

LA CAUTIVA COMO MUJER MODÉLICA

THE CAPTIVE AS MODEL WOMAN

Nora Mantelli

Centro Interdisciplinario de Estudios de Género

Facultad de Humanidades

Universidad Nacional del Comahue (UNCo)

Resumen

Este artículo propone una lectura no androcéntrica del personaje femenino de la tragedia de Sófocles, *Ájax*. El objetivo es mostrar que la cautiva Tecmesa, a través de su silencio, su prudencia y su desvalorización con respecto a la mujer de la épica, constituye una representación modélica para el imaginario del arquetipo viril del siglo V.

Palabras clave: tragedia- género - representación.

Abstract

This article proposes an interpretation not centred on the male of the female character of Sophocles's tragedy *Ajax*. The aim is to show that the captive Tecmessa, through her silence, her prudence and her devaluation with regard to the woman of the epic constitutes a model representation for the virile archetype of the fifth century.

Key words: tragedy - gender - representation.

“Las cautivas [...] me invitan [...], me permiten [...] aproximarme al análisis de alguna de las trampas de la palabra escrita, revisando relatos y vacíos de relatos como secuencias de la identidad [...]”.

Susana Rotker, *Cautivas*, (1999: 22)

“La identidad masculina, porque en la Antigüedad sólo hay sujeto en masculino. Pero las mujeres están constantemente presentes en esta búsqueda de sí mismo por parte del individuo varón griego. Mujeres pensadas y fantasmizadas por los hombres, y no mujeres reales, quienes, de todas maneras, no tenían nada que decir”.

Francoise Frontisi- Ducroux, Jean Pierre Vernant, *En el ojo del espejo*, (1997: 9)

“Me acerco a las cautivas con la certeza de que todo es simbólico y significativo, hasta el silencio que las rodea”.

Susana Rotker, *Cautivas*, (1999: 33)

Sófocles habla de mujeres o, para más exactitud, da voz a variadas representaciones de mujeres: casadas, jóvenes solteras y esposas maduras, modélicas, heroínas, rebeldes, incestuosas, suicidas, reinas, princesas, esclavas y cautivas. Las concibe en el marco del lugar tradicional de la mujer del siglo V, del que no se distancia y al que no cuestiona. Una acertada expresión metafórica define ese lugar tradicional como una cadena que liga cada generación a un aspecto predeterminado del pasado, gracias a la cual los seres humanos pueden orientarse en su presente y en relación con el futuro (Arendt, 1996). Es imprescindible recordar que esos seres humanos del saber tradicional no sin frecuencia están atravesados por una opacidad androcéntrica que revela la inexistencia de un espacio neutral en el plano interpretativo y semántico. A lo largo de la historia literaria y social, cuando se habla de humanidad, no se incluye a todos -varones y mujeres- sino que se alude o se sintetiza el pensamiento de un grupo de varones que hace prevalecer su imaginario dominante y parcializado. Y aquí abrimos un interrogante: ¿quiénes piensan el lugar tradicional de la mujer en la Atenas del siglo V? Para comprender lo que parece obvio y sin embargo, no lo es, nos proponemos explorar algunos de estos sectores de un imaginario colectivo que han permanecido inalterables en los textos que nos ha transmitido la antigüedad. Realizamos esta exploración desde una lectura no androcéntrica que intenta responder los siguientes interrogantes: ¿qué se dice de la mujer? ¿de qué mujer se habla? y ¿qué relación guarda esa representación con la del arquetipo viril o la opacidad androcéntrica? (Moreno, 1987). El enunciado de un texto literario, cuando se orienta hacia determinado objeto en este caso, la mujer representada, lo evalúa y el objeto resulta de este modo impregnado de ideas generales y de acentos ajenos (Zavala, 1993). Estas ideas y acentos son elementos constituyentes de un sistema de valores hegemónicos fraguado en el mundo occidental y con raíces en la Grecia Clásica. Ese imaginario social responde a lo que Amparo Moreno denomina *el arquetipo viril*, un modelo varonil donde son comunes las relaciones de dependencia y de conflicto entre la identidad cultural personal y la colectiva. En palabras de esta autora, se trata de un sistema caracterizado en líneas generales por actitudes de prepotencia, por una voluntad de hegemonía expansiva y de trascendencia, por una vocación de muerte fratricida. Sabemos que esta organización ideológica atribuida a la humanidad, se relaciona con el dominio de la naturaleza y de algunos seres humanos sobre otros e incluye además la expansión territorial idealizada en símbolos trascendentes, la supeditación de la vida y el amor (*éros*) a la muerte

(*thánatos*) y la imposición del orden (*kósmos*) frente a cuanto se resiste a supeditarse a él (*káos*).

Esta perspectiva androcéntrica que responde a la visión del varón, del hombre hecho del que nos habla la palabra griega varón: *anér*, obtiene su afirmación relegando a los márgenes lo no significativo o insignificante, lo que no es pertinente para ese eje o punto central que generaliza como 'humano' y que en síntesis representa al hombre que ha asimilado los atributos propios de la virilidad y por eso se impone. Este hombre como *anér*, varón, necesita mostrar públicamente su virilidad, su bravura y, en el siglo V, su ciudadanía. Por este motivo, la historia de las ciudades, una historia de guerras y asambleas, no tiene espacio para lo femenino como protagonista. La *andreia* da nombre al coraje en tanto virilidad. Tiene a la vez un valor descriptivo porque pertenece a los hombres y uno prescriptivo, debe pertenecer a los hombres (Loroux, 2003). *Ándres* designa la colectividad de los hombres varones ciudadanos combatientes, a tal punto que se puede plantear la equivalencia entre varones y *polis*, de ahí que es válido decir, la ciudad son los hombres. En este sentido, se puede emplear *ándres* “para designar al locutor colectivo del discurso griego sobre la ortodoxia de la diferencia de sexos, entendiendo que este locutor es al mismo tiempo su propio destinatario”, mientras que la mujer, “*gyné*, es 'el otro' del hombre que domesticada bajo el nombre de esposa se realiza como reproductora para el *anér* y para la ciudad” (Loroux, 2003: 285, 286).

El objetivo de nuestro trabajo es evaluar cómo era el tratamiento de 'ese otro', de lo femenino en época anterior a la tragedia y el cambio producido durante la democracia. Vale la pena evocar a las mujeres pensadas y fantasmizadas quienes eran consideradas, en los poemas homéricos indispensables auxiliares del hombre, en un contexto cultural que pareciera plantear una complementariedad de los sexos y cierta reciprocidad de sus roles en una pareja. En este género, la literatura - al decir de Rossi (1993: 13, 14) - rezuma la presencia de las mujeres: “por ejemplo, en [...] la *Iliada*, acaba de empezar la historia y ya los compañeros de Aquiles van a su campamento a pretender la restitución de Briseida, con claro signo de la función de la mujer como instrumento de comunicación y de intercambio entre varones”.

Sin embargo, en el período clásico, las mujeres quedan relegadas a una alteridad radical en la que, sobre todo, cumplen la función de elemento de contraste (Frontisi- Ducroux, Vernant, 1997) y ese juego de oposiciones se objetiva al asegurar un modelo de mujer necesario para el periodo democrático, donde además de un bien móvil también es el medio para perpetuar el linaje masculino y asegurar su supervivencia a través de un *oïkos* familiar y territorial.

No es menos cierto que si bien las funciones de las mujeres de la edad heroica están centradas en el cuidado del *oïkos*, es decir, son guardianas del hogar doméstico, señoras de la casa, con cierto poder de orden religioso que las

capacita para gobernar bien su espacio (Vernant, 1973), hacia fines de la época democrática las referencias a las mismas funciones evidencian un ser pasivo y con limitaciones en aumento.

Leduc (1993) describe aquella casa homérica como un sitio simbólico, el lugar bien construido que tenía una fuerza envolvente de luz y fuego. Está más allá de la adquisición y la posesión. La esposa es esencial para que exista la casa. El *oïkos* griego, en el mito, tiene una significación simbólica: la diosa del hogar Hestia no constituye solamente el centro del espacio doméstico sino que, fijado al suelo, el hogar circular es como el ombligo que enraíza la morada en la tierra. Es símbolo de estabilidad e inmutabilidad. La diosa permanece estática en la casa, sin abandonar jamás su puesto y “este punto fijo es el centro a partir del cual el espacio humano se orienta y se organiza” (Vernant, 1973: 137). De modo que, aunque la mujer, en un principio, equivale a los valores de circulación por la práctica del matrimonio mediante compra, cuando el hombre acoge a la esposa en su casa -*synoikeîn* significa habitar con su marido- define el estado de matrimonio para la mujer que se transforma en el símbolo de los bienes raíces del *oïkos*. Estos bienes, en principio inalienables, mantienen a través de las generaciones la unión de un linaje con el terruño donde está establecido. Esta suerte de simbiosis entre una tierra y el grupo humano que la cultiva es una idea sustantiva para el imaginario de la ciudad. No sólo está presente en los mitos autóctonos donde los hombres se confirman nacidos de la tierra sino también en las instituciones cívicas y el derecho de poseer una porción de tierra, llamada de la ciudad, mantiene el privilegio y la señal del ciudadano autóctono. De modo que, en el siglo V, los valores del mundo privado del *oïkos* tienen una relación directa con la ciudadanía, vínculo que se advierte en la tragedia.

Ahora bien, a los efectos de circunscribir nuestro objeto, recordamos que la primera de las obras conservadas de Sófocles, el *Áyax*, centra su asunto en el lugar común de la tragedia ática, la inadaptación del héroe mítico a los requisitos de la ciudad democrática, es decir, el problema “del héroe épico de la tragedia ática en la ciudad democrática” (Plácido, 1992: 51).

Una perspectiva de género propone trabajar un punto de vista descentrado del tradicional, por este motivo, en lugar de focalizar en el héroe, *Áyax*, examinamos la caracterización del personaje femenino Tecmesa, considerado irrelevante por los estudiosos clásicos en general. La falta de heroísmo de Tecmesa, la cautiva, y su no trasgresión a la norma causa el desinterés de los críticos.

Por el contrario, sostenemos que su participación no es menor y constituye, por una parte, una representación discursiva, al servicio del arquetipo viril, que registramos en la reiteración del silencio y las características propias de la prudencia femenina, y por otro lado, una imagen diáfana del espacio inferior de la mujer en el mundo democrático que percibimos en su calidad de cautiva y en

la relación intertextual con la mujer de la épica de quién es eco.

La protagonista Tecmesa, como cada una de las nueve mujeres de las siete tragedias sofocleas, se encuentra confrontada con una situación que amenaza su existencia. El mitema seleccionado por Sófocles en el *Áyax* evoca el período de los nueve primeros años de la guerra ante Troya, durante el cual el primo de Aquiles, hijo de Telamón y reconocido por su diestro accionar guerrero, participó en numerosas incursiones de pillaje contra las ciudades de Asia. La corte del rey frigio Teleutante fue una de las devastadas y su hija, la princesa Tecmesa, raptada, convertida en compañera de lecho y madre del único descendiente de Áyax, Eurísaces. Esta mujer es representada en un momento límite, cuando su señor, víctima de un arrebató de locura, donde confluyen la venganza y la intervención divina, quiere acabar con su propia vida y ella intenta evitarlo. Impedir el suicidio de su compañero de lecho es fundamental para sobrevivir. Tecmesa es testigo y protagonista de la cotidianeidad del héroe, trata de convencerlo de su individuación desmesurada y, cuando la situación se transforma en inevitable, resuelve con premura los oficios religiosos esenciales que serán luego galardón de otro varón.

Dos cuestiones preliminares permiten visualizar por un lado, el espacio otorgado a este personaje mujer y por otro la función sustantiva de esta tragedia para el imaginario de la *pólis*. En primer lugar, existe un dato respecto de la estructura externa de la obra, en díptico, que resulta útil para nuestro análisis. Posiciones críticas de larga data cuestionan si esta tragedia está compuesta por tres o cuatro episodios, si concluye en el verso 974 o cierra en el 1420 (Lesky, 1989: 306). El cuarto episodio, donde se discute la legitimidad de sepultar al héroe y desaparece el discurso de la mujer por completo, es considerado, por algunos estudiosos, una interpolación posterior. Si *Áyax* terminara en la primera parte del díptico, la voz que cierra la tragedia después de una amplia e intensa participación, sería la de Tecmesa. Más allá de la importancia notoria de la segunda parte de la obra, es también evidente que Sófocles no le dio un lugar menor a la presencia femenina en una tragedia que, justamente, se preocupa por destacar la figura heroica masculina por antonomasia, Áyax. Probablemente la razón se fundara en que la diligencia de las mujeres en obedecer los requisitos de silencio era una preocupación latente, sostenida y necesaria para afirmar la importancia del ejercicio de la ciudadanía del varón ateniense. Tecmesa tiene un rol fundamental en la obra pero en la segunda parte desaparece totalmente. En los últimos versos, inferimos su presencia en los actos funerarios, porque Teucro, el hermanastro de Áyax, se dirige a Eurísaces para que cumpla con los ritos de suplicante delante de su padre muerto.

En segundo término, otro asunto de interés es la convocatoria que hace Tecmesa a los marinos de Salamina, acompañantes del héroe, a fin de que, interiorizados de lo ocurrido, puedan ayudar. El discurso se inicia con una apelación: “Ayudantes de la nave de Áyax, el de la raza de los Erecteidas que

proceden de la propia tierra, tenemos razones para gemir los que nos preocupamos por la casa de Telamón lejos de ella, porque ahora el feroz, el grande, el robusto Áyax yace conmovido por una turbulenta agitación” (*Áyax*, vv. 202-207)¹. Este elemento es notable porque destaca la filiación de los salaminos con los atenienses, más allá de ser de lugares políticamente diferenciados e independientes. Ellos se sienten autóctonos, de la misma Atenas, descendientes de Erecteo, hijo de la diosa Atenea, aquí, un personaje esencial porque presenta la situación trágica en el *prólogo*².

La tragedia escenifica los deberes ciudadanos y propone afianzar el papel de las mujeres para que los varones puedan cumplir con sus obligaciones públicas sin obstáculos ni preocupaciones domésticas y responder al ideal político que implicaba también un ideal humano.

La visión de la mujer atraviesa, indispensable, toda la obra pero, como ya dijimos, siempre en calidad de auxiliar, desde una posición jerárquica que señala el lugar de cada uno en ese imaginario social. Ese orden se distingue en la *párodos* a través del siguiente fragmento del coro: “Apuntando a los espíritus que están por encima del común de los hombres, no puedes equivocarte. Los pequeños sin los poderosos son débil protección de la torre. Porque junto a los grandes, el pequeño perfectamente se acopla y el grande se endereza con ayuda de los pequeños” (vv. 156-160).

La mujer de Áyax, el personaje femenino es una cautiva funcional a la opacidad androcéntrica. Es relevante y necesario como *éthos* porque confirma en su representación el énfasis que propone la ciudad con respecto al lugar de la mujer. Su amplio discurso silenciado abruptamente colabora en demostrar con mayor dureza el lugar inferior de las mujeres de la democracia con respecto a las de la épica. Tecmesa es una cautiva modelada para el discurso de lo masculino, en otras palabras, propuesta como una mujer prudente de acuerdo con el arquetipo viril. La mujer de la tragedia no tiene la palabra sino que habla por medio de la boca del varón, dado que los actores eran varones y sus palabras son de varón y los autores trágicos también lo eran. La voz de los dramaturgos es la opinión que tenían los varones griegos. No hablamos de una mujer real sino de la representada en la tragedia y en este caso, enmarcamos sus enunciados en el referencial teórico de la representación de Chartier (1996), lo que significa entender en primer término que un texto da cuenta de otro que pretende narrar y de donde evoca los hechos pero en una imagen representada o simbolizada de un recorte particular. Aquí, ese recorte sostiene como constituyente esencial del comportamiento femenino el silencio requerido y recordado. En el verso 293 del primer episodio, la 'esposa' impide la salida inoportuna del héroe y él, inmediatamente le responde con una máxima proverbial: “Mujer, el silencio otorga decencia a las mujeres”. Tecmesa, no bien escucha las palabras siempre repetidas, abandona su actitud de imprecación, se calla y lo deja salir solo. Lo sugestivo es que la frase se

pronuncia en el marco de una narración que ella hace a los marinos a quienes ha convocado pidiendo ayuda. De modo que el trágico pone en boca del propio sujeto del enunciado no sólo las palabras de lo urgente y terrible, sino que además el personaje se toma el tiempo necesario para auto recordarse los deberes de mujer y comunicarlo a su destinatario. Esto permite ver a través de una dimensión transitiva o transparente, al decir de Chartier, (1996) que se está aludiendo al lugar del deber ser de la mujer en el mundo real, fuera de sí mismo, y en su dimensión reflexiva u opaca por la que habla de sí mismo da cuenta de su ubicación en el lugar trágico. La construcción de la mujer de esta tragedia, bisagra entre su representación, desde la mirada masculina tanto del trágico como del auditorio y la matriz social de donde emerge, nos permite percibir “algo acerca del subsuelo material de la violencia, acerca de las relaciones que determina el dominio de algunos sujetos sobre los cuerpos ajenos, acerca de lo que quizás podríamos llamar el núcleo duro de la realidad. Parecería que toda representación no hace sino describir, legitimar u ocultar vínculos de dominación, para metaforizar, velar y tornar soportables unas relaciones sociales inevitablemente basadas en la violencia” (Burucúa, 1997: 44). Y esa violencia, por momentos cuidadosamente metaforizada, está presente en el lenguaje del discurso del texto trágico y también en lo que no dice o no puede decir la mujer, si recordamos que la propia historia de las mujeres tiene que ver con sus posibilidades de acceso a la palabra.

Tecmesa está caracterizada como cautiva y de acuerdo con Mossé (1990) pertenece a un círculo ambiguo entre los dos grupos claramente establecidos y socialmente diferenciados: las mujeres nobles o las hijas de los héroes y las esclavas.

Esta princesa frigia, como la mayoría de las cautivas, es de origen real, de sangre noble y así lo manifiesta su *rhêsis* a partir del verso 487: “Yo nací de un padre libre y poderoso y rico cual ninguno entre los frigios. Ahora soy una esclava porque así les agradó a los dioses y, sobre todo, a tu brazo”. Los azares de la guerra, la tensión entre lo divino y lo humano la hacen prisionera del enemigo de sus padres: “Porque tú asolaste mi patria con tu espada y otro hado arrebató a mi madre y al que me engendró para que, aniquilados, fueran moradores del Hades. ¿Qué patria podría tener yo que no fueras tú? ¿Qué riqueza? En ti estoy yo completamente a salvo” (vv. 515 y ss.). Una vez convertida en parte del botín, se ve condenada a compartir un lecho extraño. Sin embargo, los versos 491 y ss. dicen “Por tanto, una vez que compartí tu lecho, bien miro por lo tuyo y te imploro, por Zeus protector de nuestro hogar y por tu tálamo en el que conmigo te uniste, que no me hagas merecedora de alcanzar dolorosa fama entre tus enemigos, si me dejas sometida a otro”. El destino de cualquier mujer cautiva es la humillación, pero, si está unida a su vencedor por un sentimiento de afecto o de amor, la situación cambia. Precisamente, el coro reconoce este espacio singular en los versos 210 y ss. “Habla, hija del frigio

Teleutante, porque tras conquistarte con su espada y hacerte su mujer, en su amor por ti es constante el impetuoso Áyax”. Estas palabras traen reminiscencias de otras cautivas de la épica, como por ejemplo Briseida y Andrómaca. Un antecedente clave en *Iliada*³ en el canto IX, vv.325 y ss, es la respuesta de Aquiles a Odiseo: “¿Por qué traje aquí tantas huestes el Atrida? ¿Fue por la de hermosos cabellos, Helena? ¿Creen los atridas que tan sólo ellos aman a sus esposas? Todo hombre bueno y sensato quiere y cuida a la suya, yo amaba de todo corazón a la mía, a pesar de que la conseguí como esclava”. Del mismo modo Héctor dice de Andrómaca, también compañera y futura cautiva, en un pasaje que tiene muchos contactos con nuestra tragedia ática: “Me preocupa menos el futuro dolor de los troyanos, de la misma Hécuba, del rey Príamo o de muchos de mis valientes hermanos que caerán en el polvo derribados por nuestros enemigos, que el tuyo, cuando algún aqueo de coraza de bronce te lleve llorosa, privándote de libertad” (*Iliada* IX: 325 y ss.). Estos ejemplos muestran que, en cierto modo, el papel de las cautivas en el *oikos* no era muy diferente del de las esposas 'legítimas' de los héroes, las que se encargaban de cumplir con la triple función de esposas, reinas y señoras de la casa. Además, los hijos de las cautivas eran tan importantes para la descendencia y el linaje que se integran al *oikos* y apenas se diferencian de los hijos legítimos. De ahí la importancia de la figura de Eurísaces como hijo de Tecmesa, pues no se conocen ni en la tragedia ni en el mito otras mujeres ni descendientes del telamónida.

La voz femenina se alza poniendo de relieve su pertenencia al linaje del héroe cuando expresa, después de uno de los famosos discursos de Áyax: “[...] me lanzará sarcástico saludo: 'Mirad a la esposa de Áyax, el que fue el más poderoso del ejército, qué servidumbre soporta, en lugar de ser objeto de envidia. [...] Ten compasión, señor, de tu hijo, si, despojado del cuidado que requiere su niñez, apartado de ti, su vida va a depender de tutores que no le quieran. Piensa qué gran infortunio nos dejas a él y a mí con ello, en el caso de que mueras” (vv. 502 y ss.).

Palabras fuertes y a la vez tiernas que responden a las duras de Áyax, cuando entrega al pequeño Eurísaces: “Pero cuanto antes recibe ya a este niño, cierra el cuarto y no te lamentes llorando delante de la tienda. La mujer es muy amiga de derramar lágrimas” (vv 478 y ss.). Una desvalorización que actualiza el supuesto de la propensión al miedo como consecuencia de la falta de fuerza de las mujeres. Esta declaración las vincula con la facilidad para los llantos y lamentos que grafica su inferioridad (Madrid, 1996). En este sentido se enuncia el discurso de Teucro, hermanastro del héroe, al dirigirse a los marinos: “Y vosotros, no estéis parados a su lado como mujeres, en lugar de como hombres, y acompañadle hasta que yo vuelva de ocuparme de la sepultura para este, aunque nadie me lo permita” (vv. 1180 y ss.).

Tecmesa es acusada de quejumbrosa, se siente cautiva y prisionera como

los toros y ovejas que Áyax ha despedazado en su tienda. Está ubicada en un terreno inhóspito, un espacio adecuado para salvaguardar la sumisión y aquí son adecuadas las palabras de Loraux (2003: 260) cuando afirma que “quien no es agente de la historia padece sus efectos”. Nuestra figura se encuentra inmersa en un territorio inseguro e inestable. Cuando se habla del *oïkos* paterno el referente es la casa de Telamón en Salamina, pero aquí y ahora, el *oïkos* en la tienda de campaña concentra lo complejo, móvil, ambiguo y fronterizo. No está en un palacio, sino en un hogar provisorio y bélico, no propio de una mujer pero tampoco infrecuente en ese mundo épico. Su doble protagonismo como esclava y compañera del lecho la revela con determinación y audacia en las estrategias usadas para salvar al héroe. Sin embargo, las reiteradas respuestas violentas de Áyax y sus insistentes dictámenes de silencio refuerzan la idea de que esta representación de mujer necesita constantes llamados de atención para evitar posibilidades de desborde y alejamiento de la *sofrosýne* (vv. 369,370; 528, 529; 587, 588; 595, 596). Los intentos de diálogo de la pareja muestran las tensiones en la relación entre obediencia, subordinación y valor.

Tecmesa constituye un adecuado estereotipo femenino, útil para la ciudad, una cautiva devenida en mujer modélica. Como tal demuestra un valor inusitado al estar en juego el vínculo familiar y no vacila en hacer todo lo posible por evitar la muerte de su varón.

La persistencia de un modelo semejante pone en evidencia que no era tan sencilla la adaptación y aceptación de buen grado del lugar de sumisión. La mujer siempre parece sospechosa de una peligrosidad potencial que puede llevarla a deslizarse de la obligatoria e incondicional sujeción. Ahora bien, la desdichada princesa frigia es la única cautiva que habla, y con un amplio discurso, en las obras sofocleas. Además, el coro de varones guerreros compañeros de combate del héroe la reconocen e interceden por ella ante Áyax como en los versos 525 y ss. “Áyax, quisiera que sintieras tú, en tu ánimo, la compasión que yo siento. En ese caso aprobarías las palabras de esta”. A pesar de todo esto, la voz de lo femenino se clausura en el cuarto episodio cuando el protagonismo masculino emerge en la representación del hermano del muerto. Mientras Áyax vivía, la hacía callar, pero cuando muere se acaba para ella toda posibilidad discursiva.

Como ya señalamos más arriba, en las tragedias están presentes los rasgos de prudencia. Las obras atenienses enfatizan el afán de las protagonistas por mantener los límites de la medida de acuerdo con las pautas de una sociedad donde el ideal de comportamiento, sobre todo del comportamiento femenino, es el de la *sophrosýne* en su doble vertiente moral e intelectual (Duoterelo, 1997).

Tecmesa, la mujer representada es de noble origen, esposa, futura viuda, esclava, desafortunada, privada de. Tiene un hijo que será un futuro huérfano, es una mujer capturada por la lanza, cuyo señor es guerrero y todos estos roles

están atravesados por el tema de la muerte del varón. Observamos con claridad, en la segunda parte del primer episodio del *Áyax*, no bien el héroe acaba de pedir a los marinos salaminos que lo degüellen, que exclama: “Cuando esto pidas, pide mi muerte a la vez. Pues ¿por qué tengo que vivir yo, si tú estás muerto?” (vv. 392,393). Expresa esta intención pero no la pone en práctica a la hora definitiva. Es que, frente a lo que devendrá, la mujer dice lo que se espera que diga y haga una esposa que sabe cuáles son sus posibilidades de supervivencia sin un varón que la proteja.

Tecmesa, también en el primer episodio, anticipa un futuro aciago que será de esclavitud para ella y orfandad para Eurísaces. “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, seré una esclava” (vv. 496 a 503).

Las desdichas personales de la mujer 'esposa y madre' están en función del guerrero. En el discurso directo, coloca en primer plano la figura del héroe que será la más perjudicada si su mujer y su hijo caen en manos enemigas. Será llevada como botín, totalmente despojada. El acento de las palabras de Tecmesa está puesto en la esclavitud de la que será víctima y no en la viudez. La princesa frigia, cautiva y esposa amante (Adrados, 1996) recibe en la tragedia todo el peso y la angustia del futuro. No hay palabras tiernas del varón. Esto es una constante en toda la obra y se pone en evidencia cada vez que ella intenta alguna estrategia para desviar las funestas intenciones de su señor. La respuesta, en casi todos los casos, es tajante y su dueño le ordena retirarse al interior, cerrar las puertas, cuidar del hijo, callar, no gemir como gusta a las mujeres (vv. 370, 527, 579, 580). En contraste con la relación de sus pares de la épica, Andrómaca y Héctor, lo que enmarca a Tecmesa y *Áyax* es una presencia sin contacto y en plena ausencia de lágrimas.

La cautiva, en su calidad de madre, también amonesta al telamónida por no pensar en la protección de sus progenitores ni en su futuro linaje representado en el pequeño Eurísaces. Dice así en la segunda parte del primer episodio “Ea, avergüénzate de abandonar a tu padre en la penosa vejez, siente respeto por tu madre, de edad avanzada, que muchas veces implora a los dioses que vuelvas a casa sano y salvo. Ten compasión, señor, de tu hijo [...] en el caso de que mueras” (vv. 506 a 513). Este recurso de apelación a los padres en cierta forma es efectivo pues, aunque *Áyax* reúne todos los rasgos de un personaje hostil, en los últimos momentos de su vida dedicará un pensamiento a su madre ⁴ (Madrid,1999). La maternidad de Tecmesa es fundamental porque ha engendrado el único linaje del héroe. Por este motivo, la mención de un destino trágico para el *pais* busca conmover hasta lo más íntimo la heroicidad del guerrero. Recordemos la figura de la madre como objeto de especial consideración en la *polis* debido al parangón establecido entre la maternidad y la guerra. Por un lado, la maternidad señala la descendencia y, por otro, el

respeto y cuidado de los padres indican el valor indispensable del origen y la ascendencia⁵.

Una mujer prudente debe protegerse cuidando a su varón porque una cautiva no tiene otro lugar en el mundo que no sea el de su propio señor. Esto se refuerza en el caso de la frigia donde las pérdidas familiares a manos del propio Áyax configuran una imagen fuertemente trágica. A tal punto que algunos estudiosos consideran que Sófocles escribe los versos 516 y 517 donde ella afirma que otra fortuna mató a su madre, con el objetivo de disminuir la tensión creada en el drama al quedar en evidencia que Áyax ha destruido por completo a la familia de Tecmesa. Con respecto al hijo, la importancia radica no sólo en el valor de continuidad de la casa familiar sino que constituye la confirmación de una *polis* legítima. Y aquí también la mujer es necesaria en su rol de madre, pues mientras llegue el momento de que el niño pueda cumplir con los mandatos heroicos, ella debe cuidar de él, procurarle alimento para que crezca y se desarrolle de manera óptima a los efectos de prepararse para su futuro como noble guerrero. El motivo de regocijo materno es singular y aquí advertimos nuevamente la mirada masculina. La progenitora disfrutará del regreso de su hijo vivo, cuando vuelva cargado de cruentos despojos producto de la matanza sangrienta de los enemigos.

En síntesis, en el *Áyax*, la representación de lo femenino, construida a partir de los énfasis en el silencio, la prudencia, la situación de cautividad y las diferencias con las mujeres épicas cumple con funciones específicas y necesarias para el arquetipo viril del siglo V. Lo vislumbramos en los discursos propios de los deberes necesarios para la realización del varón democrático. Es cierto, como señala Vernant (1973: 150) que la “criatura mortal de la democracia debe asumir la condición femenina en su conjunto, con sus tensiones, sus ambigüedades y sus conflictos”. Pero también es válida la hipótesis de un deterioro de la situación de la mujer en la democracia ateniense tal como lo plantea Kelly (1999:18) “Para las mujeres, el progreso de Atenas significó el concubinato y el confinamiento de las ciudadanas al gineceo”. Sin duda que más fuertes pero no menos acertadas son las expresiones de Easterling (1990: 343): “la brutal manera de tratar a Tecmesa por parte de Áyax es un rasgo poco cómodo que advierte contra la tentación de considerar románticamente el heroísmo de Sófocles. [Es un] ejemplo pavoroso de la capacidad del hombre para la autodestrucción en la causa de conservar la integridad moral”.

Para concluir, la mujer cautiva y modélica del *Áyax*, Tecmesa, por una parte retiene de la otra mujer épica contemporánea en el mito, las funciones básicas que debe cumplir de acuerdo con el espacio a ocupar y se diferencia en que responde a sus deberes sin lágrimas, sin contacto, sin respuesta amorosa y sin pasión porque es una fuerza irracional impropia y contraria a toda *sophrosýne* femenina. Esa distinción diagrama un espacio para la mujer que no implica un

avance positivo en las relaciones entre varones y mujeres. Por el contrario, las raíces profundas de la génesis de las jerarquías y del funcionamiento del poder, desde una sola mirada, la androcéntrica, continúa en forma particular las tragedias del siglo V donde se extraen del mito los núcleos de sus intrigas pero adecuan sus representaciones al servicio de lo público y masculino ateniense.

Notas

1. Las traducciones son personales y se realizan sobre la versión griega de LLOYD JONES, H. et WILSON, N.G. (1990) *Sophoclis fabulae*. New York, Oxford University..
2. Cabe recordar que la presencia de Atenea, una divinidad olímpica, en el prólogo es única en las obras conservadas (Lesky, 1989).
3. Las citas del texto de *Iliada* pertenecen a la edición de ALLEN, T. W. (1931) *Homeri Ilias*. Vol. 2,3. Oxford.
4. Ver versos 848 y 849.
5. La preocupación por el futuro era tan apreciada en la Grecia Antigua como la cuidadosa atención hacia el pasado. Y en este orden, el cuidar a los padres en la penosa vejez era un mandato con continuidad sobre el que nunca sería demasiado insistir, como lo hará, por ejemplo, Aristóteles en *Retórica* (I,1361b).

BIBLIOGRAFÍA

- ADRADOS, Francisco Rodríguez (1996) *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Madrid, Alianza.
- ARENDRT, Hannah (2003) *La condición humana*. Buenos Aires, Paidós.
- BIRULÉS, Fina (2003) “La memoria de la muchacha tracia. Notas sobre mujeres, filosofía y experiencias otras”, en: *Arenal, Revista de historia de mujeres*. Universidad de Granada. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer. Vol. 10 nº 1 enero-junio 2.
- BURUCÚA, Emilio (1997) “Las teorías de la recepción y de las representaciones en la historiografía cultural del presente”, en: *Jornadas de Historiografía y Filosofía de la Historia*. UNCo, 27 a 29 de Octubre.
- CHARTIER, Roger (1996) *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa.
- DUOTERRELO, Ester (1997) “El léxico y el tema del amor en *Las Traquinias* de Sófocles”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*. Nº 7. Madrid, Universidad Complutense.
- EASTERLING, P. E. (1990) “Sófocles” en: EASTERLING, P. E. y KNOX, B.M.W. (1990) *Historia de la Literatura Clásica. I. Literatura Griega*. Madrid, Gredos.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, VERNANT, Jean-Pierre (1999) *En el ojo del espejo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- KELLY, Joan (1999) “La relación social entre los sexos: implicaciones metodológicas de la historia de las mujeres” en: AAVV. (1999) *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- LEDUC, Claudine (1993) citado en: AZCARATE, Teresa (1995) “Mujeres buscando escenas y espacios propios”. Nueva Sociedad Nº 135. *El lugar de la mujer*. Enero- Febrero de 1995, p. 82.
- LESKY, Albin (1989) *Historia de la Literatura Griega*. Madrid, Gredos.
- LORAU, Nicole (2003) *Las experiencias de Tiresias. Lo femenino y el hombre griego*.

Buenos Aires, Biblos.

MADRID, Mercedes (1999), *La misoginia en Grecia*. Madrid, Cátedra.

MORENO, Amparo (1987). *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica*. Cuadernos inacabados. Barcelona, laSal, edicions de les dones.

MOSSE, Claude (1995) *La mujer en la Grecia clásica*. Madrid, Nerea.

PLÁCIDO, Domingo (1992) “El héroe épico en la escena trágica de la ciudad democrática” en: ALVAR, Jaime y otros (1992) *Héroes, semidioses y dáimones*. Madrid, Clásicas.

ROTKER, Susana (1999) *Cautivas*. Buenos Aires, Ariel.

ROSSI, Rosa (1993) “Instrumentos y códigos. La mujer y la diferenciación sexual”, en: DÍAZ DIOCARETZ, ZALAVA, Iris, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*. Universidad de Puerto Rico, Anthropos.

VERNANT, Jean-Pierre (1973) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel.