecia antigua una separación según el sexo con respecto al objeto del deseo masculino. Ni uno ni otro sexo era más deseable que el

otro o más permitido, sino que en el hombre existía la capacidad natural para desear a uno u otro atraído por su belleza. (p. 173 y ss.) Sin embargo, el amor entre hombres tendrá ciertas características especiales. En principio, el amor entre hombres más extendido y en más estima era el de un hombre maduro con un joven todavía no formado (*erasta* y *erómeno*), ya que se establecía, además, una relación pedagógica. Existía toda una forma de cortejo para el *erasta* que quería conquistar un muchacho. Era un amor espacialmente abierto, esto es, a diferencia del amor ente el hombre y la mujer, se desarrollaba en ámbitos públicos y masculinos. Al joven se le recomendaba mantener su honor y no caer en vergüenza, de forma que su entrada en la edad adulta tuviera la mejor fama en la ciudad. Se puede perder el honor por no tener templanza, darse demasiado, aceptar lo inaceptable o tener muchos amantes. Para un hombre ya adulto (con barba) no era recomendable ser *erómenos*, sino que ya estaba entrado en la edad donde podía ser *erasta* si lo deseaba. La posición de pasividad representaba la negación de la prerrogativa masculina, por lo que aún en la juventud, las relaciones entre hombres eran conflictivas, porque si existía un activo debía existir un pasivo. De ahí que la resistencia de los muchachos fuera apreciada, ya que eran futuros hombres que debían ejercer un gobierno en el *oikos* o en organismos de la *polis*. Por eso, acceder al amor de un *erasta* implicaba una compensación que este último debía pagar materialmente o educativamente y que el exceso en ese sentido podía acarrear la grave acusación de prostitución, lo que precipitaría en la vergüenza pública al acusado.

Podemos ver que la sexualidad con la mujer está claramente reglamentado por *nómos*, pero que la sexualidad entre hombres representa un lugar ambiguo, tolerado, estrechamente vigilado, inclusive riesgoso, ya que compromete el propio honor. La sexualidad entre mujeres ni siquiera reside

en lo pensable, aunque es mencionada por Barahona (2006, p. 236) como menos visible que la que sucede entre varones⁵⁵. La sexualidad masculina como elemento dominante sólo tiene que dar cuentas con respecto a los iguales y su objeto de deseo lo representa todo aquél que posee un status inferior al de hombre libre, donde el muchacho que está en tránsito de serlo representa un problema.

3.2 Contexto discursivo

3.2.1 Origen del teatro

Se ha dicho que el teatro griego tiene su nacimiento a partir de las festividades en honor de Dionisio (Katevas, 1985, p. 22), lo cual equivale a decir que tendría su origen en el rito (cf. sobre las teorías del origen ritual del teatro Rozik, 2003). Como dios de la fertilidad, sus fiestas tenían tintes orgiásticos y se podría decir, agónicos:

Hacia finales del siglo VII, en la región de Corinto y Sicione en el país de los dorios, el culto a Dionisos dio lugar a un género entre religioso y literario que se componía de danzas y coros: el ditirambo. Éste parece que se introdujo en el Ática hacia el 550 AC, gracias a un poeta lírico, Tespis, el cual andaba representando ditirambos por los pueblos. Algunos le atribuyen a él la introducción del primer actor, otros a su discípulo, Frínico. (Barthes, 1995, p. 69)

También se han propuesto las danzas miméticas, donde los danzantes se identificaban con seres sobrenaturales o héroes con finalidades religiosas o mágicas de donde provendría el ditirambo (Bowra, 1968, p. 171, lo reseña Apéndice, 1981, p. 463). Parece que hubo cantores con máscaras de macho cabrío desde el 600 a. C. que estaban consagrados al héroe Adrastos, rey de Argos y Sykion, impulsor de la campaña de los siete contra Tebas. Después en 596, Clístenes, señor de Sykion y por motivos políticos, los traspasó en honor de Dionisos, dios favorito del pueblo ático. (Berthold, 1974, p. 119 y cf. también Gernet y Boulanger, 1960, p. 102 y Fernández, 2000, p. 96). Para

⁵⁵ En todo caso, la sexualidad entre mujeres no implicaba los dos grandes peligros para la dominación masculina: la penetración del pene y el parto de progenie ajena al *génos*.

Fernández (2000, p. 97 y cf. también Apéndice, 1981, p. 464) la cuestión no está cerrada y las hipótesis del origen no pasan de la especulación.

A pesar de la popularidad de la hipótesis ditirambo(Dionisio)>drama satírico>tragedia, Rozik (2003) establece que no existe ninguna base científica para afirmar el origen ritual del teatro. Por el contrario, asegura que el medio dramático es distinto en su naturaleza de la del ritual⁵⁶ (p. 107). Mientras que el ritual funciona como un macroacto de habla destinado a influenciar alguna divinidad, el teatro funciona como un modo de significación y comunicación. Para que el teatro como medio se dé es necesario, según el autor, condiciones psicológicas, de costumbres e institucionales (p. 139) que no contempla el rito como tal.

Berthold (1974, pp. 120-122) expone que mientras Tespis establece un rol de solista en las Grandes Dionisiacas del 534 AC (patrocinadas por el tirano Pisístrato), el cual emite un prólogo y dialoga con el coro, Frínico introducirá un carácter dual al solista. Sin embargo, se atestigua la existencia de representaciones antes de la institución de los concursos por Pisístrato, incluso cuando Solón todavía era una personalidad importante en Atenas (Vernant, 2002a, p. 21).

El solista de Frínico se cambia máscaras y vestuario para dar cuenta de dos personajes. La necesidad de los cambios dará como resultado la fragmentación de los cánticos, lo cual establece una forma primaria de escenas. Sin embargo, ya este autor escribe tragedias para la representación con un alto contenido político de actualidad (Degani, 1981, p. 263-265).

Si se toma en cuenta que la primera victoria de Esquilo se data en el 484 AC, es sorprendente el corto periodo de tiempo para el desarrollo de la tragedia como una forma literaria y espectacular. Las tragedias completas en su forma escrita a las cuales tenemos acceso se datan entre el 472 AC al 405 AC. Las

⁵⁶ Un argumento parecido se encuentra en Vernant (2002a, p. 17-18), donde afirma que el problema de los orígenes es un problema "falso", que más valdría hablar de "antecedentes", y que tales antecedentes "se sitúan en un plano totalmente distinto que el hecho a explicar", por lo que "no pueden dar razón de lo trágico como tal".

comedias se datan, a su vez, entre el 425 AC al 388 AC. Para los estudiosos griegos de los siglos sucesivos sólo la producción escrita perteneciente a este periodo tenía valor como para ser preservada.

Lo que sí parece ser un hecho fundamental, es el vínculo que se estableció en Atenas entre las fiestas a Dionisio y las representaciones teatrales (tragedia y comedia) (Barahona, 2006, p. 263). Este vínculo parece que se reforzó en la época de Pisístrato con la implantación de los concursos, los cuales atraían a la población radicada en el Ática e impulsó el oficio de escribir obras para su representación.

3.2.2 Los concursos dramáticos en Atenas

El teatro griego se instituye en su sociedad en tanto que *práctica de reproducción social*. “La tragedia no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales” (Vernant, 2002b, p. 27). La importancia de lo oral en la cultura griega se relaciona con la transmisión de cultura práctica, más importante que la enseñanza de hechos abstractos: la forma dramática “evoluciona hacia una situación donde el rol del poeta era en algún grado pensado como educativo⁵⁷” (Green, 1994, p. 6 y cf. también Hubeňák, 1996, p. 26).

Así el teatro se convierte, en parte, en un difusor ideológico de las clases altas, donde se celebran los ideales griegos y donde se advierte a los ciudadanos acerca del peligro de ir en contra de las leyes instituidas por los dioses y la ciudad:

El uso público del mito ha estado desde hace mucho en las manos de las clases altas. Es normal que en la mayoría de las culturas se use el mito consciente o inconscientemente para sostener sus ideologías, y así, para grupos particulares o individuos el usarlo de la misma forma:

⁵⁷ ...it evolved in a situation where the role of the poet was to some degree thought of as educational...

para sostener sus causas o justificar sus puntos de vista⁵⁸. (Green, 1994, p. 12)

También se instituyen una serie de mecanismos de inclusión-exclusión en torno al teatro: unos de ellos económicos, no cualquiera tenía el tiempo y el dinero para encargarse de organizar una obra o para siquiera participar en ella. Tampoco se contaba con la posición social como para acceder a la escuela y posteriormente dedicarse a escribir. Un dato que atestigua esta afirmación es que todos los grandes dramaturgos de la antigüedad griega pertenecían a familias encumbradas de su ciudad (Berthold, 1974, pp. 123-127).

Los festivales (Dionisiacas rurales, Lenaia, Grandes Dionisiacas), también funcionaban como instituciones excluyentes ya que fijaban ciertos géneros permitidos y absolutamente delimitados como fueron la tragedia, la comedia, el drama satírico y los ditirambos; estos últimos más emparentados con la poesía y la danza.

La asignación de premios significaba dar una escala de valores contra la cual se juzgaban las obras teatrales. Esto respondería a una ideología acorde a la reproducción de la democracia griega como sistema de gobierno. Es sabido que la gran mayoría de los que participaban en las obras de teatro eran familias de “de bien”: “Es probable que los tradicionales coros de animales, extranjeros o de particulares categorías de hombres (...) fueran característicamente no-atenienses y así, sirvieran para probarle al público (...) las ventajas y placeres de ser ateniense⁵⁹” (Green, 1994, p. 11).

Este ejercicio ideológico se sumaba a la necesidad de Atenas de proyectarse como ciudad hegemónica en el mundo griego y los festivales eran un signo

⁵⁸ The public use of myth had for long been in the hands of the upper classes. It is normal in most cultures for myth to be used consciously or unconsciously to support its ideologies, and for that matter for particular groups or individuals to use it in the same way, to support their causes or justify their points of view.

⁵⁹ It is probable that the traditional choruses of animals, foreigners or particular categories of men (...) were characteristically non-Athenian, and so served to prove to the audience (...) the advantages and pleasures of being Athenian.

para los visitantes, así como la arquitectura y la estatuaria. La vida alrededor del teatro también se proyectaba en artesanías y ventas de utensilios alusivos que podían adquirir los asistentes.

El teatro podía servir como lugar de debate y de hecho, era este un aspecto muy apreciado por el público. En la escena se defendían puntos de vista democráticos, aristocráticos o conciliadores de acuerdo a la visión de mundo del dramaturgo en cuestión: “El poeta dramático está en realidad siempre *en gagé*, intenta desempeñar un papel de educador entre sus conciudadanos, a los que propone, enmascarada tras el mito, su visión particular del mundo”. (Degani, 1981, p. 262)

Sin embargo, ganar un concurso dependía en gran medida de la configuración de participantes en todos los roles posibles:

Sabemos que los arcontes, a los que el estado confiaba el papel de decidir la admisión de los concursantes, y por consiguiente, la aceptación de las obras teatrales respectivas, hacían a menudo elecciones que estaban muy lejos de ser “imparciales”; e incluso, en la designación de los coregos y en la nominación del jurado, resulta que había amplias posibilidades de manipulación. Y no tenían escrúpulos, en caso necesario, de aprovecharse del regular procedimiento electivo (Degani, 1981, p. 263).

Los concursos teatrales se realizaban tres veces al año: Las Grandes Dionisíacas, que se celebraban en honor a Dioniso en marzo y atraía una gran cantidad de extranjeros; la fiesta de las Leneas, llamada así por las ménades o mujeres poseídas de frenesí dionisiaco; y finalmente, las Dionisíacas rurales, que se celebraban en distintos *demos* del Ática y tenían carácter local (Barahona, 2006, pp. 259,264).

La importancia que se le daba a que los atenienses asistieran a las representaciones se puede ver en el hecho de que se estableciera el *teoricon*, el cual consistía en una subvención estatal “que permitía a los ciudadanos pobres asistir al espectáculo sin pagar.” (Melero, 2000, p. 99)

También el hecho de que podían asistir las mujeres, las cuales no participaban del espectáculo en sí, pero se consideraba importante su asistencia; esto a pesar de que tenían prácticamente prohibida su presencia en la vida pública (como se vio más arriba).

3.2.3 La tragedia, la ley y la vida democrática

La tragedia se desarrolló como género en el marco de una ciudad altamente burocratizada por su sistema de justicia, sumida en los debates verbales de los organismos democráticos y donde el conocimiento retórico y legal era indispensable. Al mismo tiempo, persistían formas culturales y religiosas propias del sistema aristocrático del siglo VI AC como la pertenencia a los *gené*, la hermandad de las *fratrías*, la admiración por los *hoplitas* y los *guerreros* en general: la *areté* heroica.

En un contexto así, no es casual que la misma tragedia se viera imbuida de una serie de términos léxicos y formas propias de la vida legal de la *polis*:

La presencia de un vocabulario técnico legal entre los Trágicos subraya las afinidades entre los temas predilectos de la tragedia y ciertos casos que afectaban a la competencia de los tribunales, esos mismos tribunales cuya institución era lo bastante reciente como para que se sintiera plenamente aún la novedad de los valores que exigieron su fundación y que regulaban su funcionamiento. (Vernant, 2002a, p.19)

Por esto, como lo asegura Vernant (2002a), la tragedia se alimentaba de las incertidumbres, ambigüedades, incoherencias, cambios de sentido e imprecisiones que presentaba el lenguaje jurídico en su traslape con las costumbres religiosas. Esto se convertía en una “reflexión moral” sobre un derecho que ya era “distinto” pero no claramente delimitado. (p. 19) Un ejemplo claro de esto es la concepción de *díke* (justicia) que puede significar una costumbre o ley dada por la tradición, pero también la justicia que imparte el juez y que su sentido cambia en *Antígona* según sea la

protagonista o Creonte quienes hablan. (Vernant, 2002a, p. 20 y Cabrera Valverde, 2004, p. 6)

Esto no quiere decir que la tragedia fuera la representación de procesos judiciales, sino que el ciudadano ateniense estaba constantemente enfrentado a tomas de decisiones en distintos ámbitos a partir de valores que no resultaban del todo claros o estables. Esto sucedía porque las necesidades de la ciudad, convertida en la potencia del Egeo, y las costumbres arraigadas en el pasado no pocas veces se enfrentaban en la vida práctica.

3.2.4 La sofística

La época de Pericles se convirtió en la época de la sofística y de los sofistas. Venidos de Jonia, donde la filosofía había tenido un enorme desarrollo, los sofistas encontraron una ciudad idónea en Atenas para el desarrollo de su pensamiento y labor como educadores:

Perijlés nació en ese clima de ansiedad de reformas e innovaciones, acentuadas por los nuevos movimientos intelectuales provenientes de la Ionía asiática, como los sofistas, que encontraron en él una mente abierta a la que atrajeron e influenciaron con gran rapidez. (Hubeñák, 1996, p. 11)

La labor de los sofistas se desplegó en dos direcciones: una tenía que ver con un pensamiento naturalista y racionalista (*logos*), opuesto a una concepción religiosa y mítica de la vida (*mythos*) (Encinas Reguero, 2007, p.9), donde el derecho tradicional tenía menor valor que el natural; y el desarrollo meteórico de la retórica como disciplina fundamental en la educación del ciudadano. Estas propuestas de los sofistas se desarrollaron y acentuaron hacia finales del siglo V AC.

Los sofistas van a proponer una nueva nobleza o *areté* centrada en el espíritu, a diferencia de la aristocrática que estaba centrada en el ideal del guerrero y en la educación del cuerpo (Blanco Mayor, 2003, p. 14). De esto

que el gimnasio fuera uno de los lugares principales en la educación aristocrática, y la gimnasia y la lucha, las materias fundamentales. Pero la propuesta sofista parte de la formación de ciudadanos capaces de tomar decisiones y participar de la vida política de la ciudad. (p. 16) En esta última se vuelve indispensable la elocuencia y la capacidad de persuadir a una audiencia, por lo que la retórica va a ser una materia clave en la enseñanza y va a permear la escritura de la tragedia también:

Así pues, la retórica es el código esencial que se utiliza en la tragedia, y también en la *polis*, para problematizar cuestiones complejas que afectan a distintas esferas de la realidad de manera diferente y que pueden tener repercusiones variadas. Pero, además, es el código que se utiliza para llevar a cabo la reflexión sobre esas cuestiones, sobre su conveniencia o no, justicia o injusticia... y es el código que se utiliza para reflexionar acerca de ese mismo código y de sus valores y sus peligros para el ser humano. (Encinas Reguero, 2007, p. 509)

Los sofistas van a defender el individualismo (Blanco Mayor, 2003, p. 17), ya que se trata de desarrollar las capacidades innatas de cada ciudadano hacia un ideal espiritual. Esto propone un humanismo y un naturalismo que raya en el rechazo de la existencia de los dioses, por lo que muchos de los sofistas fueron procesados por impiedad (aunque también por sus nexos con Pericles). Su saber se orienta hacia lo práctico, es un arte o técnica (*techné*) (p. 20) que está orientada hacia los resultados requeridos fundamentada en un relativismo moral que para muchos era peligroso.

3.2.5 La obra de Sófocles

En la obra de Sófocles se va a encontrar especialmente este enfrentamiento entre valores aristocráticos y valores democráticos. Además, su uso de la retórica se fue acentuando con los años, a medida que este arte se hacía más popular en la vida pública ateniense (Encinas Reguero, 2007, p. 16), aunque siempre supeditado a las necesidades dramáticas (p. 505). Sin embargo, es un arte que el autor ve con desconfianza y en sus primeras

obras, los peligros de la retórica y la fragilidad del criterio del *logos* van a ser temas de importancia (pp. 506-509).

Tanto Degani (1981, p. 287) como Maglia y Cabrero (2005, p. 8) plantean que Sófocles fue un autor comprometido con los valores aristocráticos de acuerdo a su origen. Para las autoras, el dramaturgo tendría una postura “arcaizante” y “respetuosa de la religiosidad tradicional” a la par que un rechazo a las concepciones de los sofistas sobre el mundo. La participación política del autor y su tendencia a privilegiar el justo medio y la estabilidad social pueden servir como señal significativa de una reflexión sobre la vida de la *polis* en sus obras y no una defensa a ultranza de los valores tradicionales. Sin embargo, su mentalidad androcática, esclavista y marcadamente delfista (su apego al santuario de Delfos, propio de los aristócratas más reaccionarios) que subyace en las obras, permite conjeturar un discurso conservador que lo protegió de las críticas de los comediógrafos. (Degani, 1981, p. 298) En todo caso, la producción trágica se enmarca en las disputas políticas y sociales a lo interno de las capas más privilegiadas de la sociedad; entre las cuales, la aristocracia tenía un protagonismo indudable.

Es así como en el universo sofócleo, el héroe parece aceptar su destino con fortaleza y se puede decir, templanza. Este destino es fruto de la *díke*, la justicia que motiva todo el engranaje dramático (Kitto, 1997, p. 147), y que se inserta en un mundo donde todos los hilos se unen y encuentran coherencia en la religión y los dioses, esto es, la tradición.

En un contexto así, la presencia del tercer actor parece explicarse por la necesidad de crear otra perspectiva al protagonista y a la tesis presentada. La integración del coro como involucrado en la acción y no sólo como la memoria (en Esquilo) (Kitto, 1997, p. 59), garantiza junto con los actores secundarios que la tragedia tiene mayores alcances que sólo en la individualidad del protagonista. Aunque el protagonista sólo piensa en su destino, el cual viene otorgado por deberes que exceden el interés humano inmediato (esto es, de naturaleza divina) (Bowra, 1968, p. 201).

Este doble choque de perspectivas: la del individuo contra las leyes y decisiones cívicas, y la del individuo frente a los designios inescrutables de los dioses, produce la necesidad de hacer confesar a la consciencia, a través de la reflexión y del debate, las posibles causas y razones de lo acontecido; es decir, el conocimiento. De ahí, que existan lugares en la estructura dramática donde se producen motivos retóricos que estimulen al espectador a pensar sobre la ciudad y la tradición.

El motivo del fuerte contra el débil va a tener una resonancia en su producción dramática, como lo plantea Encinas Reguero (2006, pp. 216 y ss.): el fuerte se convierte en débil cuando se enfrenta a los dioses, o la mujer como débil frente al hombre o al soberano. El argumento de probabilidad y verosimilitud (*to eikós*) es usado para disuadir o disculpar alguna desgracia (como en el caso de Áyax, que culpa a los dioses). Sin embargo, a pesar de que enfrentarse el débil al fuerte acarrea la desgracia del primero, este lo hará si está acompañado del derecho divino (como lo hace Antígona).

El discurso argumentativo, en Sófocles, va a marcar el desarrollo del pensamiento en la obra. Hay cuatro posibles emplazamientos del discurso argumentativo o *rheis*⁶⁰ en Sófocles según Mannsperger (1971), citado por Encinas Reguero (2007, p. 507): 1. Prólogo: se encuentra al menos una *rheis* aunque en Sófocles se usa para exponer contenido informativo destinado a poner al tanto al público de hechos pasados; 2. Después de la párodos: un personaje expone sus esperanzas o temores con respecto a la situación creada; 3. Desarrollo del conflicto los personajes acuden a discursos monologales, agonales o de reflexión; 4. Al final de la tragedia un mensajero narra la catástrofe con una *rheis*.

Estos discursos argumentativos son enunciados por tres tipos de personajes: héroes y heroínas, personajes de bajo status y dioses. Los primero dan

⁶⁰ La *rheis* es un elemento de la tragedia de origen bastante antiguo (Tespis). Consiste en la recitación de varios versos que tienen relativa independencia temática por un personaje. Esto después se circunscribió a fragmentos bastante extensos que estaban inmersos en un *agon* como parte de un debate de ideas o como forma de persuasión, aunque en Sófocles estos últimos generalmente no logran su objetivo. (cf. Encinas Reguero, 2007, pp. 21-22)

órdenes y consideraciones, son discursos exhortativos y/o reflexivos. Los segundos dan información, generalmente son mensajeros. Por último, los dioses son los que menos participan de este tipo de discursos, dan información, pero no necesitan argumentar porque gozan de una autoridad particular. (pp. 509-510)

Por último, y a partir nuevamente de Encinas Reguero (2007, pp. 559-562), se pueden establecer las diferencias en las que, en la tragedia sofoclea, se insertan los discursos masculinos y femeninos:

- Los personajes masculinos como centro del discurso femenino. El discurso femenino se centra en los allegados, en la vida privada. Mientras que los masculinos lo hacen en la esfera pública, donde no participan las mujeres.
- Los personajes femeninos se preocupan o defienden a personajes masculinos, mientras que los personajes masculinos sólo están ocupados en sí mismos o en aquello de que creen forman parte esencial: ciudad, *genos*...
- Los personajes femeninos tienden a estar más conscientes de sus emociones y las expresan. Mientras, los masculinos son más fríos y se ocupan de otros valores y argumentan en función de otros criterios que no son el afecto. Tiene que ver con la diferencia entre valores afectivos y valores públicos. Cuando los personajes masculinos se lamentan, se declara que es una situación femenina impropia del ser hombre.
- El personaje femenino parte de lo más concreto y más próximo: sus allegados, la vida familiar. El personaje masculino marca en su discurso un mundo más amplio marcado por la vida pública.
- El uso voluntario del silencio y del engaño, aunque podrían ser asignadas a estrategias discursivas femeninas por tener un status de subordinación, en realidad son prerrogativa de los hombres, los cuales tienen el derecho a la expresión pública de sus pensamientos y, por lo tanto, pueden tergiversarlos o callarlos a voluntad.

Es necesario señalar que estas características se pueden ver en la obra que se tiene en estudio aquí. Tecmessa funciona como un personaje prototípico de Sófocles frente a Áyax. Todos los discursos de Tecmessa giran en torno a Áyax y su hijo, mientras que los de Áyax giran en torno a la restitución del su honor, que es el honor del *genos*. Por último, en efecto es Áyax el que utiliza el engaño para poder irse de la tienda sin ser vigilado y llevar a cabo su propio sacrificio.

3.3 Marco cognitivo: héroe y código heroico

El hecho de que en el mundo griego, la idea del ejército estuviera estrechamente vinculada a la de ciudadanía (Fernández, 2000, p. 48), provocaba que el ideal heroico y el culto a los héroes tuviera una gran importancia para la población y, en especial, para los hombres, jóvenes y niños que tenían como norte dicho ideal: “Cada región de Grecia y, en cada región, cada cantón, tiene su héroe o sus héroes, que reinaron en otros tiempos. Estos reyes constituyen el núcleo de las leyendas”. (Gernet y Boulanger, 1960, p. 57) En cuenta está que la preparación de los jóvenes finalizaba con un periodo de preparación militar llamado la efebía.

Lawrence (2007, p. 18) plantea que “el foco de la moralidad heroica estaba (...) en una disposición virtuosa, y en la valentía en particular, la principal piedra de toque del carácter del guerrero aristocrático”⁶¹. Los guerreros heroicos son honrados porque de ellos depende la defensa de la comunidad. Sin embargo, para el guerrero, el honor (*timé*, τιμή) corre paralelamente al valor, por lo que en batalla todo lo que es importante y por lo que lucha (familia, ciudad) queda en segundo plano con tal de salvaguardar el honor y no ser tachado de cobarde (p. 20). De ahí que la muerte en combate o para salvar el honor sea un don y no una desgracia:

La *areté* heroica se perfecciona con la muerte física del héroe y se perpetúa en su fama. Este heroísmo ostenta un sentimiento de

⁶¹ The focus of heroic morality was (...) on the virtuous disposition, and courage in particular, the principal touchstone of the aristocratic warrior's character.

*philautía*⁶² y el deseo de una vida breve pero intensa antes que una existencia larga y anodina; no significa un desprecio por la vida sino una subordinación de lo físico, del instinto vital, al ideal de apoderarse de la belleza, motivo de la *areté* helénica: se trueca la belleza de la vida por la belleza del ideal. (Maglia y Cabrero, 2005, pp. 8-9)

Los esfuerzos del guerrero para convertirse en héroe vienen asignados como un deber de parte del linaje patrilíneo, es un deber con el padre e incluso, un reto con el padre⁶³. Este esfuerzo lo lleva a distinguirse del resto de hombres, pero sólo puede ser reconocido en el contexto de esta comunidad de hombres: de la cual se quiere distinguir, pero de la cual no puede prescindir (cf. Lawrence, 2007, p. 30).

Este es el contenido también de los juegos y las competencias, que desde épocas arcaicas en Grecia significaban aquel hombre que encarnaba el año nuevo, el principio fecundador de la tierra que dejaba atrás al año viejo:

Los héroes se hacen héroes al vencer en un combate o juego y reciben la fuerza del vencido. La victoria puede ser sobre otro o sobre una prueba que sirve como demostración de un origen y derecho divino, generalmente sobre una mujer casadera. Esto hace que muchos de los antagonismos y sucesiones sean entre padres y yernos. (Gernet y Boulanger, 1960, pp. 57-58)

El héroe se convierte en tal gracias a las pruebas, las cuales entre más meritorias (más imposibles, riesgosas) deparan mayor honor. Estas pruebas superadas a la vez se convierten en un hecho ejemplarizante. (Gil Calvo, 2006, p. 136-137) El héroe deviene un modelo para los otros hombres. De ahí que en la empresa del héroe no sólo es la vida la que se juega, sino también la identidad, la imagen positiva que se ofrece a los demás. (p. 139) El ridículo, la vergüenza equivalen a una muerte.

⁶² Egoísmo (Nota del autor).

⁶³ cf. Gil Calvo (2006, p. 140) basado en Savater. El padre encomienda la tarea como un reto a favor de una comunidad.

Las cualidades intrínsecas del héroe son la disciplina y el dominio. Mediante la disciplina puede llegar a dominar su propio cuerpo y mente, y formarlos para la tarea que se le encomienda. El dominio de la naturaleza y el entrenamiento le permiten a acceder a prótesis artificiales que integra en su propio cuerpo, a la vez que el dominio sobre otras figuras masculinas y femeninas aliadas. (Gil Calvo, 2006, p. 149-150) De ahí que el modelo de héroe militar o guerrero se asocie con el estoicismo, el atrevimiento, el dominio de sí y de los demás, el control en situaciones límites y el liderazgo. El héroe, en caso de fallar en su empresa, se encuentra frente a un dilema: la villanía que es la salvación personal a costa de la lealtad colectiva, o la nobleza que es el sacrificio personal en bien de la lealtad colectiva (p. 144). En el caso de Áyax, es un héroe que comienza presentando la primera de ellas, pero se convierte con su sacrificio en un héroe noble.

Tal vez una de las características más interesantes del héroe es que corresponde a un hombre en transición de convertirse en un ciudadano eminente de su comunidad. El héroe no es todavía un padre o un villano⁶⁴, ya que su moral va a ser probada en el campo de batalla, en la aventura. De ahí que todas las cualidades físicas no son suficientes para definir al héroe, sino su grandeza moral, su capacidad para el sacrificio (el cual es un aspecto muy estimado por los griegos).

Sin embargo, en el marco de la tragedia, el sistema de oposiciones hace que el héroe encuentre un lugar particular: “En el nuevo marco del juego trágico, el héroe ha dejado, por tanto, de ser un modelo; se ha convertido, para él mismo y para los demás, en un problema” (Vernant, 2002a, p. 19)

Las leyendas de héroes se vinculan, en efecto, a linajes reales, a los *génē* nobles que, en el plano de los valores, de las prácticas sociales, de las formas de religiosidad, de los comportamientos humanos, representan para la ciudad lo mismo que ella ha debido condenar y rechazar, aquello contra lo que tuvo que luchar para establecerse, pero

⁶⁴ Para usar la terminología de Gil Calvo (2006), donde el padre es un héroe que ya ha cumplido su misión y ahora es poseedor de un lugar destacado en la comunidad, y el villano representa la corrupción del héroe al perder el dominio de sí (su templanza) y dejarse llevar por sus apetitos.

también aquello a partir de lo que se constituyó y de lo que sigue siendo profundísimamente solidaria. (p. 20)

En efecto, para Maglia y Cabrero (2005), el héroe trágico es problemático, lo define una “irreconciliabilidad” por encontrarse fuera de su contexto de origen:

Esa es la vivencia del héroe trágico: un hombre para el que se ha quebrado la identidad entre el ser y la esencia; un hombre que ha perdido para siempre la experiencia de la totalidad, de la comunión inicial del mundo consagrado, perfecto y cerrado de la épica en el que el ser esencial habitaba el mundo y era nombrado por el *epos*⁶⁵ en forma mimética. El héroe épico es un sujeto para el cual el *ser* y el *deber ser* son idénticos, dado que su programa coincide con el que marca la geografía del universo conocido. (p. 7)

Este tipo de problemáticas van a estar presentes en la recuperación que hace Sófocles del mito de Áyax y en la tragedia en general, el cual se convirtió en un género para el debate de ideas y la argumentación, que acompañaba todos los aspectos de la ciudad de Atenas. Con el marco de referencia histórico, social y discursivo que se ha presentado hasta el momento, es posible orientar el análisis de la obra con respecto al género y la sexualidad tal como ha sido planteado.

⁶⁵ Contenido o discurso del relato épico. (Nota del autor)

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO

En este capítulo se presenta el procesamiento del texto dramático de la obra *Áyax* de Sófocles⁶⁶. Como se propuso, todos los análisis estarán dirigidos, no a dar una interpretación cerrada sobre la obra dramática (como si pudiera existir), sino restituir uno de los sentidos de la obra; en este caso, la lectura que supone una perspectiva en género y sexualidad.

El análisis supone, por un lado, el cómo se distribuye el material dramático globalmente en la obra y cuáles son aquellas características formales que determinan una convención dramática. Por otro lado, supone un análisis de los elementos que marcan la interacción planteada por los diálogos. La forma de vincularlas a la lectura que se quiere hacer no necesariamente es directa, pero se podrá apreciar que en ocasiones, el silencio tiene también algo que decir.

4.1 Título

Se vio en el capítulo 1 que el título representa una orientación para el lector sobre la obra dramática. En el caso que nos ocupa en esta investigación, *Áyax* como título se relaciona con dos contenidos determinantes para la obra dramática: el mito y el protagonista.

Como mito, *Áyax* es un héroe que se une a los reyes Agamenón y Menelao en la empresa del rescate de Helena y la conquista de Troya. De estirpe noble (su abuelo se dice que era hijo de Zeus y de la ninfa Egina) y proveniente de Salamina (cuyos habitantes comparten origen con los atenienses), es uno más de los jefes griegos al mando de naves y de infantería. Su determinación y fuerza en la batalla le han granjeado fama como el más valiente de los guerreros. *Áyax* encarna el modelo del héroe que logra el triunfo con su propio esfuerzo, ya que su apego al honor (que podría verse como arrogancia), no le permite ni siquiera aceptar la ayuda de los

⁶⁶ En caso de ser necesario, se consultará el texto original en griego de *Áyax* de Sófocles en la edición de Richard Jebb, publicada por Perseus Digital Library. Como texto base, se utilizará la traducción de Assela Alamillo y se contrastará con la de José Vara Donado como se había establecido en la Justificación de esta investigación.

dioses, lo que lo precipita en la desgracia. Sin embargo, su suicidio lo reconcilia con la comunidad griega.

Si bien no figura dentro de los héroes más admirados como Heracles o Teseo, sí era importante en el Ática como para tener bajo su tutela la tribu número 9, a la cual se adscribían los *demos* de Falerón, Afidna y Maratón. (Fernández, 2000, p. 37) Éste último es el mismo lugar donde la primera guerra médica se resolvió a favor de los griegos gracias a la infantería ateniense u *hoplitas*. (cf. capítulo 3, apartado 1.2.)

Áyax como protagonista hace referencia a un hombre, por lo tanto, a los conflictos y deseos que son parte de la vida de un hombre. Al establecerse como héroe, es también un modelo de masculinidad muy propio de los tiempos homéricos y que se mantuvo vigente y hegemónico del siglo VI al primer cuarto del siglo V AC. Este modelo de masculinidad hegemónica, en busca de la *areté*, propio de la nobleza y de quienes tenían el poder económico para costearse una armadura, se vio declinar cuando en el contexto democrático emergió una masculinidad distinta.

Por último, es un guerrero, por lo que la pieza habla también sobre la guerra y los compañeros de armas. Sitúa la acción en un contexto homosocial.

4.2 Forma de los diálogos

Frente a la ausencia de acotaciones que originalmente tenían las tragedias, ya que estas eran escritas para ser enunciadas y las pertinencias de interpretación y del espectáculo las daba directamente el poeta dramático, las ediciones actuales presentan enunciados didascálicos que explicitan ciertos movimientos y acciones escénicos.

Los textos didascálicos en la obra se refieren a entrada y salida de personajes. Algunas acciones son descritas como la de Odiseo “examinando unas huellas”, o la de Áyax “llevando en la mano un látigo ensangrentado”. El texto didascálico más extenso está dedicado al cambio de lugar en la obra y

a la disposición por Áyax de su espada en la tierra. Sólo existe una didascalía que especifica al interlocutor de un parlamento, el de Teucro en el v. 1003⁶⁷.

Con respecto a los diálogos, la forma trágica se presenta en forma de versos. La versificación en la tragedia es un tema vasto que no se tratará en este trabajo, sin embargo, es importante deslindar que existen dos tipos principales en la versificación: el que pertenece a las interacciones entre los agonistas y el de los cantos corales:

A este desdoblamiento del coro y del héroe trágico corresponde, en la lengua misma de la tragedia, una dualidad: por un lado, la lírica coral; por otro, en los protagonistas del drama, una forma dialogada cuya métrica se halla más próxima a la prosa. (Vernant, 2002a, p. 18)

A esta primera distinción hay que agregar que la tragedia se presenta como una articulación de segmentos formales diversos donde la fábula integra el conjunto. En el caso del Áyax es posible encontrar los siguientes⁶⁸:

- Parlamentos largos o *rheseis*: dispuestos a lo largo de toda la obra con diferentes funciones: de acusación, de defensa, de toma de decisión (dos de los monólogos de Áyax), persuasión, lamento o justificación.
- Parlamentos diegéticos o narrativos: Sólo aparecen 5 de ellos. Todos ubicados en la primera parte, antes del suicidio de Áyax. Tres de ellos se refieren al relato de los hechos relativos a la venganza de Áyax desde tres perspectivas distintas.
- Diálogos esticomícos (*stichomythia*) o diesticomícos: aparecen 7 fragmentos de este tipo de diálogos, 3 de ellos en el prólogo y luego aparecen distribuidos en toda la obra, a excepción del episodio 2 que no tiene ninguno. Tres de estos

⁶⁷ Se utilizará la abreviatura “v.” para verso y “vv.” para versos. Todas las citas están tomadas de la versión de Áyax de Assela Alamillo, pero los versos han sido cotejados con el original en griego.

⁶⁸ Encinas Reguero (2007, pp. 39-43) establece una segmentación del texto del Áyax a partir de lo argumentativo y lo formal. Para efectos de este trabajo, si bien puede representar una guía, se prefiere establecer la segmentación a partir de lo dramático e interaccional. También se va a separar los segmentos discursivos persuasivos de los narrativos, aunque se considera pertinente el planteamiento de la autora de que en los fragmentos narrativos subyace una visión determinada de los hechos.

pertenece a escenas de *agon*. Sólo un diálogo diesticomítico como parte del *agon* en el *éxodos*.

- Escenas de *agon*: escenas de debate por excelencia, sólo aparecen 3, de las cuales 2 corresponden a la segunda parte donde se produce la lucha verbal por el enterramiento de Áyax. La primera entre Tecmessa y Áyax tiene la estructura agónica pero el contenido de los *rheseis* no es el mismo que del diálogo esticomítico que aparece en la continuación.
- Cantos del coro o estásimos: Son cinco, uno de ellos pertenece al *párodos* y otro al *epipárodos*.
- Canto de marcha: Sólo 1, después del prólogo como parte del *párodos*.
- Kommos o amebeos⁶⁹: Aparecen 4 fragmentos. Dos de ellos en el episodio 1, uno después de la muerte de Áyax y uno al final.
- Junturas: parlamentos o diálogos breves que establecen nexos entre fragmentos más extensos e importantes dramáticamente.

De este inventario de las formas que adquiere el diálogo dramático en la obra en cuestión ya se pueden aventurar ciertas particularidades. Sin embargo, antes de plantearlas, es preferible para el análisis equiparar los distintos fragmentos junto con la progresión dramática y la distribución del contenido de la obra.

4.3 Estructura dramática y distribución del contenido en la obra.

En el apartado 5.2.4. del capítulo I se adelantó la estructura de la obra dramática Áyax según Hubbard (2003) y Alamillo (1981). En este apartado se presentarán los hechos más relevantes que suceden en cada etapa dramática. Se sigue la división hecha por Encinas Reguero (2007), aunque se ha puesto énfasis en la acción dramática antes que en lo formal o el contenido superficial de cada hecho⁷⁰.

⁶⁹ Desde el punto de vista dramático se les llama *kommos*, Encinas Reguero (2007) los llama amebeos desde una perspectiva más poética.

⁷⁰ Por ejemplo, Encinas Reguero describe el parlamento largo de Odiseo en el prólogo como "*rthesis* narrativa", donde en realidad Odiseo, a pedido de Atenea, hace una declaración de

- i. *Prólogo*: Está compuesto por:
- Un parlamento largo de Atenea donde lo invita a declarar su intención en ese lugar.
 - Un parlamento largo de Odiseo con sus sospechas; un diálogo esticomítico entre ambos sobre las intenciones de Áyax de matar a los griegos.
 - Un parlamento largo de Atenea sobre el favor que ella hizo a los griegos salvándolos al enloquecer a Áyax.
 - Diálogo esticomítico entre Atenea y Odiseo, el cual tiene miedo de que Áyax salga de la tienda pero la diosa lo tranquiliza.
 - Diálogo de naturaleza esticomítica entre Atenea y Áyax donde la diosa juega irónicamente con el engaño del héroe.
 - Diálogo entre Atenea y Odiseo donde esta le recomienda que honre a los dioses porque son poderosos y pueden precipitar la ruina de los hombres.
- ii. *Párodos*: Se compone de dos partes:
- Canto de marcha donde hace su entrada el coro. Los marineros de Salamina buscan a Áyax para que se presente a los griegos y desmienta los rumores que se oyen en el campamento.
 - Canto lírico. El coro busca una explicación a la conducta de Áyax, por si tuvieran algo de cierto los rumores; pero pide al héroe que calle las bocas de quienes se burlan de él.
- iii. *Primer episodio*:
- *Escena 1ª*:
 - Kommos entre Tecmessa y el coro. Tecmessa pone al tanto a los marineros de la locura de Áyax. Los marineros se lamentan al ver confirmados los rumores y así Tecmessa averigua de dónde venía el ganado muerto. Los marineros temen por su vida, pero Tecmessa los tranquiliza al informarles que Áyax ha vuelto a la lucidez.

sus sospechas con la esperanza que la diosa le aclare la verdad de los hechos. Si bien a nivel superficial puede parecer una narración, a nivel interaccional el contenido implícito que tiene la especulación tiene mayor peso dramáticamente hablando.

- Diálogo entre Tecmessa y el coro. Tecmessa les advierte que ahora que el héroe está calmado, el dolor y el peligro es mayor porque está muy abatido.
- Parlamento largo de Tecmessa quien relata los hechos sucedidos desde la noche anterior a petición del coro. La intención es convencer al coro de la gravedad de la situación y pedirle que interceda.
- *Escena 2ª:*
 - Diálogo entre Tecmessa y el coro. Ante los lamentos de Áyax, el coro pide verlo para ayudarlo a recomponerse.
 - Kommos entre Áyax, Tecmessa y el coro. Áyax saluda al coro y le pide que lo mate, el coro se niega. Áyax se lamenta del hecho que lo avergüenza y el coro y Tecmessa tratan de consolarlo. Luego, Áyax insulta a Odiseo y lo amenaza junto a los Atridas mientras el coro y Tecmessa le recomiendan moderación. Áyax ve como posible salida la muerte y, por último, recuerda su viaje a Troya y su valor como guerrero.
 - Comienzo de una escena cercana en estructura a un *agon*. Áyax establece su objetivo primordial de lograr el mismo honor que antaño conquistara su padre, pero se ha visto burlado por los Atridas y Odiseo, y luego por los dioses; por lo que es imposible regresar a la casa paterna. No quiere luchar peleando porque sería un beneficio para los atridas. Sugiere que la única forma de no ser considerado por su padre es darse la muerte con honor. El coro lo trata de disuadir.
 - Réplica de la escena de *agon* por Tecmessa. Tecmessa se expone como ejemplo de aceptación del destino que dan los dioses. Luego le recuerda los deberes familiares que tiene con ella, con su padre y su madre, y con su hijo. Por último, le reclama que por su mano se quedó sin patria ni familia, por lo que él mismo debe sustituir para

ella lo que le ha quitado. (Nótese que todas las recomendaciones son propias del *ethos* de una mujer).

- Diálogo esticomítico: Áyax ordena callar a Tecmessa y pide ver a su hijo a lo que Tecmessa se resiste pero termina cediendo.
- Parlamento largo de Áyax. El héroe se despide de su hijo y envidia la inconsciencia de la infancia. Dispone que Eurísaces quede bajo custodia de Teucro y le encarga al coro que esto se cumpla. Dispone que lo entierren con sus armas a excepción del escudo (que funciona como insignia de sus glorias como guerrero) que lo deja en herencia a su hijo. Devuelve el niño a Tecmessa y le ordena no llorar y que se lleve al niño.
- Diálogo breve entre Tecmessa y Áyax. Tecmessa le suplica que no los traicione y que se someta a los dioses y Áyax la rechaza. Áyax entra a la tienda, y Tecmessa y Eurísaces se van.

iv. *Primer estásimo:*

- El coro contrasta su angustia actual con el recuerdo de Salamina. Luego, se lamenta por la situación de Áyax y por el dolor que causará su muerte a su madre. Asocia el dolor del padre de Áyax con el linaje de los Eácidas⁷¹ que tal vez sea lo mejor que quien sufre de locura busque la muerte.

v. *Segundo episodio:*

- Sale Áyax de la tienda con una espada en la mano y entra Tecmessa con Eurísaces. Episodio corto que se compone de un solo parlamento largo de Áyax quien engaña al coro y a Tecmessa haciéndoles creer que se va a purificar y olvidar todo el asunto, con lo que en realidad lo único que quiere es liberarse de ellos para poder llevar a cabo el suicidio.

⁷¹ El linaje de Áyax se decía que procedía de Éaco, hijo de Zeus y la ninfa Egina.

vi. *Segundo estásimo:*

- El coro engañado celebra el cambio de actitud en Áyax en honor de Pan y Apolo. Supone que Áyax se reconciliará con los dioses y luego con los griegos.

vii. Tercer episodio

○ *Escena 1ª:*

- Llegada de un mensajero⁷². El mensajero anuncia que Teucro, al regreso de una expedición, fue rodeado e insultado por el ejército griego y que fue salvado por la mediación de los ancianos y que necesita ver a Áyax.
- Diálogo entre el coro y el mensajero. El mensajero advierte que el mensaje de Teucro era no dejar salir a Áyax de la tienda según la profecía de Calcas.
- Parlamento largo del mensajero sobre la profecía de Calcas. El anciano Calcas le dijo a Teucro que Áyax moriría si salía de la tienda ese día, ya que sólo ese día le alcanzaría la cólera de la diosa Atenea. El mensajero revela el desprecio que Áyax ha tenido con respecto a los dioses al salir de su casa y en el campo de batalla.

○ *Escena 2ª:*

- El coro llama a Tecmessa para comunicarle las noticias del mensajero. Tecmessa se angustia ante la posibilidad que el vaticinio se cumpla.
- Parlamento de Tecmessa quien instruye al coro para que busque a Áyax al igual que ella y Eurísaces lo hacen. Salen todos los personajes.

○ *Escena 3ª:*

- Cambio de lugar: cerca del mar, en el bosque. Áyax clava la espada en la tierra con la punta hacia arriba. Después de preparar la espada, reza a Zeus para que su cuerpo sea levantado por Teucro; a Hermes para que lo guíe en la tierra de los muertos; a las Erinias para que lo

⁷² Las escenas de mensajeros son muy comunes en la tragedia griega. Llegan con información que detona una peripecia o anagnórisis.

venguen de los atrimas y del ejército griego; por último al Sol para que comunique lo más pronto posible su muerte a sus padres. Áyax se despide del mundo y saluda a la muerte. Muerte de Áyax.

viii. Tercer Estásimo:

- Epipárodos. El coro dividido en dos semicoros entra buscando a Áyax. Se reconocen y se ponen al tanto de que no han encontrado al héroe y descargan su frustración pidiendo a los dioses o al mundo que los asistan.
- Kommos entre el coro y Tecmessa⁷³. Ante el hallazgo que hace Tecmessa de Áyax se produce un lamento funerario. Tecmessa llora a Áyax, se angustia por su destino y el de su hijo. Acusa de esta desgracia a los dioses y a los atrimas. Estos últimos y Odiseo son vistos por Tecmessa como quienes harán burla y se enorgullecerán de lo sucedido, pero también quienes se lamentarán por la ausencia de Áyax en las filas griegas.

ix. Cuarto episodio:

○ *Escena 1ª:*

- Entrada de Teucro. Comprueba que es verdad que Áyax ha muerto. Pide que le traigan a Eurísaces para protegerlo por lo que el coro le comunica que esa era voluntad de Áyax. Luego se despide de Áyax y pide ver su rostro. Se culpabiliza por no haber impedido la desgracia y teme la reacción hacia él mismo de su padre Telamón. Hace un inventario de las desgracias que caerán sobre él por su muerte. Acepta la fatalidad de los dioses que ha llevado a la tragedia.

⁷³ Se sigue a Encinas Reguero (2007) en adjuntar el Kommos dentro del Epipárodos, que entraría en el lugar que ocuparía un estásimo entre el tercer y cuarto episodio. Hubbard (2003) lo adjunta al episodio cuarto, sin embargo, dicho episodio es inaugurado por la entrada de Teucro quien se tiene que enfrentar a Menelao como núcleo dramático del segmento, y el Kommos no tendría lugar ya que es un canto funerario que le sigue a la entrada del coro.

- El corifeo le advierte a Teucro que viene un enemigo, Menelao, y que apure el asunto del enterramiento. Teucro se alista a enfrentarlo.
- *Escena 2ª:*
 - Entrada de Menelao que viene a prohibir el enterramiento del cuerpo de Áyax, por lo que Teucro pide la razón de tal orden.
 - Discurso de Menelao que corresponde a la primera parte del *agon*. Acusa a Áyax, de que trayéndolo como aliado y amigo, los ha traicionado e intentado asesinarlos. Establece que es potestad de los jefes determinar qué se hace con el cuerpo del héroe y que parte del buen gobierno consiste en la obediencia de las leyes por medio del temor. Termina reflexionando si no estará él cometiendo el mismo error, pero a pesar de esto amenaza a Teucro con la muerte si le da sepultura. A esto, el corifeo le advierte que no sea insolente con los muertos.
 - Discurso de Teucro. Corrige a Menelao en que Áyax es un jefe griego entre iguales y que nadie tiene la autoridad para prohibir su enterramiento. Menoscaba la autoridad de Menelao quien comenzó una guerra por una mujer, en tanto que Áyax estaba en guerra para cumplir un juramento. Lo invita, al final, a volver con heraldos y el general en jefe. El corifeo le reprocha a Teucro la dureza de sus palabras a pesar de estar en desgracia.
 - Diálogo esticomítico entre Menelao y Teucro. Comienza con una serie de intercambios donde se retan. Menelao argumenta el intento de homicidio de Áyax del que fue salvado por los dioses, a lo que Teucro asegura que por respeto a esos mismos dioses debe dejar que sea enterrado. Teucro insinúa que Menelao tenía razones personales para odiar a Áyax y que incluso pudo haber manipulado el juicio por las armas. Menelao amenaza a

Teucro de que su voz se va a silenciar por la tormenta que le caerá encima. Teucro se burla de la metáfora de Menelao y le advierte que está obrando mal si no entierra los muertos. Menelao se va despreciando a Teucro, a lo que este responde en el mismo tono.

- Intervención del coro donde le recomienda a Teucro buscar un lugar para enterrar el cadáver. Entrada silenciosa de Tecmessa con Eurísaces. Parlamento largo de Teucro en el cual le manda a Tecmessa y a Eurísaces cuidar del cadáver. Le da instrucciones al niño para que acompañe el cuerpo como suplicante para que nadie pueda disponer el cuerpo sin ofender a los dioses. Por último le manda al coro que defiendan el cuerpo como hombres y no como mujeres.

x. *Cuarto estésimo:*

- El coro se queja de los años duros de su estancia en Troya y lamenta la existencia de la guerra. Lamenta, además, no haber disfrutado de la vida y del amor. Expresa su temor de no tener a nadie que lo defienda porque Áyax está muerto.

xi. *Éxodo:*

○ *Escena 1ª:*

- Teucro vuelve y justifica que ha vuelto porque vio venir a Agamenón.
- Entrada de Agamenón. Discurso de Agamenón como primera parte de este *agon*. Lo insulta al llamarlo hijo de una esclava y defiende la transparencia del concurso de las armas. Defiende el derecho a legislar de quienes tienen el poder de la razón. Amenaza a Teucro y le aconseja que se mida al hablar. Lo insulta de nuevo llamándolo esclavo y bárbaro. El corifeo aconseja sensatez.
- Discurso de Teucro. Teucro le recuerda a Agamenón que le debe la vida a Áyax en combate y que grandes fueron

sus hazañas en beneficio de los griegos y que él mismo participó de esas gestas. Luego, desacredita el linaje de Agamenón y defiende la calidad del propio. Le advierte que Tecmessa, Eurísaces y él mismo defenderán el enterramiento del cadáver con su vida y lo amenaza con hacer uso de la fuerza si es ofendido.

○ *Escena 2ª:*

- Entrada de Odiseo que es recibido por el coro con la petición de servir como mediador. Prosigue la escena de *agon* con un diálogo diesticomítico entre Odiseo y Agamenón, donde Odiseo defiende a Teucro y prepara a Agamenón para su discurso.
- Discurso de Odiseo. Defiende el derecho a la sepultura de Áyax, ya que si bien era enemigo, reconoce que fue el más grande guerrero después de Aquiles. Advierte que deshonorar el cadáver de Áyax sería quebrantar las leyes de los dioses y que “no es justo dañar a un hombre valiente si muere, ni aunque le odies” (vv. 1344-1345).
- Diálogo esticomítico entre Odiseo y Agamenón. Agamenón trata de convencer a Odiseo de que no debe honrar al hombre que es su enemigo. Odiseo defiende que se debe hacer justicia y respetar a los dioses. Agamenón defiende el ejercicio de un poder inflexible, pero Odiseo le opone el ejercicio de un poder justo. Agamenón hace responsable a Odiseo del enterramiento y él lo acepta. Agamenón se va.

○ *Escena 3ª:*

- El corifeo alaba la sabiduría de Odiseo. Odiseo ofrece su amistad a Teucro y ayuda en los preparativos del funeral. Parlamento largo de Teucro en el cual agradece a Odiseo su intervención. Luego maldice a los atridas. Termina justificando la prohibición de que participe en el enterramiento (para no enojar al muerto) pero lo invita a

participar de los demás rituales. Odiseo acepta la disposición de Teucro. Sale Odiseo.

- Escena 4ª:
 - Diálogo lírico entre Teucro y el corifeo. Teucro reparte entre los hombres las labores para el enterramiento. Levanta el cuerpo junto con Eurísaces. Honra la memoria de Áyax llamándolo noble y el mejor de los mortales. El corifeo sentencia que es imposible conocer cómo se desarrollarán las cosas en el futuro.

Nótese que tal como lo plantea Hubbard (2003), la estructura de la obra dramática aparece como un díptico, ya que la muerte del protagonista desencadena un conflicto dramático distinto en su naturaleza, aunque el mismo en su tema: la piedad. De hecho, la desgracia de Áyax es desencadenada por su impiedad con Atenea en el campo de batalla, como lo relató el mensajero en la escena 1ª del episodio 3. Hemos visto que la impiedad es un delito importante en Atenas que podía llevar a un ciudadano a la muerte (como efectivamente le sucedió a Áyax).

El prólogo es construido a partir del suspenso de Odiseo, de la imagen delirante de Áyax y de varios diálogos esticomícos o, en todo caso, ágiles que dan paso a la entrada del coro. En este prólogo, vemos el contraste entre Odiseo y Áyax. Odiseo, un hombre temeroso y que llega en secreto a espiar a la tienda de su enemigo. En cambio, Áyax se presenta como un guerrero poderoso, sin misericordia y valiente.

A la par de esto, Odiseo se presenta como un hombre piadoso, ya que le dedica un saludo de cuatro versos a la diosa (vv. 14-17), cuya elaboración es más solemne que el que le dedica Áyax de un solo verso más adelante (v. 91). Aquí la recomendación de la diosa se hace patente, ya que Áyax, siendo un guerrero superior a Odiseo, está siendo engañado por la diosa y precipitado en la vergüenza, mientras que Odiseo se salvó de su enemigo por su reverencia a los dioses. Áyax planteará esta idea más adelante cuando

dice: “Pero, cuando es un dios el que inflige el daño, incluso el débil podría esquivar al poderoso”.

La entrada con un canto de marcha del coro establece el carácter militar de la obra. Los conflictos tienen que ver con premios de guerra (al igual que el conflicto que desencadena la *Ilíada*: la cólera de Aquiles por dejarse Agamenón a Briseida), lealtades y sobre todo, el valor de las diferentes masculinidades. La presencia del coro presenta la imagen del “otro Áyax”, como lo plantea González de Tobia (2003), que es la imagen de un gran guerrero. La celebración e identificación del Coro con Áyax establece la emulación del primero con aquel que detenta una masculinidad hegemónica.

El ambiente que se establece alrededor de la tienda de Áyax es un ambiente íntimo, incluso doméstico (desde el *párodos* hasta las dos primeras escenas del episodio 3): marineros de Áyax, Tecmessa, Eurísaces, esclavos. La tensión es muy grande porque el *kyrios* está en crisis, está fracturado, lo que hace tambalear todo el equilibrio del *oikos*. Todos los esfuerzos están dirigidos a tranquilizar a Áyax. Hay una clara identificación entre el *oikos* y el *kyrios*.

La diferencia del episodio 4 y el *éxodos* consiste en que este fragmento final sucede en el marco de un juicio, en el cual Teucro defiende el derecho de Áyax a un enterramiento digno. Este es un ambiente público y masculino, ya que quienes tenían el poder de hablar en público sobre los asuntos de justicia eran los hombres. De hecho, los dos segmentos que en rigor pueden llamarse *agon* suceden en esta sección de la obra.

La escena del mensajero como recurso funciona como efecto dramático que vuelve máxima la tensión. Ájax logra mediante la estratagema de la recuperación y la tranquilidad escapar de la tienda sin vigilancia. Esta estratagema produce una falsa tranquilidad en los personajes próximos, aunque para el lector o espectador en realidad se está produciendo una desgracia más grande todavía. La llegada del mensajero devuelve la tensión dramática por encima del nivel anterior gracias a la profecía del anciano

Calcas y, además, establece el delito de impiedad de Áyax. Este recurso a nivel dramático hace que el objetivo de la salvación del héroe sea real (tanto que cambia el lugar de la acción, algo poco común en la tragedia griega) y no un recurso argumentativo frente a la depresión del mismo.

Encontramos el motivo del enterramiento al igual que en *Antígona*. La importancia para Sófocles de poner la defensa en personajes que no tienen el status social para defender al muerto se debe precisamente a que, aquel que tiene de su parte a los dioses se vuelve fuerte como para enfrentar a un gobernante aunque amenace con la muerte. Encontramos de nuevo el argumento del fuerte y del débil (Encinas Reguero, 2006), donde el débil puede volverse fuerte si tiene de su parte a los dioses y el fuerte se vuelve débil si pierde ese apoyo.

Al final de la obra encontramos la rehabilitación, tanto del héroe muerto porque Odiseo reconoce que era el mejor guerrero después de Aquiles, así como la del mismo Odiseo cuando Teucro y el coro reconocen su nobleza de espíritu y sabiduría como para conciliar el conflicto que parecía no tener salida. También encontramos la rehabilitación de Áyax en la escena donde él prepara su muerte en la escena 3ª del episodio 3: Áyax reza a los dioses y prepara su sacrificio, el gesto más grande mediante el cual puede recuperar el honor y reconciliarse con los dioses y la comunidad de la cual ha sido expulsado.

Todos los cantos líricos se producen en ausencia de los hombres que participan del juicio final. Toda la acción en la segunda parte se enuncia a partir de la palabra hablada (recitada en este caso), mientras que sí existen kommos en la primera parte. Hay participación de Tecmessa en todos los Kommos y Áyax sólo en uno. El canto en la obra funciona como estados de ánimo donde no hay moderación (tristes o alegres) propios de mujeres u hombres degradados (lo emparentado con lo femenino) que no tienen que exhibir una masculinidad hegemónica como sí sucede en la segunda parte.

4.4 Análisis de los personajes según la perspectiva planteada y el contexto.

Los personajes, como se había definido más arriba, funcionan como un paquete de regularidades y correferencias que se designan con una etiqueta específica. En este apartado se analizará la presencia y/o ausencia de los distintos personajes en las distintas partes propias de la estructura dramática. Se le llamará constelación de personajes al sistema de personajes presente en una escena o episodio, así como en toda la obra. Antes de presentar un análisis de la constelación de personajes de toda la obra, se va a esquematizar ésta noción para cada etapa particular de la estructura dramática⁷⁴:

Etapa dramática		Atenea	Odiseo	Áyax	Coto	Tecmessa	Mensajero	Teucro	Menelao	Agamenón	Eurísaces
Prólogo	Escena 1ª	X/O	X/O								
	Escena 2ª	X/O	X/O	X/O							
	Escena 3ª	X/O	X/O								
Párodos				X/O							
Episodio 1	Escena 1ª				X/O	X/O					
	Escena 2ª			X/O	X/O	X/O					X
Estásimo 1					X/O						
Episodio 2				X/O	X	X					X
Estásimo 2					X/O						
Episodio 3	Escena 1ª				X/O		X/O				
	Escena 2ª				X/O	X/O	X/O				
	Escena 3ª			X/O							
Estásimo 3				X/O	X/O						
Episodio 4	Escena 1ª				X/O			X/O			
	Escena 2ª				X/O			X/O	X/O		
	Escena 3ª				X/O	X		X/O			X
Estásimo 4				X/O	X					X	
Éxodos	Escena 1ª				X/O	X		X/O		X/O	X
	Escena 2ª		X/O		X/O	X		X		X/O	X
	Escena 3ª		X/O		X/O	X		X/O			X
	Escena 4ª				X/O	X		X/O			X

⁷⁴ Si bien hay una serie de personajes mudos como Eurísaces, esclavos, séquito o el esclavo que hace la función de pedagogo; de todos estos sólo tomaremos en cuenta al primero, ya que su nexo con el protagonista es estrecho. Sin embargo, no se puede pasar por alto que a aquellos que no son libres, no disponen ni siquiera de la voz para expresarse en la tragedia.

Totales	3/3	5/5	4/4	17/16	11/4	2/2	7/6	1/1	2/2	8/0
* Se establece una X para la presencia y una O para la enunciación. Los resultados en Totales tienen la forma X/O.										

Tabla 1. Presencia y enunciación de los personajes en las distintas etapas dramáticas de la obra *Áyax* de Sófocles

En la Tabla 1 se puede observar el hecho de que los hombres más influyentes dramáticamente en la obra tienen poca presencia en escena al compararlos con otros personajes que tienen un status menor, pero mayor presencia a lo largo de toda la obra como el Coro, Tecmessa e incluso, el mismo Eurísaces. Sorprende el hecho de que Áyax sólo se encuentre en 4 de las etapas dramáticas pero que sea el protagonista de la obra. Se verá en el siguiente capítulo que el peso verbal que se le da a este personaje es muy grande aunque aparezca en pocas etapas, lo que justifica su protagonismo. Por supuesto, que el volumen de versos que tratan sobre él supera a cualquier otro personaje.

El otro aspecto que tiene mucho interés es el status de Tecmessa, la cual tiene voz en cuatro de las etapas dramáticas, todas antes del episodio 4. Después, es una presencia en escena pero no tiene el derecho a hablar en asuntos que deben ser discutidos en un ámbito público y masculino. En este ámbito, el personaje necesario es Teucro, que surge como defensor de la causa de Áyax.

En los dioses y los personajes masculinos de status alto (Áyax, Odiseo, Menelao y Agamenón) la voz es un recurso que pueden usar siempre, a diferencia de Teucro que se silencia en la escena de debate entre Agamenón y Odiseo. El Mensajero, en virtud de la información que lleva y sin otros personajes de status alto presentes habla en las dos etapas donde aparece. En el último lugar de la escala, aparece Eurísaces que nunca habla, pero está presente en 8 de las etapas. Vemos que en la tragedia se accede al privilegio de la palabra dependiendo de quiénes se encuentran presentes y el lugar donde se lleva a cabo el intercambio verbal.

La casi omnipresencia del Coro, el cual tiene la mayor participación en escenas en ambos niveles (físico y verbal), se explica porque acompaña la causa de Áyax en todo momento. Sin embargo, la cantidad de versos decrece considerablemente después del episodio 4, reduciéndose su participación en algunas escenas a un par de intervenciones de pocos versos.

En la constelación de personajes encontramos varias distinciones que sirven de guía en el análisis que se está realizando. Los personajes, como ya hemos visto, establecen a partir de sus interacciones una serie de identidades que responden al contexto de la Atenas del siglo V AC y sus contradicciones. Estas identidades, en casi todos los casos, están mediadas por el sistema de géneros vigente como se presenta a continuación:

➤ Separación humanos y dioses: Los dioses están en la cima de la autoridad y dan su favor a quien se muestra piadoso. Los dioses son poderosos (κρείσσονα, cf. v. 456) y pueden someter a sus designios a los hombres. La diosa que se presenta, Atenea, tiene una queja pendiente con Áyax, quien rechazó la ayuda que la diosa le ofreció en el campo de batalla. (vv. 774-775)

El personaje de Atenea reviste una doble cara que va más allá de la religiosa. La identificación entre Atenas y la diosa Atenea, a la cual estaba consagrada la ciudad era muy fuerte. La virginidad de la diosa era sinónimo de la imbatibilidad de la ciudad (Barahona, 2006, p. 152). Además, “la concepción de los dioses supone un medio nacional” (Gernet y Boulanger, 1960, p. 162). De hecho, hay una confusión entre la sociedad religiosa y la sociedad política, “el sujeto colectivo, en la religión, no es una Iglesia, es la *polis*” (p. 162). Por lo que las festividades en honor de Atenea, no era sólo una manifestación religiosa, sino también una manifestación cívica. El hecho de que en épocas extraordinarias la ciudad podía dar cuenta del tesoro del santuario de la ciudad (comprometiéndose a restituirlo), demuestra que la ciudad tiene un poder religioso que llega a sobrepasar el del santuario mismo. (cf. Gernet y Boulanger, 1960, p. 208)

Atenea era la diosa de la sabiduría, la inteligencia, las artes manuales y la guerra. Sin embargo, su asociación con la guerra era debido a su uso de la estrategia que la hacía ganar las batallas. Su ocupación predilecta era el arbitrio en disputas y la resolución de conflictos por la vía pacífica. (Barahona, 2006, pp. 151-152) Sin embargo, por su nacimiento (de la cabeza de Zeus) se asociaba con ciertas virtudes propias de la virilidad. Era, pues, una diosa que igual se dedicaba a las labores propias del gineceo, como bordar o hilar; así como a los deberes masculinos como argumentar en juicios e ir a la batalla. Podía funcionar como una figura donde la oposición de géneros coincidía⁷⁵. Si su don principal era la sabiduría, su mayor castigo era quitar al lucidez de entendimiento, de lo cual fue objeto Áyax.

➤ Separación de los géneros: la obra, tanto a nivel dramático como a nivel verbal, presenta una clara división de géneros. Sin embargo, el desequilibrio más sobresaliente lo encontramos en que hay un solo personaje femenino en la obra. Esto convierte a Áyax en un universo masculino en cuanto a la constelación de personajes. Inclusive la diosa es una diosa nacida de varón. Tecmessa se encuentra en un contexto hostil para su género.

Sin embargo, hay dos prerrogativas que Tecmessa tiene para defenderse en este universo: es esposa (ὄμεινέτις, lit. compañera de cama) de un varón valioso para el ejército y es madre de un hijo varón, lo que le depara cierto respeto de parte de los hombres (cf. Mirón Pérez, 2000, p. 114), aunque en verdad no lo posee, sino que pertenece al padre y es transferido al tutor, Teucro, como sucede efectivamente en el texto dramático. Sin embargo, le faltan otras características como la clase y el origen que la hacen altamente vulnerable.

Esto explicaría por qué Antígona puede defender el enterramiento de su hermano a diferencia de Tecmessa con su esposo. Para Antígona, la historia

⁷⁵ *Coincidentia oppositorum*, una de las cualidades de las divinidades míticas en los análisis mitológicos.

es distinta porque sucede en el contexto privado de la familia y su origen noble y su ciudadanía le garantizan mayor poder que otras mujeres sin estas características. Esto sugiere que al igual que con las masculinidades, entre las mujeres existía una jerarquía que garantizaba ciertos beneficios para quienes tenían ciertas características y ciertas cargas para las que no. En el caso concreto de Tecmessa, el juicio por el enterramiento se da en el contexto del gobierno de la milicia griega en el extranjero, por lo que su rol como mujer consiste en quedarse callada y mostrarse como suplicante al igual que Eurísaces.

La vida y el destino como ser humano de Tecmessa están marcados por la dominación masculina. Fue convertida en esclava por Áyax que invadió su tierra y la raptó como botín de guerra. Convertida en la esposa de este guerrero ha aceptado su condición y se ha comprometido con la causa y casa de este hombre. Así que todo su conflicto gira en salvar a este hombre de la locura y de la muerte, ya que es la única forma de asegurar también su seguridad y la de su hijo. Ella no existe para ella misma, sino para los demás. De hecho, deja de existir como personaje cuando Áyax muere. La muerte del hombre precipita su muerte social. Lo particular de la obra es que no se pregunta sobre estos hechos, sino que son tomados como presupuestos, lo que es coherente con el contexto social en el que se enmarca la obra. Tecmessa deja de existir en la obra sin que cause ninguna pregunta ni observación, sin que su destino sea importante para alguno de los hombres, ni siquiera para el coro que antes se había solidarizado con ella con respecto a Áyax.

➤ Separación adultos y niños: En el *Áyax* existe una separación clara entre el mundo de los adultos y el de los niños. El niño que aparece, sólo existe como un motivo o como un proyecto. Su valor radica en su género masculino, pero todavía no es guerrero ni es *kyrios*, así que no tiene la potestad de hablar y no se le asigna ningún rasgo de voluntad o expresión. Existe como un sujeto obediente a los requerimientos del mundo adulto a su alrededor, ya sea su madre, su padre o su tutor.

➤ **Jerarquía de masculinidades:** En la obra existe una jerarquía inestable de masculinidades. El adjetivo “inestable” se refiere a que las masculinidades de los personajes están en conflicto, ya sea por establecer los rangos de autoridad, la valía como guerreros o por defender el derecho de presentarse como interlocutores⁷⁶. De hecho, el suceso que desencadena el resentimiento y furia de Áyax radica en que no se le ha reconocido su superioridad como héroe varón de parte de los otros varones, sino que tiene la sospecha de que el proceso pudo haber estado amañado por compromisos entre los atidas y Odiseo (que lo externa Teucro en vv. 1135 y ss.).

Posteriormente, en los debates del final existe un continuo esfuerzo de Teucro por defender su status social y su derecho a hacer uso de la palabra como defensor del enterramiento frente a Agamenón. (vv. 1300 y ss.) Además, Teucro debe también defender frente a Menelao el status de igualdad de Áyax con respecto a los jefes griegos, quienes defienden su autoridad frente a todos los guerreros. (vv. 1100 y ss.)

Status que da lugar en la jerarquía	Personajes
Nobles libres	Odiseo, Áyax, Menelao, Agamenón
Hombres libres de padre ateniense ilustre	Teucro
Soldados	Mensajero
Marineros	Coro de marineros salaminos
Niños	Eurísaces
Esclavos	Se intuye su presencia por enunciados dirigidos a ellos.

Tabla 2. Jerarquía de masculinidades en la obra Áyax de Sófocles

Se puede ver que el conflicto se establece entre las distintas masculinidades que por su status son hegemónicas y la categoría inmediatamente inferior. Esta competencia y la necesidad de establecer la valía frente a los otros hombres aunado al poder hace que sea esta categoría donde sucede el

⁷⁶ Esto se verá más detalladamente en los siguientes apartados.

conflicto. Precisamente, Aristóteles estableció que la tragedia trataba de hombres nobles.

Se estableció que la categoría del mensajero como soldado está por encima de los marineros porque tiene un encargo de responsabilidad y además, en la milicia griega el soldado de infantería tiene un rango superior que los marineros. Los marineros (ναυβάται), quienes hacen “girar el marino remo” (v. 359) se identifican con los *thetes*, los cuales representaban la clase más baja en el escalafón social de los hombres libres. Por último, el niño, al cual no le da la palabra pero tiene valor como continuador del *genos*; y los esclavos, como el *pedagogos* que acompaña al niño u otros a los que se les habla en otras ocasiones, están en el rango más bajo de la jerarquía.

Por supuesto, la jerarquía representa una sociedad que en sus capas más bajas tiene una estabilidad y una docilidad que no necesariamente eran un reflejo de la realidad. La tragedia sofoclea es sumamente aristocrática, ya que es en la aristocracia donde se dan los mayores pecados y las mayores virtudes porque son quienes tienen la responsabilidad de debatir y decidir sobre los asuntos realmente importantes de la ciudad y quienes tienen una comunicación privilegiada con los dioses.

4.5 Estructura espacio-temporal

4.5.1 El espacio

El espacio en el texto dramático se establece a partir de la díada: privado/público. El espacio al principio sucede alrededor de la tienda de Áyax en su campamento. Éste se encuentra en uno de los extremos del campamento griego, los cuales son los puestos más peligrosos y eran ocupados por el héroe en cuestión y al otro lado, por Aquiles. Heath y Okell (2007) plantean que donde acaba el campamento le sigue un bosque y más allá la línea de la costa. (p. 365)

El primer espacio se relaciona con un drama privado del héroe al cual asisten quienes están subordinados a su *kyrieia*: Tecmessa, el Coro, Eurísaces y los

esclavos. Además, lo que se manifiesta en este espacio y la posibilidad de Tecmessa de acceder a la palabra refuerzan la domesticidad de esta parte. La propia tienda de Áyax, que sólo es vista en el episodio 1, que es el episodio donde el héroe se permite mostrar su sufrimiento interior, se vuelve signo de sí mismo como hombre.

El verdadero espacio propio, el de la casa paterna en Salamina, se presenta a través de frases expresivas que construyen un lugar idílico que contrasta con el mundo hostil y desarraigado de la guerra en Troya. Esta dicotomía Maglia y Cabrero (2005, p. 29) la establecen como la disjunción espacial aquí/allí. Como el estudio de las autoras tiene como corpus los monólogos del Áyax, no establecen la oposición con el espacio en la segunda parte de la obra. Sin embargo, es útil anotar que existe un tercer espacio dibujado por el lenguaje: el Hades, como lugar de redención y anulación del sufrimiento y la vergüenza.

El segundo espacio es el bosque cerca del mar. Este funciona como un espacio sagrado, ya que las fuentes, los bosques y el árbol funcionan como lugares importantes para la leyenda heroica, ya que en ellos se llevan a cabo sacrificios y el sacrificio fertiliza la tierra (cf. Gernet y Boulanger, 1960, p. 70). El espacio sagrado se convierte en un espacio de debate público, sin embargo, el carácter sagrado se mantendrá en la actitud de Eurísaces y Tecmessa como seres vulnerables y suplicantes que guardan el cuerpo.

Aún así, el espacio sagrado también es un espacio de reunión de la comunidad donde se fortalecen los nexos con lo divino. En el caso de la obra dramática, éste espacio se vuelve un juicio donde no sólo se juega el enterramiento de Áyax, sino también la importancia de las leyes divinas inmutables (el culto a los muertos) frente a las disposiciones temporales del gobierno de los hombres.

4.5.2 El tiempo

De la esquematización de los hechos principales en el texto dramático se puede ver que la obra *Áyax* progresa cronológicamente desde su principio hasta el final. Toda la obra se ubica en el presente ineludible de la catástrofe del protagonista que arrastra el destino de todos los personajes con él.

Frente a este presente trágico, se perfila un pasado (tiempo ausente) en dos facetas principales: la añoranza y el testimonio. El primero de ellos se manifiesta a través de los recuerdos nostálgicos de la patria de *Áyax* y el Coro. Maglia y Cabrero (2005) plantean la dicotomía entonces/ahora en los monólogos de *Áyax* (pp. 26-28). El “entonces” se asocia con un estado de honorabilidad (*timé*) que comprende tanto la patria como la estancia en Troya antes de la desgracia. El “ahora”, por el contrario, se asocia con una falta de honorabilidad, con un estado vergonzoso (*atimía*). Para el Coro, el “entonces” se asocia con estar en la patria en oposición a un ahora lleno de incertidumbre y amenazas:

¡Oh ilustre Salamina!, allí donde estás eres feliz, batida por el mar, famosa desde siempre para todos. Yo, infortunado, desde largo tiempo aguardando en el Ida, durante incontable número de meses estoy tendido siempre en la pradera cubierta de hierba, consumido por el tiempo, con el funesto presentimiento de que cualquier día recorreré el horrible y oscuro camino del Hades. (vv. 596-608)

El testimonio se establece como un recurso funcional que permite contextualizar un evento desde varias perspectivas. El evento que es reconstruido tres veces son los actos de *Áyax* de la noche anterior. Esto lo hace primero Odiseo, luego Atenea, y posteriormente, Tecmessa. Las perspectivas corresponden a la visión del enemigo, de los dioses y de la familia.

El testimonio también sirve para aconsejar, como cuando Tecmessa se refiere a la actitud de aceptación con la que ha enfrentado su pasado. Por otro lado, para explicar hechos o comportamientos que resultan enigmáticos: como el relato del mensajero que permite explicar por qué la fatalidad ha

caído en Áyax por intermedio de Atenea. El recurso del testimonio actualiza eventos en el tiempo de relevancia para el ahora.

Los bloques temporales son separados por recursos formales en el uso del lenguaje como se ha presentado más arriba. Es particular que los estásimos funcionan como elipsis dentro del plano diegético del texto dramático. Un ejemplo de esto lo tenemos después de la muerte de Áyax. El estásimo es ejecutado por el Coro y por Tecmessa ante el hallazgo del cadáver del héroe. Inmediatamente después entra Teucro que dice: “¿Es verdad que has sucumbido como el rumor asegura?” (v. 978) Se asume que mientras sucede el estásimo la noticia ha llegado al campamento de los griegos donde estaba Teucro.

Frente a esto, el futuro para Áyax se presenta como la oportunidad de realizar una acción que le restituya el honor perdido. Sobre este principio que crea suspenso se teje todo el primer episodio que tiene un peso temporal que excede el resto del tiempo de cada uno de los otros episodios.

4.6 Análisis de los turnos de habla en el diálogo

La toma de turnos de habla corresponde a la forma cómo se negocia la palabra en las interacciones. En general, la toma de turnos en el *Áyax* es bastante estable y está dictada por la forma dramática de la tragedia. La toma de turnos refleja las normas sociales que regulaban el uso de la palabra en la Atenas del siglo V AC. Un ejemplo de esto último se puede ver en la estructura del *agon*, forma bastante común en el ámbito jurídico para debatir temas. Sin embargo, hay algunas excepciones:

- Cinco versos contruidos al final del episodio 1 entre Áyax y Tecmessa. La preocupación de la esposa se convierte para Áyax en una molestia lo que precipita un intercambio muy rápido de enunciados donde cada uno de ellos corresponde a la mitad de un verso (vv. 590-595).
- Versos traslapados entre Atenea y Áyax. El héroe está en un estado extremo de agitación cuando expone la tortura que le va a infligir a

Odiseo quien supuestamente lo tiene en la tienda. Sus versos se traslapan con las preguntas de Atenea (vv. 105-110).

- Dos versos del corifeo que tienen un traslape con Teucro. Teucro está en un estado de extremo dolor y se lamenta en medio de la intervención del Corifeo (vv. 981-983).

Se puede inferir de estas inconsistencias, que la forma del verso y el diálogo se impactan ante el requerimiento del evento que se está tratando. El diseño del comportamiento verbal a través del diálogo debe reflejar los estados extraordinarios de los personajes.

En la obra dramática que se encuentra bajo análisis se tienen 304 turnos de habla. Estos turnos comprenden tanto los diálogos propiamente dichos entre agonistas o corifeo-agonistas, así como los intercambios líricos e incluso, los estásimos. Se tomó como parte de los turnos de habla del mismo personaje los referidos al Coro y al Corifeo, así como los turnos de los dos Semicoros del epipárodos.

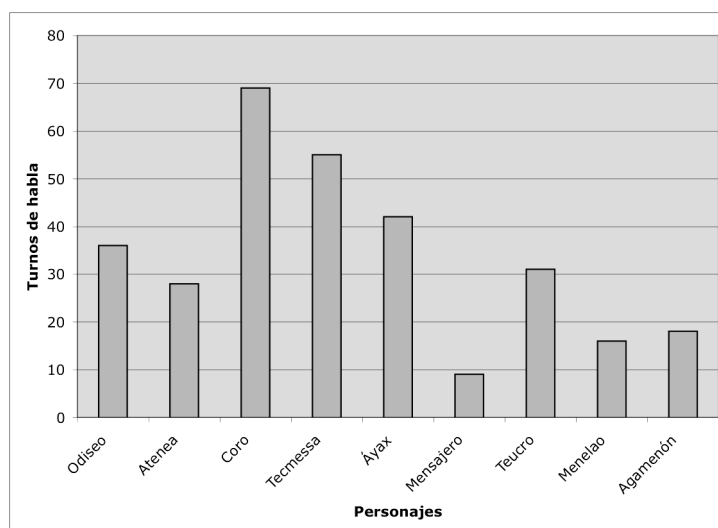


Gráfico 1. Turnos de habla por personaje en Áyax de Sófocles

En el Gráfico 1 se puede observar que los tres personajes que tienen mayor abundancia en turnos corresponden al Coro, Tecmessa y Áyax. Esto es signo de que la tragedia no sólo tiene que ver con el personaje que le da nombre, sino también con el impacto que produce en aquellos que dependen de él.

Esto apoya la idea de que el carácter egoísta de Áyax se contrasta con su inmersión en el mundo familiar, el mundo del *oikos*, donde todos dependen del *kyrios* para su bienestar.

El siguiente personaje con más número de turnos es Odiseo, lo que refuerza la oposición propuesta por el texto con las decisiones y posturas éticas de Áyax. Atenea tiene una cifra bastante importante de turnos concentrados en el prólogo, lo que establece desde el principio que los dictados de la diosa deben ser tomados en cuenta, como se lo enfatiza a Odiseo.

Las cifras de turnos de habla de Menelao y Agamenón están en lugares bastante modestos, pero si se toman como unidad del gobierno de la ciudad (además son hermanos), la cifra se convierte en 34; que los equipara como una figura importante dentro de la dramaturgia.

A pesar de que las cifras de los turnos son sugerentes, es necesario presentar otra gama de cifras que pueden dar otra faceta del recurso de la palabra en la obra: la cantidad de versos asignados a cada personaje. Esto nos puede revelar la extensión de los turnos para cada personaje y con esto, la cantidad de tiempo dramático del cual se apropian para defender su perspectiva de mundo.

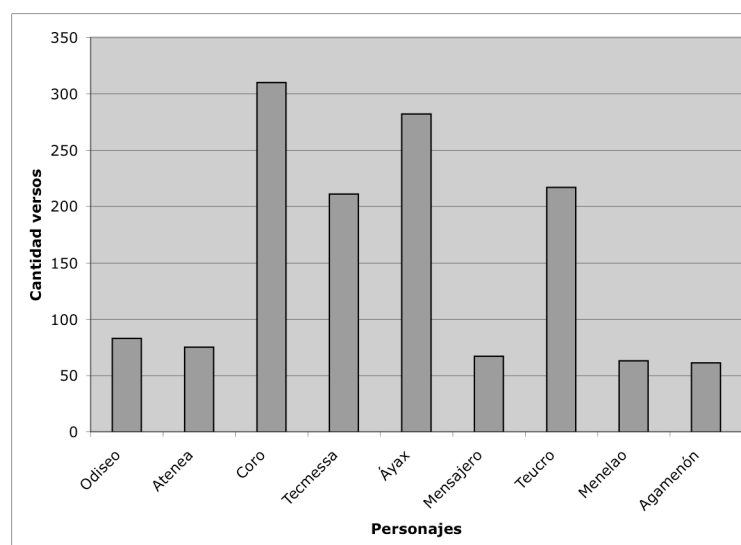


Gráfico 2. Cantidad de versos por personaje en la obra Áyax de Sófocles

Es interesante notar que para *Áyax*, la cantidad de versos lo coloca a 28 versos del Coro, a pesar de que este último está presente prácticamente en toda la obra. Esto quiere decir que los momentos que *Áyax* está presente tiene un enorme volumen de texto. Muchos personajes mantienen un volumen bastante bajo de texto (*Atenea*, *Odiseo*, *Menelao*, *Agamenón*). Podemos decir que estos personajes proveen facetas o resortes dramáticos que apoyan el desarrollo de la tesis principal del texto dramático. Esto no quiere decir que no sean necesarios para la tesis principal, desarrollada por el círculo más cercano al héroe protagonista.

Igualmente, *Teucro* no tiene tantos turnos, pero en sus turnos hay un volumen considerable de versos. Esto lo coloca en el tercer puesto en orden descendente. Esto es coherente con la obra, ya que está encargado de defender en el debate por el enterramiento la causa de *Áyax*; a la vez que hacerse cargo de quienes forman parte del *oikos*.

Es necesario profundizar en la distribución de los turnos de habla del Coro en la obra, dado que los resultados del Gráfico 2 no muestran cómo se comporta el Coro (único personaje que está a lo largo de la obra, excepto en el párodos y en la escena 3 del episodio 3) en relación con las distintas etapas dramáticas.

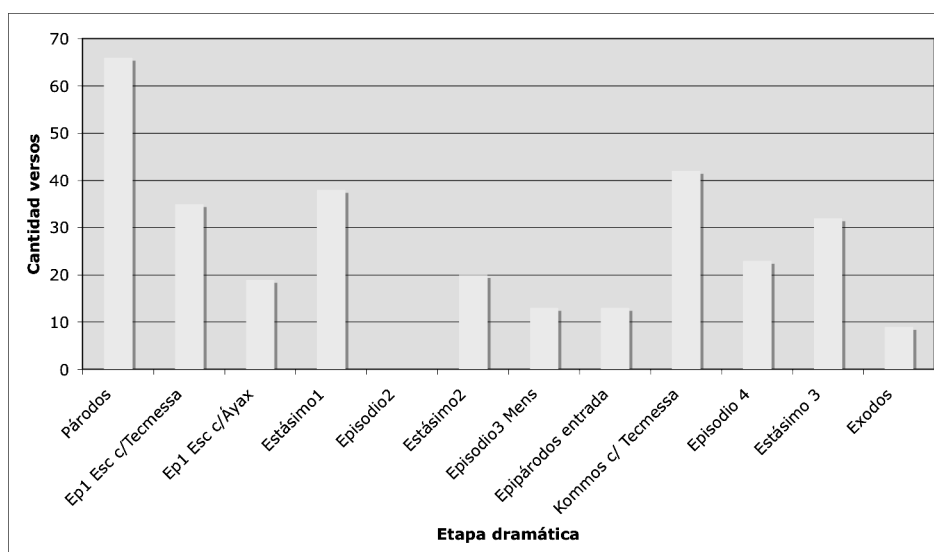


Gráfico 3. Distribución de los versos del Coro en *Áyax* de Sófocles

Puede verse que, efectivamente, las cantidades mayores corresponden a los cantos del Coro que separan episodios o su entrada a escena. Fuera de los mencionados, las escenas donde el Coro tiene más peso son las que tiene con Tecmessa. Los versos del episodio 4 se recargan en la escena con Teucro, donde el Coro lo pone al tanto como tutor del *oikos* ante la muerte de Áyax. En las escenas con otros hombres, el Coro asume un papel poco activo, de testigo de los hechos, con las intervenciones reducidas al mínimo como en las escenas de *agon* en el episodio 4 y en el éxodos.

4.7 Análisis de la interacción

Dentro de la perspectiva que se está trabajando, se realizará el análisis de las interacciones a partir de tres grandes ejes de relaciones que se establecen en el *Áyax*: cuál es la interacción de los hombres con los dioses, cuál es la interacción de los hombres con otros hombres y, por último, cuál es la interacción de los hombres con la única mujer que se presenta en la obra.

4.7.1 Interacción hombres-dioses

La relación hombres-dioses se presenta en el prólogo del texto dramático a través de la interacción entre Atenea y Odiseo, y Atenea y Áyax. Esta última funciona como un ejemplo para Odiseo sobre el respeto que se le debe a los dioses, los cuales con su poder pueden hacer caer en la desgracia hasta al más fuerte de los guerreros:

(Atenea:) Te mostraré esta manifiesta locura para que, tras verlo, se lo cuentes a todos los Argivos. (vv. 66-67)

Atenea: ¿Ves, Odiseo, cuánto es el poder de los dioses? (v. 118)

La primera parte funciona como una parte expositiva, donde la diosa le reconoce a Odiseo que es astuto: “Tu paso bien te lleva, por tu buen olfato, propio de una perra laconia” (v. 9) y le ordena que le cuente lo que sabe sobre los sucesos de la noche. Odiseo expone los hechos conocidos, pero sus conclusiones son atenuadas, en vista de que habla con la diosa:

(Odiseo:) Pues ha cometido contra nosotros durante esta noche una increíble acción, si es que él es el autor. (vv. 21-22)

Nada sabemos con exactitud sino que estamos faltos de datos... (v. 23)

Todo el mundo echa la culpa de esto a aquél. Un testigo presencial que lo vio a él solo... (vv. 29-30)

Es posible notar que las atenuaciones incluidas por Odiseo están destinadas a solicitar que la diosa le cuente lo que no sabe de los hechos, pero al mismo tiempo lo coloca como un hombre inferior frente a la diosa, ya que los dioses conocen más que los hombres. De hecho, la solicitud de Atenea es colocar a Odiseo en una posición frágil, ya que tiene que declarar lo poco que sabe del asunto, para luego exponer ella la acción salvadora que ha efectuado a favor del campamento griego.

El diálogo esticomítico funciona como un interrogatorio en el cual Odiseo ejecuta siete interrogaciones sucesivas con miras a averiguar los hechos ocurridos. Después de esto, Atenea revela la salvación mencionada: enloqueció a Áyax. La intención de mostrar la locura de Áyax a Odiseo provoca en este último un gran temor. En el diálogo que se establece, Atenea cuestiona el valor de Odiseo, lo reta, lo enfrenta; las acciones que ejecuta diseñan una relación de fuerte-débil, ya que Odiseo rechaza, pide, se resiste por temor a Áyax, el cual ya no es un hombre: "Atenea: ¿Acaso no era éste un hombre (ἄνθρωπος)?" (v. 77)

Las actos de habla realizados por Áyax corresponden a actos expositivos, pero la inserción de sus palabras en el discurso se hacen a través de agradecer a Atenea su ayuda (vv. 92-93), jactarse de su triunfo (v. 96), desafiar (v. 98), amenazar (v. 100), comprometerse (vv. 105-110), rechazar una petición de la diosa (v. 112-113). A excepción del primero, todos se orientan a celebrar y gozar su acción y sólo al final, Áyax enuncia un acto de

habla hacia la diosa pero que no muestra humildad. Este acto es ejercitativo, donde Áyax compromete a la diosa con ser su aliada:

Áyax: (...) Una cosa deseo de ti, que me asistas siempre como la aliada que eres. (v. 116-117)

Los actos de Áyax contrastan con los de Odiseo en que éste utiliza una serie de fórmulas orientadas en reconocer el status de la diosa. En cambio Áyax establece una serie de acciones que, frente a una diosa con un status muy alto, buscan glorificarle a él como guerrero, pero no honran la ayuda de los dioses. La cortesía debida a los dioses es mínima de parte del héroe.

El parlamento final de la diosa establece una serie de sentencias (actos judiciales) dadas a Odiseo sobre cómo deben comportarse los humanos con los dioses. Estas sentencias son el núcleo central de la obra que se le da al espectador, como lo afirma Barker (2004, p. 5), a través del personaje de Odiseo la audiencia entra en la obra y adquiere un rol de pupilo frente a Atenea. Áyax se presenta como aquello que el ciudadano ateniense del siglo V AC debe evitar. Tal y como lo dice Atenea: “nunca digas tú mismo una palabra arrogante contra los dioses, ni te vanaglories si estás por encima de alguien o por la fuerza de tu brazo o por la importancia de tus riquezas”. (vv. 128-130)

Este mandato de ser moderado y darle honra a los dioses vuelve a aparecer como recomendación para Áyax en los vv.371, 384 y 594; de parte de Teucro para Menelao en v. 1129; y de parte de Odiseo para Agamenón en vv. 1334 y 1344. Esto refuerza la idea de que el hombre noble debe ser piadoso porque su status frente a un dios es de debilidad; y que esto debe ser aceptado como parte del mundo en el que se vive.

4.7.2 Interacciones entre hombres

Se ha visto que en el Áyax los hombres acomodan su comportamiento de acuerdo a una jerarquía de masculinidades que se informa del status social, y

de los méritos de linaje y guerra que tengan en las capas más altas. Las masculinidades se arreglan según el dueto hegemónico-subordinado. A continuación, se analizará cómo manifiestan las masculinidades en la obra la defensa o resignación con respecto a su status.

4.7.2.1 Masculinidades hegemónicas

La masculinidad debe demostrar a cada momento su valor y debe ser reconocido por aquellos considerados iguales (en el caso de las masculinidades hegemónicas), o superiores (en el caso de masculinidades subordinadas). En el caso de buscar legitimación en personas que no detentan el poder para otorgarla, el acto se convierte en una simulación, es vacío. Esto es lo que pasa con el personaje de Áyax y su conflicto con el tema de las armas. Sus quejas y defensas se llevan a cabo frente a aquellos que no pueden otorgarle legitimidad, como Tecmessa y los marinos salaminos, así que está condenado a llevar el estigma de la derrota frente a Odiseo.

Áyax: Ya no veréis a este hombre –voy a hacer una orgullosa afirmación–, a un hombre cual Troya no ha visto ningún otro en el ejército que vino de la tierra helénica... (vv. 421-425)

Áyax: No obstante, creo estar seguro de una cosa: que si Aquiles viviera y fuera a adjudicar a alguien con sus armas el premio del heroísmo, ningún otro que no fuera yo se lo hubiera llevado. (vv. 441-444)

En la mente de Áyax, no sólo se encuentra la grave afrenta (la falta de reconocimiento) de sus iguales, sino también la estima de aquellos que son de su linaje, tanto el pasado como el futuro. El padre se vuelve una imagen ideal que es necesario alcanzar, a la que se le debe rendir cuentas:

Áyax: Tengo que buscar un proyecto de unas características tales que evidencien a mi anciano padre, de algún modo, que no he nacido de él para ser un cobarde. (vv. 470-472)

Por otra parte, el hijo representa el futuro del *genos* y, por lo tanto, le encarga el peso de vengar y defender el honor del linaje.

Áyax: Y cuando llegues a esto [la adultez], deberás mostrar entre los enemigos de tu padre quién eres y por quién has sido formado. (vv. 556-557)

La masculinidad que el niño debe asimilar se relaciona con el estoicismo frente a lo que le incomoda o asusta. Es parte de su educación como hombre. Nótese, por otra parte, la duda con respecto a la paternidad del hijo.

Áyax: Levántalo, levántalo aquí, que no se asustará por mirar esta carnicería recién cometida, si es que en verdad es hijo mío. Antes bien, hay que adiestrarlo en seguida en las duras costumbres de su padre y semejarle en su naturaleza. (vv. 545-549)

Sin embargo, los verdaderos enfrentamientos masculinos suceden entre Teucro y Menelao, y Teucro y Agamenón. En el primero se va a observar la presencia de una serie de amenazas, retos, insultos y desprecios. La mayor parte de los actos de habla entran en conflicto con la cortesía y amenazan la imagen pública del interlocutor. Prácticamente no hay fórmulas que atenúen la fuerza ilocutiva de los actos. Véase por ejemplo la cantidad de actos impositivos que enuncia Menelao en el siguiente fragmento:

Menelao: Y, ante esto, no te exaltes en cólera terrible; pues, si estando vivo no fuimos capaces de dominarle, lo haremos por completo ahora que está muerto, aunque tú no quieras, controlándole en nuestras manos. (vv. 1066-1069) (...) te mando que no des sepultura a éste para que no caigas tú mismo en la tumba, si lo haces.

Por su parte, Teucro muestra la misma falta de moderación:

Teucro: Has navegado aquí en calidad de lugarteniente de los demás, no de general de todos como para mandar alguna vez sobre Áyax. Así que da órdenes a los que gobiernas y repréndeles a ellos con las altivas palabras; que a éste, ya ordenes tú que no, ya lo haga otro general, yo lo pondré en una tumba con todo derecho sin temor a tu lengua. (vv. 1105-1110)

Se puede notar que la estrategia consiste en corregir al otro asignándole un status menor del que cree tener, para después lanzar un desafío que él cumplirá “sin temor”, ya que esta es la cualidad más estimable para los hombres. Más adelante, Teucro llegará incluso a insultar a Menelao llamándolo “el que no es nada” (μηδείς). (v. 1114) Menelao responde a eso con el insulto de “arquero” en el verso 1120, lo cual representaba un término peyorativo en Atenas⁷⁷ porque los arqueros generalmente estaban más alejados de la acción cuerpo a cuerpo, que implicaba más riesgo y, por lo tanto, más gloria.

Lo siguiente es el diálogo esticomítico entre Teucro y Menelao. En los primeros intercambios es en donde se miden como hombres antes de pasar a la arena del debate y acusaciones mayores que lanza Teucro. En los versos 1122 y 1123, Menelao lo subestima en la lucha y Teucro exagera el tamaño de su valor frente al jefe griego:

Menelao: Grande sería tu jactancia, si tomaras un escudo.

Teucro: Incluso desarmado me defendería ante ti, aunque tú tuvieras armas.

Esta batalla se cierra con un menosprecio de Menelao para Teucro y la réplica de este último en el mismo tono. La necesidad de Teucro de afianzar su carácter como hombre hegemónico radica en que ha sido nombrado tutor

⁷⁷ cf. la nota al pie número 103 de la traducción de Alamillo.

de los asuntos de Áyax. Estos asuntos son muy delicados y requieren de una autoridad extraordinaria. Además, Teucro asume la muerte de Áyax como su responsabilidad: “¿A dónde me es posible ir, a qué mortales, ya que no te serví de ayuda en tus dolores?” (v. 1006) Así que se debe mostrar a la altura del mandato de fidelidad que le impone su *genos*.

Con Agamenón el tono de la disputa crece más aún. Los actos verbales atacan fuertemente la imagen pública del otro. En este caso, no existe la necesidad de guardar una imagen positiva, sino que todos los enunciados están invertidos en la defensa de su propio espacio simbólico, en la imagen negativa: de no permitir que el otro te invada tus prerrogativas. Agamenón inicia su discurso con un desprecio y un insulto dirigidos hacia el linaje de Teucro, de ahí que se puede ver que la masculinidad también se fundamenta en el origen:

Agamenón: ¿Eres tú el que te atreves a proferir impunemente –según me dicen– terribles palabras contra mí? A ti me dirijo, al hijo de la esclava. (vv. 1126-1128)

Y al final:

Agamenón: Y si te das cuenta de quién eres por tu origen, ¿no traerás aquí a algún otro hombre, a uno libre, para que ante nosotros defienda tu causa en tu lugar? Yo no te comprendería cuando hablases, pues no conozco la lengua bárbara. (vv. 1259-1263)

En este último fragmento se puede ver dos de los requisitos para pertenecer a la clase de los hombres que tenían derecho a expresarse y defenderse en un juicio: ser libre y ser ateniense. Estos hombres estaban en una jerarquía superior que quienes no tenían estas cualidades. La defensa de Teucro, si bien comienza como una defensa de las cualidades de Áyax, pasa a atacar el linaje de Agamenón y defender el propio.

Teucro: Y siendo de tal clase, ¿me haces reproches sobre mi origen, a mí que he nacido de mi padre Telamón, aquel que, por sobresalir en el ejército por su valor, obtuvo a mi madre como esposa, la que era por su nacimiento princesa, hija de Laomedonte? (vv. 1298-1302)

Teucro cierra su discurso con una amenaza donde Agamenón algún día habrá preferido ser cobarde que valiente (v. 1315) en la disputa que están teniendo, lo que es un desafío enorme a la autoridad.

Valor, libertad, ciudadanía son las tres características estimadas por la masculinidad en la obra y donde se fundamenta la misma. El hecho de que los debates del episodio 4 y el éxodo presenten la desacreditación del otro, implica que el conflicto engloba también la capacidad del otro en defenderse como hombre, no son debates puramente conceptuales, son duelos.

El tema se resuelve con la intervención de Odiseo, que establece una relación de amistad con Agamenón, esto es, acude a la imagen positiva que el jefe griego quiere conservar con él para defender la causa del enterramiento. El mismo Odiseo utiliza una serie de fórmulas corteses o atenuantes que hace que su gestión prospere. Por ejemplo, para presentar su caso, utiliza una fórmula donde hace recaer la responsabilidad en el otro de escuchar lo que él va a decir y no enojarse: “¿Le es posible a un amigo decirte la verdad y seguir siendo tan amigo como antes?” (vv. 1328-1329) Esto desarma a Agamenón y las consiguientes réplicas evitarán una y otra vez el enfrentamiento.

4.7.2.2 Masculinidades subordinadas

Las masculinidades subordinadas se encuentran manifestadas en la obra en el personaje del Coro, como ya se había visto. Nos centraremos en éste, ya que otras masculinidades como la de los esclavos, sólo reciben órdenes sin atenuación que ejecutan y no aparecen diálogos asignados a ellos. Alrededor del Coro es posible ejemplificar los siguientes tópicos:

- solidaridad con la esposa de Áyax, Tecmessa;

- acceso a conductas que no son permitidas a otros hombres;
- y discriminación en el derecho a réplica o ser tomada su voz en cuenta.

Con respecto al primer tópico, ya se ha estudiado que las intervenciones más importantes del Coro se dan en interacción con el personaje de Tecmessa. Además, es el único que reconoce el linaje del cual proviene ella, como en el verso 211: “Habla, hija del frigio Teleutante...” Por otra parte, el Coro es el único personaje dispuesto a reconocer que los argumentos dados por ella son ciertos, aunque como se verá, son argumentos de tipo expresivo que buscan mover a Áyax a la compasión:

Coro: Áyax, quisiera que tú sintieras en tu ánimo la compasión que yo siento. En ese caso aprobarías las palabras de ésta. (vv. 525-526)

O aceptar sus instrucciones como en los versos 803-813, en los cuales Tecmessa da órdenes para buscar a Áyax y los marineros lo aceptan: “Estoy dispuesto a salir y no lo demostraré sólo de palabra”. (v. 814)

Con respecto al segundo tema, tenemos en varios versos referencia al temor como un sentimiento permitido para los marineros salaminos:

Coro: ...gran temor siento y espantado estoy como una alada paloma (πελειίς, paloma, sustantivo femenino). (v. 139-140)

Coro: ¡Siento temor ante lo que se avecina! (v. 227)

Coro: Es momento ya de que cada uno, cubierto el rostro con velos, emprenda en secreto la huida... (vv. 245-246)

Coro: Siento miedo al escuchar esta decisión. (v. 583)

En la primera y la tercera se puede notar cómo el coro asume imágenes con respecto a sí mismo que serían inimaginables para un hombre noble que

desea cultivar su *areté*. Igualmente, los parlamentos tercero y cuarto expresan sentimientos que serían vergonzosos para los héroes.

También los cantos en los cuales se celebra la figura de Áyax, están llenos de admiración por el héroe como el párodos y el estásimo 2. En el primero, hay una serie de actos judicativos donde el Coro evalúa y disculpa la conducta que los rumores sobre Áyax dicen que el héroe tuvo la noche anterior. También se encuentran una serie de actos de habla ejercitativos en los cuales se le demanda al héroe que desmienta los rumores y castigue a los culpables, en virtud de la imagen pública que, como héroe que es, le pueden demandar aquellos que están subordinados a él. En el segundo estásimo, son una serie de agradecimientos y celebraciones a los dioses porque han salvado a su héroe de la muerte. Es típico de las masculinidades subordinadas encontrar en las masculinidades hegemónicas un signo de sí mismas (emulación), y de ahí la fidelidad con que se entregan al servicio del dominante.

Con respecto al último aspecto anotado, es importante señalar que en la segunda parte del Áyax las intervenciones del Coro se reducen drásticamente (como ya se había visto), y que sus intervenciones presentan actos judicativos donde se evalúa la conducta verbal de los contendientes en el *agon*. A estos actos no existe una respuesta de los contendientes y sus juicios no son tomados en cuenta, a pesar de que recomienda la moderación en el hablar y el respeto a los dioses. (cf. vv. 1091-1092, 1118-1119, 1264-1265, 1316-1317)

4.7.3 Interacciones hombre-mujer

Ya se han señalado muchos aspectos con respecto al papel de la mujer en la Atenas del siglo V AC, y cómo se manifiestan en el diseño discursivo del personaje de Tecmessa. En este apartado solamente se puntualizarán algunos aspectos pragmáticos que refuerzan lo dicho sobre el tema. Las interacciones de Tecmessa se reducen a los enunciados que dirige hacia los

esclavos, hacia su hijo, las interacciones con el Coro y las interacciones con Áyax. Son estas últimas las que se analizarán a continuación.

Las interacciones con Áyax están marcadas por una profunda hostilidad del héroe hacia su esposa. De hecho, la cantidad de epítetos que Tecmessa dirige hacia su esposo como “nuestro hombre” (v. 271), “el fiero, el grande, el robusto Áyax” (v. 206), “dueño mío” (v. 368 y 485) o “querido Áyax” (v. 529) contrasta significativamente con la manera con la que Áyax se dirige a ella: sólo a través de la segunda persona, nunca ni siquiera con el nombre.

A pesar de que Tecmessa le dirige a Áyax varios enunciados (súplicas, consejos, peticiones) en el segundo Kommos con el objeto de que él se calme, nunca existe una réplica de Áyax hacia ella. Incluso después de que Tecmessa enuncia el discurso largo que le dirige a él buscando persuadirlo a través de actos expresivos y de actos judicativos y compromisivos (promesa de lealtad absoluta), e incluso de actos ejercitativos (comprometer a Áyax a vivir en virtud de lo que ella le ha entregado), destinados a mover sus sentimientos filiales, la primera intervención del Áyax es para responder al Coro que lo único que le interesa de ella es su obediencia (vv. 527-528). Esto ya ha sido establecido en las llamadas de Áyax desde la tienda, primero a su hijo y después a Teucro. Le preocupa la seguridad del niño y su descendencia (único triunfo viril que no le pueden quitar), pero no llama a su mujer y no tiene interés por su seguridad.

Después de esto, los enunciados de Áyax dirigidos hacia Tecmessa son expresados a través de actos ejercitativos y abiertamente descorteses:

Áyax: Tráeme, pues, a mi hijo para que lo vea. (v. 530)

Áyax: Permíteme hablarle y verle cara a cara. (v. 538)

Áyax: No me interrogues, no me preguntes. (v. 586)

Áyax: Estás diciendo ya demasiadas cosas. (v. 592)

Este último funciona como una amenaza, antes de que luego Áyax cierre su intervención a Tecmessa con el insulto de “necia” y la advertencia de que ella no podrá educar nunca su carácter (v. 595-596). A todas estas intervenciones, Tecmessa reacciona aceptando la orden o, en el caso del hijo, resistiendo con excusas y evasiones. Su rol es absolutamente pasivo y se presenta como una mujer cuya suerte está ligada a la de su esposo y cuyo único patrimonio es su hijo:

Tecmessa: Porque si tú mueres y, con ello, me dejas abandonada, piensa que en ese día también yo, arrebatada a la fuerza por alguno de los argivos, juntamente con tu hijo, tendré el régimen de vida de una esclava. (vv. 496-500, nótese la intensificación de la advertencia con la introducción del hijo en el discurso)

Tecmessa: ¿Qué patria podría tener yo que no fueras tú? ¿Qué riqueza? En ti estoy yo completamente a salvo. (vv. 518-519)

La profusión de actos expresivos en Tecmessa se mantienen a lo largo de sus parlamentos. En Áyax, sólo existen en el segundo kommos, inmediatamente después que se ha dado cuenta de su vergüenza. Para Tecmessa, la clave es la aceptación de la voluntad de los dioses que la convirtieron en esclava, después de ser rica y libre entre los frigios. (vv. 488-490) La misma aceptación la ejercita con Áyax, es la aceptación del débil frente al fuerte.

4.8 Masculinidad emergente y masculinidad arcaica

En la obra *Áyax* encontramos el contraste entre dos masculinidades divergentes en ciertos aspectos, pero coincidentes en otros: una masculinidad arcaica expresada a través de los personajes Áyax, Teucro, Menelao y Agamenón; y una masculinidad emergente expresada a través de Odiseo.

Claramente, la masculinidad arcaica ha perdido la complicidad con el gobierno de la ciudad, que sigue siendo de corte aristocrático; en cambio la masculinidad emergente, gracias a sus habilidades para la palabra ha conquistado un lugar preponderante: se le han dado las prerrogativas de héroe (las armas de Aquiles).

La masculinidad arcaica se caracteriza por la arrogancia, lo temerario, la exhibición de los méritos, la dominación tiránica y la justicia tomada por la propia mano. Todas estas características son mostradas en sus enunciados por los personajes mencionados arriba. La fidelidad al *genos* está por encima de los intereses de la *polis*.

La masculinidad emergente ha surgido por influjo de la misma *polis* en su evolución. Atenas se ha convertido en una ciudad de comercio y tribunales. Es la capital de la cultura y foco de la migración desde otras ciudades griegas. La retórica⁷⁸ es indispensable, pero también las habilidades políticas y diplomáticas, y la capacidad para resolver conflictos en un contexto multinacional. Esta masculinidad es apadrinada por los dioses y por el poder político.

La masculinidad arcaica se presenta como rígida y tradicional. La emergente es flexible y su uso de la palabra es persuasivo y busca el consenso antes que el conflicto (como se ve en la última escena de Odiseo). Barker (2004) señala acertadamente que la gestión de Odiseo demuestra la puesta en práctica de la enseñanza dada por los dioses, a la vez que permite integrar el disentiimiento (encarnado en Áyax) en el marco de la democracia ateniense en nombre de una pluralidad de perspectivas (p. 18) El contraste de visiones lo podemos ver en los siguientes turnos:

Odiseo: Yo no suelo aconsejar tener un alma inflexible.

Agamenón: Nos harás aparecer cobardes en el día de hoy.

Odiseo: No, sino hombres justos a los ojos de todos los helenos.

⁷⁸ Odiseo como el héroe de la razón y la palabra es planteado por Starobinsky (1974, par. 3)

Agamenón: ¿Me ordenas que permita sepultar el cadáver?

Odiseo: Si, pues yo mismo también llegaré a esa situación.

Agamenón: ¡Todo es igual! Cada cual se afana por sí mismo.

Odiseo: ¿Para quién es más natural que me afane que para mí mismo? (vv. 1361-1367)

Encontramos la asociación entre flexibilidad y cobardía para Agamenón. Para Odiseo la flexibilidad es una garantía de la justicia, que es más valioso que la exhibición de la valentía. La tesis final promueve que garantizar el respeto de las leyes divinas es provechoso para cada ciudadano, ya que de todos modos, velar por la justicia es velar por uno mismo. Esto se perfila como una masculinidad más individualista, de familias más nucleares, en contraste con la época arcaica que se basaba en la fortaleza de los vínculos entre los *gené*. El poder de las familias oligárquicas es la fuerza, el del ciudadano es la estrategia política, el individualismo.

Sin embargo, esto no sucede sin costo para Odiseo:

Odiseo: También para mí era el peor enemigo del ejército desde que me hice con las armas de Aquiles, pero yo no le respondería con injurias hasta negar que he visto en él al más valiente de cuantos argivos llegamos a Troya, después de Aquiles. (vv. 1336-1341)

Esta concesión que hace Odiseo, dice más de su estrategia persuasiva y conciliadora que la realidad de lo que piensa. Sin embargo, su intervención le devuelve a Áyax la razón de su locura, lo reintegra dentro de la comunidad, pacífica a todo un linaje con los demás nobles. Restituye la justicia divina por encima de la justicia de los hombres.

Al hacer esta restitución, el hombre se convierte en un ser humilde que debe respeto a los dioses. Esto hace que para el hombre ateniense del siglo V AC, le fueran permitidos ciertos gestos propios de masculinidades subordinadas como tener miedo o aceptar una equivocación. Sin embargo, la transición entre masculinidades hegemónicas se hace a partir de la conservación de

ciertos rasgos como la dominación de la mujer, la subordinación de ciertos hombres, la esclavización de otros y la reservación del derecho a tomar las decisiones importantes en el Estado.

4.9 Cierre: Áyax diverso

Hasta el momento, el análisis de la obra dramática *Áyax* se ha acentuado en el estudio de las relaciones de género, tanto el sistema de géneros como las dinámicas masculinas. Sin embargo, se ha abordado el estudio de la sexualidad en el texto dramático sólo tangencialmente. En este apartado final del análisis se dará la visión sobre el conflicto principal del protagonista desde el punto de vista de la diversidad.

La identidad de género y la construcción de un cuerpo que justifique su precariedad crean la necesidad de la repetición, la compulsión de demostrar una y otra vez lo que se es, lo que se está a punto de no ser. En *Áyax* la compulsión surge como un mandato paterno que no será satisfecho hasta obtener los galardones que le demostrarán que es tan hombre y tan viril como lo fue su padre:

Áyax: ¿Y qué rostro mostraré cuando me presente ante mi padre Telamón? ¿Cómo va a soportar verme, si aparezco sin galardones, de los que él obtuvo una gran corona de gloria? (vv. 462-465)

La pérdida de las armas se convierte en un signo. Si *Áyax* se ha asegurado de cumplir con los requisitos que lo nombran el mejor héroe después de Aquiles como para recibir sus armas, ¿cómo es posible que sean adjudicadas a Odiseo? Si a juicio de los otros hombres, sus iguales, él no ha cumplido con los requisitos requeridos, ¿en qué más está en falta? La performatividad de género se agrieta y el destino seguro es la abyección.

La abyección se vive en lo privado, en la esfera doméstica, en el aislamiento de la comunidad, allí donde se acaba lo construido por la sociedad. En ese lugar transita la locura y la angustia de *Áyax*. Su reflexión es el enigma de

cómo volver a calzar sus actos con el ideal genérico que surge como mandato. Decidir expulsarse incluso de la periferia, del exterior constitutivo de la sociedad es encontrar la muerte, tal y como la encuentra en el bosque. Es volver a un antes de la identidad, a un antes del género.

Si bien en la sociedad occidental contemporánea se ha establecido el dueto homosexual/heterosexual⁷⁹ para dar cuenta de lo “natural” y lo abyecto, en la sociedad griega del siglo V AC se vio que la oposición se presenta en el dueto activo/pasivo con respecto al control del apetito por los placeres. Esto es, tener templanza, *sophrosyne*. Para el personaje del Áyax, su principal *hybris* es la falta de templanza, tanto en la estima que tiene de sí mismo, como en las consecuencias del juicio de las armas y en las decisiones que toma después de ello. Es pasivo con respecto a sus apetitos, a su deseo de venganza.

La pregunta pertinente es ¿por qué Áyax se esfuerza tanto en conquistar la gloria, en parecer recio y valiente, en ser hombre? ¿Qué tan alejado se siente del ideal para que su búsqueda sea desesperada? El resultado del juicio de las armas y la sospecha de una injusticia en la votación precipitan a Áyax en la pasividad, en la vergüenza. La única forma de reconquistar la masculinidad activa es castigando a los culpables con la muerte. Esto demostraría quién es el pasivo en la competencia por la hegemonía masculina.

Sin embargo, la descripción que se hace en el prólogo de la obra, presenta un evento que es desbordado, lleno de locura. Áyax es preso de sus placeres, incluso lleva algunos animales a la tienda para torturarlos pensando que son los atridas y Odiseo. Esta es la razón de su posterior vergüenza: haber invertido todo su potencial como hombre en una acción que no da ningún mérito, sino la vergüenza del fracaso:

⁷⁹ Tradicionalmente, ya que a finales del siglo XX surgieron una serie de nuevas identidades que habían sido impensables para el siglo XIX como el travestismo, la transexualidad, la bisexualidad. Sin embargo, el dueto homosexual/heterosexual sigue siendo la oposición hegemónica con respecto a la identidad sexual.

Áyax: ¿Ves al intrépido, al animoso, al que en destructores combates no tembló jamás? A mí, terrible por mis manos, entre animales que no producen temor. ¡Ay de mí, motivo de irrisión! ¡Cómo he sido ultrajado! (vv. 365-368)

Este es un acto de rebeldía ejecutado desesperadamente contra aquellos que, para él, le llamaron poco hombre. El fracaso lo deja en un estado peor de deshonra que antes. Los actos expresivos y el reconocimiento de su debilidad frente a la voluntad de la diosa Atenea, son signos de la amenaza que siente de la feminidad. Esta amenaza de ser mujer (principal rasgo en la construcción de lo masculino) se manifiesta en el desprecio a Tecmessa y en sus recomendaciones de moderación y consuelo. En resumen, Áyax no encuentra un lugar en la sociedad que le permita reconstruir su identidad.

(P)odríamos decir que el suicidio de Áyax -como todo hara-kiri- constituye, al no poder dar muerte a los ofensores, la reparación triunfal que se procura el narcisismo humillado, la prueba de virilidad "fálica" que se obstina en dar ante los enemigos que antes le negar(a)n tal virilidad (...) el dolor de no haber obtenido las armas equivale a una castración; y la muerte voluntaria a espada borra el insulto: es un acto que proclama, en la cima del arrojo, la integridad del vigor masculino. (Starobinski, 1974, par. 7)

La penetración por la espada, símbolo de pasivización, representa el enfrentamiento con el miedo más grande y por eso se convierte en gesto heroico. El acto declara que es un enfrentamiento consigo mismo, con su propia castración. La masculinidad suprimida por la vergüenza ante los hombres sólo puede ser restituida en la soledad, mediante el desecho de aquello que se malogró.

La abyección instituye una mancha en la persona y el linaje. Vivir con la vergüenza constituye la legitimación de la misma a los ojos de la comunidad. La muerte es la eliminación de la mancha a través del propio sacrificio. Esto es, Áyax se transforma en un *pharmakós*, en un sacrificio ritual que lo

reconcilia con los dioses y lava la mancha de su familia y linaje. La muerte es haber cedido a la disolución de la identidad, dejar de ser una amenaza para la constitución de lo social. Es la prueba última de obediencia y reconciliación.

Es por esto que la restitución social del héroe es tan importante en la obra de Sófocles. Su enterramiento implica que todavía es parte de una comunidad. El héroe al comprobar que es él la amenaza a la sociedad a la que se debe, se inmola para salvarla de sí mismo. El reconocimiento que hace Odiseo de esto, apelando a las leyes de los dioses, permite que el gesto de la muerte encuentre su lugar en la sociedad, mientras que la vida en deshonra sería un gesto máximo de rebeldía.

CAPÍTULO V. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El texto dramático *Áyax* de Sófocles representa un objeto de estudio importante para conocer el fenómeno de la masculinidad en la Atenas del siglo V AC. Si bien la obra defiende discursivamente una tesis dirigida hacia el público ateniense clásico, asume una serie de presuposiciones que permiten investigar ciertos rasgos sociales importantes: el lugar de la mujer en la obra, la jerarquía de masculinidades, la competencia verbal masculina a través del debate, la pasivización del débil frente al fuerte que se traduce en actos concretos y enunciados.

Por otra parte, la visión desde la disciplina artística de las Artes Dramáticas, provee un enriquecimiento en el entendimiento de las interacciones entre personajes que se dan en el contexto del diálogo dramático. Si bien el estudio de la crítica filológica ha aportado claves para su comprensión como texto clásico, es necesaria también la postura del especialista en teatro. Este profesional es el que conoce cómo funciona la interacción escénica a través de estructuras dialógicas y la interpretación de la estructura dramática como contenido relevante del texto dramático.

En esta investigación se ha contado con un marco teórico sobre discurso dramático y pragmática. El primero ha posibilitado la interpretación de los distintos rasgos del texto dramático de acuerdo a un contexto. El segundo orientó el análisis de la obra como un esquema interaccional, donde se enfrentan distintas perspectivas a través del diálogo dramático. La introducción de herramientas de este tipo en el análisis de los objetos culturales que promueve el ejercicio profesional de las Artes Dramáticas es una oportunidad que potencia los actuales análisis de la acción dramática que se enseñan en la academia. La disciplina de la pragmática permite deslindar distintos rasgos que confluyen en la acción dramática o escénica que se actualiza a través de la lectura o el actor: acto de habla, acción física, cortesía, contenido implícito. A nivel discursivo, se puede observar cómo se articulan los distintos componentes del texto y presentan una configuración que corresponde a una idea sobre el mundo, la sociedad y el ser humano.

Estas ideas deben ser la preocupación de aquellos interesados en realizar análisis que develen mecanismos de sujeción y discriminación de ciertas poblaciones en textos que, por clásicos, se siguen reproduciendo en el marco de la cultura occidental. El ejercicio de este tipo de investigaciones promueve un entorno más equitativo para todas las poblaciones que conforman el mosaico de la sociedad contemporánea.

Con respecto al texto dramático en cuestión, el análisis en el nivel dramático ha permitido oponer las distintas etapas dramáticas según su función discursiva en el *Áyax*: la configuración de díptico que opone el espacio privado y doméstico al público y sagrado, y las estructuras agonísticas propias de los debates masculinos frente al manejo familiar del dolor y el desequilibrio emocional. Al mismo tiempo, el prólogo advierte de lo importante que es la piedad en el hombre, ya que este es más débil que los dioses. Establece también la diferencia entre dos masculinidades: *Áyax* y *Odiseo*, las cuales son el eje central de la propuesta del autor.

En la obra dramática se encuentra un sistema de géneros coherente con el sistema de géneros propio de la Atenas del siglo V AC. Las funciones de Tecmessa se orientan hacia el cuidado en un ámbito doméstico y su palabra está prohibida en los espacios públicos, propios del género masculino. Los hombres detentan distintos status de acuerdo a una jerarquía de masculinidades, la cual revela que en los más altos estratos se producen los conflictos y en los más bajos se ejercita la obediencia y la aceptación de las condiciones; como es el caso del Coro de marineros. Sin embargo, es necesario anotar que esto representa una idealización de Sófocles y de toda la tragedia en general, ya que en el contexto de la Atenas del siglo VI y V AC, el antagonismo social estaba presente en y entre todos los estratos sociales. La visión aristocrática de la tragedia hace depender el conflicto de los subordinados del destino de los nobles.

La valoración de la masculinidad y, por lo tanto, la competencia por la hegemonía masculina se produce mediante los siguientes rasgos: linaje,

ciudadanía y libertad. La riqueza, si bien fue un rasgo que se volvió relevante después de las reformas de Clístenes, no aparece en la obra en cuestión. Los temas del linaje, la ciudadanía y la libertad aparecen como objeto de debate para fijar el derecho de un hombre para ser interlocutor de las instituciones de poder en la *polis*, como sucede en los debates donde está involucrado Teucro.

El análisis de los turnos de habla ha revelado una serie de aspectos muy interesantes sobre cómo se negocia el poder verbal en la obra. Por ejemplo, el hecho de que la muerte de Áyax marque las últimas intervenciones de Tecmessa en la obra, como si al morir el *kyrios* muriera socialmente la mujer. También la participación de Áyax en pocas etapas dramáticas, pero con una enorme cantidad de turnos y versos en sus intervenciones. Además, el análisis de los turnos de habla permitió establecer el papel del Coro a lo largo del texto dramático: su progresiva disminución en intervenciones y su paso de estar ligado a la tragedia de forma íntima, a convertirse en un espectador y comentarista del debate final, ya que este último es propio de hombres nobles.

El estudio de las interacciones arrojó como resultado una tipología en cuanto a género: interacciones hombres-dioses, hombres-hombres, hombres-mujeres. Estos tres tipos de seres se encuentran en relación jerárquica: dioses-hombres-mujeres, donde las mujeres son más débiles que los hombres y éstos más débiles que los dioses. En cuanto a la primera, se estableció una identidad entre Atenea y Atenas: aquello que es deseable para los dioses es deseable para la ciudad. Existe una aceptación tácita de la voluntad de los dioses de parte del autor, donde incluso el advenimiento y fortalecimiento del sistema democrático constituiría un designio divino.

Con respecto a los otros tipos de interacciones, entre hombres hegemónicos se establece como norma la competencia y el reconocimiento, para los hombres subordinados la aceptación y la emulación. Para la interacción hombre-mujer, se encontró que de parte del *kyrios* no existe necesidad de construir una imagen positiva para la mujer, esto es, no hay ejecución de

actos de habla comportativos, sino que se trabaja sólo con la imagen negativa (evitar la irrupción en su territorio), un rasgo propio de un enorme desequilibrio de poder. Esto se refleja en una franca descortesía que se convierte en ciertos momentos en una invisibilización de Tecmessa para Áyax. Con respecto al Coro, se establece una relación de solidaridad y complicidad en cuanto a la salvación de Áyax.

La situación de Atenas en el siglo V AC, donde exhibe una posición hegemónica en el Egeo, es una potencia comercial y marítima, y cuenta con enormes recursos, permitió el fortalecimiento de la democracia en la *polis* y provocó un enorme cambio de paradigma con respecto a la forma cómo se concebía el ciudadano y sus deberes. Es una de las propuestas de lectura en esta investigación que el Áyax señala el tránsito entre una masculinidad arcaica, que fue fuerte hasta el primer cuarto del siglo V AC, hacia una masculinidad emergente propia de la nueva vida de la ciudad. De esta masculinidad emergente se espera un ideal ciudadano que sea conocedor de la vida política y las instituciones, que sea hábil en retórica para poder desempeñarse en la lucha verbal, que sea individualista para que no tenga afiliaciones mas que con el gobierno de la ciudad y que sea sumiso frente a lo religioso y lo civil. Al mismo tiempo, se espera de él que mantenga ciertas estructuras sociales y económicas que buscan perpetuar el dominio de los hombres libres sobre la mujer y los esclavos.

La oposición fuerte/débil y su imagen especular a nivel sexual en activo/pasivo será un rasgo prominente del imaginario griego. En el texto dramático en cuestión la sexualidad no es tan obvia como lo es el sistema de géneros. Sin embargo, es posible establecer ciertas inferencias a partir de las relaciones entre los hechos presentados en la obra: que la contextualización de Áyax en lo doméstico y su debilidad emocional que lo llevan a una falta de templanza, lo feminizan convirtiéndolo en débil por voluntad de los dioses. Esta poca capacidad para el autocontrol y su compulsividad en mantener una identidad activa y heroica, lo llevan a verse a sí mismo como un ser abyecto al ser burlado por hombres y dioses. La abyección, la mancha, sólo se puede purificar mediante el sacrificio, por lo que él se convierte en *pharmakós* y es

reconciliado con los dioses. El debate por el entierro representa su rehabilitación dentro de la sociedad al poder ser objeto de culto por su familia. La rebeldía de Áyax, su diversidad se hubieran convertido en un problema social de continuar él con vida, ya que su existencia atenta contra las estructuras sociales, por lo que la muerte se convierte en la única salida para aquello que pierde su status y es empujado a los márgenes de la sociedad después de ocupar un puesto de privilegio. Esto refuerza la idea de que para masculinidades subordinadas existe el permiso social para ejecutar ciertas conductas que son prohibidas para estratos más privilegiados (como sucede con comportamientos del Coro que serían impensables en otros personajes masculinos de la obra dramática).

Si tomamos en cuenta que la sexualidad es un complejo de prácticas, identidades e ideologías, es posible rastrear en las obras dramáticas un sistema de las sexualidades, tanto en aquello que es permitido y deseable como aquello que es abyecto. Un estudio extensivo sobre este tema no se ha realizado para la tragedia en general.

Es importante investigar en la tragedia griega el tema de las jerarquías femeninas. Por ejemplo, la diferencia que media entre Tecmessa y Antígona, y cómo eso se manifiesta en las estructuras dramáticas y los sistemas de turnos de habla de las obras. Claramente, los hombres competían por status y se acomodaban según la jerarquía que se ha visto. Pero también las mujeres se acomodaban según una jerarquía, que les deparaba más o menos comodidades, libertad o sujeción al hombre. Un trabajo de esta naturaleza todavía está por hacerse.

El tipo de investigación esquematizado aquí podría aplicarse a otros corpus de una o más obras en miras a establecer la forma en que se manifiesta el género y la sexualidad a través de los recursos dramáticos de los autores griegos clásicos. Valdría la pena realizar un estudio diacrónico en los tres autores más famosos para observar la evolución de las relaciones de género a lo largo de la segunda mitad del siglo V AC.

Áyax como texto dramático susceptible de ser representado, presenta una serie de aspectos que hacen problemática su escenificación. Gran parte del sistema de géneros y las jerarquías masculinas resultan sumamente anacrónicas para la época contemporánea. Posiblemente por esto es un texto que no se representa mucho. Necesariamente, el texto necesita ser intervenido por la puesta en escena, de forma que revele la relatividad de las identidades de género y sexuales de una época y, por lo tanto, también de la actual.

Por otra parte, si bien la puesta en escena puede representar una forma de reescritura del texto, se recomienda una reescritura completa que cuestione la misma estructura dramática, los roles asignados a los géneros y el papel que cumple la diversidad dentro de las sociedades.

Este texto dramático puede representar una oportunidad para hablar sobre la frustración masculina, sobre los mandatos paternos y la necesidad de reconocimiento masculina. Es un texto que puede hablar sobre la homofobia internalizada y la expulsión de una comunidad por ser diferente. Puede hablar sobre una mujer que ha restringido todas sus opciones a la sumisión o sobre una mujer que ha conquistado espacios de expresión cuando antes no los tenía. Puede hablar sobre los espacios de solidaridad que se producen entre poblaciones subordinadas a otras o sobre cómo una persona puede cerrarse todos los espacios hasta sólo ver como destino la muerte.

Los textos dramáticos griegos antiguos no pueden ser fetiches de una cultura elitista que rinde pleitesía a los clásicos. Por el contrario, pueden ser un encuentro con cierto tipo de estructuras sociales que se han venido reproduciendo a través de los siglos. Adaptar, reescribir, intervenir o subvertir estos textos es actualmente un deber de todo artista del arte teatral que se debe a la comunidad que le permitió acceder al mundo de la escena y que espera de él o ella claves para interpretar y proyectar el universo en el que vive.

REFERENCIAS

Bibliografía:

Adam, B. (2002) *From Liberation to Transgression and Beyond: Gay, Lesbian and Queer Studies at the turn of the Twenty-first Century*. En Richardson, Diane y Steven Seidman (eds.) (2002) *Handbook of Lesbian and Gay Studies*. London: Sage Publications Ltd.

Adams, M. y Coltrane, S. (2005) Boys and men in families. En *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 230-247). Thousand Oaks, London y New Delhi: Sage Publications.

Adrados, F.R. (1975) Semántica del sexo en el Teatro griego. En *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta. 13-25.

Altman, D. (2002) Globalization and the International Gay/Lesbian Movement. En Richardson, Diane y Steven Seidman (eds.) (2002) *Handbook of Lesbian and Gay Studies*. London: Sage Publications Ltd.

Apéndice: Estructura, orígenes, organización del drama ático. (1981) En *Grecia en la época de Pericles: Historia, literatura, filosofía*. Barcelona: Icaria Editorial. 462-467.

Aston, E. y Savona, G. (1991) *Theatre as sign-system. A semiotics of text and performance*. Londres y Nueva York: Routledge.

Austin, J. L. (1971) *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1962)

Azparren Giménez, L. (2005) Esbozo de una teoría del análisis crítico del discurso teatral. En *Gestos. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*. Abril, 2005 (20: 39) Irvine: Departamento de Español y Portugués, Universidad de California. pp. 13-37.

Bajtín, M. (2002) *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Barahona, P. (2006) *Historia de Grecia: Día a día en la Grecia clásica*. Madrid: LIBSA.

Barker, E. (2004) The fall-out from dissent: hero and audience in Sophocles' *Ajax*. *Greece & Rome*, 51 (1), pp. 1-20.

Barrett, M. y Phillips, A. (2002) Introducción. En Barrett, M. y Phillips, A. (comps.) *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos* (Rosamaría Núñez, Trad.). México DF: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM y Paidós Mexicana. pp. 15-23.

Barthes, R. (1995) El teatro griego. En *Lo obvio y lo obtuso*, (69-92). Buenos Aires: Paidós.

Berthold, M. (1974) *Historia Social del Teatro*, Tomo I. Madrid: Guadarrama.

Bobes Naves, M. C. (1997) *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.

Bourdieu, P. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama. (Trabajo original publicado en 1998).

Bowra, C. M. (1968) La perspectiva trágica. En *Introducción a la literatura griega* (pp. 171-228). Madrid: Guadarrama. (Trabajo original publicado en 1966).

Brooks, A. (1997) *Postfeminisms: Feminism, cultural theory and cultural forms*. Londres y Nueva York: Routledge.

Brown, G. y Yule, G. (1993) *Análisis del discurso*. Madrid: Visor Libros.

Bucholtz, M. y Hall, K. (2004) Theorizing identity in language and sexuality research. *Language in society*, 33, 469-515. Disponible en Proquest.

Burgos, E. (2006) Cuerpos que hablan. En Arregui, J. y García González, J. (eds.) *Significados corporales*. Colección Monografía de *Contrastes*. *Revista Internacional de Filosofía*, 11 (93-109). Málaga: Sección de Filosofía de la Universidad de Málaga.

Burton, R. W. B. (1980) Ajax. En *The chorus in Sophocles' tragedies* (pp. 6-40). Oxford: Clarendon Press.

Butler, J. (2000) Imitación e insubordinación de género. *Revista de Occidente*, 235, 85-109.

Butler, J. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Alcira Bixio, Trad.). Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).

Cabrera Valverde, J. M. (2004) Antígona y la ley natural en la antigüedad clásica griega. En *Estampas de la antigüedad clásica* (pp. 1-24). San José, CR: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Calsamiglia, H. y Tusón, A. (1999) *Las cosas del decir: Manual de Análisis del Discurso*, Barcelona: Ariel.

Connell, R. W., Hearn, J. y Kimmel, M. S. (2005) Introduction. En *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 1-12). Thousand Oaks, London y New Delhi: Sage Publications.

Degani, E. (1981) Democracia ateniense y desarrollo del drama ático. En *Grecia en la época de Pericles: Historia, literatura, filosofía* (pp. 262-316). Barcelona: Icaria Editorial.

Diccionario manual griego. Griego clásico-español (18ª ed.). (2001) Barcelona: J. M. Pabón de Urbina. (Edición original publicada en 1967).

van Dijk, T. (1984) *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.

van Dijk, T. (1986) *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México DF, Madrid, Buenos Aires y Bogotá: Siglo XXI Editores.

van Dijk, T. (1997a) El estudio del discurso. En van Dijk (comp.) (2000) *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

van Dijk, T. (1997b) El discurso como interacción en la sociedad. En van Dijk (comp.) (2000) *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso: una introducción multidisciplinaria*. Volumen 2. Barcelona: Gedisa.

Donoso, C. (2002) El cuerpo femenino como representación simbólica: reproducción y violencia. En Vidal, F. y Donoso, C. (eds.) *Cuerpo y sexualidad* (pp. 79-88). Santiago: FLACSO-Chile.

Ducrot, O. y Todorov, T. (2003) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Edwards, T. (2005) Queering the pitch? En *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 51-68). Thousand Oaks, London y New Delhi: Sage Publications.

Elam, K. (1980) *The semiotics of theatre and drama*. Londres y Nueva York: Methuen.

Escandell, M. V. (2002) *Introducción a la Pragmática*, Barcelona: Ariel.

Fernández, F. J. (2000) La Grecia Clásica. Civilización y sociedad. En Fernández, F. J., García, M. V., Melero, A. y Tsiolis, V. *Grecia clásica*, (pp. 5-68). Madrid: Arlanza Ediciones.

Flannigan-Saint-Aubin, A. (1994) The male body and literary metaphors for masculinity. En Brod, H. y Kaufman, M. (eds.) *Theorizing masculinities* (pp. 239-258). California, London y New Delhi: Sage Publications.

Foster, D. W. (2000) *Producción cultural e identidades homoeróticas. Teoría y aplicaciones*. San José, CR: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Foucault, M. (2002) *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Foucault, M. (2003) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Foucault, M. (2003b) *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina. (Trabajo original publicado en 1984).

Gamson, J. (1995) Must Identity Movements Self-destruct? A Queer Dilemma. En Nardi, Peter y Beth Schneider (eds.) (1998) *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies: A Reader*. London y New York: Routledge.

García Barrientos, J. L. (2005) Dramatología del tiempo y dramaturgias femeninas (Diosdado, Ortiz, Pedrero, Reina, Resino). En Romera Castillo, J. (ed.) *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y Tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Visor Libros. pp. 43-66.

García Barrientos, J. L. (1991) *Drama y Tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Gardiner, J. K. (2005) Men, masculinities, and feminist theory. En *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 35-50). Thousand Oaks, London y New Delhi: Sage Publications.

Gatens, M. (2002) El poder, los cuerpos y la diferencia. En Barrett, M. y Phillips, A. (comps.) *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos* (Rosamaría Núñez, Trad.). México DF: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM y Paidós Mexicana. pp. 133-50. (Trabajo original publicado en 1992)

Gernet, L. y Boulanger, A. (1960) *El genio griego en la religión* (Serafín Agud Querol y J. M^a Díaz-Regañón López, Trads.) México DF: UTEHA. (Trabajo original publicado en 1932).

Gil Calvo, E. (2006) *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.

Goffman, E. (2004) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu

Green, J. R., *Theatre in ancient greek society*. Londres y Nueva York: Routledge, 1994, p. 1

Haverkate, H. (1994) *La cortesía verbal: estudio pragmalingüístico*. Madrid: Gredos.

Heath, M. y Okell, E. (2007) Sophocles' *Ajax*: expect the unexpected. *Classical Quarterly*, 57 (2), pp. 363-380.

Herman, V. (1995) *Dramatic Discourse*. Londres y Nueva York: Routledge

Holter, Ø. G. (2005) Social theories for researching men and masculinities. En *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 15-34). Thousand Oaks, London y New Delhi: Sage Publications.

Hubbard, T. K. (2003) The architecture of Sophocles' *Ajax*. *Hermes*, 131 (2), pp. 158-171.

Ingraham, C. (2002) Heterosexuality: It's Just Not Natural!. En Richardson, D. and Seidman, S. (eds.), *Handbook of Lesbian and Gay Studies* (pp. 73-82). London: Sage Publications.

Irvine, J. (1994) A Place in the Rainbow: Theorizing Lesbian and Gay Culture. En Nardi, P. y Beth Schneider (eds.), (1998) *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies: A Reader*. London y New York: Routledge. pp. 571-588.

Jaeger, W. (1957) *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México DF: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1933).

Katevas, J. (1985) Los concursos dramáticos en Grecia II. *Escena*, 7, 14 (pp. 22-26).

Kimmel, M. S. (1994) Masculinity as homophobia: fear, shame, and silence in the construction of gender identity. En Brod, H. y Kaufman, M. (eds.) *Theorizing masculinities* (pp. 119-141). California, London y New Delhi: Sage Publications.

Kitto, H. D. F. (1997) *Greek Tragedy: A Literary Study*. London y New York: Routledge. (Trabajo original publicado en 1939)

Kitzinger, C. (2005) Speaking as a heterosexual. En Cameron, D. y Don Kulick (eds.) (2006) *The language and sexuality reader*. New York: Routledge. pp. 169-188.

Kristeva, J. (1998) Aproximación a la abyección. *Revista de Occidente*, 201 (110-116).

Kulick, D. (2003) No. En Cameron, D. y Kulick, D. (eds.) (2006) *The language and sexuality reader* (285-298). New York: Routledge.

Lacey, W. K. (1968) *The family in classical Greece*. New York: Cornell University Press.

Laqueur, T. (1994) *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, (Eugenio Portela, Trad.). Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1990)

Lasso de la Vega, J. S. (1981). Introducción general. En Sófocles. *Tragedias*. Madrid: Gredos.

Lawrence, S. (2005) Ancient ethics, the heroic code, and the morality of Sophocles' *Ajax*. *Greece & Rome*, 52 (1), pp. 18-33.

Levi, P. (2000) *Atlas Cultural de Grecia*. Barcelona: Optima.

Levinson, S. (1983) *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lozano, J., Peña-Marín, C. y Gonzalo Abril. (2004) *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

Lyons, J. (1997) *Semántica lingüística. Una introducción*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós.

Martin, J. R. (2000) Cohesion and Texture. En Schiffrin, D., Tannen, D. y Heidi Hamilton. *The Handbook of discourse analysis*. Malden, Oxford y Carlton: Blackwell Publishing.

McIntosh, M. (1968) The Homosexual Role. En Nardi, Peter y Beth Schneider (eds.) (1998) *Social Perspectives in Lesbian and Gay Studies: A Reader*, London y New York: Routledge.

Meccia, E. (2006) *La cuestión gay*. Buenos Aires: Gran Aldea Editores.

Melero, A. (2000) La literatura clásica. Pasiones, sátira y espectáculo. En Fernández, F. J., García, M. V., Melero, A. y Tsiolis, V. *Grecia clásica*, (pp. 94-117). Madrid: Arlanza Ediciones.

Merleau-Ponty, M. (1957) El cuerpo. En *Fenomenología de la percepción* (Primera Parte) México DF: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1945).

Morgan, D. H. J. (1994) Theater of war: combat, the military and masculinities. En Brod, H. y Kaufman, M. (eds.) *Theorizing masculinities* (pp. 165-182). California, London y New Delhi: Sage Publications.

Nenci, G. (1981a) Significado ético-político y económico de las guerras médicas. En *Grecia en la época de Pericles: Historia, literatura, filosofía* (pp. 11-49). Barcelona: Icaria Editorial.

Nenci, G. (1981b) Formación y naturaleza del imperio ateniense. En *Grecia en la época de Pericles: Historia, literatura, filosofía* (pp. 50-97). Barcelona: Icaria Editorial.

Núñez, R. y del Teso, E. (1996) *Semántica y Pragmática del texto común*. Madrid: Cátedra.

Páramo, T. (2005) Cultura machista e identidad social. En Montesinos, R. (Coord.) *Masculinidades emergentes* (pp. 219-255). México DF: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires y Barcelona: Paidós.

Phillips, Anne. (2002) Las pretensiones universales del pensamiento político. En Barrett, M. y Phillips, A. (comps.) *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos* (Rosamaría Núñez, Trad.). México DF: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM y Paidós Mexicana. pp. 25-44. (Trabajo original publicado en 1992)

Plummer, K. (2005) Male sexualities. En *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 178-195). Thousand Oaks, London y New Delhi: Sage Publications.

Pomerantz, A. y Fehr, B. (1997) Análisis de la conversación: enfoque del estudio de la acción social como prácticas de producción de sentido, Gloria Vitale (trad.). En van Dijk, Teun (comp.) (2000) *El discurso como interacción social. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Volumen 2. Barcelona: Gedisa, pp. 101-139.

Quesada, G. (2002) El patriarcado en el Antiguo Testamento. En Campos, A. y Salas, J. M. (Comps.) *Masculinidad en Centro América* (pp. 53-64). San José, CR: Lara Segura Editores.

Richardson, Diane y Steven Seidman (2002) Introduction. En Richardson, Diane y Steven Seidman (eds.) (2002) *Handbook of Lesbian and Gay Studies*. London: Sage Publications Ltd.

Rivera, R. y Ceciliano, Y. (2003) *Cultura, masculinidad y paternidad: las representaciones de los hombres en Costa Rica*. San José, CR: FLACSO.

Rodríguez, E. (2003) *Los discursos sobre la familia y las relaciones de género en Costa Rica (1890-1930)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Rodríguez Cerda, O. y Ambriz Bustos, M. L. (2005) Representaciones sociales y masculinidad. En Montesinos, R. (Coord.) *Masculinidades emergentes* (pp. 147-180). México DF: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Rosselló, R. X. (2000) De la ficción teatral a la interacción escénica o qué enseñar para el análisis del teatro. En *Gestos. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*. Abril, 2000 (15: 29) Irvine: Departamento de Español y Portugués, Universidad de California. pp. 9-23.

Rubin, G. (1984) Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. Reproducido en Nardi, P. y Beth Schneider (eds.). (1998) *Social*

Perspectives in Lesbian and Gay Studies: A Reader (pp. 100-133). London y New York: Routledge.

Salas, J. M. y Campos, A. (2002) Aspectos teórico-conceptuales de la masculinidad: retos en el siglo XXI (pp. 17-51). En Campos, A. y Salas, J. M. (Comps.) *Masculinidad en Centro América*. San José, CR: Lara Segura Editores.

Samaranch, F. (1972) Los elementos fundamentales de la tragedia. En *Poética*. Madrid: Aguilar. pp. 22-127.

Sandoval, C. (2007) *Fuera de juego: fútbol, identidades nacionales y masculinidades en Costa Rica*. San José, CR: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Schifter, J., Madrigal, J. y José Toro. (1997) *Ojos que no ven... psiquiatría y homofobia*. San José, C.R.: ILPES.

Sófocles. 1981. *Tragedias*. Madrid: Gredos.

Sófocles. 1988. *Tragedias Completas*. México DF: Red Editorial Iberoamericana.

Swain, J. (2005) Masculinities in Education. En *Handbook of studies on men and masculinities* (pp. 213-229). Thousand Oaks, London y New Delhi: Sage Publications.

Turner, W. (2000) *A genealogy of queer theory*. Filadelfia: Temple University Press.

Tusón, A. (1997) *Análisis de la conversación*. Barcelona: Ariel.

Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Vara Donado, J. 1985. Introducción. En Sófocles. 1988. *Tragedias Completas*. México DF: Red Editorial Iberoamericana.

Vernant, J. P. (2002a) El momento histórico de la tragedia en Grecia: algunos condicionantes sociales y psicológicos. En Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P. *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (pp. 17-21). Barcelona y Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1968).

Vernant, J. P. (2002b) Tensiones y ambigüedades en la tragedia griega. En Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P. *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (pp. 23-43). Barcelona y Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1969).

Vernant, J. P. (2002c) Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática de *Edipo Rey*. En Vernant, J. P. y Vidal-Naquet, P. *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (pp. 103-135). Barcelona y Buenos Aires: Paidós. (Trabajo original publicado en 1972).

Villegas, J. (1982) La construcción dramática. En *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Canadá: Girol books.

Walby, S. (2002) ¿Pos-posmodernismo? Teorización de la complejidad social. En Barrett, M. y Phillips, A. (comps.) *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos* (pp. 45-66) (Rosamaría Núñez, Trad.). México DF: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM y Paidós Mexicana. (Trabajo original publicado en 1992)

Weeks, J. (1998) *Sexualidad*. México DF: UNAM y Paidós. (Trabajo original publicado en 1986).

Zappelli, G. (2006) *Imagen escénica. Aproximación didáctica a la escenología, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine*. San José: Editorial UCR.

Zárate Vidal, M. (2005) Cuerpos, masculinidades y antropología, a propósito de la "construcción de la(s) masculinidad(es)". En Montesinos, R. (Coord.) *Masculinidades emergentes* (pp. 79-106). México DF: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.

Referencias en internet:

Alonso y Royano, F. (1996) El derecho griego. En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, Tomo 9* (pp. 115-142). Recuperado el 30 de setiembre de 2010 en <http://e-spacio.uned.es>

Atenas: Sistema de gobierno y clases sociales. (s.f.) Recuperado el 26 de setiembre de 2010 en <http://iesalagon.juntaextremadura.net>

Blanco Mayor, C. (2003) La Atenas del siglo V. Los sofistas. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 18 (pp. 11-30). Recuperado el 3 de octubre de 2010 en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=1015165>

Encinas Reguero, M. C. (2006) Débil versus fuerte. Un argumento de *eikos* en Sófocles y sus implicaciones en la cuestión del asesino o asesinos de Layo. En Calderón, E., Morales, A. y Valverde, M. (eds.) *KOINÒS LÒGOS. Homenaje al profesor José García López*, (pp. 213-224). Murcia. Recuperado el 26 de setiembre de 2010 en <http://interclassica.um.es>

Encinas Reguero, M. C. (2007) *Tragedia y retórica en la Atenas clásica: La rthesis trágica como discurso formal en Sófocles*. Tesis doctoral leída en la Universidad del País Vasco dirigida por Dra. Dña. Milagros Quijada Sagredo. Recuperada el 03 de octubre de 2010 en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=592513>

Foucault, M. (2006) El sexo como moral: entrevista con Michel Foucault. Reproducido en *Archivos Identidades: estudios de género y sexología*, Madrid. (Trabajo original publicado en *Le Nouvel Observateur*, junio 1984). Recuperado el 07 de setiembre de 2010 desde el sitio http://www.identidades.org/fundamentos/foucault_moral.htm

González de Tobia, A. M. (2003) La párodos de Áyax: el otro Áyax. *Synthesis 10* (pp. 121-131). Recuperado el 26 de setiembre de 2010 en www.scielo.org.ar/pdf/synth/v10/v10a08.pdf o www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3077/pr.3077.pdf

González-Cobos, A. (1992-1994) Atenas: ¿un imperialismo? *Lucentum*, 11-13 (pp. 93-104). Recuperado el 03 de octubre de 2010 en <http://dialnet.unirioja.es>

Grice, H. P. (1975) Logic and conversation. En Cole *et al.* (1975) *Syntax and semantics 3: Speech acts*. Recuperado el 01 de junio de 2010 del sitio www.mystfx.ca

Hubeñák, F. (1996) Pericles y la sociedad de su época. *Memorias de historia antigua*, 17 (pp. 9-54). Recuperado el 03 de octubre de 2010 en http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=46145

Maglia, C. y Cabrero, Ma. del C. (2005) *Sintaxis de la decisión trágica. Sófocles, Áyax: una lectura semiológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Bogotá, Universidad Javeriana, Universidad del Sur. En Repositorio Digital UN. Universidad Nacional de Colombia. Recuperado el 24 de mayo de 2009. En <http://www.digital.unal.edu.co/dspace/handle/10245/857>

Mirón Pérez, M. D. (2000) El gobierno de la casa en Atenas Clásica: género y poder en el *oikos*. *Studia historica. Historia antigua*, 18 (pp. 103-117). Recuperado el 03 de octubre de 2010 en <http://dialnet.unirioja.es>

Nelli, M. F. (2003) [Hegemon y Strategos] en Áyax de Sófocles. En *Synthesis*, 10. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. 91-108. En Servicios de Difusión de la Creación Intelectual. Universidad de La Plata. Descargado el 24 de mayo de 2009. En http://www.sedici.unlp.edu.ar/search/request.php?id_document=ARG-UNLP-ART-0000000322

Rovira, R. (s. f.) *El ideario de civilitas en la Atenas del siglo de Pericles*. Recuperado el 26 de setiembre de 2010 en <http://www.civilitas.com.ar/EL%20IDEARIO%20DE%20CIVILITAS%20EN%20LA%20ATENAS%20DEL%20SIGLO%20DE%20PERICLES.htm>

Rozik, E. (2003) The ritual origin of theatre-A scientific theory or theatrical ideology? *The journal of religion and theatre*, 2, 1 (pp. 105-140). Recuperado el 4 de agosto de 2010 en <http://www.rtjournal.org>

Scabuzzo, S. (s.f.) La Dialéctica del Engaño y la Violencia en *Ajax*. En Índice. Recuperado el 05 de setiembre de 2010. En <http://vereda.saber.ula.ve/sol/presentia6/scabuzzo.htm>

Segal, Ch. (1998) *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*. Harvard: Harvard University Press. Recuperado el 24 de mayo de 2009. En http://books.google.co.cr/books?id=BbbGfZjxNZEC&dq=ajax+sophocles&client=firefox-a&source=gbs_summary_s&cad=0

Sophocles. (s.f.) *Ajax* (Edición del texto original en griego de Sir Richard Jebb). En Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0183%3Acard%3D1>

Starobinski, J. (1974) La espada de *Ajax*. En *Tres estudios* (María Isabel Fontao, Trad.). Madrid: Taurus. Recuperado el 01 de enero de 2010. En <http://bibliotecaignorancia.blogspot.com/2009/10/jean-starobinski-espada-de-ajax-en.html>