

Voces femeninas en el mito antiguo: el maleficio de un enigma

Teresa Quintillá Zanuy
I.B. Mixto 4 - Lleida

Determinar, a través de los textos literarios, la naturaleza del concepto que de lo femenino tenían griegos y romanos, exige ante todo un esfuerzo de síntesis y una delimitación de los márgenes del objeto de estudio. Nada más fácil que caer en la cómoda generalización o perderse en la inmensidad del universo femenino. Pues igual que no se puede pretender captar el conjunto del universo masculino en una sola idea, tampoco el universo femenino, por ser menos pródigo en apariciones, es reducible a una sola visión.

No trataré de aportar ninguna novedad, en esta breve ocasión, a lo mucho que se ha dicho ya sobre la imagen literaria de la figura femenina; sólo desearía resaltar algunos aspectos esenciales que han llegado a convertirse en lugares comunes o universales antropológicos, y analizarlos a la luz de los textos que los generaron.

Una cuestión previa que no debemos perder de vista —no por obvia menos importante—, es que la única fuente de conocimiento que poseemos del concepto de lo femenino en el mundo grecorromano son obras producto de la mente y del corazón de varones, obras¹ que el “azar” (también de rostro masculino)

¹ Me refiero a las obras de carácter literario y a la iconografía. En cuanto a los textos jurídicos y epigráficos, que también ofrecen luz (y no poca) sobre la figura femenina en el mundo antiguo, prescindiré de ellos para la cuestión que nos ocupa, pues son documentos más denotativos que connotativos y resultan menos relevantes cuando se

permitió sobrevivir al paso de los siglos. Es lógico, pues, que la figura femenina que se perfila en la literatura sea una imagen ideal, fruto de los deseos y los temores que albergaban los antiguos a propósito de la mujer².

Si algo se puede decir de antemano sobre el concepto de lo femenino en el mito y en la literatura clásica -ámbitos que en el mundo antiguo son indisolubles-, es precisamente que, en las manifestaciones semio-narrativas que llamamos relatos míticos, la figura femenina constituye un objeto complejo de valores, valores equívocos y articulados sobre ejes opositivos, cuyos polos aparecen marcados positiva y negativamente³. La mujer es concebida como un ser ambiguo y contradictorio, totalmente extraño e incluso opuesto al varón (o al concepto de varón), que es un ser unívoco y sin dobleces.

El concepto de lo femenino encontraría su primera articulación en el eje opositivo 'deseo/ peligro'. En efecto, la figura femenina se caracteriza por una serie de rasgos que pueden variar desde la más irresistible atracción (tan intensa que paraliza y desarma a su antagonista masculino), pasando por un inquietante recelo problemático, hasta perfilarse como algo que inspira el más horripilante miedo⁴. Prueba de ello es la innumerable serie de monstruos femeninos que

trata de analizar el conjunto de sentimientos e ideas que constituyen la cosmovisión de una comunidad.

² Sobre las precauciones que tomar cuando se aborda la cuestión femenina en las sociedades antiguas, cf. C. Martínez, "Las mujeres en el mundo antiguo. Una nueva perspectiva para reinterpretar las sociedades antiguas", en M.J. Rodríguez, E. Hidalgo y C.G. Wagner (eds.), *Roles sexuales. La mujer en la historia y la cultura*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994.

³ Esta es la tesis defendida, y a la que yo me sumo también, de Ezio Pellizer, "Rappresentazioni femminili della paura nella mitologia greca", *La dona en l'antiguitat: Universitat Internacional Menéndez Pelayo. Seminari: "Deesses i heroïnes en les mitologies antigues" (Barcelona, 9-13 setembre 1985)*, AUSA, Sabadell, 1987, pp. 47-59.

⁴ Innumerables han sido los estudios sobre el tópico de la mujer depredadora del varón, que provoca terror e incluso repulsión. Aparte del artículo, ya citado, de E. Pellizer, destacan de este mismo autor "La sposa funesta nei racconti di Ulisse", *Prospettiva Settanta*, 2 (1976), pp. 120 y ss.; "Il fodero e la spada. Metis amorosa e ginecofobia nell'episodio di Circe", *Odysea X 133 ss.*", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 30 (1979), pp. 67-82. Asimismo cabe destacar el artículo de M. Aguirre, "El tema de la mujer fatal en la Odisea", *Cuadernos de Filología Clásica*, 4 (1994), pp. 301-317; y sobre el tema de la ginecofobia, cf. W. Lederer, *The Fear of Women*, New York 1968;

aparecen en la mitología y la literatura grecorromanas: Escila, las Gorgonas, las Sirenas, las Arpías, la Esfinge, Equidna, por citar algunas de las más célebres bestias con rostro de mujer (o mujeres con rasgos bestiales, si se prefiere).

La animalización es un recurrido recurso para representar la faz salvaje y peligrosa que los personajes femeninos revelaban en determinadas circunstancias. Esta asociación que aparece reiteradamente en los relatos míticos fue consolidándose como universal antropológico hasta el punto de banalizarse, y pasó de ser un símbolo circunscrito al ámbito del mito, a convertirse en metáfora cotidiana. De esta manera se explica que, en la antigua Roma, *lupa* ('lobo') fuera denominación habitual para la prostituta mientras que la hechicera, a la que recurrían los poetas con sus angustias amorosas, fuera llamada *strix* ('lechuza')⁵.

El modo de manifestarse de lo femenino será, necesariamente, equívoco y contradictorio, incomprensible casi siempre para el intérprete varón, que está dotado de un modo de expresión característico del género masculino, el *lógos*, lenguaje que es unívoco, diáfano y universal. En consecuencia, en el sistema racional griego el *lógos* es el único modo de expresión posible, cuya misión es transmitir información en el plano de la denotación.

Así pues, el universo femenino, para diferenciarse claramente del masculino, hace uso de formas de expresión distintas del *lógos*, pues este tipo de lenguaje permanece vetado a las mujeres, especialmente en público. Dos son estas formas alternativas de expresión típicamente femeninas: el silencio y el enigma⁶.

15

Ph. Dubois, "Glacé d'éffroi. Les figures de la peur, ou les passions, de l'expression à la representation", *Traverses*, 25 (1982), pp. 138 y ss.

⁵Sobre este animal y otros asociados a la dimensión negativa de la mujer, cf. M. Camps, "La dona malèfica: bruixes i ólibes", *La dona en l'antiguitat: Universitat Internacional Menéndez Pelayo. Seminari: "Deesses i heroïnes en les mitologies antigues"* (Barcelona, 9-13 setembre 1985), AUSA, Sabadell, 1987, pp. 131-139.

⁶Ana Iriarte es una de las personas que más han profundizado sobre el tema del discurso femenino en el pensamiento griego, a través de diversas obras ("La palabra enigmática de las heroínas trágicas", *La dona en l'antiguitat: Universitat Internacional Menéndez Pelayo. Seminari: "Deesses i heroïnes en les mitologies antigues"* (Barcelona, 9-13 setembre 1985), AUSA, Sabadell, 1987, pp. 97-116; "L'ogresse contre Thèbes", *Mètis*, 2.2 (1987), pp. 91-108; "Savoir et pouvoir de Zeus", *Itaca*, 2 (1986), pp. 9-24; "L'impossible énigme apollinienne", *Veleia*, 5 (1988), pp. 173-180; *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Taurus, Madrid, 1990).

Íntimamente relacionado con el binomio 'seducción/ peligro' emerge un segundo eje opositivo 'naturaleza/ cultura'. Una ojeada a los mitos y a sus representaciones literarias es suficiente para observar que, en líneas generales, los modelos femeninos se bipolarizan de nuevo; por un lado, aparece la "mujer-cultura", que asume su papel dentro del matrimonio y la ciudad; por otro, frente a esta actitud conveniente al *nómos* ("la ley"), surge un prototipo de mujer que aborrece tales convenciones, rechazando tanto el matrimonio como las normas de la vida en sociedad, enfrentándose con frecuencia al orden masculino e identificándose con elementos de la naturaleza en su estado salvaje. Tal polarización, que sin duda resulta, dicha así, superficial y demasiado globalizante y que exigiría ser matizada más en detalle, está íntimamente relacionada con los modos de expresión de la feminidad. Así, la mujer como elemento de civilización⁷, unida a un marido, no debe manifestarse públicamente, fuera del ámbito que la *pólis* le ha asignado: el *oikos* ("la casa").

Si Tucídides⁸, en el mundo griego del siglo V a.C., había proclamado que la mejor mujer era aquella de la que nunca se había hablado, ni para alabarla ni para criticarla, para los romanos el mejor signo de honor hacia una mujer era no haber pronunciado nunca su nombre. Se decía de Bona Dea (la legendaria esposa de Fauno) que nadie había pronunciado jamás su nombre en público, según nos cuenta Varrón⁹ y más tarde, en el siglo V d.C., Macrobio.

Efectivamente, la mujer ideal no debe mostrarse ni dejarse oír, y estas dos formas de pasividad que se le exigen deben entenderse como correlativas; lo femenino debe permanecer en el anonimato, en el ámbito de lo doméstico y otra actitud diferente a ésta es considerada desafiante y peligrosa.

Testimonio de esta creencia es el hecho de que, en *Los Siete contra Tebas* de Esquilo, cuando Eteocles trata de alejar a las mujeres del ágora, se les dice sin contemplaciones:

Muchas de las ideas expuestas en el presente artículo siguen, en líneas generales, la tesis propuesta por A. Iriarte en sus obras.

⁷ Sobre el binomio 'naturaleza/ cultura' referido a la mujer en el mundo antiguo, cf. C. Miralles, "La invenció de la dona", *La dona en l'antiguitat: Universitat Internacional Menéndez Pelayo. Seminari: "Deesses i heroïnes en les mitologies antigues"* (Barcelona, 9-13 setembre 1985), Ausa, Sabadell, 1987, pp. 61-83.

⁸ Tucídides, II 45, 2 (la frase está atribuida a Pericles).

⁹ *Apud Lact.*, *Div. inst.* I 22, 10: "De ella misma escribe Varrón que tenía tanto pudor que ningún varón, a excepción de su marido, la vio ni oyó su nombre mientras vivió".

Tu deber consiste en callarte y en permanecer en casa (v. 232).

Y en Eurípides (*Heráclidas*, 476-477), la hija de Heracles, Macaria, afirmará, haciendo suya la consigna masculina:

para una mujer (*gynaiki*) lo más hermoso (*kálliston*) es, junto al silencio (*sigé*), el ser prudente (*sofroneîn*) y estarse bien quieta en el hogar (*ménein dómon*).

El otro prototipo de mujer, anticultural, salvaje y subversiva, que provoca recelo en su antagonista masculino, no se resigna a tal silencio y es precisamente el hecho de pronunciarse y el modo de hacerlo (el enigma) una de las causas de temor más legendariamente argumentadas.

Aristóteles¹⁰ afirmaba que “la esencia del enigma (*ainigma*) consiste en unir, diciendo cosas reales, términos irreconciliables”. El enigma es, pues, un concepto paradójico que no pretende comunicar, sino decir veladamente¹¹. De enigmático era calificado el lenguaje de los dioses y de los oráculos, que suponía un atractivo desafío para el *lógos* reflexivo.

La esencia del enigma es la unión de imágenes significantes y, analizado éste desde ese punto de vista, guarda gran parecido con una actividad tan típicamente femenina como es el tejer¹². En efecto, es frecuente el uso del verbo tejer y sus sinónimos para describir el acto de codificar mensajes enigmáticos. Esquilo (*Prometeo*, 616) dice: “sin trenzar enigmas, en un lenguaje claro”; y Plutarco (*Bruta animalia*, 988 a) nos habla de la Esfinge “que trenza sus enigmas en el monte Ficio”. En *El banquete de los Siete Sabios* (154 a-b), este

17

¹⁰ *Poética*, XXII 1458a, 26-27: “Porque la característica del enigma consiste en decir una cosa con palabras que no pueden ir unidas, y esto no sería posible con una combinación de palabras corrientes, pero sí con la metáfora”.

¹¹ Prueba de ello es que, a finales del siglo VI, el poeta Teognis (vv. 681-682) confesaba expresarse con enigmas (*enichtho*) para que el mensaje encerrado en su obra no llegara más que a la minoría compuesta por los sabios: “que estas palabras permanezcan enigmáticas encubiertas (*kekrymena*) por mí en honor a los nobles”.

¹² Para más información sobre la relación del enigma con el arte de tejer y, más concretamente, con el vestido nupcial, cf. A. Iriarte, *Las redes del enigma* (*op.cit.*), pp. 129 ss.

mismo autor nos explica, por boca de Cleodoros, que Eumetis, hija de uno de los siete sabios, era célebre por los enigmas que planteaba a sus pretendientes:

quizás no es inconveniente que se los proponga a las mujeres y que los teja para entretenerse, del mismo modo que otras tejen cinturones y redecillas.

Ante tal forma de expresión opuesta al *lógos*, se revelan dos actitudes bien distintas.

Por una parte, el enigma, considerado en su dimensión religiosa, confiere a la mujer (en este caso a la profetisa), portadora privilegiada de su mensaje, una halo de sublimación. En efecto, la vidente aparece como un ser dotado de un espíritu particularmente sensible e intuitivo, especialmente capaz de entrar en contacto con la divinidad y lo irracional. Sin embargo, si nos detuviéramos ahora a analizar esta valoración supuestamente positiva del personaje de la pitonisa, nos daríamos cuenta de que no siempre es poseedora del significado de las intrincadas palabras que pronuncia y que, en muchas ocasiones, actúa simplemente como transmisora del mensaje divino¹³. En este sentido, hay que recordar que, en la descripción de los estados de trance, los autores ponen especial énfasis en subrayar los rasgos de desmesura, enajenación, pérdida del control de la mente y del cuerpo, etc.

Pero es en su dimensión social cuando el lenguaje enigmático femenino sufre un rechazo explícito, que se manifiesta de dos modos. Por un lado, es rechazado con desdén. Proverbial es la veleidad del carácter y lenguaje femeninos, carente este último de toda credibilidad y prestigio, presa fácil de rumores¹⁴ y prototipo de charlatanería, propio de mentes pueriles, inconstantes y desmesuradas.

¹³ A. Iriarte, *Las redes del enigma (op.cit.)*, pp. 75-114; cf. también, J. Bayet, "La mort de la Pythie: Lucain, Plutarque, et la Chronologie delphique", *Mélanges Felix Grat*, 1 (1946), pp. 53-76; P. Amandry, *La mantique apollinienne à Delphes*, Paris 1950; M. Delcourt, *L'oracle de Delphes*, Paris 1981².

¹⁴ En un pasaje magnífico, desde el punto de vista estilístico, de la *Eneida* de Virgilio (IV 173-188) aparece la descripción del poder del rumor, en forma de divinidad femenina monstruosa, que reza así: "Se echa a andar al punto la Fama por las ciudades libias, la Fama: más rápido que ella no hay mal alguno; en sus movimientos se refuerza y gana vigor según avanza, pequeña de miedo al principio, al punto se lanza al aire y camina por el suelo y oculta su cabeza entre las nubes. A ella la madre Tierra, irritada

El coro del *Agamenón* de Esquilo (vv. 475-487) expone abiertamente la opinión que le merecen las palabras de una mujer:

Veloz (*thoá*) recorre la ciudad un rumor (*báxis*) traído por una llama de feliz augurio. Si es cierta, si es engaño de los dioses, ¿quién lo sabe?

¿Hay nadie tan pueril (*paidnós*), de mente tan enferma (*phrenôn kekomménos*), que deje calentar su corazón por los extraños mensajes de una hoguera para, luego, al trocarse el relato, caer en el desánimo?

Es propio del talante femenino aceptar la alegría antes de comprobarse realmente. Crédulo con exceso corazón de mujer es presa fácil. Pero también desmaya fácilmente la brama que una hembra ha difundido.

Unos versos más adelante (587-593), Clitemnestra reprochará al coro la desconfianza mostrada ante sus palabras:

Antes lancé, alborozada, un grito de victoria cuando llegó el primer, nocturno, ígneo mensajero anunciando la toma y la destrucción de Troya. Entonces, en tono de reproche, alguien me dijo: ‘¿Por una simple hoguera convencida crees que Troya ya es pasto de las llamas? ¡Es propio de mujer dejar que el corazón se le enardezca!’ (*ê kárta prós gynaikós aíresthai kéar*). Frente a tales razones, yo parecía una demente (*lógois toioútois plagktós oús’ ephainómen*).

19

Y en el verso 1661 Clitemnestra desafía al coro diciendo:

de ira contra los dioses, la última, según dicen, hermana de Encélado y de Ceo, la parió veloz de pies y ligeras alas, horrendo monstruo, enorme, con tantas plumas en el cuerpo como ojos vigilantes debajo (asombra contarlos), como lenguas, como bocas le suenan, como orejas levanta. Vuela de noche estridente entre el cielo y la tierra por la sombra, y no rinde sus ojos al dulce sueño; de día se sienta, vigilante, o en lo alto de un tejado o en las torres elevadas, y amedrenta a las grandes ciudades, mensajera tan firme de lo falso y lo malo cuanto de la verdad.”

He aquí el discurso de una mujer (*lógos gynaikós*), si alguien lo considera digno de ser escuchado (*axioî matheîn*).

Igual falta de comedimiento se atribuye a la manifestación femenina del pánico, llegando a un estado de histeria salvaje e irracional. En las *Coéforas* de Esquilo (vv. 845-846), Egisto, el amante de Clitemnestra, muestra su recelo ante las nuevas que le llegan:

¿Cómo debo juzgarla? ¿Verdadera y real, o se trata más bien de cuentos de mujeres (*gynaiôn lôgoi*) forjados por el miedo (*deimatoúmenoi*), que saltan por el aire para esfumarse en vano (*pedársioi thróskousi, thnéskontes máten*)?

Aquí, el *lógos* pierde su naturaleza de discurso racional e unívoco al venir complementado por el genitivo *gynaiôn* ('de mujeres') y se transforma al instante en sinónimo de "desatino histérico".

20

Hay que concluir, pues, que según los griegos el lenguaje femenino, en general, no está basado en la reflexión ni en la moderación, sino en la simple percepción y, por tanto, la ambigüedad es una característica inherente al modo de expresión femenino.

Según se ha podido ver a la luz de textos concretos, aparecen dos actitudes antagónicas fuertemente marcadas: la femenina, que se expresa figuradamente y con una actitud cercana al delirio, y la masculina, cuyo lenguaje se caracteriza por todo lo contrario. Cuando ambos lenguajes entran en contacto, cualquier comunicación resulta imposible y empieza entonces el juego de los malentendidos¹⁵.

Junto a este primer aspecto del rechazo masculino ante la palabra femenina, se manifiesta otra faceta de éste, fruto de la mencionada incompreensión. El enigma suscita recelo e incluso miedo en el interlocutor varón. Ya Pandora

¹⁵ Episodio paradigmático de esta falta de comunicación es la famosa escena de enfrentamiento verbal entre Casandra y Corifeo, en Esquilo (*Agamenón*, 1072-1326), y entre Agamenón y Clitemnestra (vv. 855-974). Sobre esta última escena, cf. el análisis de A. Iriarte (*Las redes del enigma. op.cit.*, pp. 119-123) y el de G. Roux ("Clitemnestre et le chemin de pourpre. Sur un jeu de scène incompris de l'Agamemnon", *Hommage a Marie Delcourt*, Bruxelles 1970, pp. 70-78).

lucía un lenguaje seductor y mentiroso, según nos cuenta Hesíodo (*Trabajos y días*, 75 ss):

el mensajero Argifonte configuró en su pecho mentiras,
palabras seductoras y un carácter voluble por voluntad de
Zeus gravisonante.

Y este miedo ante la palabra femenina llega a materializarse en personajes que son la personificación del enigma. La Esfinge, las Sirenas, las Erinies y el resto de vampiresas de la mitología grecorromana constituyen el reverso del pudor que se exige al comportamiento femenino. Su agresividad reside precisamente en el uso de su lenguaje enigmático como arma contra la comunidad establecida.

Tras todas estas observaciones acerca de la estructura opositiva que presenta la imagen femenina en la literatura y los mitos antiguos, dispongámonos a interpretar conjuntamente dos de los más llamativos y famosos personajes malditos femeninos¹⁶, como son la Esfinge y las Sirenas¹⁷.

La Esfinge aparece representada en la tradición griega de varias formas. La más popular, aunque posterior, es la “esfinge sabia”, que aparece por primera vez en Sófocles. Anteriormente, en la Grecia arcaica, aparecía bajo un doble aspecto: como monstruo que combatía físicamente contra los que querían arrebatarse el poder, y como una ogro violadora y asesina de jóvenes varones¹⁸.

21

¹⁶ Sobre la pervivencia en el arte de estos personajes malvados, cf. Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid 1990, especialmente las páginas 257-285, dedicadas a la Esfinge, Medusa, las Sirenas y las Arpías; cf. también, P. Pedraza, “Algunos aspectos de la Esfinge en la cultura moderna”, *Homenaje a José Antonio Maravall*, Valencia 1986; *La Bella, enigma y pesadilla*, Valencia 1983.

¹⁷ No entraré en la cuestión de la equivalencia de funciones entre las Sirenas y las Esfinges funerarias, que se extiende desde época micénica, cuando su presencia era habitual en los monumentos funerarios como guardianas de sepulcros. Me remito a G. Weicker (*Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst*, Leipzig 1902, p. 127) y M. Collignon (*Les statues funéraires dans l'art grec*, Paris 1911, p. 301). Sobre las Sirenas en particular, cf. M. García Fuentes, “Algunas precisiones sobre las Sirenas”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 5 (1973), pp. 107-116.

¹⁸ Según se desprende de la iconografía estudiada por M. Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris 1981². P. Pedraza (*op.cit.*, p. 23) deduce, a partir de lo figurado en dicha iconografía, que la Esfinge es un íncubo femenino que mata abrazando y sofocando, lo que viene confirmado, en parte, por la misma etimología de

Testimonio perteneciente a esta época arcaica és Hesíodo (*Teogonía*, 326 s), que no hace mención alguna del enigma:

Ésta (la Hidra), amancebada con Orto, parió a la funesta Esfinge, ruina (*ólethros*) para los cadmeos.

Pero esta vertiente de la Esfinge quedó pronto sepultada en la memoria de la cultura occidental que, ya desde los trágicos griegos, primó la versión relacionada con el mito de Edipo y que la definía como la Esfinge sabia formuladora de enigmas¹⁹.

Uno de los rasgos que comparten Esfinge y Sirenas es el ser denominadas *parthénos* o *koré* ('virgen').

Sófocles, en *Edipo rey*, define la Esfinge como "la virgen profetisa de afiladas uñas" (vv. 1199-2000: *tán gampsónycha parthénon / chresmódon*), "la virgen alada" (v. 508: *pteróssa kóra*).

En las *Fenicias* de Eurípides, Yocasta nos habla del enigma de "la virgen sabia" (v. 48: *sophés ainigma parthénou*); y, en el verso 1042, se dice:

Era semejante a un trueno el lamento y el clamor cuando la alada virgen (*pteroússa parthénos*) hacía desaparecer a otra persona.

Unos versos antes (v. 1020), leemos: "¡Viniste, viniste, alígera, parto de la tierra y de la infernal Equida, raptora de Cadmeos, muy destructiva, muy lamentable, mitad virgen (*meixopárthenos*), monstruo asesino, con alas frenéticas y ávidas de carne"; denominación que reencontramos en el verso 1730, cuando Edipo presume en estos términos:

Vedme a mí, que alcancé el sublime elogio de vencedor por solucionar el incompresible enigma de la virgen semidoncella (*meixoparthénou kóras*).

la palabra *Sphígx*, que significa 'la que oprime', 'la que ahoga' (cf. el verbo *sphígo*: 'oprimir', 'estrangular').

¹⁹Incluso Hesíodo, en *Trabajos y días* (533-535), parece hacer refencia al enigma de la Esfinge cuando dice: "Entonces también los mortales, semejantes al de tres pies cuya espalda va encorvada y la cabeza mirando al suelo...", refiriéndose sin duda al viejo.

También las Sirenas son definidas en Eurípides (*Helena*, 171-172) como *pterophóroi parthénoi kórai* ('doncellas vírgenes aladas'), donde se puede observar que el poeta no se contenta con un solo apelativo, sino que utiliza los dos: *parthénoi* y *kórai*.

Evidentemente, y dado el carácter erótico de la agresión de este tipo de ogros femeninos, tal denominación trasciende el sentido fisiológico -con el que resulta contradictorio-. El término *parthénos* designa la mujer que no se ha sometido al orden masculino, ya sea por su temprana edad (coincidiendo en este caso el plano fisiológico y el social) o por decisión propia. Es en este sentido en el que debe interpretarse el uso del término aplicado tanto a la Esfinge como a las Sirenas, a fin de destacar su *status* marginal, fuera del orden establecido²⁰.

Otra característica común que se observa en ambos personajes, es su relación con las aves, tanto en el aspecto físico (ambos se representan con alas) como en relación a su canto. El hecho de que las Sirenas posean como característica más destacada el bello canto, que es una cualidad propia de aves como el ruiseñor²¹, y la insistencia con que los autores hacen referencia a la Esfinge con la denominación "virgen alada", hace pensar que estas figuras femeninas tienen en su origen algo de aves, problememente rapaces, diurnas y nocturnas, pues este tipo de animales solían expresar el lado maléfico del universo femenino²².

Tanto en el caso de la Esfinge como en el de las Sirenas, el poder que ejercen reside única y exclusivamente en el poder de la palabra, arma de carácter agresivo y letal.

²⁰ P. Chantraine, *Dictionnaire étimologique de la langue grecque*, Paris 1968-1977, s.u. *párthénos*.

²¹ Licofrón (*Alejandra*, 653) las describe como ruiseñores con pies de Arpía. Sobre la relación entre aves y Sirenas, cf. M. Aguirre, *op. cit.*, p. 314. En cuanto a la relación entre las aves y la mitología en general, me remito a J. Polland, *Birds in greek life and myth*, Plymouth 1977, pp. 14-161; y M. Gimbutas, *Dioses y diosas de la vieja Europa, 7000-3500 a.C. Mitos, leyendas e imaginería*, Madrid 1991, pp. 243-248, que hace un análisis de las representaciones en el neolítico de una Diosa-Pájaro, a veces con forma de búho, otras de ave acuática o como híbrido de mujer y ave.

²² Cf. M. Camps, "La dona malèfica: bruixes i òlibes", *La dona en l'antiguitat: Universitat Internacional Menéndez Pelayo. Seminari: "Deesses i heroïnes en les mitologies antigues"* (Barcelona, 9-13 setembre 1985), AUSA, Sabadell, 1987, pp. 131-139.

Píndaro²³ pone gran énfasis en señalar que la ferocidad de la Esfinge reside en su boca: “enigma surgido de las feroces mandíbulas de la virgen” (*ainigma parthénoi ex agriân gnáthon*).

Sófocles (*Edipo rey*, 35-36) la define como “horrible cantante” (*sklerâs aoidoû*), “perra rapsoda” (v. 391: *rhapsodós kýon*), o bien “profetisa de afiladas uñas” (1199: *gampsónycha parthénon*), destacando la doble personalidad de la ogro, terrible y a la vez hechizante.

Creonte (vv. 130-131) utiliza el adjetivo *poikilodós*, compuesto a partir de *poikilos* (‘variable, cambiante, artificioso, liante’) y *odé* (‘canto’), para describir la fuerza de seducción de la Esfinge:

con sus sutiles cantos, nos impelía a examinar lo que
teníamos a los pies (*prós posí*), dejando de lado lo oscuro
(*taphanê*).

Y Edipo, con arrogancia, le responde: “Pues bien, yo lo revelaré otra vez desde el principio” (*all’ ex hytarchês aûthis aút’ego fanô*). Rápidamente se capta la oposición entre el lenguaje de la ogro, que es *poikilodós* (‘enmarañado, oscuro, enigmático’), y la misión de Edipo: *aút’ego fanô* (‘esclarecerlo’).

Por su parte, Eurípides (*Electra*, 470-472) nos habla de una guerra verbal, donde las palabras son armas y la Esfinge es la campeona:

en el casco áureo las esfinges llevan en sus garras el botín
que ganaron con sus cantos.

También las Sirenas ejercen su tiranía con la voz, aunque en este caso el peligro reside precisamente en el aspecto agradable y seductor de sus cantos, reservando el calificativo de terrible para el destino de aquellos que, ingenuos, no pueden resistir escucharlas. La palabra Sirena, probablemente de raíz semítica, significaría, ‘mujer que lía a los hombres con mágicas melopeas’²⁴.

²³ *Frg.* 177d.

²⁴ P. Pedraza, *op.cit.*, p. 81. En este sentido, Plutarco (*Quaest. conu.* IX 475F) relaciona el término Sirena con la raíz de *éiro* (‘decir’) o con *thei’éiro* (‘decir cosas divinas’), pero en realidad no se conoce su etimología: “(Platon llama) Sirenas a las Musas, porque ‘cuentan’ (*eiroúsas*) y dicen las cosas divinas del Hades, como el Odiseo de Sófocles dice que llegó hasta las Sirenas: *Hijas de Forco que gritan las leyes del*

En el episodio de la *Odisea* dedicado a ellas²⁵, se utilizan tres términos diferentes para designar la voz, palabra o canto de las Sirenas, y aparecen tres veces cada uno de ellos: *aoidé*, que significa propiamente ‘canto’; *phthógos* y *óps*, que significan ‘voz’. Los dos primeros (*aoidé* y *phthógos*) aparecen en la descripción que otras personas (Circe u Odiseo) hacen del canto de las Sirenas, mientras que cuando ellas mismas se refieren a su propia voz utilizan el término *óps*. Los adjetivos que acompañan a tales sustantivos son *ligyré* (*aoidé*), cuyo significado oscila entre ‘agudo o estridente’ y ‘dulce’, aplicable, junto a las Sirenas, al canto de pájaros y cigarras; *melígerys* (*óps*) ‘melodioso’; y *kallimos* (*óps*) ‘bello’.

También es significativa la elección de los verbos que describen la seducción ejercida por la voz de las sirenas: en dos ocasiones dice el poeta que las Sirenas *thélgousin* (‘encantan’) a sus víctimas, y también en dos ocasiones utiliza el participio *terpómenos*, para describir el estado de deleite del que disfrutaban los que llegan a oír su voz.

Pausanias (X 5,12) cuenta:

Píndaro²⁶ canta respecto a aquel templo:

“seis áureas sobre el frontón
cantaban Celédones”.

Él dice esto, me parece a mí, para imitar a las Sirenas de Homero.

25

Tal denominación para referirse a las Sirenas, *keledón*, tiene su raíz en el verbo *keléo* (‘seducir por el canto’) y significa ‘encantadoras, embrujadoras’.

Sirenas y Esfinge guardan rasgos en común también en las características físicas de su voz, canto indescifrable y seductor, de efecto paralizante. Mientras en el caso de las Sirenas el canto es definido como seductor, en el caso de la Esfinge, su voz resulta desagradable y extraña, según se desprende de Eurípides (*Fenicias*, 808):

Hades”. Sobre el encantamiento ejercido por el contenido de su canto y no sólo por su hermosa voz, cf. M. Finkelberg, “Effects of poetry in the Homeric Odyssey”, *Studia Classica Israelica*, 8/9 (1985/88), pp. 1-10.

²⁵ *Odisea*, XII 37-54; 154-200.

²⁶ Píndaro, *Peanes*, VIII 70-71.

Ojalá que nunca la doncella alada, el monstruo montaraz de la Esfinge, azote de este país, hubiera llegado con sus cantos absolutamente hostiles a las musas (*amousootáisi sýn odaís*).

También en *Fenicias* (vv. 1026-1028), se habla de la disonancia de sus palabras:

la que antaño, de los terrenos de Dirce, arrebatando por los aires a los jóvenes, con un canto despojado de la medida de la lira (*ályron*)...

Calificación que se aplica también al lúgubre canto de las Erinies. En el *Agamenón* de Esquilo (v. 990), podemos leer:

y, sin embargo, en mi pecho, espontáneo, entona el corazón, sin acentos de lira (*áneu lýras*), el canto lúgubre de la Erinis (*thrênon Erinýos*)

26

Y en *Euménides*, volvemos a encontrar, en dos ocasiones (vv. 332 y 344), una expresión semejante:

Sobre nuestra víctima, este canto, delirio y mortal extravío de la mente (*phrenodalés*), himno de las Erinies (*hýmnos ex Erinýon*) que encadena las almas, himno sin lira (*aphormitktós*) que a los hombres marchita.

Licofrón (*Alejandra*, 5) describe el modo de expresarse de Casandra, la adivina, comparándolo con el de la Esfinge:

pues, en su trance profético, se ha expresado de modo prolijo y desordenado, con palabras tan poco inteligibles como las de la Esfinge.

En efecto, el discurso de la Esfinge no sólo resulta seductoramente extraño a los oídos; todavía más oscuro es su mensaje, con palabras que desconciertan y embelesan al interlocutor. Eurípides (*Fenicias*, 1507) dice:

Cuando Edipo supo descifrar hábilmente el cantar misterioso de la Esfinge y con ello mandarla a la muerte
há dómon Oidipóda própan ólese,
tâs agrías hôte
dysxynétou xynetón mélos égno
Sphigós aidoû sóma phoneúsas.

En este pequeño pasaje se observa que el poeta juega con los términos *dysxynetou* ('difícil de comprender, incomprensible'), aplicado al enigma, y *xynetón* ('comprender'), de la misma raíz etimológica, aplicado al ejercicio de habilidad realizado por Edipo.

No se puede olvidar, sin embargo, que ni siquiera Edipo descubrió (o no lo hizo hasta que fue demasiado tarde) el verdadero significado del enigma. La problemática sobre el verdadero significado del enigma de la Esfinge aparece magníficamente ilustrada en la tragedia de Sófocles, *Edipo rey*²⁷, donde el equívoco y la duplicidad tiranizan a Edipo, su protagonista. La Esfinge proponía: ¿qué ser, dotado de voz, es a la vez *dípous trípous tetrápous*? Y Edipo respondió: *hos dípous*, es decir, el de dos pies, el hombre. Pero esta respuesta no es exacta, porque el ser humano es un ser sucesivo y, por tanto, no puede ser a la vez niño, adulto y anciano. Paradójicamente, Edipo, como se demostrará en los sucesos acaecidos tras vencer a la Esfinge, no es un ser sucesivo, porque ha invertido, sin saberlo, el orden natural de las edades de la vida. Edipo es un ser simultáneo, pues es a la vez hijo y esposo de su madre y esposa, padre y hermano de sus hijos y hermanos; es a la vez niño, adulto y anciano. Si se entiende que la respuesta al enigma es el propio Edipo, entonces la respuesta sí era exacta, ya que Edipo es a la vez *dípous trípous tetrápous*.

Edipo, que ingenuamente se jactaba de haber derrotado con su habilidad a la Esfinge, comprende, al final de la tragedia y descubierta su propia personalidad, el verdadero significado del enigma de la Esfinge y, reconociéndose vencido por ésta, se trepana los ojos como símbolo de ceguera espiritual.

Séneca, en su *Edipo* (v. 92 ss.), sabe expresar muy bien esta victoria póstuma de la "virgen sabia", al poner en boca del orgulloso Edipo la siguiente confesión:

²⁷ He seguido la ya clásica interpretación de J.P.Vernant, "Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique de l'Edipe roi", en *Mite et Tragédie*, Paris 1977.

Aquella ceniza espantosa del taimado monstruo, sí, la ceniza aquella, me vuelve a hacer la guerra. Aquella plaga destruída es la que ahora trae la perdición a Tebas.

La fuerza de la Esfinge gracias a su enigma imperecedero, parece resurgir, como el ave Fénix, de sus propias cenizas.

En cuanto a las Sirenas, aunque las versiones antiguas no se recrearon con tanto detalle en el significado de su canto, es en las interpretaciones posteriores que poetas y filósofos hicieron, donde se profundiza en el carácter y trascendencia de esta palabra femenina²⁸.

Ya Cicerón (*De finibus*, V 49) proponía una interpretación alegórica del mito de las Sirenas. A propóstito de tal episodio en Homero, Cicerón opina que no era la dulzura de sus palabras (*suauitate uocum*) o la peculiaridad (*nouitate*) y diversidad de sus cantos, sino el hecho de declarar que sabían muchas cosas (*multa scire*), y la pasión por aprender de los navegantes (*cupiditate discendi*) lo que arrastraba a éstos hacia los escollos de las Sirenas. Y acto seguido traduce el pasaje de la *Odisea* al que alude:

*O decus Argolicum, quin puppim flectis, Vlixes,
Auribus ut nostros possis agnoscere cantos?
Nam nemo haec unquam est transuectus caeruia cursu,
Quin prius astiterit uocum dulcidine captus,
Post, uariis auido satiatu pectore musis,*

²⁸ Esta parte de mi análisis se debe a la curiosidad despertada por la sugerente ponencia de A. Pérez (“Odiseo y las Sirenas. Interpretaciones de una escena mítica”), pronunciada durante el *Simposi d’Estudis Clàssics de les Seccions Balear i Catalana de la SEEC* (Palma de Mallorca, 1-4 febrero 1996), cuyas actas todavía no se han publicado. Sobre las interpretaciones a propóstito del personaje de las Sirenas, cf. P. Rossi, “Sirènes antiques. Poésie, philosophie, iconographie”, *Bulletin Budé*, 29 (1970), pp. 463-481; B. Candida, “Traduzione figurativa nel mito di Ulisse e le Sirene”, *Studi Classici e Orientali*, 19-20 (1970-71), pp. 212-253; P. Courcelle, “L’interprétation evhémériste des Sirènes-courtisanes jusqu’au XIIe siècle”, *Mélanges L. Wallach, Monogr. zur Gesch. des Mittelalters XI*, Stuttgart 1975, pp. 33-48; J. Pépin, “Platonic and Christian Ulysses”, *Neoplatonic and Christian Thought*, Albany 1982, pp. 3-18.

*Doctior ad patrias lapsus peruenerit oras.
Nos graue certamen bella clademque tenemus.
Graecia quam Troiae diuino numine uexit,
Omniaque e latis rerum uestigia terris.*

Continúa su comentario, advirtiendo que el propio Homero era consciente de que esta leyenda no resultaba verosímil, si tan gran varón (Ulises) podía ser cautivado por simples cantilenas (*si cantinuculis tantus irretitus uir teneretur*). Por lo que Cicerón interpreta que la promesa que las Sirenas ofrecían a Odiseo se refería, en realidad, al conocimiento teórico (*scientiam*) y, de este modo, no extrañaba a nadie que el deseo de sabiduría (*cupido sapientiae*) fuera más fuerte que la añoranza de la patria o la familia. “Pues -concluye- desear saberlo todo, sea cual sea su naturaleza, es propio de curiosos, pero ser llevado a través de la contemplación de cosas superiores al deseo de conocimiento es propio de los más grandes hombres”.

Un par de siglos más tarde, Plutarco (*Quaest. conu.* IX 14.4-5, 745C) intenta justificar la identificación que Platón²⁹ hacía entre Sirenas y Musas:

de igual modo también Platón las caracterizó a manera de enigma (*enixato*) en los nombres de las Musas (...) puesto que a las circunvoluciones al menos de ocho esferas les aplicó un número igual de Sirenas, no de Musas.

29

Menéfilo, peripatético, encuentra chocante que Platón hable de Sirenas en lugar de Musas, pues aquellas son divinidades no muy amigas de los hombres ni benéficas (*ou pány philanthrópous oudé chréostas daímonas*).

Su interlocutor, Amonio, le responde diciendo que las Sirenas homéricas no deben inspirar miedo, pues interpreta que Homero se expresó de manera simbólica o enigmática (*enixato*) al referirse a ellas, y su intención era ilustrar cómo la fuerza de su música (*mousikês autôn dýnamín*) infundía amor por lo celeste y divino, provocando el olvido de lo terrenal, y conseguía tales efectos hechizando las almas humanas (*thelgoménas*³⁰).

Frente a esta interpretación positiva del canto de las Sirenas por parte del platonismo, que las hace mediadoras del paso del mundo terrenal al mundo de

²⁹ Platón, *República*, X 617 c; *Crátilo*, 403 c-d.

³⁰ Nótese que el verbo utilizado es el mismo que aparece en el texto homérico.

las ideas, proliferó, paralelamente y con más frutos literarios que la visión platónica, la identificación de las Sirenas con las cortesanas.

Ello supone una total vanalización del mito, que se convierte así en imagen de función estética. La organización simbólica y cognitiva de lo femenino emerge, superado el estadio del mito, en otros niveles de la cultura grecorromana, como, por ejemplo, en la onomástica de las heteras y meretrices, que se sirve ampliamente de un léxico sacado de figuras de animales (ya sea domésticos o feroces) y de los monstruos femeninos.

La congruencia del sistema simbólico que he intentado describir en estas páginas aparece reforzada por el uso que de él hicieron los eruditos griegos, en el intento "racionalista" de interpretar el significado alegórico de los monstruos femeninos de su mitología, intentando ver, sea en la seductora y peligrosa maga Circe como en Escila, en las Sirenas, en Esfinge o en Medusa y sus terroríficas hermanas, la representación imaginaria de las igualmente rapaces cortesanas, ávidas de seducir a sus víctimas, de chupar su energía -y, sobre todo, su dinero-, para después abandonar a estos miserables héroes, reducidos a la miseria, a su triste destino.

En efecto, la cortesana (tal y como aparece en la literatura) representa, superado el estadio del mito y bajo rasgos totalmente humanos, ese ambiguo objeto de deseo al que aludía al inicio de estas páginas, lleno de contradicciones, que ejemplifica de maravilla los ejes opositivos 'atracción/repulsión', 'cultura/naturaleza'.

Para acabar, he aquí las palabras del poeta cómico Anaxilas, que expresa en unos pocos versos más que mil disertaciones:

Un hombre que haya amado una hetera no sabrá describir una raza más malvada; ¿qué mujer salvaje del dragón, qué Quimera que sopla fuego, o Caribdis, o Escila con sus tres cabezas, señora de las perras, o Esfinge, o Hidra, o leona, o Equidna, o qué estirpe alada de las Arpías puede superar a esta vil raza condenada? Ninguna: ellas sobrepasan todos los males del mundo.

Puedes dar a todas las prostitutas el nombre de Esfinge Tebana: nada dicen con simplicidad, sino que, igual que

aman, hacen el amor y se gozan en ello, todo lo dicen con enigmas³¹.

Versos que parecen encontrar su eco en los reproches de Catulo (60, vv. 1-3):

*Num te leaena montibus Libystinis,
aut Scyila latrans infima inguinum parte
tam mente dura procreavit ac taetra (...).*

(‘¿Acaso fue una leona de los montes libios
o Escila, la que ladra de cintura para abajo,
la que te engendró con un corazón tan duro y negro...?’).

³¹ Anaxilas, *frag.* 270 Kock II, en Athen. XIII 558 a-e.