

# EL USO DE *AISCHÝNE* (VERGÜENZA) EN ANTIFONTE Y LA POLÍTICA DEMOCRÁTICA DE LA ATENAS CLÁSICA\*

---

LUCAS MANUEL ALVAREZ

Universidad de Buenos Aires – CONICET

lucasmalvarez@yahoo.com.ar

En la actualidad, la discusión en torno a la identidad de Antifonte sigue dividida entre los analíticos (que postulan la existencia de, al menos, dos autores homónimos) y los unitarios (que agrupan los escritos bajo el nombre de uno solo). Desde una lectura unitaria, este trabajo se ocupa de abordar la obra del sofista y logógrafo prestando especial atención al uso del concepto de *aischýne*. En primer lugar, se explicita la conexión establecida entre este concepto, la mirada de los otros y las apariencias que los ciudadanos proyectan para enfrentarse a sus pares. En segundo lugar, se vincula esta serie de ideas con el drama ático y, finalmente, se equipara el funcionamiento del teatro con el de la *pólis* democrática.

Antifonte / *aischýne* / retórica / teatro / política

Nowadays, the controversy about Antiphon's identity is still divided between the separatists (who pose the existence of at least two homonym authors) and the unitarian scholars (who attribute all the works to the same person). From a unitarian's position, this work will focus on the sophist and logographer's work, paying special attention to the use of the notion of *aischýne*. First, we will show the connection between this notion, the eye of others and the image the citizens give to stand before their equals. Then, these ideas will be linked with the Attic drama, and finally we will compare the way in which theatre and the democratic *pólis* work.

Antiphon / *aischýne* / rhetoric / theater / politics

## Introducción

**E**l camino hacia una interpretación cabal de la obra de Antifonte de Ramnunte sigue obstaculizado por la cuestión de su identidad. Ya en el siglo III de nuestra era, Hermógenes de Tarso sugirió la existencia de

---

\* Agradezco las valiosas observaciones y comentarios de la Dra. Graciela Marcos y el Dr. Emiliano Buis, que le dieron forma final a este trabajo. Agradezco también el aporte de Verónica Russo.

dos Antifontes: el *rhétor* de los discursos forenses y el adivino, intérprete de sueños y autor de los tratados *Sobre la Verdad* y *Sobre la concordia* (87 A2). En la actualidad, la discusión sigue dividida entre los que sostienen una visión “unitaria”, con Gagarin<sup>1</sup> como máximo exponente, y aquellos que defienden una visión “analítica” (o separatista), como la de Pendrick<sup>2</sup>. Una recapitulación de la así llamada “cuestión antifontea” sería redundante por su carácter oscilante<sup>3</sup>; sin embargo, es posible puntualizar los campos en los que se libró la discusión. Cada una de las tendencias se ocupó, por un lado, de la exégesis de los testimonios antiguos (sobre todo de los de Jenofonte y Hermógenes) y, por el otro, del análisis de los fragmentos adjudicados a Antifonte, tanto en su forma como en su contenido. Respecto de los testimonios, la propia crítica analítica le ha otorgado mayor crédito al de Jenofonte (quien en *Memorables* I 6, 1, presenta a un Antifonte “sofista”) por su proximidad temporal con el contexto de nuestro autor, pero los unitarios suponen que ese mote de sofista no es prueba para la existencia de un Antifonte *sophistés* distinto de otro *rhétor* y que, más allá de este testimonio controvertido, no hay documentos contemporáneos que proporcionen indicios para justificar la tesis separatista<sup>4</sup>.

En cuanto a los aspectos formales del *corpus*, ambas tendencias han prestado atención al género, a la técnica compositiva, a la lengua y al estilo. En este marco, dos fueron las controversias. Por un lado, se discutió si los discursos judiciales reales (*i.e.* aquellos discursos que Antifonte, como logógrafo, compuso para que fuesen pronunciados en las cortes judiciales) diferían de las *Tetralogías* (discursos ficticios compuestos, se supone, con objetivos didácticos) en cuanto a la técnica compositiva (los analíticos se inclinaron por la afirmativa y los unitarios, también, pero adjudicaron las diferencias al carácter escolar y sofístico de las últimas) y, por el otro, se discutieron las diferencias lingüísticas entre la producción oratoria y los tratados. En este caso, un exhaustivo estudio como el de Ortolá Guixot señala que más allá de las convenciones propias de los géneros a los que se adscriben las obras, existen relaciones estrechísimas entre los fragmentos del sofista y los discursos del orador. Y, a partir de una lectura minuciosa de los dos *corpora*, sostiene que, a nivel fonético, existen siete rasgos compartidos contra uno no compartido; a nivel morfológico, doce contra dos; a nivel sintáctico, trece

---

<sup>1</sup> GAGARIN (2002).

<sup>2</sup> PENDRICK (2002).

<sup>3</sup> Cf. RAMON PALERM (1996). El trabajo de Ramon Palerm representa un estado del arte inmejorable sobre la “cuestión antifontea”, al menos hasta mediados de la década del noventa. Para actualización bibliografía ver los trabajos de GAGARIN (2002) y PENDRICK (2002).

<sup>4</sup> RAMON PALERM (1996: 26-27).

contra uno; y que los usos léxicos y estilísticos también pueden considerarse compartidos<sup>5</sup>. Finalmente, se han aducido también diferencias, en cuanto al contenido, entre las *Tetralogías* y los discursos reales, y entre el tratado *Sobre la verdad* y la personalidad histórica de Antifonte.

En este trabajo, y desde una visión unitaria, nos ocuparemos de cuestiones de contenido a propósito del uso del concepto de vergüenza (*aischýne*) en la producción filosófica y retórica de Antifonte. Abordaremos, en primera instancia, el fragmento A del tratado *Sobre la verdad*, donde el autor asocia explícitamente la presencia de testigos y la mirada de los otros con la aparición de la vergüenza; luego, apoyados en la teoría narratológica, estudiaremos dos de sus discursos reales. En uno de ellos, observaremos la reiteración de estas asociaciones, relacionadas, a su vez, con la cuestión de la construcción y proyección de una determinada imagen de sí mismo. Al leer el otro discurso, nos detendremos especialmente en este asunto de las imágenes y apariencias de los ciudadanos gracias a la inclusión, por parte del logógrafo, de una figura mítica y teatral. Finalmente, estudiaremos las vinculaciones entre estas reflexiones de Antifonte y el funcionamiento de la política democrática de la Atenas clásica.

### *La vergüenza y los testigos en Sobre la verdad*

Gracias al hallazgo y publicación de los papiros *P.Oxy.* #1364, #1797 y #3647 (conocidos como fr. 44 A, B y C desde la edición de Diels y Kranz), contamos hoy con un considerable testimonio directo de la labor teórica de Antifonte. Mientras que el origen del tercer papiro es aún dudoso, los fragmentos de los dos primeros pertenecen sin lugar a dudas a la segunda parte del tratado *Sobre la verdad*. Según la tradición indirecta, este tratado estaba compuesto por dos libros. En el primero, el sofista se habría ocupado del concepto de verdad y de los medios para acceder a ella (cuestiones sobre todo “epistemológicas”), y en el libro II la preocupación central habría sido el estudio de una especie de física que, abarcando “todas las cosas que son”, comprendía una antropología como investigación del modo de comportarse del hombre en sociedad<sup>6</sup>. Citamos a continuación algunas líneas de las dos columnas pertenecientes al fragmento A del papiro #1364:

La justicia (*dikaíosýne*) consiste en no transgredir las normas legales (*nómima*) vigentes en la ciudad de la que se forma parte. En consecuencia un individuo puede obrar justamente en total acuerdo con

---

<sup>5</sup> ORTOLÁ GUIXOT (2003: 261-274).

<sup>6</sup> VENECIANO (2008: 95).

sus intereses, si observa las grandes leyes en presencia de testigos (*martyron*). Pero si se encuentra solo y sin testigos, su interés reside en obedecer a la naturaleza. Pues las exigencias de las leyes son accidentales; las de la naturaleza, en cambio, necesarias. Los preceptos legales son fruto de la convención, no nacen por sí mismos; sí lo hacen, por el contrario, los de la naturaleza, ya que no resultan de una convención. (Col. I)<sup>7</sup>

Por tanto, al transgredir las normas legales, en la medida en que lo hace sin conocimiento de aquellos que las han convenido, está libre (*apéllaktai*) de toda vergüenza (*aischýne*) y castigo (*zemía*); si se le descubre empero no. (Col. II)

Tradicionalmente estos fragmentos han sido interpretados como parte de la discusión planteada por los sofistas acerca de la antítesis *phýsis-nómos* y como prueba para considerar a Antifonte un defensor de la *phýsis* o un utilitarista. Guthrie, por ejemplo, entiende que en el tratado se sugiere un curso de acción de acuerdo con la naturaleza en detrimento de la ley y la costumbre<sup>8</sup>; mientras que Furley<sup>9</sup> y Ostwald<sup>10</sup> le adjudican al sofista un incipiente utilitarismo, al observar en el texto tanto una búsqueda del placer como una clara intención de evitar el dolor. Sin embargo, es posible pensar, como lo hacen Barnes<sup>11</sup> y Gagarin<sup>12</sup>, que la posición del sofista es más bien ambivalente y que su discusión parece dirigida sobre todo al análisis de las concepciones populares sobre la justicia y no a condenar el *nómos* o a establecer su propia doctrina positiva. Siguiendo esta línea, Veneciano sostiene que la idea de justicia, tanto como las de *phýsis* y *nómos*, sólo son consideradas por el sofista en relación con su preocupación central, que es la de observar cómo se conduce el hombre en sociedad desde una perspectiva sociológica<sup>13</sup>. Así, la tarea de Antifonte en el tratado se revela como un análisis<sup>14</sup> y una descripción de lo que ocurre de hecho en la ciudad de Atenas. Por otro lado, esta línea de lectura es coherente con la ubicación de los fragmentos en el libro II de *Sobre*

<sup>7</sup> Trad. por MELERO BELLIDO (1996), aquí y en citas ss.

<sup>8</sup> GUTHRIE (1969: 118).

<sup>9</sup> FURLEY (1981)

<sup>10</sup> OSTWALD (1990)

<sup>11</sup> BARNES (1982: 407).

<sup>12</sup> GAGARIN (2002: 73-4).

<sup>13</sup> VENECIANO (2008: 93-6).

<sup>14</sup> El propio Antifonte utiliza el término: “Un análisis (*sképsis*) tal está justificado por el hecho de que la mayor parte de los derechos que emanan de la ley están en oposición a la naturaleza” (Col II).

la verdad, donde, según habíamos señalado, se buscaba poner en evidencia los modos de comportarse del hombre en sociedad desde un enfoque antropológico.

Ahora bien, en las líneas citadas Antifonte comienza con una definición de la justicia (*dikaíosýne*) y lo hace a través de un proceso que podríamos llamar de relativización y particularización. En primer lugar, ofrece una definición legalista al equipararla, justamente, con las normas legales (*nómima*), pero especifica que esas normas son las vigentes y aquellas vigentes en la ciudad particular en la que se habita. La justicia, como se ve, nada tiene de universal. En una segunda etapa de este proceso de definición, la relatividad y particularidad de la justicia se agudizan, pues esas normas legales son respetadas por los ciudadanos sólo si están en presencia de testigos, ya que, si se encuentran solos, pueden obviarlas y obedecer a la naturaleza. De esta manera, Antifonte delimita dos espacios como marcos de la acción: *i.* la ciudad de la que se forma parte (excluyendo así a las otras ciudades o, en todo caso, a lo que *no* es ciudad); y *ii.* el ámbito público (con su contraparte, lo privado, en donde parece reinar la *phýsis* y la soledad). A la hora de actuar buscando el beneficio personal, los ciudadanos se atienen a dos conjuntos de convenciones: el primero define lo que debe hacerse en tal o cual ciudad; el segundo, lo que debe hacerse en el espacio público de la ciudad en cuestión.

Entre las características definitorias de la *pólis*, que Vernant enumera en su clásico trabajo sobre los orígenes del pensamiento griego, se encuentra la división entre un dominio público (aquel en el que se dirimen los asuntos de la comunidad a plena luz del día) y un espacio privado (el del hogar). Esta división supone, para Vernant, una exigencia de publicidad que obliga a colocar ante la mirada del conjunto toda una serie de procedimientos y conductas que antes constituían el privilegio exclusivo del *basileús*<sup>15</sup>. Pero la centralidad de esta división ya había sido puesta en evidencia por los sofistas en el siglo V a.C., como puede advertirse, por ejemplo, luego de la lectura de los *Dissoi Lógoi*. Este opúsculo anónimo está formado por un conjunto de notas tomadas por alumnos de algún maestro que seguía el método de Protágoras o bien por ejemplos que el maestro le proporcionaba a sus alumnos. En cualquiera de los dos casos, su inserción en el mundo sofístico y escolar es clara. En el segundo razonamiento de estos *Dissoi Lógoi*, titulado *Peri kaloû kai aischróu*, se pasa revista a una serie de casos para demostrar que las cosas son o bellas o vergonzosas según la ocasión. Citamos a continuación algunas líneas:

Que las mujeres se bañen dentro de casa es bello, en la palestra es feo (*aischrón*) (3) [...] Maquillarse, ungirse de perfumes y adornarse con

<sup>15</sup> VERNANT (1992: 61-3)

joyas, en un hombre es feo, en la mujer es bello (6) [...] Para los espartanos, que las muchachas hagan gimnasia y aparezcan en público arremangadas y sin túnica es bello, para los jonios es feo. (9) [...] Entre aquellos, que los niños no aprendan música ni letras es bello, para los jonios es una vergüenza (*aischrón*) no aprender estas cosas.

La consideración de los dos espacios, con sus contrapartes, que regulan las acciones de los individuos parece vincular este opúsculo con lo expuesto por Antifonte. En *Peri kaloû kai aischrou* se traza la diferencia entre lo público y lo privado (no es lo mismo bañarse dentro de la casa que en la palestra) y también la diferencia entre una ciudad y otra (siendo mujer no es lo mismo practicar gimnasia y aparecer arremangada en Esparta que hacerlo en Jonia). Sin embargo, la relación con Antifonte se hace más estrecha si nos detenemos en aquello que regula lo que puede hacerse en cada uno de esos espacios, es decir, en la vergüenza. Bañarse en la palestra y, siendo mujer, aparecer arremangada en Jonia es, en ambos casos, vergonzoso (*aischrós*), como también lo es, para Antifonte, transgredir las normas legales en presencia de testigos. La vergüenza, como vemos, impone los límites de lo que puede hacerse, sobre todo, en el ámbito público. Si lo que busca es evitar la vergüenza, el ciudadano debe atenerse a una serie de reglas que constituyen su papel y no frustrar la expectativa del otro que, por ejemplo, no espera a un hombre maquillado y adornado con joyas.

Esta relación entre la vergüenza y la presencia de los otros que observan en un ámbito público ha sido señalada reiteradamente por la crítica moderna. Cairns, a la hora de proponer una traducción del término *aidós*, advierte que sería un error asimilarlo en su conjunto con alguno de los términos o experiencias modernas, pero aun así indica que el concepto de vergüenza ayuda a tomar contacto con esa experiencia que supone el *aidós* griego. Este *aidós* aparece definido como una emoción inhibitoria de la acción, que supone el reconocimiento de que la propia imagen es vulnerable ante la mirada y la opinión de los otros, y aunque la moderna vergüenza no sea un equivalente exacto, ambos comparten características y asociaciones. Entre ellas, tres cuestiones que son fundamentales: la presencia del otro como público; la asociación con los ojos y la visibilidad y, por último, la relación con patrones de conductas tales como evitar la mirada del otro o esconderse del otro<sup>16</sup>. Sin embargo, como hemos visto, Antifonte no usa el término *aidós* sino *aischýnē* (que también suele traducirse por vergüenza o deshonor), pero el propio Cairns se encarga de dilucidar la afinidad entre ambos conceptos. Si bien en su primera aparición, que se da en el marco de la poesía elegíaca

<sup>16</sup> CAIRNS (1993: 14).

agrupada bajo el nombre de Teognis de Mégara, el sustantivo *aischýne* lo hace con un sentido objetivo señalando una situación vergonzosa, más tarde, el término indica la reacción o imagen mental ante esa situación y, con este sentido subjetivo, se convierte en un equivalente del *aidós*. Ya en tiempos de Aristóteles, y en el lenguaje corriente, los términos aparecen como sinónimos, salvo en el caso de que *aischýne* se utilice con el mencionado sentido objetivo<sup>17</sup>. Y esta distinción entre un sentido objetivo y otro subjetivo del término *aischýne* pone en evidencia la discrepancia entre el uso que se le da en los *Dissoi Lógoi* y en Antifonte: mientras que en el opúsculo anónimo aparece el adjetivo *aischrós* (que se traduce indistintamente por feo o vergonzoso) señalando una situación vergonzosa, Antifonte utiliza el sustantivo para indicar un particular estado del individuo que transgrede las normas legales ante testigos (*martyron*), lo que acerca su uso al del *aidós*.

Al parecer, el sofista supone que, como los requerimientos de las leyes son impuestos (*epíthetos*) y acordados (*homologethénta*), y no necesarios y no acordados como los de la naturaleza, su violación no trae consecuencias a menos que otra persona sea testigo de la infracción, en cuyo caso, el castigo será la *aischýne*. Para Gagarin, esa vergüenza sólo es un producto de la opinión y, teóricamente, puede ser ignorada<sup>18</sup>. Aquí creemos, sin embargo, que la cuestión de la vergüenza es crucial en el análisis que propone Antifonte, como también lo es el estar libre de ella para los ciudadanos. En *Sobre la verdad*, la presencia e interrelación de *aischýne* y *martyron* le otorgan tanto a lo que cada ciudadano muestra de sí mismo como a la mirada de los otros un valor clave en el espacio público. El sofista parece indicar que en la Atenas de su tiempo, al franquear los límites de lo privado, cada individuo se encuentra expuesto ante los ojos de sus conciudadanos, testigos de sus acciones, y por ello la violación de alguna de las convenciones que regulan la arena pública acarrea no sólo una pena legal (*zemía*), sino también vergüenza. Los enfoques antropológicos que, desde mediados del siglo XX, han posado su mirada sobre el mundo griego antiguo confirman su análisis al sostener que la vida ciudadana consistía en una serie de apariciones públicas en la Asamblea, en las cortes judiciales, en el teatro y con ocasión de los juegos y los ritos, de suerte que ser ciudadano equivalía a aparecer en público<sup>19</sup>. En esas apariciones, el ciudadano pretendía ser estimado y escapar de la vergüenza, y por ello cuidaba su reputación frente a los otros, su apariencia, lo que dejaba ver de sí mismo.

Sin embargo, el panorama de un concepto como la vergüenza en el pensamiento de Antifonte queda incompleto hasta tanto no se estudie, desde

---

<sup>17</sup> CAIRNS (1993: 14 y 415).

<sup>18</sup> GAGARIN (2002: 72).

<sup>19</sup> REDFIELD (1993: 189).

una visión unitaria de su identidad, su aparición como recurso persuasivo en los discursos forenses.

### *La vergüenza y las apariencias de los ciudadanos en los discursos forenses*

La práctica judicial ateniense no contaba ni con abogados ni con fiscales, y por ello se esperaba que los litigantes se pronunciaran ante el tribunal por sí mismos. Este sistema terminó favoreciendo la proliferación de los “escritores fantasmas” o logógrafos que escribían los discursos para que sus clientes los leyeran como si fueran propios<sup>20</sup>. Antifonte fue el primer logógrafo ateniense y uno de los primeros maestros de retórica de la ciudad<sup>21</sup>. Su fama como buen orador es atestiguada por Tucídides, quien lo describe como el más capaz de su tiempo en reflexionar y expresar lo que pensaba y sostiene que su discurso de defensa fue el mejor que se haya pronunciado en un proceso de pena capital<sup>22</sup>. Aún en el siglo III d.C., Filóstrato afirma que había sido un orador muy persuasivo y que, por ello, se había ganado el sobrenombre de Héctor<sup>23</sup>. De la obra retórica de Antifonte se han conservado algunos títulos y fragmentos, una colección de ejercicios ficticios y tres discursos forenses completos. Se supone, entonces, que fue autor de un escrito titulado *Proemios y epílogos* y de otro titulado *Arte retórica*, que habrían sido especies de manuales con ejemplos dirigidos a los alumnos. Por otro lado, aparecen las *Tetralogías*, ejemplificaciones prácticas consideradas como los textos más antiguos que se poseen sobre la enseñanza de la retórica y como uno de los únicos modelos completos de oratoria de los áticos. Y, finalmente, nos encontramos con los tres discursos forenses reales: *Acusación de envenenamiento contra la madrastra* (I), *Sobre el asesinato de Herodes* (V) y *Sobre el coreuta* (VI).

Cualquier exposición discursiva mantiene un cierto orden entre sus partes y, aunque algunas secuencias narrativas en estilo indirecto de los poemas homéricos (como las de Néstor en *Ilíada*, IX 53-78) cuenten con una clara intención de ordenar las ideas a través de los segmentos del discurso, es en el siglo V a.C. cuando ese orden recibe una sistematización teórica<sup>24</sup>. Se supone que fue Córax el primero en establecer un esquema tripartito de proemio (*prooímion*), debate (*agón*) y epílogo (*epílogos*), pero este esquema, con ciertas ampliaciones, alcanza su punto más alto ya en la época de

<sup>20</sup> TODD (2000: 21).

<sup>21</sup> RAMÍREZ VIDAL (2000: 9)

<sup>22</sup> Tuc. VIII 68.1-2.

<sup>23</sup> Filóstrato, *Vida de los sofistas*, I 15, 2

<sup>24</sup> RAMÍREZ VIDAL (2000: 108).

Antifonte. A pesar de que, en sus discursos reales, la distribución no sea acartonada sino adaptable a las circunstancias particulares de cada caso, es posible distinguir cinco partes: proemio, preparación, narración (*diégesis*), pruebas y epílogo<sup>25</sup>. En *Sobre el coreuta*, por ejemplo, el proemio se extiende desde el párrafo 1 al 6; la preparación, del 7 al 10; la narración, del 11 al 13; las pruebas, del 14 al 47 y el epílogo, del 48 al 51. La fecha en la que suele datarse este discurso, en el 418/9 a.C.<sup>26</sup>, lo ubica en un momento álgido de la política ateniense, cuando los círculos oligárquicos asediaban con vehemencia el poder democrático y esta coyuntura permite que comprendamos el contexto de su pronunciación. El acusado es un miembro del Consejo que solía denunciar a funcionarios corruptos y cuya condición de Corifeo sugiere que contaba con una considerable fortuna. Frente a él aparecen los denunciantes, familiares de Diódoto, el muchacho coreuta del título, que ha muerto luego de la ingesta de una droga para mejorar su entonación. Un tercer grupo lo conforman los beneficiarios del proceso que habrían incitado a los familiares para que iniciaran el juicio, debido a que, tiempo atrás, habían sido acusados por el orador de participar de negocios delictivos. En el exordio el acusado declara:

Para quien es un simple mortal, ciudadanos jueces, el mayor placer consiste en que no se produzca ningún riesgo con respecto a su persona, de modo que cualquiera, de estar haciendo algún ruego, haría éste. Y también, aun en el caso de que alguien se viera obligado a arrostrar un peligro, que al menos le asista lo que yo precisamente considero lo más importante en semejante vicisitud: saber en conciencia que ningún delito ha cometido y que, incluso si alguna desgracia sobreviniera, se producía sin deshonor (*aischýnes*) ni maldad, y más por culpa de la fortuna que por efecto de la injusticia. (§1)<sup>27</sup>

Esta reaparición y uso de *aischýne* (que aquí Redondo traduce por deshonor<sup>28</sup>) parece confirmar nuestras observaciones respecto de su uso en el tratado filosófico. Konstan explica del siguiente modo el razonamiento que, en esta ocasión, Antifonte pone en boca del acusado: una acción puede parecerle a los otros la señal de un defecto en el carácter y, por lo tanto, producir vergüenza, pero la verdadera vergüenza sólo aparece si uno sabe que tiene la culpa; la vergüenza se despierta, sostiene Konstan, apoyado en Aristóteles, por una acción que expone un defecto del agente, pero el agente no está

<sup>25</sup> RAMÍREZ VIDAL (2000: 110).

<sup>26</sup> DOVER (1950)

<sup>27</sup> Trad. por REDONDO (1991), aquí y en citas ss.

<sup>28</sup> REDONDO (1991: 133).

completamente a merced de la opinión pública<sup>29</sup>. Por ello, controlando lo que muestra de sí, puede evitar la *aischýnē*. Si en *Sobre la verdad*, el ciudadano que transgredía las normas legales estaba libre (*apallássō*) de vergüenza sólo si no era observado por los otros, aquí, en el discurso, el que ha cometido una desgracia puede pensar que se produjo sin (*áneu*) vergüenza y mostrarse así frente a los otros. Por lo tanto, evitar la mirada del otro o controlar lo que se le muestra al otro, se convierten en las tácticas para evitar la *aischýnē*. Y la última de estas tácticas, vuelve a aparecer implícitamente en el discurso cuando el orador afirma que, al exponer en detalle todo lo que ha ocurrido, eso reportará respeto y valimiento para él pero vergüenza (*aischýnen*) para los que lo acusan e injurian (§§ 8-9). Sin embargo, el respeto o la vergüenza no serán tanto el resultado de una determinada exposición de los hechos sino más bien el de una determinada construcción de la imagen que el orador pretende construir de sí mismo y de sus adversarios.

La construcción y el manejo de esa imagen son obviamente perceptibles en la *diégesis*. La teoría narratológica que, hace pocos años, ha descubierto el mundo antiguo y ha decidido emprender la tarea de elaborar la historia de la narrativa griega antigua<sup>30</sup>, se ha ocupado de este segmento de los discursos oratorios y nos brinda algunas herramientas para su análisis. Edwards afirma que el orador se convierte en un narrador primario en el punto del discurso donde comienza la narración de los eventos pasados. Sin embargo, aclara que la narración de estos eventos (que representan el trasfondo del pleito) no está compuesta de una sola unidad, pues un discurso suele tener dos o más secciones narrativas separadas por otras de argumentación. En cada una de estas secciones aparece un narrador principal (presentando su versión de los hechos), mientras que los narratarios (aquellos a los que se dirige la narración) son, en principio, los jurados<sup>31</sup>. En el caso específico de *Sobre el coreuta*, el narrador es interno y manifiesto, y en la primera y breve sección narrativa (§§ 11-13) se encarga de adoptar la *persona* de un ciudadano que cumple sus deberes con el máximo rigor, tanto enjuiciando a los enemigos del Estado como entrenando a su coro. A través de intervenciones en la narración, el orador-narrador logra un efecto de meticuloso cuidado en sus labores: "...equipé un lugar de adiestramiento en la parte de mi casa en que resultaba más adecuada..."; "...reuní el coro de la mejor manera que pude, sin multar a nadie ni imponer cauciones por fuerza..." (§11). Luego, previendo una acusación por negligencia (ya que él no había estado presente en el momento

<sup>29</sup> KONSTAN (2006: 104).

<sup>30</sup> DE JONG (2004: xi).

<sup>31</sup> EDWARDS (2004a: 317-318).

en que Diódoto ingiere la droga), aclara que no tuvo tiempo de entrenar a su coro por los procesos que había entablado contra dos ciudadanos por *eisangelía*, exponiéndolos “recta y justamente” (§12) al Consejo. La construcción de esta imagen de sí mismo tiene un claro objetivo y pone en evidencia las interrelaciones que se daban en la Atenas clásica entre las cuestiones políticas y lo jurídico, pues, como señala Todd, los litigantes ricos solían mencionar sus *leitourgiai* (servicios públicos desempeñados a costa propia) y señalar su ausencia en los adversarios, sabiendo que ello podía modificar no sólo la penalidad sino también el veredicto<sup>32</sup>. Los otros pasajes narrativos dentro de este discurso de Antifonte aparecen en la sección de pruebas en §§ 21-24 y §§ 34-40. Particularmente, en este último segmento (que comienza con una intervención meta-narrativa: “En efecto, he de explicaros también esto”), se alcanza el clímax del discurso cuando el narrador afirma que los ciudadanos a los que estaba enjuiciando no tenían esperanza de ser absueltos por la gravedad de las acusaciones y que, por ello, se encargaron de persuadir a los familiares de Diódoto para que iniciaran acciones judiciales y así lo privaran a él de continuar con sus demandas (§§ 35-36). Finalmente, cerrando el segmento de las pruebas, el orador enumera sus tareas públicas – sus sacrificios y plegarias en nombre de la ciudad; el ejercicio de su pritanía; sus propuestas de voto y sus opiniones “sobre los asuntos más importantes y dignos de mayor consideración” – y afirma que todas ellas eran “bien visibles a toda la ciudadanía” (*pólei phanerós*) (§45). Se entiende que, por extensión, no sólo sus tareas pasadas sino también la imagen de sí mismo que acaba de construir con su discurso debe ser visible a toda la ciudadanía, pues, de hecho, los ciudadanos jueces no son más que una porción que la representa.

Hemos visto entonces que la búsqueda de estima y la pretensión de escapar de la vergüenza –conductas que los estudios modernos señalan como partes intrínsecas de la vida ciudadana en la Atenas del siglo V a.C.–, son tematizadas por Antifonte tanto en su tratado filosófico como en su labor como logógrafo. Además, hemos observado que el sofista señala dos tácticas para estar libre de vergüenza, relacionadas ambas con la mirada del otro y con la imagen que cada uno proyecta de sí mismo. A continuación, nos ocuparemos de esta cuestión de las imágenes y apariencias de los ciudadanos en otro de sus discursos forenses.

*Acusación de envenenamiento contra la madrastra* (I) es el único discurso de acusación de los tres que se han conservado de Antifonte; fue pronunciado, al parecer, entre el 420 y el 411 a.C.<sup>33</sup>, y el orador es un joven que acusa a su madrastra de haber planeado el asesinato de su padre. Existe

<sup>32</sup> TODD (2000: 23-24).

<sup>33</sup> DOVER (1950).

una diferencia notable entre los discursos de acusación y los de defensa, pues, como ha notado Aristóteles, en los últimos las secciones narrativas son breves y selectivas, mientras que en los de acusación la narración es independiente y vital para ganar el caso<sup>34</sup>. Por esa razón, la sección narrativa principal del VI se extendía del §11 al §13 y en el I se prolonga del §14 al §20. En este discurso I, y de manera atípica en el contexto forense, el narrador es manifiesto y externo, pues lo que relata ocurrió cuando él era apenas un niño. Y este estatus se hace evidente cuando revela que está infiriendo ciertos hechos<sup>35</sup>, por ejemplo, en el siguiente pasaje: "... cuando le preguntó si quería auxiliarla, la otra en seguida se puso a su disposición, *según creo*." (§16). Hacia el final del §13 declara: "Yo voy a intentar exponerles la verdad sobre los hechos ocurridos. Que la justicia me guíe", iniciando así la *diégesis*. El orador-narrador cuenta entonces que su padre poseía un amigo, Filóneo, que tenía claras intenciones de colocar a su concubina (*pallaké*) en un prostíbulo, y una segunda esposa con quien tuvo otros hijos. Esta madrastra del orador traba amistad con la *pallaké* y la convence –ya que, al parecer, las unía el común desprecio de sus maridos– de suministrarles a sus hombres un bebedizo para enamorarlos. Cuando los hombres se dirigen al Pireo (Filóneo, para celebrar unos ritos sacrificiales y el padre del orador, para navegar hacia Naxos), la concubina viaja con ellos y les administra el fármaco. Como desconocía que estaba siendo engañada y que el bebedizo era, en realidad, un veneno mortal, decide suministrarle más cantidad a su marido, quien muere instantáneamente, y menos al otro, quien cae enfermo y muere veinte días después, no sin antes pronunciarle a su hijo un mandamiento de venganza. Tiempo después, los familiares de Filóneo consiguen la ejecución de la *pallaké*, pero la madrastra queda impune.

Desde la óptica de la teoría narratológica, y a contramano de estudiosos como Kennedy<sup>36</sup>, Edwards piensa que, en el discurso I, Antifonte emplea una variedad de recursos estilísticos y produce un relato que resulta del todo persuasivo. En este sentido, señala que el logógrafo: *a)* se sirve de la frecuencia y el ritmo de la narración para cumplir con su objetivo de culpar a la madrastra, empleando la forma del resumen al hablar de los hombres y algo cercano a una escena (incluyendo el discurso indirecto) cuando habla de las mujeres (§§ 15-16), pues esa velocidad del relato ayuda a subrayar los movimientos negativos de ellas<sup>37</sup>; *b)* utiliza una prolepsis en §19 ("... estaban

<sup>34</sup> EDWARDS (2004a: 318).

<sup>35</sup> EDWARDS (2007: 322).

<sup>36</sup> KENNEDY (1963).

<sup>37</sup> En §16 no se especifican las razones de los ritos sacrificiales que debe realizar Filóneo ni del viaje del padre a Naxos pero luego, en §17, se ajusta nuevamente el ritmo para narrar en detalle las ideas de la concubina respecto de cómo administrar el bebedizo.

haciendo, oh jueces, plegarias que ya no se cumplirían...” para agudizar el *páthos* de sus narratarios principales llenándolos de cólera y compasión y, líneas después, otra (“... todavía no sabía que estaba siendo engañada por mi madrastra...”) para adelantar su idea de que, aunque la concubina haya sido culpable, también lo es la madrastra y que debe ser acusada por ello; c) construye y ubica ingeniosamente párrafos que suenan muy simples (donde las proposiciones principales son conectadas hasta tres veces por la conjunción *kaí*) para mantener viva la impresión de inexperiencia del orador mencionada en §1; d) dedica las oraciones más largas de la sección narrativa a la descripción de situaciones que derivan por completo de su imaginación (o de la imaginación del orador)<sup>38</sup>. Mediante el uso de estos recursos, entre otros, Antifonte compone un discurso eficaz a pesar de no contar con ningún testigo para apoyar el relato del orador, ya que, de los cuatro protagonistas, tres están muertos y el cuarto es la acusada<sup>39</sup>.

Sin embargo, aún nos resta mencionar otro de los recursos que utiliza el logógrafo. Exactamente en la mitad de la sección narrativa y líneas antes del clímax del discurso, el orador-narrador refiere que los hombres se dirigen al Pireo acompañados por la *pallaké* y que una vez allí:

Y tan pronto como hubo acabado los sacrificios rituales, ya desde ese mismo instante discurría la mujer cómo les daría el fármaco, si antes o después de la cena. Pues bien, deliberando consigo misma le pareció que lo mejor era administrarlo después de la cena, pues en todo atendía las recomendaciones de esta Clitemnestra (*tes Klytaimnéstras*), la madre de este sujeto. (§17)

Una vez establecidos los roles de cada uno de los protagonistas (la *pallaké* como autora material que ignoraba que el bebedizo era un veneno; la madrastra como autora intelectual; Filóneo y el padre como los hombres injustamente asesinados; y el hijo como el vengador de la muerte), el logógrafo decide calcar estos caracteres y vincularlos con el compartido trasfondo intelectual de los jueces a través del epíteto “esa Clitemnestra” que le adjudica a la madrastra<sup>40</sup>. Teniendo en cuenta la originalidad de Antifonte como logógrafo, el empleo de este recurso parece ser el primero en su género<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> EDWARDS (2004b) y EDWARDS (2007)

<sup>39</sup> EDWARDS (2004b: 62).

<sup>40</sup> BUIS (2010)

<sup>41</sup> Andócides también utiliza un epíteto proveniente de la tragedia en *Sobre los misterios*: “Pues, con ser tres las mujeres con las que habrá estado conviviendo su padre, es, según dice, hijo de una, hermano a la vez de la segunda, y aún tío de la tercera. ¿Qué clase de hombre podría ser este individuo? ¿Un Edipo, o un Egisto? ¿O cómo hay que

Sabiendo además que los argumentos esgrimidos por un orador debían ser, ante todo, verosímiles y persuasivos para la audiencia, la mención del personaje trágico debe haber sido uno de ellos. Más aún, sabiendo que en las cortes judiciales de Atenas los argumentos extra-jurídicos tenían un peso importante a la hora de resolver un caso y que la mayor parte de §17 es una clara invención del orador, la metáfora debió haber sido clave no sólo para camuflar este hecho<sup>42</sup>, sino también para ayudar a obtener la aprobación del jurado.

Ahora bien, la inclusión de Clitemnestra en este discurso de acusación contra la madrastra, supuesta autora intelectual del asesinato del padre del denunciante, aparece obviamente justificada por su pasado mítico, es decir, por el asesinato de su esposo, el rey Agamenón, tras su regreso de Troya. Sin embargo, aquí también nos interesa remarcar el vínculo que puede establecerse entre esta inclusión y los tópicos que venimos trabajando. En primer lugar, admitiendo la dificultad de relacionar el recurso utilizado por Antifonte con el concepto de vergüenza, es posible indicar, al menos, dos cuestiones. Por un lado, la vergüenza podría haber sido un efecto del discurso en la “conciencia” de la madrastra si esta hubiera estado presente entre los destinatarios. Entonces, su supuesta ausencia en el estrado explicaría la ausencia del tal concepto en el discurso. Incluso es posible pensar que al adosarle el epíteto de “esa Clitemnestra” ante la cantidad de ciudadanos que presenciaban los juicios, la vergüenza no tardaría en apoderarse de ella, teniendo en cuenta la institucionalización del chismorreo en la Atenas clásica<sup>43</sup>. Una vergüenza que, en definitiva, sería otra de las cargas, junto con la *zemía*, si además el juicio resultaba en favor del denunciante, tal cual sostenía Antifonte en *Sobre la verdad*. Por otro lado, teniendo en cuenta la estrecha conexión entre la vergüenza y la mirada de los otros, y entre la oratoria forense y la escena teatral, no podemos pasar por alto dos pasajes de las tragedias donde Clitemnestra cumple un rol central. Es de notar, en primer lugar, que, en el *Agamenón* de Esquilo, y en su salida a escena luego del asesinato de su marido y de Casandra, Clitemnestra afirma justamente no avergonzarse (*epaischynthésoma*) (1373) por haber proferido palabras de amor hacia Agamenón, pues lo requería la ocasión y respondía a un plan premeditado. En segundo lugar, no deja de llamar la atención que “esta Clitemnestra” no sólo sea aquella que ganó su fama al perpetrar, junto a Egisto, el asesinato de Agamenón, sino la que, en palabras del campesino que abre la *Electra* de

---

llamarlo?”, pero su discurso de defensa ante el tribunal está datado aproximadamente en el 399 a.C. *Vide* REDONDO (1991: 185).

<sup>42</sup> EDWARDS (2004b: 60).

<sup>43</sup> MORRIS (2007).

Eurípides, evita el asesinato de sus hijos justamente por miedo a ser mirada con malos ojos (*phthonetheíe phóno*) (30).

Esta mención de las miradas nos conduce directamente hacia el otro tópico que venimos estudiando: la cuestión de las imágenes y apariencias que los ciudadanos proyectan frente a sus pares. Si en *Sobre el coreuta*, el orador se esforzaba en construir una imagen positiva de sí mismo, que sea bien visible a los ojos de toda la ciudad, para obtener así la aprobación del jurado, aquí, por el contrario, siendo un discurso de acusación, los esfuerzos del logógrafo han sido puestos en construir una imagen negativa del acusado. Sin embargo, en ambos casos, la clave del discurso parece residir en la elaboración de una determinada imagen de un individuo, en el diseño de caracteres o *ethopoia* cuyo funcionamiento consiste en afirmar bondades propias y endilgar vicios ajenos<sup>44</sup>. En el discurso I, la coronación de este proceso se alcanza justamente con la inserción de la figura de Clitemnestra. Antifonte apela al saber compartido por los destinatarios del discurso y aunque ese saber sea básicamente literario, en el fondo es visual, por dos razones. En primer lugar, porque mediante esa referencia a un retrato femenino conocido por todos, el orador logra suplir los inconvenientes que impone la ausencia de la madrastra en el estrado (pues eran escasas las ocasiones en las que una mujer se presentaba en un ámbito judicial). En segundo lugar, y teniendo en cuenta que los ciudadanos presentes en el tribunal eran los mismos que asistían al teatro<sup>45</sup>, parece indudable que uno de los propósitos de esta inclusión de Clitemnestra sea que los jueces rememoren la imagen de este personaje saliendo a escena con el arma homicida, presa todavía de la embriaguez del crimen y celebrando la sangre derramada<sup>46</sup>. La pregnancia de esta escena y la fama ganada por el personaje son aprovechadas por el logógrafo hasta sus últimas consecuencias<sup>47</sup>. Su inclusión, de hecho, revelaría que las analogías entre las presentaciones públicas de la oratoria legal y el teatro ya habían sido detectadas de manera contemporánea y reflejadas en los discursos mediante metáforas, metáforas que, como indicamos, apelaban al compartido mundo visual de cualquier ateniense medianamente educado<sup>48</sup>. Las estrechas

---

<sup>44</sup> Entre los oradores, fue Lísias quien se destacó por su gran habilidad en delinear caracteres.

<sup>45</sup> OBER (1989: 152).

<sup>46</sup> LESKY (1963: 287).

<sup>47</sup> BERS (1994) cree, sin embargo, que los jueces encontraron de mal gusto esta referencia y que, en el futuro, otros oradores y el mismo Antifonte hicieron un ajuste en sus discursos viendo que los jurados no querían que les ofrezcan un espectáculo demasiado evocador de la tragedia.

<sup>48</sup> HALL (2006: 384).

interrelaciones que se establecen, en la Atenas clásica, entre lo que sucede en la corte y en el teatro han sido largamente reconocidas por la crítica desde fines del siglo pasado. Se han señalado, por ejemplo, las similitudes en el comportamiento de los que participan de estas actividades, tanto de los que se muestran y se dirigen al público mediante la palabra como de los que escuchan, observan y juzgan. Todd ha sostenido, justamente, que el hecho de juzgar en la corte estaba condicionado por el mismo tipo de experiencia que se daba en el espacio teatral y viceversa<sup>49</sup>. Bajo esta luz, la presencia de un sustrato dramático en el discurso de Antifonte tiene como objeto recrear, ante el auditorio, la imagen negativa de la madrastra, construyendo el perfil exacto y necesario para la intencionalidad jurídica del denunciante<sup>50</sup>. Sin embargo, las semejanzas entre las instituciones de la Atenas clásica exceden las señaladas hasta alcanzar un isomorfismo entre los festivales dramáticos, las competiciones atléticas, las reuniones en la Asamblea, los juicios en la corte y ciertas actividades cotidianas de los ciudadanos en el ámbito público<sup>51</sup>.

Hemos vinculado la inclusión de la figura de Clitemnestra en el discurso de Antifonte no sólo con la vergüenza (aunque indirectamente), sino también con la cuestión de la mirada de los otros y el teatro, y la introducción de lo teatral nos lleva al punto final de nuestro recorrido. En la Atenas del siglo V a.C., la importancia de la fama (*phéme*), de la reputación (*dóxa*) y del honor (*timé*) era crucial y cada una de ellas se elaboraba y mantenía, como sostiene Goldhill, con la auto-presentación, la auto-regulación y el auto-encubrimiento que hacía que cada ciudadano se pusiera en escena ante el ojo público<sup>52</sup>. Esas prácticas eran utilizadas en la corte para ganarse la reputación de hombres justos, en la Asamblea, la de sabios consejeros y en el día a día, la de buenos ciudadanos que se atenían al *nómos*. En cada uno de estos casos, el ciudadano tenía como fuente de enseñanza y experiencia la propia escena teatral, donde un grupo de conciudadanos se convertían en otros (en los personajes que les correspondían) ante la mirada atenta de los espectadores. Si el teatro y, sobre todo, el trabajo de los actores sobre la escena, representa una escuela de ciudadanía, lo es porque, como bien señala de nuevo Goldhill, el espectáculo es una forma que atraviesa la Asamblea, la corte, las procesiones y los rituales religiosos y, obviamente, el teatro. Al atravesarlas, hace depender a cada una de estas instituciones públicas de una puesta en escena que las hace pasibles de ser observadas, evaluadas y, eventualmente, disfrutadas<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> TODD (2000: 25).

<sup>50</sup> BUIS (2010).

<sup>51</sup> Cf. OBER (1989), GOLDHILL (1999).

<sup>52</sup> GOLDHILL (1999: 4).

<sup>53</sup> GOLDHILL (1999: 8).

Volviendo al discurso de Antifonte, podemos decir que, adjudicándole a la madrastra la imagen y el rol de Clitemnestra, el logógrafo equipara, en un punto, la ciudadanía con la actuación. Si ambas mujeres actuaron como asesinas, el denunciante no hace otra cosa que presentarse como justiciero y vengador. Entonces, la ciudad hace las veces de una gran puesta teatral donde cada ciudadano ejecuta su rol, construye y cuida su apariencia, persiguiendo la fama y escapando de la vergüenza.

### *Reflexiones finales*

En la *Introducción*, y luego de detallar las controversias de la así llamada “cuestión antifonte”, nos habíamos propuesto, desde una visión unitaria, estudiar el uso del concepto de vergüenza en la obra filosófica y retórica atribuida a Antifonte. En primer lugar, en los fragmentos que se han conservado del tratado *Sobre la verdad*, el concepto aparecía relacionado estrechamente con la presencia de los otros, bajo la figura de los testigos, que observan las acciones de un agente. La supuesta ubicación de estos fragmentos en el libro II del tratado sugería que, más que una propuesta (en favor de la *phýsis* o utilitarista), Antifonte estaba efectuando una descripción de los modos de comportarse del hombre en la ciudad. Y si en el tratado se hacía hincapié en la importancia de estar libre de vergüenza y se señalaba una táctica para lograrlo (que consistía en evitar la mirada del otro cuando, por ejemplo, se violaba el *nómos*), en el discurso *Sobre el coreuta* aparecía la misma insistencia en la posibilidad de mantenerse sin vergüenza, junto con la presentación de otra táctica. En el exordio, el orador afirmaba que si un simple mortal se enfrenta a un peligro, debe hacerlo sabiendo “en conciencia” que no ha cometido ningún delito e incluso, si sucede alguna desgracia, debe saber, además, que se produce sin vergüenza ni maldad. Si la verdadera vergüenza sólo aparece cuando el agente cree que tiene la culpa y se muestra de esta forma, la segunda táctica para evitarla consiste, entonces, en controlar lo que se le muestra al público. Por lo tanto, ambas tácticas terminan vinculadas con la mirada de los otros y con las apariencias que los agentes elaboran para enfrentarse a sus pares. Por ello, en la lectura de *Acusación de envenenamiento contra la madrastra*, nos detuvimos en la mención de Clitemnestra, cuya inclusión parecía reflejar con claridad la centralidad de las apariencias de los ciudadanos e, indirectamente, la cuestión de la vergüenza. La aparición de este personaje nos condujo, además, hacia la escena teatral y sus similitudes con los otros espacios públicos de la Atenas clásica, lo que nos permitió comprender que la elaboración y el mantenimiento de las apariencias que los ciudadanos consuman en su cotidianeidad podían tener como paradigma la misma representación teatral.

La extensión de una cultura *performativa*<sup>54</sup>, que equipara a ciudadanos con actores y a los espacios públicos con la escena teatral, puede ser vista como parte de la puesta en evidencia de las bases de la *pólis* que efectuaron los sofistas. En este sentido y, si bien los límites de este trabajo no lo permiten, es posible vincular las reflexiones de Antifonte no sólo con los *Dissoí Lógoi*, sino también con ciertos aportes de Gorgias y Protágoras<sup>55</sup>. Aquí, por lo pronto, hemos visto que en su estudio antropológico y sociológico de la Atenas de su tiempo, el sofista y logógrafo de Ramnunte estableció como ejes la vergüenza, la mirada de los otros y las apariencias de los ciudadanos. Desde la óptica antifontea, ser ciudadano es ofrecerse (mediante apariencias) a la vista de los demás (conciudadanos y testigos), y la vergüenza, como emoción inhibitoria que tiene en la mira la reputación en la comunidad, es la que demarca los límites de esa imagen de sí mismo. De esta forma, la reflexión sofística de Antifonte puede comprenderse como un germen de los enfoques *performativos* que, desde fines del siglo pasado, exploran el espectáculo (el componente visual de los rituales y los actos públicos) como una de las formas en las que, ya en la antigüedad, los ciudadanos participan y experimentan la política.

---

<sup>54</sup> GOLDHILL (1999).

<sup>55</sup> La inclusión de Clitemnestra en el discurso I de Antifonte y la analogía que esa inclusión supone entre el funcionamiento de la Corte y el teatro podría vincularse con el fragmento B23 de Gorgias en la medida en que ese fragmento sea leído en clave política y la *apátē* sea extendida al resto de las instituciones públicas. Por otro lado, la cuestión de los testigos y la vergüenza tematizados en *Sobre la verdad* podría ponerse en relación con el razonamiento que Protágoras presenta luego del mito de Prometeo en el diálogo platónico que lleva su nombre (*Prot.* 323b-c), pues allí el sofista de Abdera hace hincapié en la necesidad de comportarse teniendo en cuenta la opinión de la mayoría.

## Bibliografía

### *Bibliografía primaria*

- AA.VV. (1980-1999) Platón, *Diálogos*, Madrid, 9 vols.  
 AA.VV. (1990-1992) Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Madrid, 4 vols.  
 CRESPO, E. (2008) *Homero, Ilíada*, Barcelona.  
 DIELS, H., KRANZ, W. (1951-1952<sup>6</sup>) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, 3 vols.  
 GERNET, L. (1923) *Antiphon. Discours suivis des fragments d'Antiphon le Sophiste*, Paris.  
 LABIANO, J. M. (1999) *Eurípides, Tragedias II*, Madrid.  
 MELERO BELLIDO, A. (1996) *Sofistas. Testimonios y Fragmentos*, Madrid.  
 PEREA MORALES, B. (2000) *Esquilo. Tragedias*, Madrid.  
 REDONDO, J. (1991) *Antifonte. Andócides. Discursos y Fragmentos*, Madrid.  
 LABIANO, J.M. (1999) *Eurípides, Tragedias II*, Madrid.

### *Bibliografía secundaria*

- BARNES, J. (1982) *The Presocratic philosophers*, New York.  
 BERS, V. (1994) "Tragedy and rhetoric", en WORTHINGTON, I. (ed.) *Persuasion: Greek rhetoric in action*, London, pp. 176-196.  
 BUIS, E. (2010) "El recurso a la imáginería mítico-dramática como estrategia judicial en *Contra la madrastra* de Antifonte", en *Homenaje a Paola Vianello de Córdoba*, México (en prensa).  
 CAIRNS, D. (1993) *Aidós. The psychology and ethics of honour and shame in ancient Greek literature*, Oxford.  
 DE JONG, I. (2004) "General introduction", en DE JONG, I., NÜNLIST, R., BOWIE A. (eds.) *Narrators, narratees, and narratives in ancient Greek literature. Studies in ancient Greek narrative, Volume One*, Leiden, pp. xi-xiii.  
 DOVER, K.J. (1950) "The chronology of Antiphon's speeches", *CQ* 44, pp. 44-60.  
 EDWARDS, M. (2004a) "Antiphon", en DE JONG, I., NÜNLIST, R., BOWIE A. (eds.) *Narrators, narratees, and narratives in ancient Greek literature. Studies in ancient Greek narrative, Volume One*, Leiden, pp. 317-324.  
 EDWARDS, M. (2004b) "Narrative levels in Antiphon 1, Against the stepmother", en LÓPEZ EIRE, A., RAMOS GUERREIRA, A. (eds.), *Registros lingüísticos en las lenguas clásicas*, Salamanca, pp. 51-63.

- EDWARDS, M. (2007) "Antiphon", en DE JONG, I., NÜNLIST, R. (eds.) *Time in ancient Greek literature. Studies in ancient Greek narrative, Volume two*, Leiden, pp. 321-328.
- FURLEY, D.J. (1981) "Antiphon's case against justice", en KERFERD, G.B. (ed.) *The Sophists and their legacy*, Wiesbaden, pp. 81-91.
- GAGARIN, M. (2002) *Antiphon the Athenian. Oratory, law, and justice in the age of the Sophists*, Austin.
- GOLDHILL, S. (1999) "Programme notes", en GOLDHILL, S., OSBORNE, R. (edd.) *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge.
- GUTHRIE, W.K.C. (1969) *A history of Greek philosophy. Volume III: The fifth century enlightenment*, Cambridge (se cita según trad. española de RODRÍGUEZ FEO, J. (1994), *Historia de la filosofía griega. III. Siglo V. Ilustración*, Madrid).
- HALL, E. (2006) "Lawcourts dramas: Acting and performance in legal oratory", en *The theatrical cast of Athens: Interactions between ancient Greek drama and society*, Cambridge, pp. 353-392.
- KENNEDY, G.A. (1963) *The art of persuasion in Greece*, Princeton.
- KONSTAN, D. (2006) *The emotions of ancient Greeks*, Toronto.
- LESKY, A. (1963) *Geschichte der griechischen literatur*, AG Verlag, Bern (se cita según trad. española de DÍAZ REGAÑÓN, J. Y ROMERO B. (1989) *Historia de la literatura griega*, Madrid).
- MORRIS, I. (2007) *Historia y Cultura. La revolución de la arqueología*, Madrid.
- OBER, J. (1989) *Mass and elite in democratic Athens: Rhetoric, ideology and the power of the people*, Princeton.
- ORTOLÁ GUIXOT, Á.F. (2003) "Retórica y sofística: la cuestión antifontea desde el punto de vista lingüístico", *Emerita* LXXI 2, pp. 259-276.
- OSTWALD, M. (1990) "Nomos and Phusis in Antiphon's *Perí Aletheías*", en GRIFFITH, M., MASTRONARDE, D.J. (eds.) *Cabinet of Muses. Essays on classical and comparative literature in honour of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, pp. 293-306.
- PENDRICK, G.J. (2002) *Antiphon the Sophist: The fragments*, Cambridge.
- RAMÍREZ VIDAL, G. (2000) *La retórica de Antifonte*, México.
- RAMON PALERM, V. (1996) "Antifonte de Ramnunte y la 'cuestión antifontea'. Actualización crítica e interpretación unitaria", *Habis* 27, pp. 23-39.
- REDFIELD, J. (1993) "El hombre y la vida doméstica", en VERNANT, J.-P. (ed.) *El hombre griego*, Madrid, pp. 177-210
- TODD, S.C. (2000) "The language of law in classical Athens" en COSS, P. (ed.) *The moral world of the law* (Past and Present Publication), Cambridge, pp. 17-36.

VENECIANO, G. (2008) "Antifonte 44 D.K.: Una investigación sobre el comportamiento humano", *Quaderni urbinati di cultura classica* 89, pp. 87-116.

VERNANT, J.-P. (1992) *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona.

Fecha de recepción: 03-06-11

Fecha de aceptación: 09-06-11