

Lidia Gambon. *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides.* Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2009, 290 pp.

El libro es, de acuerdo con la expresión de la misma autora, el resultado de la tesis doctoral realizada en la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina) durante 2007, bajo la dirección de la doctora Viviana Gastaldi.

Gambon parte de la sociología de la institución doméstica de Grecia en el periodo clásico e intenta recuperar las metáforas estructurales dominantes en las tragedias de Eurípides, las que revelan un imaginario elocuente y significativo.

Basándose en el enfoque de Bordelois que entiende a la lengua como un "ser" que reclama ser aprehendido en las imágenes que transmiten sus palabras, la autora acepta el desafío de abordar el tema de la construcción poética del imaginario del *oikos* en Eurípides, asumiendo la tarea de recuperar en lo posible el código, es decir, el sistema de ideas y convenciones que están en correlación con el texto dramático y que se descubre en sus palabras.

Para la recuperación del código mencionado Gambon se afirma en la tradición filológica, aunque en ocasiones disienta con ella. Basa el tema de investigación en la concepción del género trágico estudiado desde las teorías estructuralistas y postestructuralistas que afirman la relación teatro sociedad en el siglo V a.C. Especialmente la escuela antropológica francesa propone una lectura desde el contexto histórico para recuperar la "cultura de *performance*" que dio origen al género, un género poblado de paradojas llamado a cumplir un rol paidéutico en la *polis*, cuyas estructuras políticas y sociales sometía a una permanente indagación crítica. Esta concepción de la tragedia como un discurso cívico enraizado en el mito, un espectáculo que enfoca viejas historias como expresión de un mundo en conflicto y que permite exponer tensiones y contradicciones en la sociedad de la *polis*, atraviesa la lectura de los dramas de Eurípides que constituyen el corpus de análisis. La investigación se centra en el espacio doméstico del *oikos*, factor esencial para el entendimiento

de la sociedad ateniense y, por ende, una presencia importante en la tragedia.

En este *oikos* representado en la tragedia interactúan sus miembros, unidos por lazos de *philia* y protagonistas de hechos temibles y dignos de compasión. Entre ellos se recrean conflictos que son expresión de la 'disrupción' de las relaciones del *oikos*. Paradójicamente la tragedia como *performance* pública, toma sus temas del ámbito privado y tratando de afirmar el orden cultural griego, da entrada a personajes que en el *oikos* simbolizan los peligros de la intrusión del "Otro", los que, sin embargo, provocan la más profunda empatía. Esto que es válido para la tragedia en general, lo es en particular para la obra de Eurípides.

Los conceptos mencionados de alteridad y diferencia, vertebradores de la semántica del *oikos*, están incluidos en el imaginario del periodo clásico. Éste, en efecto, incluye al *kyrios*, el varón ciudadano que encarna "lo Mismo", opuesto a "lo Otro", mujeres, niños y esclavos. En cuanto al concepto de imaginario social, la autora reconoce como referentes a Castoriadis, Baczko y Colombo.

Gambon considera que la originalidad de su propuesta radica en focalizar el funcionamiento del *oikos* a partir del esquema identidad/alteridad que responde al imaginario del periodo clásico y que permite incluir en el espacio doméstico a la totalidad de los miembros en interacción. En este esquema familiar, el rol de la mujer se considera fundamental ya sea como legitimación de las estructuras del poder de la sociedad ateniense, afirmando la necesidad de control por parte del varón, o bien como una interpretación de los caracteres femeninos como formas de exploración de la conducta masculina. Al respecto la autora no está de acuerdo en reducir la complejidad de los caracteres dramáticos y, en el caso de las mujeres, a corporizar cualidades masculinas invertidas, y tampoco en considerar que la función de la tragedia sea únicamente validar, a través de la negativa, la ideología dominante, ya que ello sería negar la riqueza y complejidad de la alteridad en la tragedia, cosa más perceptible en un autor como Eurípides.

El drama eurípideo ofrece un amplio rango de caracteres que cubre todos los estatutos, dioses y reyes, ciudadanos y esclavos, griegos y bárbaros, atenienses y no atenienses, ancianos y niños. Consecuentemente presenta varios modelos de masculinidad y femineidad, varias figuras del "Otro" que se interrelacionan en el espacio privado que escenifica. Más que afirmar la preeminencia de unos sobre otros, la tragedia expone los problemas y tensiones que surgen de la interacción entre ellos.

Por otra parte, en el *mythos*, tal como lo entiende Aristóteles, los personajes que interactúan están signados por su complejidad y ambigüedad. La crisis trágica se sustancia en la liminaridad que anula las jerarquías y disuelve las diferencias. El drama eurípideo obliga a considerar la estrecha relación del poeta con el contexto cultural de su época profundamente influenciada por la sofística. Este movimiento introdujo en Atenas conceptualizaciones que permitieron revertir las dicotomías, deconstruir los imaginarios que el mismo teatro había contribuido a consolidar, entre ellos figuras de la alteridad como mujeres y esclavos.

Eurípides produce un mundo dramático distintivo, en relación con un imaginario peculiar que responde a metáforas estructurales de la institución doméstica. Dos dominios básicos, el biológico y el económico, conforman dichas metáforas estructurales en el drama. Las metáforas vinculadas al dominio económico se conectan con la institución del matrimonio, ya que la mujer es un bien de cambio que pasa de un hombre (de un *oikos*) a otro; su fertilidad conviene a la riqueza, en tanto que la esterilidad contribuye a la pobreza. La ruptura del vínculo matrimonial, desde la perspectiva femenina, es vista como un contrabando. Esta dinámica sufrió cambios significativos en la sociedad de la *polis* y la reelaboración del mito heroico en Eurípides posibilita que las tensiones resultantes sean expuestas en el escenario trágico. Por otra parte, el siglo V a.C. es también escenario de cambios que se trasuntan en la tragedia, cuya finalidad es paidéutica y propone una aproximación a la normalidad a través de la patología. En este sentido, desde el dominio biológico, la imagen de *nosos* en la tragedia de Eurípides está influida por la ciencia y la medicina contemporáneas, que

incluyen en la noción de *nosos* la enfermedad fisiológica y las perturbaciones psíquicas y emotivas, pero además subyace la idea presente desde la poesía griega arcaica de la enfermedad entendida como disfunción de una unidad orgánica.

Una vez expuestos los marcos que sustentan su investigación, la autora fundamenta la elección del corpus de su trabajo explicando que el número de obras seleccionadas se debe un criterio de exhaustividad y de vinculación cronológica y temática, ya que en todas ellas es central el tema del *oikos* en paz y su 'disrupción'. En todas las obras elegidas conjugan, además de las presencias femeninas, la marginalidad de hijos y esclavos (especialmente nodrizas) en relación con el esquema identitario del *oikos*.

La inclusión de obras fragmentarias obedece al mismo criterio, ya que los fragmentos conservados permiten relacionarlos con las obras completas.

En el primer capítulo la autora define el concepto de *oikos* en principio como un sistema organizado de diferencias entre el *kyrios* y los "Otros" sobre los que aquél ejerce su poder. Las relaciones entre los miembros se estructuran en torno a una red de deberes y obligaciones recíprocas, de modo que cada uno de ellos es un *philos* con respecto al otro, cosa que no implica necesariamente una relación de parentesco, sino que califica a los que están ligados por la lógica de la reciprocidad, entre ellos los esposos. En estas relaciones antagónicas entre identidad/alteridad, las figuras se nuclean en torno a dos ejes contradictorios también: igualdad y jerarquía, cooperación y conflicto. A pesar de ello el *oikos* reafirma su existencia a través de esos lazos con los "Otros". Las tensiones resultantes son expuestas por la tragedia.

Las figuras de la alteridad que emergen como componentes nodales de la sociología del *oikos* y que inspiran el tratamiento del mito en los dramas de Eurípides, contribuyen a apreciar la ambivalencia que subyace en la aparente pureza de la polaridad identidad/alteridad. Una de las figuras más importantes es la de la mujer. La crítica coincide en que si bien su estatuto jurídico es claro en el sentido de que es considerada menor de por vida, sin

embargo en el plano religioso pertenece a la sociedad por su capacidad de conferir legitimidad y asegurar la continuidad de la existencia del *oikos* y la *polis*. De todos modos la categoría "mujer" es problemática, ya que uno de sus roles, el de esposa, supone que sea un elemento móvil al dejar el *oikos* paterno para residir en el de su esposo y en consecuencia es una extranjera para la sociedad clásica. Esta posición contradice la teoría que la considera una guardiana del hogar. Por otra parte hay que considerar también que el matrimonio es considerado un intercambio comercial. A ello hay que agregar otros modelos de alteridad: la esposa adúltera, la infértil, la concubina, la cautiva de guerra. Todo ello remite a la mujer al estatuto de "Otro". Sólo la maternidad asegura la integración de la esposa al nuevo *oikos*.

Una figura de alteridad que recientemente ha recibido atención es la del *nothos* (hijo ilegítimo), también la de los *amphimetros* (hijos del mismo padre pero distinta madre). En cuanto a la posición de los esclavos, cobran notoriedad en la tragedia las figuras de las nodrizas y pedagogos, cuya ambigüedad con respecto al lazo de la *philia* resulta acentuada en Eurípides por la cercanía emocional entre ama y nodriza.

Hechas las consideraciones acerca de la semántica del *oikos*, Gambon se aboca al análisis de *Medea*.

La obra escenifica la caída de dos *oikoi*: el de Corinto y el de Jasón. La sucesión de crímenes problematizan la estructura misma del matrimonio. En efecto, por un lado éste se afirma en relaciones jerárquicas a la par que en relaciones de obligaciones recíprocas entre los esposos, y por otra parte la integración de la esposa como un "Otro" pone de manifiesto el conflicto hogar natal/conyugal; a esto se agrega la situación incierta de los hijos, *amphimetros*. Pero, al mismo tiempo, Medea encarna al "Otro", capaz de los más terribles crímenes, y a la esposa ejemplar. Hay un planteo de los alcances de una crisis que nace y se profundiza a partir del quiebre de las obligaciones de reciprocidad entre quienes son *philoí*. Desde el inicio de la tragedia, *nosos* será la imagen de esa crisis que la nodriza describe y se inscribe en el espacio simbólico del *lechos*.

El conflicto de identidad en el *oikos* de Jasón se expresa en varios aspectos. Está la posición de Medea quien, si bien es una *xenos* en su nuevo hogar, ha roto con el suyo natal y paradójicamente se ha integrado al de su esposo. Éste, a su vez, ha invertido la firmeza de su lugar en el matrimonio, como *kyrios*, pues él, y no la esposa que es el elemento social móvil, es quien abandona el hogar. Además no sólo Medea llega a Corinto como extranjera, sino que lo hace con Jasón, también extranjero. Sin embargo él es heleno y puede afirmar un nuevo *oikos*, mientras que la marginalidad de Medea como mujer exiliada, hechicera y bárbara resulta sobredeterminada. Otro aspecto es la ambigüedad de la situación de los hijos. Si bien el *oikos* de Jasón es fértil, no tiene identidad por su relación con Medea (un griego con una bárbara). La situación de los hijos, *nothoi*, se agravaría por la llegada de hijos legítimos al nuevo hogar de Jasón.

Por otra parte, la vulnerabilidad del *oikos* de Jasón se conjuga con la de la casa de Corinto que, careciendo de herederos, ha debido dar entrada a un extranjero, Jasón, a fin de preservar su estirpe.

La imagen de la crisis doméstica en Medea se expresa como la *nosos* mencionada como *diagnosis* y *prognosis* por la nodriza. Este personaje, aunque es un "Otro" ya que es una posesión de la casa, está integrado al *oikos* por su estrecha relación con su ama. Es ella la que expresa la lealtad de Medea y la patología del *oikos* por la distorsión de los lazos de *philia* por parte de Jasón, quien ha faltado en este sentido también a sus deberes con sus propios hijos. La imagen de *nosos* se expresa también a través de la mención del comportamiento de Medea, que se mantiene en un silencio patológico, insensible a las súplicas y rechazando todo alimento. Esta actitud permite a la nodriza hacer una *prognosis* de la catástrofe de la casa de Jasón.

La sucesión de episodios de la tragedia, iniciada con la aparición de Medea en escena, puede analizarse como la confrontación entre dos mundos disociados: el de las mujeres, incluidas la corintias del coro, y el de los hombres; sobre ambos Medea se impone por el poder de su *logos*. El discurso de Medea dirigido a las mujeres consta de partes bien marcadas y logra la

adhesión de sus interlocutoras haciendo hincapié en una *philia* genérica, en la equiparación de las mujeres con las esclavas, en el matrimonio como una transacción comercial de la que las mujeres no tienen escapatoria. Apela, en fin, a las desventajas de la "otredad". El canto del coro expresa un *topos* recurrente, el del dolor por la falta de la casa paterna adonde Medea pueda volver.

La confrontación de Medea con el mundo masculino introduce otro aspecto nodal del matrimonio: el tema de la descendencia. En él se reafirma la naturaleza jerárquica de la relación matrimonial basada en el sistema patriarcal. De allí la importancia de la descendencia, expresada con la metáfora de la fertilidad asociada al imaginario biológico: "el germen más dulce". A propósito de este tema, Medea se enfrenta a tres modelos de *kyrioi*: por un lado Creonte y Jasón se valen del argumento de la *philoteknia* para marginar a Medea del espacio político y doméstico; por otro lado, Egeo surge como figura salvadora que, a diferencia de los dos primeros, ofrece a Medea un hogar seguro. Los críticos están de acuerdo en señalar que los encuentros con estos personajes contribuyen a la determinación final de Medea de matar a sus hijos. Por otra parte esta decisión, que se plasma como "hecho que debe hacerse" y como una necesidad que reafirma el desarrollo de la tragedia, pone de manifiesto la *philoteknia* de una madre que sólo la entiende en términos de posesión de la descendencia.

La centralidad del conflicto matrimonial en Medea se afirma discursivamente y se refuerza performativamente por una serie de encuentros entre los esposos. El primero de ellos expone, de acuerdo con Vernant, la incomunicación de los esposos basada en dos modos de entender el valor de la *charis*. Para Medea se funda en la fe conyugal que ella ha mantenido y que Jasón ha violado a pesar de que ella le ha dado hijos (única disculpa posible para la traición). Para Jasón, en cambio, el matrimonio es una ganancia, *onesis*. La identificación de *charis* con *onesis* a través de un lenguaje en el que se destaca el valor económico, refleja la distorsión conceptual de un orador que pretende ignorar las obligaciones recíprocas utilizando las técnicas sofisticadas de volver fuerte el argumento débil. El último encuentro, con insultos, afirma

el desencuentro del primero. Pero el segundo se caracteriza por la actitud de Medea de mostrarse sumisa, como buena esposa helena. En esta parte de aparente restauración de la *homophrosyne* entre los esposos, comienza el camino agonal de Medea, la lucha con ella misma. La crítica ha hecho hincapié en la masculinización de Medea sobre todo en el sentido de que se niega a ser objeto de burlas o de ultrajes por parte de sus enemigos. Sin embargo su decisión es producto de una lucha en la que en ningún momento deja de tener en cuenta la impiedad del horroroso crimen que ha de cometer, ni el dolor de madre que le habrá de provocar.

Los regalos a la hija de Creonte son también significativos por su carácter religioso, ya que acompañan la súplica. Son además símbolos de la economía doméstica (el metal y el tejido) y poseen connotaciones de riqueza. Su valor radica también en el hecho de que Medea los ha heredado de su abuelo con lo que expresan su nobleza de estirpe. Estos dones son utilizados por Medea para restaurar la *homophrosyne*. Su intención dolosa hará que la prosperidad de ese *oikos* se invierta en destrucción.

Con la destrucción de su casa, a Jasón le espera lo peor, nadie lo reivindicará como antepasado heroico; la fama que surge por la memoria del *genos* y la riqueza proporcionada por su nuevo matrimonio le son negadas por la doble venganza de Medea.

La tragedia sobreenfatiza la problemática familiar, ahonda en aspectos nodales del matrimonio y en 'disrupción' de relaciones familiares que se revelan como *nosos* desde el comienzo. La utopía del anhelo masculino de un *oikos* fértil y próspero se torna en la más absoluta *eremia*.

Si bien Eurípides nos enfrenta a un personaje que representa los peligros de la intrusión de lo otro marginal en el *oikos*, encuentra también el pretexto de profundizar en la problemática del matrimonio, como vínculo creador de obligaciones recíprocas y Medea es la mujer en quien mejor se comprende la experiencia femenina de la esposa como extranjera.

En el análisis de *Hipólito* Gambon enfatiza dos tópicos vinculados sobre todo por la fuerza de un imaginario biológico y económico. En la primera parte domina un imaginario ligado a

nosos, que se manifiesta a través del amor como enfermedad y en la metáfora del *pharmakon* que la complementa. En la segunda parte domina el imaginario económico que evidencia la vulnerabilidad a la adulteración de la identidad de los miembros del *oikos*. Esta vulnerabilidad se relaciona con la dicotomía central de la obra, apariencia/realidad, perceptible en las figuras de la alteridad encarnadas en la esposa y en el hijo bastardo.

El *oikos* de Trozen es desde el comienzo paradójico. Teseo y Fedra son exiliados en el palacio de Trozen, cada uno de ellos es un "Otro" en el ámbito familiar. También Hipólito lo es en su condición de hijo bastardo, condición que es sobredeterminada por su genealogía como hijo de una amazona y también de un padre bastardo. Además su afición al culto de Artemisa lo acerca a lo salvaje y lo aleja de lo doméstico y cívico. En simetría con Hipólito, Fedra también está ligada a genealogías transgresoras que evocan la traición femenina a la fidelidad del matrimonio. Por otra parte, la ausencia de Teseo del ámbito familiar favorece la dislocación del *oikos* por la cercanía de una Fedra enferma por su *eros* y la anciana nodriza solícita y responsable de la destrucción de Fedra, de Hipólito y del mismo Teseo. La marginalidad de la vieja aya es sobreemfatizada en la obra por su doble condición de mujer y esclava. Ella por su condición de aya confidente tiene acceso a secretos que los demás miembros del *oikos* desconocen. Llevada por su voluntad de usar su *pharmakon*, conduce a la destrucción de la casa. Aunque su condición es la de un "Otro", su libertad de palabra y de acción no resultan ajenas a su condición genérica y están vinculadas a los riesgos que implica una alteridad emplazada en el mismo interior del *oikos*.

La autora se refiere también a las estatuas de Artemisa y de Afrodita que están emplazadas a la entrada del palacio de Trozen. La importancia de ambas divinidades es central ya que simbolizan los extremos de esterilidad e hiperfertilidad que representan las tendencias de los personajes a la *parthenia* y al adulterio, inclinando peligrosamente el *oikos* hacia los extremos.

La enfermedad de Fedra producida por *eros* no es novedad en la literatura griega, sí lo es el esfuerzo de Fedra por ocultar primero su pasión con el silencio y el delirio (que es ya síntoma

femenino de enfermedad, según los tratados hipocráticos) luego con la *sophrosyne* (destacada en su discurso sobre la *eukleia*, que Gambon considera evasivo en su análisis lingüístico) y por último con la muerte. En este punto, el discurso de la anciana nodriza invierte los valores que la misma Fedra sostiene, al invitar a su ama a no desdeñar el mandato de Afrodita so pena de caer en *hybris* y hacer uso de un *pharmakon* salvador. También este *pharmakon*, asociado a la magia, es al mismo tiempo un remedio y un veneno.

En cuanto a Hipólito, furioso por la revelación de la nodriza del secreto de su señora, pronuncia un discurso extremadamente misógino y en contra del matrimonio. Los imaginarios de esta diatriba descansan en la alteridad de la mujer y se entronca en la tradición poética arcaica. A esto Hipólito agrega la metáfora pecuniaria que asimila la mujer a un falso metal, con lo que refuerza la natural asociación entre adulterio e ilegitimidad de descendencia. Como contrapartida opone su deseo de "comprar la simiente" para evitar los riesgos de tener trato con mujeres, asegurarse el trato comercial con los dioses y tener hijos semejantes a sus padres: un imaginario biológico y económico que traduce la *hybris* del personaje. El discurso de Hipólito denuncia los peligros que comporta la mujer en tanto "Otro" y propone soluciones utópicas para contrarrestarlo, aunque con ello colabore a potenciar y actualizar los riesgos de esa "otredad".

En el *agon* entre Teseo y su hijo, el padre acusa a Hipólito de ser moneda falsa, recurriendo también como lo había hecho el joven, al imaginario económico. La discusión es importante para la autora porque puede verse la intención de construir la completa disociación entre el mundo paterno y el filial. La muerte del joven es la expresión más acabada de la marginalidad porque se construye en un espacio indiferenciado donde se confunden lo bestial y lo humano, lo cívico y lo salvaje, la tierra y el mar. Todo ello confirma, a los ojos de Gambon, la condición de *apolis* del joven.

En síntesis, según la autora del trabajo, *Hipólito* presenta, como ningún otro drama, la amenaza a la identidad del *oikos* al exponer como partícipes de un mismo espacio a un hijo ilegítimo,

a una esposa atormentada por su *eros* y excepcionalmente a una esclava, todos partícipes de la condición de "Otro", mientras el *kyrios* ausente no acierta con la previsión de un *oikouros* confiable. Los miembros de esta casa, además, dominados por la divinidad, se muestran escindidos entre la identidad que muestran y la que en realidad tienen, contradicción que recupera el imaginario económico del *oikos*.

En el cuarto capítulo, Gambon se aboca al análisis de *Andrómaca*. La tragedia coloca en el centro del conflicto un mundo que enfrenta a víctimas y victimarios en el trasfondo de relaciones de posguerra, y un conflicto familiar enraizado en la propia institución matrimonial. Debido a que el matrimonio tenía en Grecia las características de un proceso social, más que un estado legal, los límites con el concubinato no estaban bien precisados. La obra reafirma los riesgos de esta falta de diferenciación al exponer la convivencia de una esclava de guerra en el hogar conyugal. A esto se suma el hecho de la existencia de un hijo, única descendencia de los Eácidas. La expresión dramática de la 'disrupción' del *oikos* gira en torno a la experiencia femenina del concubinato y su estrecha relación con el problema de la progenie. Por otra parte la presencia de Andrómaca en el palacio del hijo de Aquiles incluye la rivalidad de la mujeres a un ciclo de *eris* y destrucción que conforma la guerra de Troya y que reconoce su origen en el pasado de Ptía, en las bodas de Tetis y Peleo. Las tensiones en el *oikos* de Neoptólemo, originadas en la convivencia de esposa y concubina, remiten a los mundos de Troya y Grecia. La relación del mundo épico y realidad contemporánea es inherente al género, pero en *Andrómaca* estos aspectos se articulan a un imaginario biológico, conectado a la metáfora de la enfermedad y de la infertilidad, y a un imaginario económico en el que las relaciones, cuya 'disrupción' muestra la tragedia, son simbolizadas en transacciones materiales que no garantizan la continuidad y prosperidad del *oikos*.

En esta casa entran en conflicto Andrómaca, fiel a la memoria de Héctor, esclava de guerra y concubina de Neoptólemo a quien le ha dado un hijo, que es doblemente *nothos* (hijo de una esclava y bastardo). A ella se enfrenta Hermíone, temerosa de ser

desechada por su esposo quien la tacha de ser estéril. En este personaje se expresa también el conflicto entre la lealtad al hogar paterno y el rechazo al conyugal. Por todo ello, el *oikos* de Neoptólemo está poblado de "Otros" que amenazan su identidad. La ausencia del *kyrios* permite además la irrupción de extraños en la casa, como la de Menelao y la de Orestes.

Para reforzar la idea de una casa enraizada en una repetida cadena de *eris*, están como signo el templo y el altar de Tetis.

Coincidiendo con un desarrollo marcadamente retórico, el imaginario económico domina la primera parte de la obra. Centrado en el mundo femenino, este imaginario subraya el modo en que las relaciones de espartanos, tesalios y troyanos se afianzan en el *oikos* de Ptía en términos de propiedades y posesiones, y la doble *kyrieia* de la esposa 'reifica' las relaciones con otros miembros de la casa. El imaginario biológico ligado al tópico de la infecundidad demuestra que ni la fecundidad de Andrómaca ni la promesa de nuevas alianzas permiten contrarrestar el final de la casa de Neoptólemo.

Gambon por último incluye en el corpus de su trabajo obras fragmentarias como *Cretenses* y *Estenebea* porque amplían el conocimiento de los tópicos y motivos dramáticos de Eurípides. Ambas tragedias plantean, por lo que se puede conocer de su trama, la interrelación de figuras de la alteridad y en el caso de *Cretenses*, la problematización de la descendencia nacida de un adulterio.

En las obras de Eurípides estudiadas el imaginario trágico del *oikos* se ha articulado en torno al esquema identidad/alteridad y pese a que cada uno de los dramas aportó una temática distinta y una complejidad propia, existe entre ellos una notable homogeneidad que surge de la reincidencia en el teatro euripideo de mujeres (esposas fieles y adúlteras y concubinas) integradas a espacios familiares conflictivos en los que confluyen hijos bastardos, esclavos, nodrizas, por los que el poeta mostró especial interés.

La visión de Eurípides, ubicada en medio de convulsiones políticas y sociales, rescata un imaginario particularmente heleno

y esencialmente político, aunque el género presente una naturaleza paradójica.

La metáfora, en consonancia con la categorización conceptual de la cultura, no es sólo un fenómeno lingüístico, sino que está inmersa en las redes imaginarias con que construye su comprensión de la realidad. Por otra parte, como el de imaginario social, el concepto de metáfora estructural afirma el postulado de la interdisciplinaridad para abordar la obra literaria, ya que el drama requiere para su comprensión, también la comprensión del mundo contextual.

Liliana Sardi
Universidad Nacional de Cuyo