



LA EXPERIENCIA DE LA LOCURA EN *ORESTES* DE EURÍPIDES COMO PROCESO DE FEMINIZACIÓN DEL HÉROE

Cecilia Perczyk

[Universidad de Buenos Aires/ Universidad Nacional de San Martín]
[ceciliaperczyk@hotmail.com]

Resumen: En el presente artículo analizaré el proceso de feminización sufrido por el protagonista de *Orestes* como parte del avance de la locura. Por un lado, se adjudica el origen de la enfermedad a unos monstruos femeninos, las Erinias, que además constituyen el objeto de la alucinación; por otro lado, para referirse a la conducta del hijo de Agamenón se registra lenguaje propio de la bacanal, ritual conducido principalmente por mujeres en Grecia. Desde mi punto de vista, la feminización de *Orestes* alcanza la asimilación con las diosas y las seguidoras de Dioniso, en tanto el personaje actúa como ellas y busca la venganza y el castigo.

Palabras clave: tragedia - locura - *Orestes* - mujer

The experience of the madness in Euripides' *Orestes* as a feminization process of the hero

Abstract: In this article, I will analyze the feminization process suffered by *Orestes*' main character as part of the progress of his madness. On the one hand, the origin of the disease is attributed to feminine monsters, the Erinyes, which are also the hallucination object. On the other hand, it is used when referring to *Orestes*' behavior the language of the Bacchanal, a ritual performed mainly by women in Greece. From my point of view, the feminization achieves the assimilation with the Erinyes and the followers of Dionysus, thus the main character acts like them and seeks revenge and punishment.

Keywords: tragedy - madness - *Orestes* - woman

Introducción

En el marco de la investigación sobre la tragedia como fuente para una arqueología de la locura en la Grecia clásica, me abocaré en el presente artículo a la figura del hijo de Agamenón en *Orestes* de Eurípides. El personaje sufre un proceso de feminización como parte del avance de la enfermedad que expresa el carácter constitutivo de la vinculación de la representación de la locura con la concepción de la mujer para el pensamiento griego¹.

¹ Entre los autores abocados a dicha cuestión en el género trágico se destacan: PADEL (1983: 12) que entiende que la locura implica una feminización porque en las tragedias quienes suelen ser poseídas son

En el caso de Orestes, el proceso se revela bajo dos procedimientos interrelacionados². Por un lado, a través de las Erinias, que conforman el objeto de la alucinación y se las ubica como causantes de la enfermedad. Se trata de figuras monstruosas femeninas vinculadas en su representación con la serpiente, animal con el que se identifica al protagonista de la obra. Por otro lado, se emplea terminología propia de la bacanal, ritual conducido en Grecia principalmente por las mujeres, para describir tanto la con-

mujeres debido a la predisposición del género; GOFF (2004: 275 y 279) quien explica que las mujeres son más permeables que los hombres a la influencia divina por su bajo estatus, y HOLMES (2008: 249) que advierte que durante el periodo clásico se feminizaron las experiencias y los estados vinculados a las enfermedades y al sufrimiento.

2 En *Heracles* y *Bacantes* también se registra un proceso de feminización de las dos figuras masculinas que enloquecen. El proceso en *Penteo* resulta evidente ya que acepta travestirse de bacante; a diferencia del *Anfitriónida*, en cuyo caso se revela por medio de los siguientes procedimientos: una *daímon*, *Lýssa*, lo enloquece; para cometer el crimen el héroe emplea el arco, un arma asociada a los bárbaros que eran considerados “femeninos” en el pensamiento griego (cuestión sobre la que me extenderé más adelante dado que Orestes solicita el arco regalo de Apolo), y al recuperar la conciencia se cubre con una prenda femenina, un peplo. Cfr. PERCZYK (2018: 244-259 y 283-304) que incluye bibliografía sobre el tema, entre los que se destaca el estudio de LORAUX (2004) sobre lo femenino y el hombre griego. También hay personajes mitológicos que enloquecen y no parecen tener nada que ver con lo femenino, como *Áyax* en la obra homónima de Sófocles. Si bien lo enloquece una diosa, Atenea, no parece feminizarlo.

ducta del hijo de Agamenón como la de sus perseguidoras³. Ahora bien, en el final Orestes, junto con Pílates y Electra, se propone asesinar a Helena y a Hermíone, una innovación introducida por Eurípides respecto del mito tradicional⁴. El análisis filológico-

3 La feminización se completa con un tercer procedimiento que consiste en la similitud de la *manía* de Orestes con la afeción descrita en *Sobre las enfermedades de las vírgenes* (PERCZYK) Además de una coincidencia en los cuadros sintomatológicos, las conductas homicidas de las vírgenes reverberan en el accionar del matricida, que planea matar a Helena y considera la posibilidad de suicidarse. Lo que resulta más interesante es que la terapéutica propuesta en ambos textos es la misma: el matrimonio.

4 Se trata de una tragedia que, si bien era una de las más populares de Eurípides en la Antigüedad (fue repetida en varias ocasiones luego de morir el autor), no suele representarse en la actualidad. Podría deberse a que se la consideró como un drama de segunda categoría durante mucho tiempo, desde el siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX. Se estima que el argumento constituye una invención de Eurípides porque no se encontró otro testimonio literario de los días que transcurre el matricida en Argos. Así lo atestigua el gramático Aristófanes en su argumento de la obra (DIGGLE 1994: 188). Sobre la representación de la ciudad de Argos en el género trágico y, en especial, en *Orestes*, cfr. SAÏD (1993). Los acontecimientos de la tragedia transcurren mientras los hijos de Agamenón esperan ser juzgados por el pueblo reunido en asamblea. Se trata de un anacronismo que refleja sucesos políticos contemporáneos a la puesta en escena del drama y contrasta con el Areópago presidido por la diosa Atenea de *Euménides* de Esquilo. Cfr. Cabrero (2002) que se enfoca en la cuestión argumentativa de la condena a los hermanos. WEST (1987: 269), señala que en el asesinato de Helena no se sigue la secuencia convencional del género trágico que consistiría en, después

co desarrollado a lo largo del artículo permitirá explicar el cambio, ya que la feminización del personaje alcanza la incorporación de los atributos de sus perseguidoras y de las ménades, cuyo accionar en el género trágico se caracteriza por la destrucción y se relaciona con la ejecución de asesinatos dentro del entorno familiar⁵.

Las Erinias y las serpientes

En el primer episodio de la tragedia, luego de escuchar a Electra en el prólogo, el público ve a Orestes abatido en el lecho. De forma repentina, el joven se agita y exclama:

Ὅρ. ὦ μήτηρ, ἰκετεύω σε, μὴ ἴπι-
σειέ μοι
τὰς αἱματοποῦς καὶ δρακοντώ-
δεις κόρας·
αὗται γὰρ αὗται πλησί-
ον θρώσκουσ' ἔμοῦ.
Ἥλ. μὲν', ὦ ταλαίπωρ', ἀτρέμα σοῖς
ἐν δεμνίοις·
ὄραϊς γὰρ οὐδὲν ὦν δοκεῖς σάφ'
εἰδέναι.
Ὅρ. ὦ Φοῖβ', ἀποκτενοῦσί μ' αἱ κυ-
νώπιδες
γοργώπες, ἐνέρων ἰέραι, δει-
ναὶ θεαί.
Ἥλ. οὔτοι μεθήσω· χεῖρα δ' ἐμπλέ-
ξασ' ἐμήν

de la entrada de los asesinos en el palacio, un canto coral seguido de gritos desde el interior y la aparición de un criado u otra figura encargada de contar lo sucedido. Se añade la llegada de Hermíone y su captura, que supone una complicación. En lugar de un estásimo se ubica un diálogo lírico entre Electra y el coro de argivas.

5 Cfr. SIMON (1984: 127-128), para quien el personaje de Orestes tiene un lado femenino que se evidencia cuando se burla del carácter afeminado del frigio en el éxodo (vv. 1527-1537).

σχίσω σε πηδᾶν δυστυχῆ πηδήματα.
Ὅρ. μέθες· μί' οὔσα τῶν ἐμῶν Ἐρι-
νῶν
μέσον μ' ὀχμάζεις, ὡς βάλης ἐς
Τάρταρον.
vv. 255-265.

Orestes: ¡Madre! Te suplico, no instigues contra mí a las doncellas de mirada sangüinaria y aspecto de serpientes. Pues estas, estas saltan cerca de mí.
Electra: Quédate, desgraciado, quieto en tu lecho. Pues no ves nada de lo que crees conocer bien.
Orestes: ¡Febo! Me matarán las feroces de ojos de perro, las sacerdotisas de los de abajo de la tierra, las temibles diosas.
Electra: No te soltaré, sino que, tras entrelazarte con mi mano, impediré que tú des desdichados saltos.
Orestes: ¡Suéltame! Porque eres una de mis Erinias, me sujetas por la cintura para arrojarme al Tártaro⁶.

El objeto de la visión es un conjunto de figuras femeninas, la madre asesinada, Clitemnestra, y las Erinias⁷. Incluso el joven confunde a su hermana con una de ellas. Las “temibles diosas” representan en el imaginario griego divinidades primigenias, nacidas de las gotas de sangre que impregnaron a Gea cuando Urano fue mutilado por Cronos (Hesíodo, *Teogonía*, 183-187 y Apolodoro, *Biblioteca*, I 1.4), y su ocupación consiste en

6 Los pasajes citados de *Orestes* de Eurípides corresponden a la edición de DIGGLE (1994) y la traducción de los textos griegos me pertenece en todos los casos.

7 Cfr. GAMBON (2016: 150-151) sobre la preeminencia en las tragedias de la alucinación, en tanto experiencia visual, por sobre el delirio que pertenece a la esfera auditiva.

provocar la locura a aquellos que asesinaron a un familiar, especialmente crímenes parentales⁸.

Orestes comienza destacando su mirada inyectada de sangre (τὰς αἱμάτων, v. 256) y la apariencia serpentina (δρακοντώδεις, v. 256), aspecto sobre el que se enfocará el análisis desarrollado a continuación⁹. Se trata de dos cualidades fundamentales para comprender la función dramática de las Erinias en *Orestes* en tanto a través de las mismas se relacionan víctima y victimario¹⁰. En el segundo episodio, Tíndaro se refiere a su nieto

del siguiente modo: ὁ μητροφόντης ὄδε πρὸ δωμαίων δράκων / στίλβει νοσώδεις ἀστραπάς, στύγημ' ἐμόν, “el matricida, aquí está, delante de la casa, la serpiente / centellea los enfermos relámpagos, mi abominación”, vv. 479-480¹¹. Se denomina a Orestes δράκων, vocablo griego que junto con ὄφις indica “serpiente”. El término empleado en la tragedia tiene la particularidad de que puede traducirse como “dragón”, valencia que otorga un halo de monstruosidad al personaje¹². El frigio, al relatar en el éxodo al Coro como Orestes y Píladas atrapan a Helena, emplea una expresión similar a la de Tíndaro para referirse al joven: μητροφόντας δράκων, “serpiente matricida”, v. 1424¹³. De modo que el hijo de Agamenón asimila el aspecto de sus perseguidoras al ser identificado con los ofidios¹⁴.

El motivo de Orestes como serpiente no resulta novedoso: el Coro de *Coéforas* cuenta que Clitemnestra había soñado que paría una sierpe que mordía sus pechos (vv. 527-551 y 928-929)¹⁵. Cabe recordar que fri-

8 Véase CAWTHORN (2008: 72) que destaca que en el género trágico cuando la figura que infringe dolor al héroe es femenina, el destino del varón está marcado.

9 En las metopas dedicadas al mito de Orestes del templo de Hera de Paestum (construido alrededor del 560 a. C.), se ve a un guerrero con una espada rodeado por una criatura similar a una serpiente que se ha interpretado como una de las diosas (DAVIES & FINGLASS 2014: 487).

10 Según Pausanias (I 28.6) Esquilo fue el primero en representar a las Erinias con serpientes en sus cabellos. Recordemos que Homero y Hesíodo no hablan de su aspecto. Ahora bien, GARVIE (1986: 345-346) advierte que en *Coéforas* (vv. 1048-1050, δμῶαι γυναῖκες· αἶδε, Γοργῶνων δίκτην, / φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημέναι / πικνοῖς δράκουσιν) y en *Euménides* (v. 128, ὑπνω κρατηθεῖσ' ἄγρην ὤλεσα) no se hace referencia a la cabellera de las diosas y explica que probablemente se estuviese refiriendo a que llevaban a los ofidios como armas. Para este autor resulta difícil suponer que el poeta haya sido el responsable de la innovación dado que las Erinias se las suele suelen representar en la literatura y en el arte greco-romanos con serpientes. Véase PADEL (1992) que estudia las diferencias entre el papel que cumplen las Erinias en la épica y en la tragedia.

11 Cfr. ANDRADE (2007: 92) que propone traducir el término στύγημα como “objeto de odio” porque pertenece a la familia de palabras de στυγέω, “odiar”.

12 Las etimologías de δράκων y ὄφις relacionan los términos con el campo de la visión.

13 Véase también el v. 1406 donde el esclavo frigio llama a Píladas “serpiente asesina” (φόνιός τε δράκων).

14 En cambio, para DARBO-PESHANSKI (2004: 108) el hijo de Agamenón mantiene frente a las diosas una posición diferenciada porque se configura como su reflejo invertido.

15 En la *Orestía* se compara y asimila con ofidios no solo a las Erinias, sino también

Los serpentes adornaban la coraza del padre, Agamenón, además de que su escudo estaba coronado por una Gorgona (*Iliada* XI 24-46). Por lo que sería posible afirmar que el vínculo de los descendientes de Atreo con los ofidios no parece ser accidental, sino más bien del orden de lo constitutivo¹⁶. Lo cierto es que los ofidios reciben como epíteto el adjetivo ὄρεστερος en *Iliada* (XXII 93), forma poética de ὄρεινός que pertenece a la familia de palabras ὄρος, “montaña”, al igual que ὄρεστης. En *Crátilo* de Platón (394e), se señala que el nombre ὄρεστης indica la naturaleza salvaje del personaje por la relación etimológica con el adjetivo ὄρεινός, “montaraz”.

a Clitemnestra, la otra figura femenina determinante de la enfermedad del joven (*Agamenón*, v. 1233; *Coéforas*, vv. 246-250; y *Euménides*, vv. 49-50 y vv. 127-128). Se sostiene que la fuente para el sueño es la *Orestía* de Estesícoro (fr. 180, DAVIES & FINGLASS, 2014). A diferencia de la tragedia, la serpiente que allí aparece representa al personaje de Agamenón muerto. La incorporación en el mito del sueño, retomado a su vez por Sófocles en *Electra* (vv. 406-425, 459-460 y 478-481) pero con otro contenido, refleja el interés del poeta lírico arcaico por la psicología del personaje. Llegaron pocos fragmentos de tradición indirecta del poema de Estesícoro, que estaba centrado en la venganza por la muerte de Agamenón. Cfr. FERRARI (1938) que estudia la influencia del poema de Estesícoro en la tragedia; NESCHKE (1986) que analiza la tradición literaria del mito de los Atridas antes de Esquilo, y PUCCI (2015: 15-17), para un panorama sobre los estudios de Estesícoro y su *Orestía*.

16 Recuérdese que la stirpe de Cadmo mantiene un vínculo privilegiado con las serpientes, aspecto explorado por Eurípides en *Bacantes*. Cfr. RODRÍGUEZ CIDRE (2011).

Las serpientes tienen un carácter ambiguo en la Antigüedad¹⁷. Al mismo tiempo que se las considera sanadoras y constituyen el signo de Asclepio, son temibles y conforman el atributo principal de las Gorgonas, monstruos mencionados por Orestes al dialogar con el frigio: μή πέτρος γένηι δέδοικας ὥστε Γοργόν' εἰσιδῶν; “¿Tienes miedo de convertirte en piedra como si hubieses visto a la Gorgona?”, v. 1520¹⁸. Por otra parte, se les atribuía a los ofidios una función ritual en las ceremonias dionisiacas, prácticas religiosas caracterizadas por el éxtasis y el descontrol¹⁹. Por lo que la denominación de Orestes como δράκων establece lazos con la figura de Dioniso y su culto²⁰. Lo cierto es

17 Sobre el motivo de la serpiente en la literatura griega, cfr. SANCASSANO (1997).

18 La sierpe también simbolizaba el mundo de los muertos y los dioses de los Infiernos. Asimismo el carácter ctónico se ubica de forma marcada en Dioniso y, por supuesto, en las Erinias.

19 En los vasos áticos de la segunda parte del siglo VI a. C. y la primera mitad del siglo V a. C. las compañeras de Dioniso generalmente llevan serpientes. Esto no implica, señala CARPENTER (1997: 110-111), que los que practicaban rituales en honor a Baco en Atenas, u otras ciudades, efectivamente lo hicieran. BREMMER (1984: 269), destaca el hecho de que el único texto que apoya la hipótesis es la tragedia *Bacantes*. Las fuentes que lo atestiguan son posteriores, como, por ejemplo, Demóstenes, *Sobre la corona*, 260 y Plutarco, *Vida de Alejandro*, II 6.7. De cualquier manera, entiendo que a los efectos del estudio de *Orestes* lo importante es la vinculación simbólica y no si efectivamente se manipulaban ofidios en las prácticas rituales.

20 JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2015: 178) explica que la persistencia de motivos serpenti-

que se trata de una de las formas que puede adoptar Baco. Así lo manifiestan las mujeres del coro de *Bacantes* cuando lo exhortan para que se revele: φάνηθι ταῦρος ἢ πολὺκράνος ἰδεῖν / δράκων ἢ πυριφλέγων / ὄρασθαί λέων, “¡Muéstrate como toro o para mirarte / como serpiente de muchas cabezas o para ser visto / como león ardiente!” (vv. 1017-1019)²¹.

Tras confundir a Electra con una Erinia (vv. 264-265), el hijo de Agamenón solicita sus armas para defenderse del ataque: δὸς τόξα μοι κερουλάκᾳ, δῶρα Λοξίου, / οἷς μ' εἶπ' Ἀπόλλων ἐξαμύνασθαι θεάς, / εἶ μ' ἐκφοβοῖεν μανιάσιν λυσσήμασιν, “dame el arco de puntas de cuerno, regalo de Loxias, / con el que Apolo dijo que alejara a las diosas, / si me aterrizaran con enloquecidos delirios”, vv. 268-270²². En el pensamien-

to griego el arco admitía apreciaciones negativas y positivas²³. Al mismo tiempo que era valorado, se trataba de uno de los atributos de Apolo²⁴, durante los periodos arcaico y clásico se lo consideró un arma propia de bárbaro o cobarde por transgredir la ética bélica de los hoplitas que implicaba el enfrentamiento cuerpo a cuerpo, la fuerza y la coordinación con los compañeros. Si bien se introdujo la infantería ligera debido a la eficacia demostrada en las guerras médicas por parte de los persas, los miembros reclutados eran pobres o extranjeros²⁵. Así lo refleja Esquilo en *Persas*, tragedia en la que se identifica a los griegos con la espada y a los persas con el arco (vv. 21-28, 81-86 y 146-149). Dado que se asociaba a los bárbaros con lo femenino por tratarse de “lo otro”, se estableció la ecuación arco-bárbaro-mujer. De modo que a través de la referencia al arco se contribuye al proceso de feminización de la figura de Orestes.

nos en los cultos dionisíacos se debe a que el dios y la serpiente comparten la naturaleza cambiante y multiforme.

21 El pasaje citado de *Bacantes* de Eurípides corresponden a la edición de DIGGLE (1994).

22 La fuente de Eurípides para el motivo del arco regalado por Apolo es *Orestía* de Estesícoro (fr. 181b, DAVIES & FINGLASS), según el escolio al v. 268 de *Orestes*. La crítica se divide acerca de su presencia real en el escenario. Por un lado, GREENBERG (1962: 167), BURNETT (1971: 204), y HARTIGAN (1987: 134), sostienen que el personaje manipulaba un arco real. Por otro lado, DI BENEDETTO (1965: 58), WILLINK (1986: 130), WEST (1987: 200), CASTELLANI (1995), GREGORY (2005: 268), MEDDA (2011: 92), y DAVIES & FINGLASS (2014: 509), entienden que forma parte de la alucinación sufrida por el personaje. Coincidió con la segunda postura porque resulta más efectivo para retratar un loco un actor manipulando un objeto imaginario.

23 LORAUX (2004: 300) destaca la ambigüedad de la figura del arquero para los griegos: temido por ser un gran guerrero y despreciado hasta llegar a ser considerado femenino. La literatura refleja la valoración ambigua: *Iliada*, 5.171-173 y 11.380; *Áyax*, vv. 1120-1123, y *Heracles*, vv. 140-251. Sobre el debate acerca del uso del arco y su relación con lo femenino en *Heracles*, cf. PERCZYK (2018: 151-162 y 249-250).

24 Odiseo lo usa para retar a los pretendientes (*Odisea*) y se trata del arma de Filoctetes que los griegos codician para poder vencer en la guerra (*Filoctetes* de Sófocles).

25 Cfr. REBORDA MORILLO (1992 y 1995) que estudia el cambio en la valoración del uso del arco en el pensamiento griego y analiza fuentes literarias desde una perspectiva histórica.

La bacanal

Diferentes personajes adjudican el origen de la locura a las Erinias²⁶. Electra lo hace en dos oportunidades. En primer lugar, la joven señala a las diosas como responsables: *ὀνομάζειν γὰρ αἰδοῦμαι θεᾶς / Εὐμενίδας, αἶ τόνδ' ἔξαμιλλῶνται φόβον*, “pues temo nombrar a las diosas / Euménides, que lo conducen fuera de sí hacia el miedo”, vv. 37-38. Nuevamente lo expresa en el primer episodio, cuando advierte que su hermano se despierta del sueño letárgico: *ἄκουε δὴ νῦν, ὦ κασίγνητον κάρα, / ἔως ἐῶσιν εὖ φρονεῖν Ἐρινύες*, “escúchame ahora, hermano querido, / mientras las Erinias te permiten pensar bien”, vv. 237-238²⁷. Por otra par-

26 En la tragedia se ofrecen otras causas. Los hijos de Agamenón junto con el Coro señalan la sangre de su madre como agente (*τὸ μητρὸς δ' αἰμά νιν τροχηλατεῖ / μανίαισιν*, y la sangre de su madre lo hace girar / en sus locuras, vv. 36-37; *χορεῦων τις ἔς δόμον ἀλαστῶρων, / ματέρος αἶμα σᾶς ὅς σ' ἀναβακχεύει*, “celebrando en la casa / la sangre de tu madre, que te inspira delirio báquico”, vv. 337-338; *μανία τε, μητρὸς αἵματος τιμῶριαν*, “y las locuras, las retribuciones de la sangre de mi madre”, v. 400). Por otra parte, podría hablarse de un origen psicológico ya que Orestes habla del efecto sobre sí mismo del crimen (ή σύννεσις, ὅτι σύννοϊδα δειν' εἰργασμένος, “el entendimiento porque soy consciente de haber hecho cosas terribles”, v. 396; *λύπη μάλιστά γ' ἢ διαφθείρουσά με...*, “el dolor es sobre todo lo que me destruye...”, v. 398). Por último, entiendo que la insistencia en la genealogía a lo largo de la tragedia adjudica un anclaje genético a la enfermedad (vv. 1-26, 807-818 y 995-1012).

27 En el inicio del tercer episodio la joven atribuye la causa de la enfermedad de su her-

te, Menelao interroga a Orestes por la participación de las diosas²⁸.

Με. φαντασμάτων δὲ τάδε νοσεῖς ποίων ὕπο;
Ὅρ. ἔδοξ' ἰδεῖν τρεῖς νυκτὶ προσφερεῖς κόρας.
Με. οἶδ' ἄς ἔλεξας, ὀνομάσαι δ' οὐ βούλομαι.
Ὅρ. σεμναὶ γάρ· εὐπαίδευτα δ' ἀπετρέπου λέγειν.
Με. αὐταῖ σε βακχεύουσι συγγενῆ φόνον;
Ὅρ. οἰμοὶ διωγμῶν, οἷς ἐλαύνομαι τάλας.
Με. οὐ δεινὰ πάσχειν δεινὰ τοὺς εἰργασμένους.
vv. 407-413.

Menelao: Por lo tanto, ¿por qué tipo de apariciones te enfermas?

Orestes: Me pareció ver tres doncellas similares a la noche.

Menelao: Conozco a las que mencionaste, pero no quiero decir su nombre.

Orestes: Pues son venerables. Educadamente desististe de hablar.

Menelao: ¿Ellas te inspiran delirio por el asesinato familiar?

Orestes: Ay de las persecuciones, por las que soy acosado, desgraciado.

Menelao: No es terrible que sufran cosas terribles quienes lo hicieron.

mano a los dioses, sin especificar a cuáles se refiere (*γυναικες, ἣ που τῶνδ' ἀφώρηται δόμων / τλήμων Ὀρέστης θεομανεῖ λύσση δαμείς*; “Mujeres, zacaso ha salido del palacio / el desventurado Orestes sometido por una furia causada por los dioses?”, vv. 844-845), al igual que Tíndaro lo había hecho en el segundo episodio (*μισήμι γε πρὸς θεῶν καὶ τίνεις μητρὸς δίκας, / μανίαις ἀλαίνων καὶ φόβοις*, “eres odiado por los dioses y pagas el castigo por tu madre, / mientras deambulabas entre locuras y miedos”, vv. 531-532).

28 Cfr. CLARKE KOSAK (2004: 84-89) que analiza el diálogo como un encuentro entre médico y paciente.

Una vez que Orestes indica que las Erinias constituyen el origen de la enfermedad, Menelao pregunta si lo enloquecieron por haber matado a su madre, sin nombrarlas de forma directa, al igual que su sobrino²⁹. Me interesa destacar que para indicar la acción de enloquecer se registra una forma activa de βακχεύω (v. 411), cuyo agente son las diosas. El verbo βακχεύω constituye un término propio del culto de Dioniso, deriva de su epíteto Βάκχος, y significa “celebrar sus misterios”, en forma intransitiva. En el caso de ser empleado como transitivo significa “hablar o actuar de forma frenética” e “inspirar delirio”, como en el pasaje citado³⁰. El uso de la terminología dionisiaca para describir estados de insania no es una particularidad exclusiva de *Orestes*, sino que conforma una característica del género trágico que se explica porque en los mitos la causa de la locura, requisito de los asesinatos intrafamiliares ya sea como condición o consecuencia, suele ser Baco³¹. En el v. 411 el verbo βακχεύω se construye con dos acusativos, σε y συγγενῆ φόνον, razón por la cual se ha considerado que el matricidio es la causa de la enfermedad y también su esencia (WILLINK 1986: 153, y MEDDA 2011: 195).

SEAFORD (1995: 348 y 357) explica que en el género trágico se establece

una asociación entre las Erinias y las seguidoras de Baco debido a que comparten la capacidad destructiva, tanto personal como de los hogares³². Justamente, en los versos antes citados, el hijo de Agamenón confirma la aptitud para destruir, que su tío justifica³³.

En la tragedia *Orestes* la relación de las diosas con el imaginario báquico no es simplemente una sugerencia. En el breve estásimo primero, dedicado a la ruina de la casa de Tántalo, las Erinias se configuran como un coro de bacantes³⁴:

αἰᾶ,
δορμάδες ὦ πετροφόροι

32 Relación presente en otras tragedias, como Esquilo, *Euménides*, v. 550 y Eurípides, *Hécuba*, vv. 685-687 y 1076. En *Heracles* se llama a las Erinias λυσσάδες ὠμοβρώτες (v. 887), “devoradoras de carne cruda”, epíteto que reciben las seguidoras de Dioniso en *Bacantes* (v. 139).

33 En la iconografía conservada del mundo griego antiguo, las Erinias y las ménades comparten la forma de vestir: se las representa como cazadoras. Véase, por ejemplo, la crátera de figuras rojas atribuida a Tarporley (Erinia persiguiendo a Orestes. Crátera, figuras rojas, 400-300 a. C. Tarporley. Museo Ashmolean, Oxford, n° 1917.65. Beazley Archive n° 430021). Cfr. PRAG (1985: 27 y 30-32). El motivo de las ménades cazadoras ha sido elaborado por Eurípides en *Bacantes*. La madre del protagonista, Ágave, proclama ser “una gran cazadora” (εἶθε παῖς ἔμος / εὐθηρός εἶη, μητρός εἰκασθεῖς τρόποις vv. 1252-1253). La atribución implica una alteración de los roles de género por el abandono de las obligaciones conferidas a las mujeres, en tanto las tareas del telar constituían la actividad femenina por excelencia en el *oikos* y en la polis.

34 En *Euménides* (v. 500), las Erinias que componen el Coro se llaman a sí mismas “ménades”.

29 Véase también el v. 423.

30 Sobre la familia de palabras de βακχεύω y su empleo para definir la locura en la literatura griega, cfr. PERDICOYIANNI-PALÉOLOGOU (2009: 457-461).

31 Sobre el *tópos* de matar un familiar bajo la influencia del frenesí báquico, cfr. SEAFORD (1995: 344-366), y DAMET (2012: 101).

ποτνιαδες θεαι,
 ἀβάκχευτον αἰ θίασον ἐλάχεται ἔν
 δάκρυσι καὶ γόοις,
 vv. 316-320.

¡Ay, ay! / Corredoras aladas, / furibundas diosas, / que obtuvieron un tíaso no báquico / entre lágrimas y lamentos.

Un tíaso es un coro que canta y danza en honor a un dios, por antonomasia consagrado a Dioniso. Ahora bien, en el caso citado tiene una particularidad, se dice que no es báquico porque en lugar del éxtasis que acompaña estas celebraciones hay lágrimas y lamentos. Por otra parte, las argivas designan a las Erinias como δραμαίδες, forma plural del sustantivo δράμας, que significa “carrera” tanto de caballos como de hombres. La familia de palabras de δράμος se aplica desde el comienzo de la tragedia para hablar de Orestes. En el prólogo, Electra emplea el adjetivo δραμαῖος, que significa “rápido”, para hablar de los movimientos de su hermano: ποτὲ δὲ δεμνίων ἄπο / πηδᾶ δραμαῖος, πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ, “a veces salta / rápido del lecho, como un potro desde el yugo”, vv. 44-45³⁵. De modo que no solo el joven incorpora características de sus

35 En los vv. 877-878 se registra una forma participial, δραμούμενον: Ὁρέστην κείνον οὐχ ὄρας πέλας / στείχοντ', ἀγῶνα θανάσιμον δραμούμενον; “¿No ves al tal Orestes / caminando hacia aquí, para correr en una competencia mortal?”. Asimismo cabe destacar el empleo en la tragedia de términos vinculados a la imaginaria del caballo y la carrera que no pertenecen a la familia de palabras de δράμος, como en el v. 36 se emplea el verbo τροχηλατέω, cuya primera acepción es “conducir un carro”: τὸ μητρὸς δ' αἰμά

perseguidoras, sino que ellas asimilan propiedades de su víctima. Así lo expresa el propio Orestes cuando en el marco de la alucinación, para referirse al ataque de las Erinias, usa el verbo ἐπισειώ que transmite la idea de la sacudida de las riendas (vv. 255-256).

En la cratera ática del pintor del Duomo se ve a Orestes, con Atenea y Apolo a los lados, intentando escapar de una de las Erinias³⁶:



Orestes en Delfos. Pintor del Duomo.

Si bien se trata del episodio en Delfos, que no transcurre en *Orestes*, me interesa analizarla por la posición compartida entre el hijo de Agamemón y su perseguidora, que es la de “carrera arrodillada”³⁷. DUKELSKY (2013: 256 y 264), explica que la posición consiste en la flexión acompa-

νιν τροχηλατεί μανίαισιν· “y la sangre de su madre lo hace girar en sus locuras”.

36 Orestes en Delfos. Crátera, figuras rojas, 475-425 a. C. Pintor del Duomo. Museo del Louvre, París, K 343. Beazley Archive nº 214783.

37 Se identifica como el episodio de Delfos porque la pila de rocas sobre la que flexiona su pie Orestes sugiere el santuario.

sada de brazos y piernas, una convención arcaica que transmite la idea de un movimiento violento. Se trata de un recurso plástico que suele usarse para representar a monstruos femeninos, como las Gorgonas, figuras aludidas de modo indirecto en *Orestes*. Al igual que en la tragedia, en la representación iconográfica, víctima y victimario comparten la disposición espacial.

En la segunda parte de la estrofa del primer estásimo continúa la asimilación entre las Erinias y Orestes:

μεγάγχρωπες εὐμενίδες, αἶτε τὸν
 ταναὸν αἰθέρ' ἀμπάλλεσθ', αἵματος
 τινύμεναι δίκαν, τινύμεναι φόνου,
 καθικετεύομαι καθικετεύομαι,
 τὸν Ἀγαμέμνωνος γόνον ἑάσατ' ἐκ-
 λαθέσθαι λύσσας μανιάδος φοιτα-
 λέου.
 vv. 321-327.

Euménides de negra piel, que / galopan por el extenso éter, tomando venganza por la pena de sangre, / tomando venganza por el asesinato, / les suplico, les suplico encarecidamente, / dejen que el hijo de Agamenón / olvide por completo la enloquecida furia errante.

El Coro comienza destacando el color de la piel de las diosas que, como en la versión de Esquilo (*Agamenón*, v. 462-463, y *Euménides*, vv. 250-251 y 370), es negra³⁸. Luego señala que atraviesan el cielo galopando, como si se tratara de caballos, imagen que, se ha visto, las vincula con su víctima.

38 Cfr. v. 408, en el que el hijo de Agamenón relaciona a sus perseguidoras con la noche por su oscuridad.

Al invocar a las diosas para que cese la enfermedad de Orestes, el Coro retoma la idea de la locura como castigo por el crimen de sangre, cuestión sobre la que se continúa reflexionando en la antistrofa:

ὦ Ζεῦ,
 τίς ἔλεος, τίς ὄδ' ἀγῶν
 φόνιος ἔρχεται
 θοάζων σε τὸν μέλεον; ὦι δάκρυα
 δάκρυσι συμβάλλει
 χορεύων τις ἐς δόμον ἀλαστόρων,
 ματέρος αἶμα σὰς ὁ σ' ἀναβακχεύει;
 vv. 332-338.

Zeus, / ¿qué acto lamentable, qué lucha / asesina viene hacia aquí / apresurándote, desgraciado, para quien lágrimas / a las lágrimas añade / alguna de las divinidades vengadoras, celebrando en la casa la sangre / de tu madre, que te inspira delirio báquico?

En los versos citados parece que se ha perdido de vista a las Erinias porque se habla de un ἀλάστωρ, término que indica un espíritu vengador propagador de impurezas. Según DI BENEDETTO (1965: 72), esto se debe a que las diosas representan el sufrimiento interior del protagonista de la tragedia. En otro orden, la crítica se ha dividido acerca de si en el v. 337 la primera palabra es una forma participial del verbo χορεύω, que significa “celebrar”, o πορεύω, “llevar”³⁹. Por mi parte, sigo a DIGGLE, en tanto considero que no es un dato menor que en *Heracles* se utilice el verbo χο-

39 DI BENEDETTO (1965: 73), WILLINK (1986: 142), WEST (1990: 82), y MEDDA (2011: 184-185), adoptan πορεύων en el v. 337.

γέω en un contexto similar, la locura del Anfítrionida (vv. 871 y 879). No hay que olvidar que el pasaje citado de *Orestes* forma parte de un canto coral donde las metáforas componen el lenguaje habitual. Además, en el segundo episodio para indicar la persecución de las Erinias se utiliza una forma compuesta de χορεύω, el verbo ἀναχορεύω que significa “comenzar una danza coral” o “celebrar en el coro”. Al hablar del asesinato de su padre, Orestes le pregunta a Tíndaro qué hubiese pasado de no matar a Clitemnestra: οὐκ ἄν με μισῶν ἀνεχόρευ’ Ἐρινύσιν; “Odiándome, ¿no me haría bailar con las Erinias?”, v. 582. La decisión del hijo de Agamenón, señala ANDRADE (2007: 99-100), conforma una típica elección trágica. Las diosas lo persiguen por haber matado a su madre, pero también lo hubiesen hecho si no se ocupaba de vengar a Agamenón.

En el epodo del segundo estásimo se recurre nuevamente al verbo βακχεύω. Las argivas se lamentan por el sufrimiento de Orestes:

τίς νόσος ἢ τίνα δάκρυα καὶ
 τίς ἔλεος μείζων κατὰ γᾶν
 ἢ ματροκτόνον αἶμα χειρὶ θέσθαι;
 οἷον ἔργον τελέσας
 βεβάκχευται μανίας,
 Εὐμενίσι θήραμα, φόβον
 δρομάσι δινεύων βλεφάροισι,
 Ἀγαμεμνόνιος παῖς.
 vv. 831-838.

¿Qué enfermedad o qué lágrimas / y qué acto lamentable hay más grande sobre la tierra / que llevar a cabo el derramamiento de sangre materna con la propia mano? / Habiendo cometido

tal acto, / está inspirado con locuras, / presa para las Euménides, / mirando alrededor con los ojos errantes por el terror, / el hijo de Agamenón.

En este caso, se trata de una forma pasiva de βακχεύω -βεβάκχευται, v. 835- ubicada entre la doble referencia a la ejecución del crimen de Clitemnestra (vv. 833-834) y la condición de perseguido padecida por Orestes (Εὐμενίσι θήραμα, v. 836). Si bien la acción de “estar inspirado”, que es la traducción de βακχεύω, no recae directamente sobre las diosas, por la cercanía que hay con su denominación de “benévolas”, es clara la conexión entre el estado de locura y las Erinias. Cabe destacar en el pasaje citado la presencia de un término de la familia de δρόμος, δρομάς traducido como “errante”, para indicar el movimiento de los ojos que forma parte del estado de enloquecimiento de Orestes provocado por las diosas.

SEAFORD (1993: 130-131) Y SCHLESIER (1993: 100-101) advierten que los personajes trágicos cuya conducta se compara de forma explícita o implícita con el frenesí inspirado por Dioniso son asesinos de un familiar⁴⁰. Como bien señala Seaford, Orestes pa-

40 SEAFORD (1993: 115-116) EMPLEA LA EXPRESIÓN “metáfora dionisiaca” y SCHLESIER (1993: 96) “modelo de la ménade”. Cabe destacar que se trata de dos artículos publicados en el mismo volumen. SCHLESIER (1993: 101-102) añade que “el modelo de la ménade” conforma un dispositivo propio de la tragedia que manifiesta su carácter de género dionisiaco, si bien advierte su emergencia en la épica (Andrómaca en *Iliada* XXII 460-461 y Deméter en *Himno a Deméter*, v. 386).

dece una locura báquica infligida por las Erinias como resultado de haber asesinado a su madre. Ahora bien, lo que resulta más interesante desde mi punto de vista, es que como parte de la trama de la tragedia se propone matar a su tía Helena y a su hija. Si bien Apolo desciende de los cielos, siguiendo órdenes de Zeus, para salvar a la esposa de Menelao (vv. 1629-1637) y detener a los conspiradores antes de la ejecución de Hermíone⁴¹, es importante remarcar que se trata de acciones planificadas y ejecutadas por el joven junto con Pílates y Electra. De este modo la conducta del protagonista de la tragedia en el final puede comprenderse como un efecto de su caracterización como seguidor de Dioniso y así lo refleja el análisis filológico.

A continuación retomaré unas palabras del esclavo frigio en el éxodo. Los versos forman parte del relato acerca de lo acontecido en el interior del palacio:

ἔμολε δ' ἅ τάλαιν' Ἑρμιόνα δόμους
 ἐπὶ φόνῳ χαμαιπετεῖ ματρός ἅ
 νιν ἔτεκεν τλάμων.
 ἄθυρσοι δ' οἶά νιν
 †δραμόντε βάρκαι σκύμμον ἐν χεροῖν†
 ὄρειαν ξυνήρπασαν.
 πάλιν δὲ τὰς Διὸς κόρας
 ἐπὶ σφαγὰν ἔτεινον.
 vv. 1490-1497.

41 Al respecto, el esclavo frigio cuenta que Helena había desaparecido del palacio cuando estaban por matarla (vv. 1493-1495) y así lo confirma Orestes (v. 1580). Si bien Menelao expresa su deseo de matar a su sobrino y a Pílates por el asesinato de su mujer (vv. 1564-1566 y 1579), unos versos antes dice que le llegó el rumor de la desaparición (vv. 1554-1559).

Entonces la desgraciada Hermíone vino al palacio, / hacia la sangre caída sobre la tierra de la madre que, / infortunada, la engendró. / Y sin tirso, / †tras correr cual bacantes, / como a un cachorro montaraz, con sus manos† / la apresaron. / Y de nuevo a las hijas de Zeus / disponían al sacrificio.

El esclavo identifica a Orestes y su amigo con las seguidoras de Baco, proceso del cual se ha visto participan las Erinias. Nuevamente, al mismo tiempo que se señala la cercanía, se destaca la distancia de la bacanal: corren como las seguidoras de Dioniso pero sin el elemento que las caracteriza, el tirso. Entiendo que la incorporación de los atributos de las Erinias, que inicia con su animalización como serpiente, es lo que le permite a Orestes actuar como ellas y así buscar la venganza y el castigo.

Ahora bien, en el pasaje citado se llama a Hermíone σκύμμον ὄρειαν (vv. 1494-1495), que significa “cachorro montaraz”. El adjetivo ὄρειος, como Ὀρέστης, pertenece a la familia de ὄρος. A lo que se suma en primer lugar que, cuando los tres conspiradores planifican el asesinato y el secuestro en el éxodo, Electra llama a Hermíone καλὸν θήραμα (v. 1316) y se ha visto que Orestes constituía una presa para las Euménides (Εὐμενίστι θήραμα, v. 836)⁴². Lo cierto es que además la identifica como ἄγρᾱ (v.

42 La imaginería de la caza se emplea en tragedia para ilustrar los asesinatos con acechos. VERNANT & VIDAL-NAQUET (2002 [1972]) analizaron la metáfora cinagética en relación con el sacrificio en la trilogía de Esquilo dedicada al mito de Orestes.

1346), y en el prólogo había explicado que su hermano es víctima de una ἀργία νόσος, “enfermedad salvaje” (v. 34). De modo que se produce un intercambio de papeles entre la hija de Helena y Orestes, que confirma el papel de perseguidor adquirido por el protagonista de la tragedia.

Conclusiones

Amo de conclusión, propongo interpretar la feminización de Orestes, a través de la incorporación de los atributos de las Erinias y las seguidoras de Dioniso, como parte del proceso para alcanzar la madurez, señalada por la profecía de Apolo en la que el joven se convertirá en el rey de Argos y se casará con Hermíone⁴³. De manera que el contacto con lo femenino que provoca la enfermedad, tiene dos vertientes: una negativa, vinculada al crimen de la madre y la enfermedad como padecimiento, y otra positiva, que lo conduce hacia su conformación como adulto⁴⁴. No

es un dato menor para la interpretación propuesta que el hijo de Agamemón afirme que debe gobernar el país ante la pregunta de Menelao sobre si es justo que siga viviendo (Με. ἢ γὰρ δίκαιον ζῆν σε; Ὅρ. καὶ κρατεῖν γε γῆς, v. 1600) porque implica una asunción de su nueva función.

Orestes compone su propia identidad *playing the other*, como lo hacían los ciudadanos atenienses al acudir al teatro de Dioniso, según explica ZEITLIN (1992: 66-68), en su notable estudio sobre la relación entre lo femenino y el género trágico.⁴⁵ Recordemos que, de acuerdo con su biografía mítica, el hijo de Agamemón era un muchacho de entre 16 y 18 años cuando asesina a su madre⁴⁶.

un estado de locura báquica, se dirige hacia Atenas con Teseo donde podrá establecerse (*Heracles*, vv. 871, 877-879, 889-897, 966-967, 1085-1086, 1119, 1122 y 1142). Sobre las escenas finales de *Heracles* y *Bacantes* puede consultarse PERCZYK (2018: 345-382) donde se incluye un estado de la cuestión al respecto.

43 Cfr. PORTER (2003: 171-172) que atribuye el retrato del protagonista de *Orestes* a la noción convencional de la efebía. Véase también FALKNER (1983) que entiende que el tema de la tragedia es el pasaje de la niñez a la adultez, para lo cual establece relaciones con *Filoctetes* de Sófocles.

44 A diferencia de Ágave en *Bacantes*, a quien el contacto con Dioniso la guía hacia la destrucción de su hogar en tanto se convierte en la asesina de su hijo, en el caso de Orestes lo conduce a la construcción de una familia ya que Apolo vaticina su boda. La recuperación constituye un privilegio del cual parecen gozar únicamente las figuras masculinas en las tragedias de Eurípides ya que Heracles, tras asesinar a sus hijos en

45 La autora propone que los cuatro elementos indispensables de la experiencia teatral –la representación del cuerpo, el espacio arquitectónico en el escenario, la trama y la *mimesis* teatral– encuentran su referente cultural en el dominio femenino. Concluye que la tragedia consiste en la institucionalización de una práctica que le permite al varón interpretar el papel de otro y de ese modo construir su propia identidad. Véase también LORAUX (2004: 272 y 289), que al estudiar diversas fuentes entre las que incluye tragedias sostiene que en el pensamiento griego el contacto con lo femenino es un proceso positivo del cual las figuras masculinas salen fortalecidas.

46 Si bien en la tragedia no se menciona una edad específica, queda claro que Orestes es relativamente joven (vv. 1029-1030).

Se trata de la edad durante la cual los jóvenes atenienses cumplían los dos años de servicio militar, la ἐφηβεία. Un periodo de transición caracterizado por la feminidad y la vulnerabilidad, debido a su oposición con la etapa siguiente de adultez, que suponía esencialmente el ingreso a la falange hoplita y tiempo después el casamiento (VIDAL-NAQUET, 1986: 107)⁴⁷.

Ediciones y traducciones

- ANDRADE, N. (2007). *Euripides, Orestes*. Buenos Aires: Losada.
- DAVIES, M & FINGLASS, P. J. (2014). *Stesichorus, The Poems*. Cambridge: University Press.
- DI BENEDETTO, V. (1965). *Euripidis, Orestes*. Firenze: La Nuova Italia.
- DIGGLE, J. (1994). *Euripidis Fabulae*, t. III. Oxford: University Press.
- DINDORF, W. (1863). *Scholia graeca in Euripidis tragoedias ex codicibus aucta et emendate*, vol. 2. Oxford: University Press.
- DUKE, E. A., HICKEN, W. F., NICOLL, W. S. M., ROBINSON, D. B. & STRACHAN, J. C. G. (1995). *Platonis Opera*. Oxford: University Press.
- FREIXAS, A. & DE MUNDO, S. I. (1950). *Apolodoro*, Biblioteca. Buenos Aires: Universidad.
- HUGH LLOYD-JONES, H. & WILSON, N. G. (1990). *Sophoclis Fabulae*. Oxford: University Press.
- MEDDA, E. (2011). *Euripide, Oreste*. Milano: BUR.
- MONRO, D. B. & ALLEN, T. W. (1988) *Homeri Opera. Iliadis libros I-XXIV continens*, t. I y II. Oxford: University Press (1902).
- PAGE, D. L. (ed.) (1972). *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoedias*. Oxford: University Press.
- PERRIN, B. (1914). *Plutarch, Plutarch's Lives*. Massachusetts: Cambridge University Press.
- SCHWARTZ, E. (1887). *Scholia in Euripidem*, vol. I, *Scholia in Hecubam Orestem Phoenissas*. Berlin: Reimner.
- SOLMSEN, S. (1979). *Hesiodi opera*. Oxford: University Press.
- SPIRO, F. (1903). *Pausanias, Graeciae Descriptio*, t. I. Leipzig: Teubner.
- WEST, M. L. (1966). *Hesiod, Theogony*. Oxford: University Press.
- WEST, M. L. (1987). *Euripides, Orestes*. Warminster: Aris & Phillips.
- WILLINK, C. W. (1986). *Euripides, Orestes*. Oxford: University Press.
- YUNIS, H. (2001). *Demosthenes, On the Crown*. Cambridge: University Press.

Bibliografía citada

- BREMMER, J. (1984). "Greek Maenadism Reconsidered", en *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55; 267-286.
- BURNETT, A. P. (1971). *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford: Clarendon Press.
- CABRERO, M. C. (2002). "El último día de un condenado Eurípides, *Orestes*" en *Faventia* 24.1; 145-159.
- CARPENTER, T. (1997). *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford: Clarendon Press.

47 Véase PORTER (2003: 160) que destaca la asimilación de la figura del efebo con la de mujer joven en la iconografía griega.

- CASTELLANI, V. (1995). "Flesh or Fish or what Euripides' *Orestes*" en *Didaskalia* 1.6. Disponible en Internet: <http://www.didaskalia.net/issues/supplement1/castellani.html> [22 de febrero de 2017].
- CAWTHORN, K. (2008). *Becoming Female. The Male Body in Greek Tragedy*. London: Duckworth.
- CLARKE KOSAK, J. (2004). *Heroic Measures. Hippocratic Medicine in the Making of Euripidean Tragedy*. Leiden: Brill.
- DAMET, A. (2012). *La septième porte: les conflits familiaux dans l'Athènes classique*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- DARBO-PESHANSKI, C. (2004). "Ressemblances et échos: la folie d'Oreste" en GUTMANN, A. & SULLIVAN, P. (dir.) *Le visage et la voix*. Paris: Editions in press; 101-110.
- DUKELSKY, C. (2013). "Del drama familiar a la cerámica: 'Orestes y las Erinias'" en RODRÍGUEZ CIDRE, E., BUIS, E. & ATIENZA, A. M. (eds.) *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura griega antigua*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad; 251-283.
- FALKNER, T. M. (1983). "Coming of age in Argos. *Physis* and *paideia* in Euripides' *Orestes*" en *The Classical Journal* 78.4; 289-300.
- FERRARI, W. (1938). "L'Orestia di Stesicoro" en *Athenaeum* 16; 1-37.
- GAMBON, L. (2016). "Alucinación y locura: la experiencia de la mirada marginal en la tragedia griega" en GAMBON, L. (coord.) *A quien Dionisos quiere destruir... La tragedia y la invención de la locura*. Bahía Blanca: EdiUNS; 149-176.
- GOFF, B. (2004). *Citizen Bacchae. Women's ritual practice in ancient Greece*. Berkeley: University of California Press.
- GREENBERG, N. A. (1962). "Euripides' *Orestes*: an Interpretation" en *Harvard Studies in Classical Philology* 66; 157-192.
- GREGORY, J. (2005). "Euripidean Tragedy" en GREGORY, J. (eds.) *A Companion to Greek Tragedy*. Oxford: University Press; 251-269.
- HARTIGAN, H. (1987). "Euripidean Madness: *Herakles* and *Orestes*" en *Greece & Rome* 34.2; 126-135.
- HOLMES, B. (2008). "Euripides' *Heracles* in the Flesh" en *Classical Antiquity* 77; 231-251.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. (2015). "De nuevo sobre Dioniso y las serpientes: mitos y ritos" en *Myrtia* 30; 167-184.
- LORAUX, N. (2004). *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego*. Barcelona: Acantilado.
- NESCHKE, A. (1986). "L'Orestie de Stésichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle" en *L'antiquité classique* 55; 283-301.
- PADEL R. (1983). "Women: Model for Possession by Greek Daemons" en CAMERON, A. & KUHR, A. (eds.) *Images of Women in antiquity*. Detroit: Wayne State University Press, 3-19.
- PADEL, R. (1992). "Blood in the Mind" en *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. Princeton: University Press; 162-192.
- PERCZYK, C. J. (2018). *La locura en Heracles y Bacantes de Eurípides*. Buenos Aires: Miño & Davila.
- PERCZYK, C. J. "La enfermedad del héroe en *Orestes* de Eurípides" en *Anales de Filología Clásica* 31; en prensa.

- PERDICIOYIANNI-PALÉOLOGOU, H. (2009). "The vocabulary of madness from Homer to Hippocrates. Part 2: The verbal group of βακχεύω and the noun λύσσα" en *History of Psychiatry* 20.4; 457-467.
- PORTER, J. R. (2003). "Orestes the epebe" en CSAPO, E. & MILLER, M. C. (eds.) *Poetry, Theory, Praxis: The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece: Essays in honour of William J. Slater*. Oxford: Oxbow; 146-177.
- PRAG, A. J. N. W. (1985). *The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*. Warminster: Aris & Philips.
- PUCCI, L. (2015). "Osservazioni critico-esegetiche su alcuni frammenti dell'Oresteia di Stesicoro (fr. 210, 211, 212 Davies/172, 173, 174 Davies-Finglass)" en *Seminari romani di cultura greca* 4, 15-40.
- REBORDA MORILLO, S. (1992). "Las limitaciones de la táctica hoplítica. La importancia de los arqueros y la historia griega: una aproximación" en *Gallaecia* 13; 303-323.
- REBORDA MORILLO, S. (1995). "El simbolismo del arco de Odiseo" en *Gerión* 13; 2-45.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2011). "Ser hijo de Equión: Lo monstruoso en *Bacantes* de Eurípides" en DOMÍNGUEZ, N. et al. *Miradas y Saberes de lo Monstruoso*. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género/ Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad; 115-125.
- SAÏD, S. (1993). "Tragic Argos" en SOMMERSTEIN, A. et al. (eds.) *Tragedy, Comedy, and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference* (Nottingham 18-20 July 1990). Bari: Levante Editori; 167-189.
- SANCASSANO, M. (1997). "Il serpente ποικίλος: alcune osservazioni conclusive" en *Il serpente e le sue immagini. Il motivo del serpente nella poesia greca dall'Iliade all'Oresteia*. Como: Edizioni New Press; 187-196.
- SCHLESIER, R. (1993). "Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models" en CARPENTER, T. A. & FARAONE, C. A. (eds.) *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press; 89-114.
- SEAFORD, R. (1993). "Dionysus as Destroyer of the Household: Homer, Tragedy, and the Polis" en CARPENTER, T. & FARAONE, C. A. (eds.) *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press; 115-146.
- SEAFORD, R. (1995). *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: Clarendon Press.
- SIMON, B. (1984). *Razón y locura en la Antigua Grecia*. Madrid: Akal.
- VERNANT, J. P. & VIDAL-NAQUET, P. (2002). "Caza y sacrificio en la Orestía de Esquilo" en *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, t. I. Barcelona: Paidós, 1972; 137-161.
- VIDAL-NAQUET, P. (1986) *The Black Hunter. Forms of Thought and Forms of Society in the Greek World*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- ZEITLIN, F. I. (1992). "Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama" en WINKLER J. J. & ZEITLIN, F. I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*. Princeton: University Press; 63-96.

Recibido: 02-05-2018
Evaluado: 09-05-2018
Aceptado: 12-05-2018

