

ARGOS

año VIII

nº 8



Revista de la Asociación Argentina de Estudios
Clásicos

Buenos Aires
1984

ARGOS

Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC)

DIRECTOR

Prof. Dr. Rodolfo P. Buzón
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Católica Argentina, Universidad de Buenos Aires)

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Prof. Amalia S. Nocito
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires)

PROSECRETARIA DE REDACCIÓN

Prof. María Mercedes Riani
(Universidad de Buenos Aires)

SECRETARIA ADMINISTRATIVA Y DE RELACIONES PÚBLICAS

Prof. Mirta Meyer
(Universidad de Buenos Aires)

PROSECRETARIA ADMINISTRATIVA Y DE RELACIONES PÚBLICAS

Prof. Rosalía Vofchuk
(Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires)

COMITÉ ASESOR

Prof. María Luisa Acuña (Universidad Nacional del Nordeste), Prof. Aurelio R. Bujaldón (Universidad Nacional de Cuyo), Prof. Antonio Catinelli (Universidad Nacional de Córdoba), Prof. Jorge Crespi (Universidad Nacional del Sur), Prof. Delia A. Deli (Universidad de Buenos Aires), Prof. Alfredo Di Pietro (La Plata), Prof. Miguel A. Guérin (Universidad de Buenos Aires), Prof. Francisco J. Olivieri (Universidad de Buenos Aires), Prof. Dr. Gerardo Pagés (Universidad de Buenos Aires), Prof. María del Carmen Ríos (Instituto Superior del Profesorado, Paraná), Prof. Carlos A. Ronchi March (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad de Buenos Aires)

DIRECCIÓN POSTAL

Beruti 3199 - 4º "A" - 1425 Buenos Aires - Argentina

ISSN 0325-4194

Este volumen fue editado con el concurso del
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Queda hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Copyright by Asociación Argentina de Estudios Clásicos

FRANCISCO NÓVOA

1904-1985



Una vez más deben enlutarse las páginas de *Argos*, ahora ante la inesperada partida del profesor Nóvoa, quien a los 81 años mantenía sin desmedro la vigencia de sus dotes intelectuales y seguía alerta a la inquietud siempre latiente de su inalterable vocación, promotora de una actividad profesional que nunca supo de claudicaciones, aunque él también, uno más entre los universitarios argentinos, alguna vez sufrió la incomprensible injusticia con que, en la cotidiana brega de enseñar y aprender, los remezones políticos socavan con porfiada reiteración la continuidad académica.

De su dedicación a la docencia y al estudio, en el difícil dominio de las letras clásicas, dan testimonio los largos años en que frecuentó las aulas del querido Colegio Nacional de Buenos Aires y de las facultades de Filosofía y Letras, de la

UBA primero, de la UCA más tarde, la que le abrió sus puertas para que continuase la entrega de su saber y de su calidad humana durante largo tiempo, no por último, menos fructífero.

Fue profesor de muchos de nosotros, los que hoy nos alienamos en esta Asociación: de los más jóvenes, en el tradicional colegio de Mitre o en la todavía reciente UCA; de los mayores, en la vieja facultad de Viamonte. Todos aprovechamos de la prudencia, el equilibrio y la medida de su personalidad.

No menos importante ha sido para nuestros comunes afanes su nunca retaceada colaboración con la AADEC, en la que le cupo dirigir esta revista, presidir el Ateneo de Buenos Aires y representarlo ante la C. D. general, sin desmayar por el tiempo, el costo o la distancia. Asimismo sumó su esfuerzo y su presencia en varios simposios nacionales y jornadas diversas, sin otro interés que su permanente asedio de las humanidades clásicas.

Cumplió como hombre cabal y como amigo fiel y seguro.
Ergo, care magister, in nomine omnium qui tibi amici discipulique fuimus, in pace aeterna requiescas.

ALBERTO J. VACCARO

LA HAMARTÍA EN EL TEATRO DE SÓFOCLES

PABLO A. CAVALLERO *

Ocuparse del tema de la *áμαρτία* en el teatro de Sófocles obliga a considerar en primer lugar el problema del significado de ese término y su aplicación en la tragedia; esto nos remite necesariamente al texto aristotélico: es el pasaje de la *Poética* (1453 a) en el cual el filósofo dice que personaje trágico que produce temor y piedad es el hombre ni muy bueno ni muy malo que cae en la desgracia, no por maldad o perversidad, sino *δι' áμαρτίαν τυνά*¹. Quizás no esté equivocado A. J. Waldock cuando afirma que la *Poética* es una serie de notas para conferencia que Aristóteles debía explicar en extenso al exponerla²: ciertamente, no queda claro el concepto. Basta leer *La faute tragique* de Suzanne Saïd³ para tener una idea de la complejidad en asociaciones semánticas, evoluciones y aplicaciones que ha tenido la familia de palabras de *άμαρτάνω*. Y el uso que hizo Aristóteles del término *άμαρτία* queda inmerso en un difícil y discutido campo de aproximaciones⁴.

¿A qué 'error' alude el pasaje? ¿Puede ser un error moral o siempre es intelectual, como propone Lesky⁵? ¿Es necesaria

* Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

¹ Cf. Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy; Paris, Les Belles Lettres, 1969, p. 47, 9-10. En este trabajo nos referiremos a ciertos personajes que no son *famosos* hombres "con gran reputación y felicidad" como los mencionados por Aristóteles (Edipo y Tiestes), tales el heraldo de *Las traquinias* y el servidor de *Edipo, rey*; pero ellos también sufren caídas a causa de un error y, por lo tanto, son relevantes en el aspecto que encaramos aquí.

² A. J. A. Waldock, *Sophocles the dramatist*, Cambridge, University Press, 1966, p. 37.

³ Paris, F. Maspero, 1978.

⁴ Cf. notas de la edición de Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti; Verona, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 1974.

⁵ Albin Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1973, p. 35.

su presencia en una tragedia? Y además, ¿qué relación tiene la falla con la ἵβρις? Trataremos de hallar una respuesta para cada interrogante a través del análisis de las piezas de Sófocles; en este camino, intentaremos ubicar a cada personaje trágico —sea central o secundario— en la situación límite que sirve de contexto a su accionar, para penetrar así más cumplidamente en las posibles manifestaciones del problema.

Si nos centramos primeramente en el caso de Ajax, observamos que a él no se le puede atribuir un error moral, tal como podría ser, desde una perspectiva moderna, el mantener su odio rencoroso hacia los Atridas y Odiseo (v. 41)⁶, puesto que este rasgo es coherente con la concepción del héroe de epopeya. A pesar de los caracteres cívicos de la Atenas imperial que C. M. Bowra señala en el personaje de Ajax⁷ —su poder de mando, su capacidad de ganar afecto y lealtad, su ensimismamiento superior—, el héroe no se separa totalmente del ideal épico. Así como Aquiles se encerró en su tienda, presa de indignación y de rencor, el mismo sentimiento llena el espíritu de Ajax, que quiere vengar la afrenta sufrida. No. El error de Ajax es una falla intelectual, muy especial por las circunstancias en que se produce, pero falla al fin: la de creer que está hiriendo a sus enemigos cuando en verdad está atacando al ganado; es un no ver la realidad (vv. 56-8). Esta falla es ἀμαρτία aun si está loco Ajax, porque ella es precisamente la burla mayor a su ἵβρις: el héroe no niega el poder de los dioses pero sí rechaza su ayuda (vv. 768-9, 774-5, cf. 589-590), por eso se aplica a él la máxima de Atenea (v. 133): contra la opinión de G. Ronnet⁸, Ajax es un κακός, es un imprudente, un sujeto de ἵβρις, y como tal disgusta a los dioses; de ahí que Palas enseñe a Odiseo el espectáculo de Ajax como visión ejemplarizante (v. 127 ss.).

La matanza que hizo Ajax es motivo de deshonra

⁶ La numeración de los versos y las citas corresponden a Sophocle, *Oeuvres*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 3 vols., 1972-1974-1977.

⁷ C. M. Bowra, *Sophoclean tragedy*, Oxford, At the Clarendon Press, 1956, pp. 20-6.

⁸ *Sophocle, poète tragique*, Paris, Ed. E. de Broccard, 1969, p. 180: "Quel que soit le sens qu'on donne au mot, Ajax n'est pas κακός: il n'est ni lâche ni méchant".

(vv. 216-220, 397-400, 419-427, 454-5) y ésta se mantiene aunque la cólera de la diosa dure un día. Una vez deshonrado de tal modo (vv. 260-2, 308-322), Ajax no podía seguir viviendo: su suicidio, realizado con plena conciencia, responde al "hombre íntegro" al que alude Bowra⁹, a la coherencia del personaje, porque Sófocles moldea "hombres como deben ser", coherentes en su carácter y actitudes. Por ello el v. 755 es dramáticamente vano¹⁰, pues nunca Ajax podría permanecer vivo aunque Teucro lo encerrara por un día. La situación trágica del héroe (no usamos esta expresión en correspondencia estricta con el sentido que le da Lesky sino como momento decisivo de elección) es verse deshonrado y tener que elegir entre una vida sin honra y una muerte que le devuelva esa cualidad (vv. 479-480). Ajax tiene lucidez acerca de la elección que debe hacer (vv. 323-7, 356-361, 391, 470-2) y su resolución es tomada con plena libertad y aceptación del destino (v. 854), tal como lo demuestran el rechazo tácito (vv. 527-8) y expreso (vv. 594-5) de los ruegos de Tecmessa (vv. 496-513) y del coro (vv. 483-4), y la despedida de su hijo Eurísaces (vv. 530, 550-5). Ajax tiene, sí, un momento de duda trágica (v. 650 ss.), pero su natural se impone, ironiza (vv. 666-8) y se decide definitivamente por el suicidio (vv. 684-692).

Es éste, pues, el primer caso en Sófocles en que la *ἀμαρτία* se revela como "burla" a la *ἴβρις*; la falla es un instrumento de lo que Reinhardt llama "obra demoníaca"¹¹, instrumento del conocimiento del propio ser o del propio destino. Ajax comprende su ser de desmesurada confianza en sí mismo mediante una ceguera intelectual cuya consecuencia lo deshonra y a la vez le descubre su falta de sabia prudencia (vv. 401-2), hecho que lo hace deslizarse de su condición de héroe épico a la de héroe trágico (vv. 612-620) sin que pierda su personalidad noble (vv. 594-5).

No vemos en la pieza otro personaje trágico ni otra falla que provoque caídas, aun considerando la desmesura de los Atridas y su desubicación, su indigna manera de conducirse, la cual, según Saïd¹², es un modo de *ἀμαρτία*. No hallamos un

⁹ Cf. *op. cit.*, p. 62.

¹⁰ *εἰ ζῶντ' ἐκείνον εἰσιδεῖν θέλοι ποτί.*

¹¹ Karl Reinhardt, *Sophocle*, Paris, Les éditions de minuit, 1971, traduit de l'allemand et préface par Emmanuel Martineau, p. 134.

¹² Cf. *op. cit.*, p. 377 ss.

carácter trágico en los hijos de Atreo ni en Teucro, pues si bien unos y otros toman decisiones —que son opuestas— respecto del cadáver de Ajax, no se hallan frente a un momento de elección que influya en el futuro de sus vidas o sus rangos; se limita Teucro a deplorar la muerte de su hermano y a llorar los reproches que le hará Telamón, pero no tiene otro deber sino enterrar a Ajax; se limitan los Atridas a excederse en poderío (vv. 1071-2) y en odio cuando intentan vengarse del muerto privándole de sepultura (vv. 1089-1090) y violar con ello las leyes eternas (v. 1335); caen los tres en sutiles o descubiertos ultrajes también desmesurados (vv. 1142 ss., 1228 ss.). Se conducen así como sujetos de ὕβρις, especialmente los Atridas —pues Teucro sólo los insulta—, pero no hay en ellos una caída trágica ni una ἀμαρτία que los lleve a ella. Ni siquiera cambian de actitud (vv. 1370 ss., 1389 ss.), tan sólo accede Agamenón al pedido de Odiseo por respeto a su amistad, no a sus ideales. Toda esta segunda parte del drama destaca, por oposición de caracteres y concepciones, la nobleza de Ajax, que con su muerte recobró el honor.

Las traquinias y *Antígona* presentan una serie de notables paralelismos. En la primera de estas obras, Deyanira es unánimemente reconocida por la crítica como heroína de tragedia. Su situación trágica inicial es verse engañada y llegar al punto de tener que recuperar el amor de Heracles por el nunca seguro recurso de la magia, para no vivir ya más como esposa afrentada por un marido compartido (vv. 459-460). En realidad, dicho recurso era necesario *sub specie aeternitatis*: ella debía usar el filtro del centauro muerto para que se cumpliera el primer oráculo profetizado a Heracles, que habría de morir por efecto de un muerto (vv. 1159-1163). Deyanira alcanza la lucidez de la situación en que se encuentra cuando le confirman el presentido efecto pernicioso del filtro (v. 707 ss. y 739-740). Y ante todo este hecho, aún puede actuar con libertad en un nuevo momento de elección: vivir desgraciadamente como viuda e involuntaria¹³ asesina, o aceptar la muerte conjunta con su marido (vv. 719-722). Deyanira comete como Ajax un error intelectual; su ἀμαρτία es creer en la bondad del ungüento sin tener presente aquello que después entró a considerar (v. 707 ss.), que el centauro no entregaría un bien a la

¹³ Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, III, 1110b.

causante de su muerte y que, por lo tanto, el filtro podría ser nefasto. Pero en este caso, la *ἀμαρτία* no burla ninguna *ἴβρις*, porque Deyanira no es culpable de ella, aunque su error hará cumplir el oráculo y a la vez inducirá a la heroína a su caída.

Antígona se halla en la situación de tener que enterrar a su hermano a pesar de la prohibición oficial. La situación en sí es necesaria por cuanto implica cumplir la ley universal de dar honras fúnebres a todos los muertos. Antígona se muestra lúcida desde el principio, conciente de que ella debe realizar esa tarea si los demás no lo hacen (vv. 95-7). Pero es también libre porque tiene la posibilidad de elegir el cumplimiento del decreto humano, como Ismena y toda la ciudad. Pero ¿cuál es la *ἀμαρτία* que produce su caída?¹⁴ Kitto¹⁵, Ronnet¹⁶ y en general toda la crítica, dicen que Antígona no cometió ninguna falla y que Sófocles retrata el padecimiento sin causa; Saïd afirma que hallar una falta en la heroína es reconocer que Creón gobierna con justicia¹⁷. Pero quizás el error, mucho menos evidente que en Deyanira o en Creón¹⁸, sea el no hacer coherentes sus argumentos, amplios, con sus verdaderos móviles, más particularizados subjetivamente por ella. Frente a Ismena (vv. 76-7) y frente a Creón (v. 450 ss.), Antígona sostiene que ella defiende las leyes divinas —para Ronnet¹⁹ absolutiza leyes que siente exigentes en su conciencia—, pero luego confiesa su comprensión parcial de las mismas y no insiste en su postura: la joven dice a Creón que no se habría arriesgado si no hubiese sido su hermano el muerto; sólo por amor a él y por reducción de una ley general a su caso particular, Antígona halla un beneficio en la muerte (vv. 465-8)²⁰. Es

¹⁴ María Rosa Lida simplifica el problema diciendo que “la negativa de Ismena pone en movimiento la audacia de Antígona y la lleva a su muerte” (cf. *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 46), con lo cual niega que la heroína haya resuelto cumplir su deber antes de conocer la opinión de Ismena, y conecta además directamente como causa y efecto el acto de Antígona y su muerte. Creemos, como se verá más adelante, que hay un error de la heroína —independiente de su acto— que provoca la caída trágica.

¹⁵ H. D. F. Kitto, *Greek tragedy, a literary study*, London, Methuen, 1961; V, 3, p. 129.

¹⁶ Cf. *op. cit.*, I, 1.

¹⁷ Cf. *op. cit.*, pp. 125-6.

¹⁸ Cf. Saïd, *op. cit.*, p. 128.

¹⁹ Cf. *op. cit.*, I, 4.

²⁰ V. Ehrenberg ha creído necesario negar el móvil del amor fra-

posible ver aquí una *ἀμαρτία* de orden intelectual por la que Antígona, como su novio, no revela a Creón —también errado— una causa irrefutable que justifique la suspensión del edicto. Esto se hace claro si vemos que casi inmediatamente después de las palabras de Tiresias sobre la importancia del asunto (la alteración del orden divino general), Creón dice *φράζε·πέισομαι δ' ἐγώ* (v. 1099) en un cambio costoso pero rotundo de actitud. Por otra parte, si es aquella la *ἀμαρτία* de Antígona, de todos modos no responde a ningún acto de *ἕβρις*, situación paralela a la de Deyanira. No hay *ἕβρις* en Antígona porque la osadía de la que es acusada (vv. 249, 449, 480, 482, 580, 853, 915) surge, aun cuando esté en boca del coro²¹, de la óptica errada de Creón, y si no aceptamos que Antígona yerra en cuanto reduce una ley universal (*ἀμαρτία*), debemos concluir que, además de Creón, tampoco ella comprende ni cumple cabalmente las Leyes eternas (*ἕβρις*); en la heroína no hay desconocimiento sino parcialización: comete un error, no cae en desmesura.

Otra semejanza entre *Las traquinias* y *Antígona* es que Hemón y Licas aparecen como personajes de menor importancia pero también tratados trágicamente. El joven hijo de Creón se ve en un conflicto que consiste en tener que elegir entre la obediencia “razonable” al padre (vv. 677-680), lo cual significa para él llevar una vida frustrada, y enfrentar al rey, seguir su propia convicción y sentimiento (v. 743), aunque eso pueda llevarlo a la muerte. Su intercesión es necesaria por su condición de novio de Antígona (vv. 626-630), porque él puede cuestionar a quien la ciudad teme (vv. 690-1), y porque el asunto interesa a todos (v. 749). Hemón tiene la posibilidad de actuar con libertad en el momento de elección, pues frente a otros parientes, él no soporta la “locura” de Creón, no participa del temeroso conformismo de aquéllos (v. 765). ¿Por qué se produce su caída? Sin ser culpable de *ἕβρις*, el hijo menor de Creón comete un error intelectual: utilizar argumentos inadecuados para corregir a su padre, tales como elogiar la actitud de Antí-

terno para sostener el respeto de las “leyes no escritas” por parte de Antígona. Cf. *Sophocles and Euripides*, Oxford, Basil Blackwell, 1954, p. 31.

²¹ La interpretación de Schmid y de Lesky mencionada por Saïd (*op. cit.*, p. 125) contra la postura de Mazon, Jebb y Bruhn, es decir, ver en vv. 853-4 a *προσπίπτω* como “caer en súplica a los pies de”, deja sin sentido este *θράσος* alegado por el coro.

gona (y además señalarla como deber hacia el hermano, vv. 692-9), negar abiertamente la razón al rey que se cree dueño de la verdad (vv. 705-9) y mostrarse censor (v. 735), mientras que alude brevemente al argumento fundamental (v. 745, v. 749), una vez que Creón ya está enfurecido (v. 742). El no convencer a su padre le cuesta la vida, imposible de sobrellevar sin Antígona (vv. 1223-5, 1234-7).

Licas está en la situación trágica de ser el mensajero de un regreso que sería causa de penas para Deyanira; debe elegir entre ser fiel a su ama (v. 408 ss.) y sufrir las consecuencias de su obligación de servidor, o quebrar su deber de lealtad para librarse de aquéllas. Ante la necesidad de informar, Licas tiene la libertad de elegir qué dirá; pero en la elección yerra pues decide mentir sobre la base de un error intelectual (v. 483): creer que Deyanira sería un amo ἀγνώμων (vv. 472-4) que lo castigaría por la noticia, quizás con un exceso de temor (v. 481)²². Pero esto no destruye aún la vida del servidor. Cuando la situación se repite, tiene rasgos inversos: Licas cree llevar un presente por el que Heracles le quedaría obligado (vv. 618-9), mientras que en realidad el regalo provoca en el amo una furia tal que es causa de la muerte del heraldo (vv. 775-782); es este segundo error, relacionado estrechamente con el de Deyanira, el que lo lleva a la caída.

Suele afirmarse que estas dos obras tienen, cada una, un personaje central femenino, y se niega que Heracles y Creón sean personajes trágicos. Sin embargo podemos decir que sí lo son, pero a su modo; y en esto hay un nuevo paralelismo entre ambas piezas. Además, S. Saïd dice acertadamente que "si, dans *Antigone*, le vocabulaire de l'*hamartia* s'organise surtout autour de Creón et d'une faute religieuse, dans *Les trachiniennes* il se regroupe surtout autour de Déjanire"²³; pero esto no implica necesariamente que Antígona y Heracles, por su parte, no sean presas de la ἀμαρτία.

Creón y Heracles están equivocados en su accionar porque la ἀμαρτία los domina. Obstinado y tiránico uno, antipático, egoísta y antojadizo el otro, no vemos hasta qué punto podrían dar sus vidas por un bello ideal, como algunos admirados héroes de tragedia, pero son caracteres coherentes que marchan acor-

²² Cf. Saïd, *op. cit.*, p. 373.

²³ Cf. *op. cit.*, p. 365.

des con la ciega guía de su respectivo error, y las situaciones en que se hallan resultan trágicas para ellos.

En el caso de Heracles, la situación trágica es el tener que alcanzar la muerte para lograr la felicidad ansiada; la necesidad, como en Deyanira, surge del cumplimiento de los oráculos, los cuales indicaban cómo moriría él y que en la época supuesta de la acción acabarían sus males (vv. 1159-1161; 1169-1171). Las profecías requerían la presencia de otro instrumento que pusiera en marcha la serie de engranajes, y ése fue la pasión de Heracles por Iolo (v. 497), que llevará al uso del ungüento y éste, a su vez, a la muerte de Heracles con el fin de sus penas. La lucidez llega al personaje cuando comprende el verdadero sentido de los oráculos (v. 1145 ss.). G. Ronnet dice que Heracles tiene un solo acto libre que es elegir el lugar de su muerte²⁴; sin embargo, se da en él algo eminentemente trágico, que es la aceptación del destino (v. 1174 ss.). Heracles es llevado a la muerte sin poder defenderse, pero cuando le llega la lucidez cesan sus quejas e imprecaciones, y no sólo acepta esa muerte sino ordena acelerarla con la acción del fuego. Coherente con su carácter, concreta resueltamente su fin, como realizó sus trabajos.

La *ἀμαρτία* que provoca la caída de Heracles resulta ser una falla intelectual. Como Deyanira creyó que el ungüento sería beneficioso, él creyó que el oráculo le predecía la obtención de la felicidad en su casa, al acabar los trabajos después de sobrevivir en Eubea, cuando en realidad la obtendría en la muerte. En este caso, la *ἀμαρτία* será nuevamente una burla a la *ἄβυσσος* del personaje, que había matado deslealmente a Ifitos, con lo cual provocó la furia de Zeus (vv. 269-280), y que había atacado a Euritos tan sólo para robarle a Iolo (vv. 351-8).

Así, mientras Ronnet dice, en el primer capítulo de la obra citada, que no hay que olvidar que Deyanira muere porque quiere, y, en el tercero, que ella es la víctima del verdugo Heracles, en realidad cada uno sufre su propia tragedia, y de

²⁴ Cf. *op. cit.*, p. 45: "il choisit le lieu de sa mort, à cela se borne son initiative: il ne fait que subir".— En cuanto a las líneas siguientes de nuestro trabajo cf. J. de Romilly, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, Les belles lettres, 1980, p. 41: es cierto que Heracles lucha como siempre, pero no creemos exacto el afirmar que "il ne renonce ni aux blâmes [...] ni aux malédictions". Heracles suma su lucha al cumplimiento del destino.

este modo el drama se revela con dos personajes centrales engarzados, y se justifica el desarrollo de la pieza tras la muerte de la heroína.

Tal como veremos a Edipo sentirse obligado a averiguar más y más por la presión de los oráculos, por su posición de protector de la ciudad y por su temperamento, y tal como vimos a Antígona sentirse obligada a enterrar a Polinices por amor a él en un marco de legalidad divina, también Creón se siente obligado a castigar la traición de su sobrino hasta las últimas consecuencias, por ser el salvaguardia de la ciudad, coherentemente con *su* concepción del gobernante, aunque en el caso de la pieza (recordemos que en el v. 994 Tiresias, que no necesita congraciarse con el rey, alaba su gobierno pasado) ella sea errónea para nosotros.

La situación trágica de Creón es sentir la necesidad de dar un castigo ejemplar a Polinices en defensa de la organización política: si no lo castiga, traiciona su concepción del gobierno, de la autoridad y de la disciplina (vv. 659-680); si lo castiga —y si castiga a Antígona— actúa contra los deberes familiares y la ley divina (v. 486 ss.). La lucidez trágica absoluta, la develación clara de la situación trágica le llega cuando Tiresias confirma la cólera de los dioses por el proceder respecto del muerto y de la que aún vivía (v. 998 ss.). Así como Yocasta elige suicidarse para no ver el fin e Ismena elige no participar, Creón finalmente elige ceder, no cumplir su designio, previa ironía trágica (vv. 473-4) y tras una profecía de Hemón (vv. 712-4). Ya Tiresias lo exhorta a ceder en los vv. 1023-7, donde se ve que la tosudez de Creón es independiente y se agrega a su *ἀμαρτία* (ἐπεὶ δ'ἀμάρτη). Las vacilaciones del rey (vv. 1096, 1099, 1105, 1111-2) revelan que él sentía necesaria su decisión, y en la posibilidad de ceder o no ceder está su libertad, dignidad humana aun en el error. Saïd dice que "le roi ne prend pas conscience de son *hamartía* qu'après la mort d'Hémon"²⁵, y cita los versos 1261-2, 1269 y 1339; sin embargo, allí está la terrible vivencia de las consecuencias del error, mientras que la toma de conciencia se da en el cambio de actitud ya citado (v. 1099), cuando Creón es persuadido por Tiresias y acepta obedecer, él, el "tirano".

La *ἀμαρτία* de Creón es también una falla intelectual que

²⁵ Cf. *op. cit.*, p. 127.

reside en una falta de lucidez (el *μη φρονεῖν* del v. 1051), el no comprender que su decreto viola la Ley (v. 744); cuando le llega esa lucidez (vv. 1095, 1272), ya es tarde²⁶. La ley divina, ya pensemos en los dioses como fuerzas macro o microcósmicas, es lo eterno y universal, la ley tácitamente aceptada en general, reconocida como necesaria por la sociedad (vv. 453-7, 737, 1080-3). Esta Ley de los *θεοί* es lo que da lugar a la *Δίκη* como principio ordenador del cosmos. Si Creón viola esa Ley, está rompiendo el orden cósmico.

Y así, su *ἄμαρτία* es una burla a su *ἴβρις* que se manifiesta en diversas actitudes: 1) anteponer su ley a todo (vv. 451, 480-1, 666-7, 738), lo cual implica dejar sin sepultura al muerto y sepultar al vivo (vv. 26-30, 1064 ss.); 2) violar concientemente los deberes hacia Zeus Erkeios (vv. 486-9, 658-9, 1040-1043), no sólo al maltratar los restos de su sobrino sino también al ejecutar a Antígona; 3) despreciar, inclusive con morbosidad, los dictados de Afrodita (vv. 750 y 760-1). Aun cuando se vea a los dioses como potencias cósmicas o como fenómenos mentales o sentimentales y no como "personas", la *ἴβρις* contra ellos consiste en provocar un desequilibrio cósmico, social, mental o sentimental que requiere ser corregido²⁷. A esta desmesura de Creón responde el coro —que a veces tiene momentos de sabia lucidez en su sencilla simplicidad— en los versos finales (1347-1353), donde exalta la prudencia y la piedad.

Cuando G. Ronnet niega a Creón y a Heracles su condición de personajes trágicos no tiene en cuenta lo que ella misma señala al final del primer capítulo de la obra citada, es decir, no los interpreta según el carácter de cada uno y la coherencia de sus actos con tal carácter; pero es fundamental que eso sí se haga, pues Sófocles concibe personajes "como deben ser". Por otra parte, creemos que no se puede generalizar, como hace Saïd en acuerdo con Knox a propósito de Antígona²⁸, que la audacia o desmesura es un rasgo propio de la grandeza del héroe trágico y no un defecto de carácter, porque hay casos como éstos de Heracles y Creón en que el "héroe" tiene grandeza en cuanto sufre su tragedia, pero esta tragedia surge

²⁶ Cf. *Traquinias* 711.

²⁷ Cf. Saïd, *op. cit.*, p. 199.

²⁸ Cf. *op. cit.*, p. 124.

muchas veces, más allá del error, como consecuencia de un defecto de carácter que es precisamente esa *ἄβρις*.

El caso de *Edipo, rey* es sumamente discutido; en general se considera que su personaje central no tiene desmesura ni falla alguna más que la "culpa" de haber nacido. Kitto²⁹ dice que la obra quiere probar que la ley está sobre el azar; pero la imposición del ordenamiento cósmico sobre las actitudes particulares se da siempre y no sólo en el caso de Edipo, y además, si es aquél el significado de la obra, se debe suponer que también aquí hubo una violación de ese orden predecible. ¿Cuál es la violación?

Para Reinhardt, Edipo comete *ἄβρις* cuando no cree en los intérpretes de los oráculos, una especie de "apariencia de fe" compartida con Yocasta³⁰. En la reina, esta cuestión resulta tan poco clara como en Edipo, pues según los versos 711-2 y 723-5 —cf. oblación de 911 ss.—, Yocasta desconfía no del oráculo de Apolo sino de sus intérpretes, pero en 853-4 y en 946-7 parece afirmar que lo no cumplido es la palabra misma del dios, lo cual se agrava en confusión en el verso 857, pues la *μαντεία* a la que dice no prestar más atención, puede ser "oráculo" o "interpretación de un oráculo"³¹. Edipo, en v. 964 ss., parece desconfiar del "altar del oráculo pítico" y Creón da la impresión de confirmarlo en el v. 1445; pero en el v. 830 Edipo invoca la *θεῶν ἀγνὸν σέβας* y en el 992 vuelve a mostrarse inquieto por la predicción de un oráculo. Ante tales elementos la ambigüedad del texto hace que no nos parezca satisfactorio este camino para acercarnos al problema de Edipo, y por ello vamos a intentar otro modo.

¿Cuál es la situación trágica de Edipo? Su sentido de responsabilidad como rey y protector de la ciudad (vv. 46-51) y los servicios que ya prestó a Tebas (vv. 31-43), lo hacen sentirse obligado a clarificar a cualquier costo la pista del oráculo que aporta Creón, y públicamente —y con ironía trágica— sostiene que sería un criminal si no obedeciera al dios consultado; así, se compromete a resolver el asunto (v. 132, v. 136). La situación comienza a resultarle trágica cuando

²⁹ Cf. *op. cit.*, p. 143, y *Sophocles, dramatist and philosopher*, Oxford, 1968, p. 62.

³⁰ Cf. *op. cit.*, p. 160 ss.

³¹ Cf. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, p. 1225.

sospecha que quizás él mató a Layo, sin imaginar aún todo el resto de la verdad (vv. 744-5), y sin embargo, a pesar del riesgo, siente que debe averiguar; es un precipitarse al destino que lo aguarda. Ante la necesidad de salvar a Tebas y con la lucidez de que eso puede implicar su ruina, Edipo, como rey, tiene la libertad de elegir la continuación o la suspensión de las investigaciones.

Planteado así el drama, ¿cometió Edipo algún error que le provocó la caída? Suzanne Saïd da una buena síntesis de las diferentes propuestas para hallar una "culpa" en Edipo, prácticamente todas objetables, especialmente la de Dacier³². Pero más allá de que Edipo sea "culpable" moralmente o inocente en su ausencia de malicia³³ —la impresión general y los discursos del héroe en *Edipo en Colono* niegan la culpabilidad—, está la cuestión de que el personaje haya podido cometer un error que cause su caída, y no que implique culpabilidad en referencia a un asesinato y un incesto previos al momento de la obra. La única falla atribuible es de carácter intelectual y consiste en que Edipo, que descubrió el enigma, ignora quiénes son los que lo rodean y que es él la mancha de la ciudad, y no advierte la verdad en el vaticinio de Tiresias (vv. 449-460) ni en el desliz del ebrio indiscreto (vv. 779-780)³⁴. Hay en Edipo una falta de lucidez (vv. 99, 105, 108-9, 264, 366-7, 412-4, 628, 1008) que burla su conciencia y declarada capacidad de hallar por sí mismo —pues la asistencia divina del v. 146 alude tan sólo a la pista del oráculo y la del v. 38 es prácticamente negada por Edipo en vv. 396-8— la verdad cuyo conoci-

³² Dacier dice que la culpa de Edipo es la "negligencia criminal de haber osado matar a cuatro hombres dos días después de recibir la advertencia del oráculo" (cf. Saïd, *op. cit.*, p. 27).

³³ Cf. Saïd, *op. cit.*, p. 215.

³⁴ Saïd comenta acerca de una interpretación de este tipo: "cette interprétation de l'*hamartia* a au moins le mérite de ne pas faire violence au texte de Sophocle. Elle attire aussi l'attention sur le thème du savoir, dont l'importance est manifeste déjà au niveau du vocabulaire. Mais elle risque d'en réduire l'étude à une simple recherche de l'erreur du héros" (*op. cit.*, p. 30). Creemos que esta última observación no es pertinente porque el tratamiento de un tema no anula el de los demás. Por otra parte, nos parece hallar una contradicción con la "tercera vía" de investigación señalada por la erudita (la búsqueda de ejemplos) cuando ella afirma que la "caza de la falta" sólo permite "comprobar por una prueba dada la pertinencia de una cierta definición de l'*hamartia*" (pp. 30-1): esto es reducir el procedimiento a un supuesto limitado y limitante.

miento lo apasiona; esto constituye ὄβρις (vv. 116, 120, 359, 374-5, 396-8, 440-1, 1058-1059, 1084-5, 1170) sin ser una "insistencia perversa"³⁵: Edipo es un personaje sumamente humano a quien, en este caso, le falta un dato esencial cuyo descubrimiento echa por tierra su felicidad, aunque a la vez le permite cumplir su deber.

D. W. Lucas, en su edición de la *Poética* de Aristóteles³⁶, señala la ἀμαρτία de Edipo como el desconocimiento de una información vital para tomar decisiones acertadas; y refiere esto al asesinato y a la boda, realizados sin saber quiénes son la víctima y la esposa. Pero Edipo y Tebas vivieron en la felicidad durante mucho tiempo después de la solución del enigma de la Esfinge, pues si bien la peste ya es prolongada (vv. 74-5), los hijos de Edipo están crecidos y la muerte de Layo es una παλαιὰ αἰτία (v. 109): no son el crimen y el incesto los que constituyen la caída del personaje, y por ello mismo la "inocencia" del rey es irrelevante en su desgracia. El dato que le falta a Edipo en la obra en sí es saber que es él la persona impura (v. 97) aludida por el oráculo, y ese desconocimiento, en el "ahora" del drama, lo impulsa a averiguar —como es natural en su carácter— hasta la consumación del destino. A su temperamento se suma la voluntad de los dioses (vv. 96, 110-1), que hacen reordenar el cosmos alterado. El Orden (Δίκη) exigía liberar a Tebas de su tributo a la Esfinge; según el sacerdote, Edipo actuó con la προσθήκη θεοῦ (v. 38) que respaldaba el triunfo; ahora el Orden exige corregir los desvíos involuntarios³⁷ de Edipo, y para ello el punto de partida es también el oráculo del dios (vv. 96 ss.; 1327-1330): esa corrección provocará la tragedia del saber. Hay así en este drama una correlación entre los hechos humanos y los designios sobrehumanos, como la hay, de un modo más claro que en otras tragedias, en *Las Traquinias* y en *Electra*³⁸.

Edipo asume su tragedia, el saber, y acepta ese destino que no es sino la desgracia de estar plenamente conciente de que ha cometido un hecho objetivamente terrible, aunque cayó en parricidio en defensa propia y en incesto sin sospecharlo;

³⁵ Tal expresión usa Saïd, *op. cit.*, p. 28.

³⁶ Aristotle, *Poetics*, Introduction, commentary and appendices by D. W. Lucas. Oxford, At the Clarendon Press, 1968. Cf. Apéndice IV.

³⁷ Cf. *Ética a Nicómaco*, *loc. cit.*

³⁸ Ténganse presentes los oráculos de dichas obras.

tras pensar en el suicidio (v. 1254 ss.) Edipo se ciega para "ver" incesantemente en su mísera interioridad aquello que debió haber sabido antes (v. 1369 ss.), y se aplica a sí mismo la condena anunciada (vv. 227-9) cuando resuelve exiliarse (v. 1451 ss.).

Sin dudar de que Edipo ocupa indiscutiblemente el centro del drama, Yocasta, creemos, desempeña un importante papel. Su situación trágica es cómo afrontar el hecho de descubrir que su esposo es su hijo. En el v. 1056, tras las palabras del mensajero corintio, la reina tiene plena lucidez de su tragedia y en su libertad de decisión, elige detener el avance del conocimiento de la verdad, la develación de los oráculos cumplidos (v. 1064 ss.); pero su elección choca con la de Edipo y se retira. El suicidio (v. 1235) es el camino que ella toma voluntariamente (v. 1230) al no poder negar su destino. ¿Qué error la llevó a tal caída? Su falla fue intelectual al no reconocer a Edipo a pesar de la semejanza de éste con Layo (v. 743) y al no sospechar de la extraña actitud del servidor (v. 758 ss.). Responde esto a una desmesura compartida con Layo, que consistió en que, al ordenar la muerte del niño (vv. 717-722) porque realmente confiaron en el oráculo, los reyes creyeron estar así a salvo del destino anunciado (vv. 855-6)³⁹. El cumplimiento de la predicción requería otro engranaje que fue la *ἀπαρτία* del servidor: su situación es similar a la de Licas en *Las traquinias*; en la elección entre cumplir lealmente un triste deber y ser un hombre compasivo pero desleal, elige lo último (vv. 1044, 1157, 1161, 1178-1180) sobre la base de un error intelectual: creer que el alejamiento del niño en manos del corintio bastaría para hacer desaparecer el problema de sus amos y suyo propio (vv. 1178-9). Este acto objetivamente bueno —como la continuación por parte del mensajero (v. 1030)—, instrumento necesario para el cumplimiento de los oráculos —cf. *Las traquinias*—, provoca en él la caída de su condición de servidor de confianza (vv. 763-4, 1118, 1123), porque da lugar a que ese niño, llegado a hombre, sea el autor de un crimen del cual el esclavo es testigo, y respecto del cual el siervo, temeroso en un nuevo momento de elección, miente para justificar su supervivencia, sin imaginar que el asesino llegaría a ser amo del palacio. Cuando ve a Edipo convertido

³⁹ Cf. Reinhardt, *op. cit.*, p. 172.

en rey, prefiere transformarse en un oscuro pastor, lejos de Tebas (v. 758 ss.). El único 'error' del servidor expresamente aludido (vv. 1149-1150) es no satisfacer como siervo los requerimientos de su amo. Toda aquella situación de elección y caída aparece en el drama como actualización de un pasado. Pero ese pasado es fundamental para la tragedia del saber de Edipo, pues el servidor que lo salvó es a la vez el único testigo sobreviviente del asesinato (vv. 755-6), y por lo tanto sabe que el rey Edipo es el asesino (v. 759) y teme porque mintió acerca de los atacantes de Layo (vv. 715, 842-4). Como el mensajero corintio dice que el rey Edipo es el niño que le dio otrora el servidor (vv. 1022, 1044, 1120, 1145) y éste sabe que ese niño era hijo de Yocasta (vv. 1171-2), el anciano servidor comprende ahora que el niño, el rey y el asesino son la misma persona; él no responde, como buscaba Edipo (v. 843 ss.), si los atacantes fueron varios o uno solo, pero Edipo lo deduce y confirma su sospecha de que es él el asesino (vv. 726-7, 744-5) al saberse hijo de Layo y esposo de su madre (vv. 1171-2, 1179-1180, 1184-5). Para llegar a la resolución de esta especie de "silogismo" complicado, la actualización de los actos del servidor es esencial.

Ubiquémonos ahora en *Electra*. Su personaje central se halla en una situación muy diferente de la que debían afrontar los anteriores caracteres analizados: su situación es trágica pero, como en el caso de Creón, sus designios no atañen en cuestión de vida o muerte a su persona sino a Clitemnestra y Egisto, aunque ella corre un peligro más previsible que el de Creón (vv. 379-382, 399, 980). Como no es la hija de Agamenón quien "cae" trágicamente, se puede decir que la pieza tiene un final "feliz".

La situación trágica de *Electra* es verse obligada a vengar la muerte violenta de su padre, lo cual implica asesinar a su propia madre y a su padrastro, que también es pariente por lazos de sangre. La necesidad de su venganza radica en el obligado retorno a la $\Deltaίκη$, al ordenamiento del cosmos alterado por el asesinato de Agamenón perpetrado por su esposa. Desde el comienzo de la pieza *Electra* ya se muestra lúcida respecto de la situación que debe afrontar (vv. 115-6, 245-250, 399), y la libertad de respuesta a ella se evidencia al comparar su actitud con la de Crisótemis e Ifianasa (vv. 153-8, 357-8), pues cada una concibe subjetivamente la cuestión (vv. 337-9). La

decisión de Electra está fundada no sólo en el cumplimiento de una ley divina, un regreso al orden (vv. 110-7, 275-6, 1093-7, 1379-1383), sino también en su odio personal (vv. 261-2, 1194, 1416), su desprecio irónico (vv. 287, 300-2), su rencor (vv. 187-192, 308-9) hacia Egisto y Clitemnestra, sentimientos que le dan un ánimo especial (vv. 1019-1020).

Sin embargo no es Electra la única en tal situación, pues Orestes es quien afronta la responsabilidad de elaborar el plan y de ejecutar por su propia mano, con la ayuda de Pilades y del pedagogo, a su madre y padrastro, mientras Electra permanece como cómplice satisfecha pero al margen (vv. 1401-2). La necesidad de realizar el asesinato está avalada para Orestes por un oráculo que le indica el medio para llevarlo a cabo (vv. 36-37) como "justo sacrificio" (vv. 82-5). Ya en su primer discurso Orestes se muestra lúcido respecto de lo que debe hacer, del trance en que se halla (vv. 29, 51 ss., 69-70), y luego aparece decidido a llevar sin vacilaciones su deber hasta las últimas consecuencias (vv. 1288, 1372-5, 1491-2). Su libertad está en aceptar el riesgo del retorno a la patria y el terrible cumplimiento de su obligación, que obedece al restablecimiento del orden cósmico (castigo del crimen, vv. 1505-7) pero también del orden social (vv. 71-2) con la devolución a los hijos de Agamenón de sus derechos sobre el palacio.

Como para Electra, el final es feliz para Orestes porque logra sus propósitos sin sufrir una "caída trágica" que, en realidad, tanto él como su hermana padecieron al morir Agamenón: Orestes con el destierro (vv. 11-4, 1136) y Electra con su mísera situación (vv. 187-192). Ni uno ni otra han incurrido en *ἄβρεια* ni cometido un error fatal, pues aunque el llanto de Electra sea desmesurado (vv. 140-2, 155, 231-2), él es también parte de su deber hacia el padre (vv. 239-243).

Con el mismo paralelismo establecido entre Electra y Orestes, son Clitemnestra y Egisto quienes caen por un error. Clitemnestra, que cometió *ἄβρεια* al vengarse cruel y dolosamente de su marido, y que reitera la desmesura con su satisfacción (vv. 549-550) y falta de conciencia (v. 648 ss.), alega como argumento su dolor por la muerte de una hija amada (vv. 532-3) mientras maltrata a otra; pero ella cae por el error intelectual de no reconocer al pedagogo, a quien llama extranjero (v. 671), y considerar digno de fe su relato (vv. 774-5), por lo cual advierte tardíamente la funesta presencia de su

hijo (v. 1410); su fácil credulidad contrasta con las pruebas exigidas por el rey Edipo. Egisto, que participó al menos como cómplice de la muerte de su primo hermano y se cree justo heredero (v. 1462), ve urlada su ἄβρις con la ἀμαρτία intelectual de no comprender la ambigüedad de Electra (v. 1447 ss.) y de no reconocer a su sobrino (v. 1466 ss.). Clitemnestra y su amante son muertos en el mismo lugar testigo de su crimen (vv. 1495-6) y cuando creen que el peligro para ellos ya desapareció.

Este drama se muestra novedoso respecto de los demás que nos llegaron de Sófocles, por cuanto los "héroes" de la obra son los que deben afrontar un momento de elección riesgoso y definitorio, pero no sufren caída alguna, por el contrario, mejoran su situación: de ahí el final "feliz" a pesar de los asesinatos; en cambio, son Clitemnestra y Egisto quienes, antipáticos e injustos, como personajes trágicos cometen errores que destruyen su rango, su falsa ilusión de la ansiada seguridad y hasta sus vidas. Su elección está fuera del drama pues corresponde al momento del crimen perpetrado contra Agamenón, y de modo semejante al del caso del servidor de Edipo, tan sólo se actualiza en los discursos, cuando Clitemnestra da sus razones para el asesinato (v. 525 ss.) y Electra completa los móviles desde su punto de vista (v. 560 ss.). Esta actualización del pasado es importante en la medida en que la elección supone una desmesura que en la obra persiste y es el trasfondo que hace actuar a Electra y Orestes. Así, la situación trágica y la caída presentes en cada personaje trágico hasta ahora, se separan en esta pieza y se invierten: quienes primeramente padecen, deben ahora elegir y triunfan sin ἀμαρτία ni ἄβρις; quienes eligieron con ἄβρις, cometen ahora ἀμαρτία y caen.

Hasta este punto del análisis, todos los casos de error correspondieron a una ἀμαρτία de tipo intelectual. Sin embargo, esta regularidad se quiebra en la penúltima obra de Sófocles. En el triángulo que forman los personajes centrales del *Filoctetes*⁴⁰, Odiseo, por ser intermediario y por adaptarse caracterológicamente a toda circunstancia (v. 1049), no se halla frente a una situación trágica; no es así en los otros dos: para Neoptó-

⁴⁰ Acerca de esta forma triangular, cf. G. M. Kirkwood, *Study of Sophoclean drama*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1958, cap. 2, pp. 57-8.

lemo, la situación trágica es tener que cumplir la misión que se le encargó y traicionar con su obediencia los dictados de su conciencia (vv. 93-4). El ve necesaria su misión porque es la única persona apropiada para ella, el único de quien Filoctetes no sospecharía un engaño (v. 70 ss.). El joven tiene lucidez frente a la situación, sabe que no será fiel a sí mismo (v. 86 ss.), pero libremente, en espera de fama por la conquista de Troya, elige no negarse al cumplimiento de la misión (vv. 119-120).

Si tenemos presente el pasaje mencionado de la *Poética* de Aristóteles, recordamos que es el error el que produce la caída del personaje trágico. Pero en Neoptólemo, ¿cuál es la caída? ¿Postergar brevemente un brillante futuro heroico por no participar de la guerra de Ilión (vv. 1368-9), o renunciar —aunque sea por un día— a una vida de heredada virtud constante en la honradez (vv. 81-5)? Por cuanto Neoptólemo se ocupa tan sólo al final de la obra de las consecuencias que puede acarrearle el retorno a Sciro (v. 1404 ss.), mientras que la segunda posibilidad propuesta lo hace reflexionar durante toda la pieza, y por cuanto esta honradez integra la ética heroica de los modelos del drama (Aquiles y Heracles), creemos que es esa renuncia a la virtud lo que en Neoptólemo constituye una caída.

Así, la ἀμαρτία que cometió el joven héroe y que por un momento lo desvió de su recto camino, es un error moral y por ello está en la elección misma: no haber sido coherente con su naturaleza (vv. 87, 925-6)⁴¹. Si su ὕβρις fue el anhelo de ser llamado a todo costo σοφός...κάγαθός (v. 119) por conquistar Troya (v. 112 ss.), ella resulta burlada por la ἀμαρτία pues al quebrantar Neoptólemo su conciencia deja de ser “sabio y noble” aunque le dijieran “adroit et brave” como traduce Mazon⁴². Al tomar conciencia de esto, como libremente se equivocó, libremente se enmienda, aun sabiendo que esto, si bien lo mantiene en un ideal heroico, posterga su gloria de guerrero; y comienza a enmendarse cuando sentencia que actuó de modo vergonzoso (v. 842) y que es repugnante adoptar una con-

⁴¹ Said, *op. cit.*, p. 383, sostiene que Neoptólemo fue infiel a su naturaleza, pero afirma que “les raisons pour lesquelles Neoptolème condamne la ruse et la tromperie n'ont parfois rien à voir avec la morale”, sino que el engaño es “un aveu de faiblesse indigne d'un héros”. ¿No es esto una reacción por conciencia moral?

⁴² Cf. Sophocle, *edic. cit.*, III, p. 14.

ducta innatural (vv. 902-3); poco a poco se afirma su reacción: vv. 908-9, 1224-6, 1228, 1304.

En el caso de Filoctetes, su situación trágica es el tener que elegir entre volver a pelear en Troya junto con los Atridas y con Odiseo, a quienes odia, y así recuperar su gloria, o seguir sometido a un doloroso aislamiento. La necesidad de la circunstancia radica en que su retorno es el paso imprescindible para la caída de Ilión y para la curación del mismo Filoctetes, pero implica una renuncia a su postura. La situación es lúcida para el enfermo desde los vv. 610-3, cuando el mercader le declara la profecía de Heleno y aquél rechaza inmediatamente la posibilidad de ser convencido (vv. 624-5). Una y otra vez (vv. 628-632, 1081 ss., 1197, 1275-7, 1321-1323, 1368, 1397-1401) Filoctetes muestra su libertad de decisión al negarse a aceptar los razonamientos: no hay, como dice Kitto⁴³, una gradación tendiente a hacer razonables los rechazos de Filoctetes, sino por el contrario, se tiende a destacar "in crescendo" el error moral de la elección del enfermo que, aunque comprende las ventajas del retorno, *no quiere* regresar. La *ἀμαρτία* no es el odio rencoroso (v. 791 ss.), pues este sentimiento es coherente con la moral heroica (cf. Ajax), sino que el rechazo obstinado de su voluntad a hacer concesiones, a condenser al reclamo general y a compartir la lucha con quienes lo ultrajaron (vv. 1358-1360) —a quienes sigue considerando malvados (v. 1371)—, implica un rechazo a retornar al ámbito de la *ἀρετή* heroica que le es natural y que lo aguarda en Troya (v. 1392); en este último sentido, los versos 902-3⁴⁴ que Neoptólemo dice para sí mismo, son aplicables también a Filoctetes (al mismo tema de la coherencia con la propia naturaleza alude el verso 1304).

Kitto⁴⁵ niega que Odiseo haya utilizado como argumento la profecía, pero en realidad lo hace, mas a su manera. En primer lugar, Odiseo sabe que el mercader ya la transmitió (v. 610 ss.), y como él es hombre de engaños y no de razones, solamente la alude recordando que la necesidad del retorno es disposición de Zeus (v. 989). Además Odiseo sabe que Fi-

⁴³ *Greek tragedy*, p. 301.

⁴⁴ "Ἀπαντα δυσχέρεια, τὴν αὐτοῦ φύσιν ὅταν λιπών τις δρᾷ τὰ μὴ προσεικότα.

⁴⁵ Cf. *loc. cit.*, en n. 43.

loctetes no le creería por más argumentos que él diera (v. 1047), de modo que, coherente con su carácter, "como debe ser", recurre a la astucia, al ardid psicológico de humillar a Filoctetes para hacerlo reaccionar: así, finge no necesitarlo ya (v. 1053 ss.).

También dice Kitto que Neoptólemo deja sus argumentos para el final ⁴⁶, pero ya en vv. 915-920 el personaje comienza a esgrimirlos y los reiterará en 1329 ss., donde además confirma la veracidad del mercader acerca de la profecía, en 1373-9 y en 1391. Por otra parte, si la resolución de Filoctetes despertara piedad y no censura, como dice Kitto, estarían de más las palabras de Neoptólemo cuando le recuerda que se siente *ἔλεος* por el dolor insalvable, no por el dolor querido, y cuando condena su rechazo de todo consejo (vv. 1316-1323). Finalmente, el *deus ex machina* no es una simple escena convencional para conciliar la trama con la historia, porque Heracles da autoridad divina a los argumentos de Neoptólemo y destaca la profundidad del error de Filoctetes, que necesita, más allá de todo argumento humano, la intervención de un dios para enmendarse ⁴⁷.

La *ἀμαρτία* de Filoctetes responde a su antiguo acto de *ἔβρις* en el que ofendió a la ninfa Crise (vv. 1116-8, 1324-8) al acercarse imprudentemente a su lugar sagrado (cf. ofensa de Ajax contra Atenea). En realidad, el error del héroe favorece el castigo de su *ἔβρις* porque prolonga su dolor físico y su aislamiento lejos de la vida guerrera. La *ἀμαρτία* provocaría su caída si no interviniera el dios. Pero ¿en qué medida la aparición de Heracles es importante para Neoptólemo? El, a pesar del consejo de Filoctetes (v. 1369) de dejar morir a los Atridas y a Odiseo, y a pesar de la desobediencia al ejército (vv. 1257-8), podría tener quizá otras oportunidades de gloria heroica: en este caso, fue su propia reacción contra el engaño y no Heracles, la que lo levantó de la caída. Pero si no hay otras oportunidades para forjar la *ἀρετή* e igualmente Neoptólemo considera preferible esa "caída" profesional a la de perder, por ser instrumento voluntario de falacia, su naturaleza honrada, entonces sí el *deus ex machina* salva su carrera. Y dado que Filoctetes

⁴⁶ *Greek tragedy*, pp. 300-1 y 308.

⁴⁷ Cf. Charles Segal, "Divino e umano nell Filottete di Sofocle", *Quaderni Urbinati* n° 23 (1976), Roma, E. dell'Ateneo, p. 77.

y el joven se alza de sus respectivas caídas, se puede decir que la obra tiene final feliz.

¿Existe alguna posibilidad de ver en Odiseo, el tercer personaje, algún error? La *ἀμαρτία* de Odiseo, hombre versátil (v. 1049), fue el haber creído que Neoptólemo podría tener igual versatilidad y que aceptaría dejar de ser honesto por un día (vv. 81-5), convencido por su oratoria (v. 102 ss.), como pensó convencer a Filoctetes con su juego psicológico (v. 1053 ss.). Es un error intelectual que lo habría llevado al fracaso de su misión si no hubiese intervenido Heracles para lograr el mismo fin por medio del ascendiente y no del engaño. Esta *ἀμαρτία* responde también a un acto de ἕβρις: su desmesura fue haber abandonado al enfermo, aun como acto de obediencia y justificado por razones rituales (vv. 6-11). Odiseo fue coherente consigo mismo al actuar así como lo fue Neoptólemo al encomendarse, pero también fue desmesurado porque impidió —los Atridas no son menos responsables por cuanto dieron la orden— el inmediato cumplimiento de los designios divinos: que Filoctetes estuviera presente en Troya para conquistarla y curarse; y si no hubo ἕβρις contra los dioses a sabiendas, pues el oráculo de Heleno es posterior, la hubo contra Filoctetes en el orden humano.

En Odiseo no hay situación trágica porque actuar con dolo y adaptar los medios a los fines es lo normal en su carácter: él no entra en conflicto por tener que abandonar a Filoctetes en soledad o por tener que rescatarlo con engaños. Si los versos iniciales parecen una disculpa y dejan entrever una elección cuando los Atridas ordenaron abandonar al héroe por no tolerar sus gemidos y por no poder cumplir con los sacrificios debidos a los dioses (vv. 6-11, cf. 872-3), Odiseo, sin embargo, no hace planteos, se limita a obedecer como obedece cuando se lo ordena llevar a Filoctetes a Troya.

La última obra de Sófocles, *Edipo en Colono*, presenta como las dos tragedias anteriores, un personaje que mejora su situación, guiado al final feliz por la palabra de los dioses: Orestes, Filoctetes, aquí Edipo. El anciano, errante y ciego, no acaba desgraciadamente, pero se halla frente a una situación que para él es trágica: o se queda a las puertas de Tebas, que no lo recibe en su seno (vv. 406-8, 599-601), y con ello la bendice, o entrega sus restos a Atenas, con lo que deja en la maldición a su ciudad natal. La necesidad de la elección radica

en el oráculo anunciado ya en el comienzo de la obra (v. 84 ss., cf. 582): los restos de Edipo, al abrigo de las Euménides, serán causa de beneficios para la ciudad que los acoja, mientras que redundarán en maldiciones para la ciudad que lo echó al exilio. El ex rey de Tebas muestra una lúcida conciencia de que le llega el momento decisivo de la elección, porque 've' los primeros indicios del cumplimiento del oráculo (vv. 45-6, 72). Desde el momento en que quiere permanecer allí, en Colono, en el lugar sagrado de las Euménides, ya está haciendo Edipo su libre elección: acepta la guía del oráculo y favorece a Atenas (vv. 455-460, 629-630).

Pero para este personaje central la situación trágica no va acompañada de caída, sino lleva a un final feliz explicado por Ismena en el v. 394: "ahora los dioses te levantan, pero antes te perdieron"⁴⁸. Edipo insiste en que él sufrió desgracias a pesar de su carencia de error voluntario (v. 521 ss., 966-985), en contra de la opinión de Creón (v. 855) que menciona una pasión que lo hizo caer. Parece que el tiempo hubiera provocado que Edipo cambiara su visión de los hechos; el Edipo de Colono sostiene que fue desterrado cuando ya no quería dejar su ciudad (vv. 768-771), mientras que él mismo pedía ese castigo al acabar su reinado, enloquecido por sus sufrimientos (vv. 765-7) y, según el *Edipo, rey*, en cumplimiento de su propio decreto emanado de la advertencia pítica. Pero el Edipo viejo se refiere en ese padecer a los hechos terribles del asesinato y el incesto, de los cuales es inocente como actos involuntarios (vv. 540-8), mas no se refiere a su confianza en el descubrimiento de la verdad que lo llevó a insistir en saber: a esto aludía Creón, y de esto sí es responsable Edipo, como lo es de su error intelectual, falta de lucidez, de no "adivinar" el verdadero lazo con Yocasta y sus hijos, con Pólipo y Merope, él, el descubridor de enigmas. Si no hubiese en el hombre un error como causa de la caída (v. 966), los dioses y el cosmos serían antojadizos y no habría *Δίκη*. Pero si hubo en Edipo un error, ¿por qué ahora los dioses lo honran (v. 394)? Quizás la respuesta son las palabras que dice el coro en el canto previo al relato de la desaparición de Edipo (vv. 1565-7): las penas de Edipo en el exilio fueron "muchas y sin razón", excedieron la medida de su error, castigado ya con la ceguera de la sabidu-

⁴⁸ *Nῦν γὰρ θεοὶ σ' ὀρθοῦσι, πρόσθε δ' ἄλλυσαν.*

ría. La justicia del orden cósmico requería, una vez más, una compensación, y en este caso ella sería, al mismo tiempo, el castigo de la desmesura de Etéocles y Polinices, que enviaron a su padre al destierro.

De tal modo, en esta última obra, Edipo —como Electra y Orestes— está en una situación de elección pero no es sujeto ni de ἵβρις ni de ἀμαρτία. La desmesura y el error están en otros personajes: Creón y Polinices.

Creón es coherente aquí con el carácter que presenta en *Antígona*. En la obra más temprana quiere aplicar a todo costo sus decretos porque se funda en una concepción desmesurada de la autoridad, el gobierno y la disciplina. En *Edipo en Colono* vuelve a cometer ἵβρις (decimos “vuelve” por el orden de Sófocles): intenta tomar por la fuerza a Edipo como tomó a sus hijas (vv. 818-9, 847, 860, 874-5, 883), desmesura ya anunciada por Ismena (vv. 396-400), que constituye una violación de la condición de suplicante y por lo tanto una ofensa contra el dios invocado (vv. 921-2). Creón intenta disimular su ἵβρις con una actitud compasiva (v. 742 ss.) y con la mentira de invitar al exiliado a palacio (v. 755 ss.) cuando en realidad Edipo no entraría a Tebas (v. 400). Tal como lo señalan Teseo (vv. 911 ss., 929) y el mismo Edipo (vv. 960-1), su intención deshonra a Creón y a la ciudad de Cadmos. La intención del anciano, que quiere justificarse (vv. 951-3), se ve burlada por su mismo error intelectual de creerse con derechos sobre Edipo y sus hijas (vv. 832, 880, 939-950), error que moviliza al coro (vv. 831, 841-3), trae a Teseo (vv. 884-7) y lleva a Creón a su caída, el fracaso (v. 1019 ss.): Tebas será maldita.

En verdad, el momento de elección de Creón es previo a su aparición en el drama; entre proceder honestamente y aceptar la voluntad de Edipo con el riesgo de fracasar, y proceder deshonestamente y forzar la voluntad de su cuñado con el riesgo del descrédito, Creón eligió libremente la segunda posibilidad al apresar a Ismena (vv. 818-9). Esa libre determinación la confirma en sus actitudes hacia Antígona (v. 826 ss.) y el mismo Edipo (vv. 860, 874-5). Se imponía a Creón la elección de un método efectivo porque necesariamente debía lograr que Edipo fuera a Tebas, pues ésa era la misión que se le había encomendado y que estaba predicha por oráculos (vv. 389-390, 413, 603, 737-8), y lúcidamente sabe que debe “convencer”

(*πείσων*, v. 736) al suplicante: para ello no se detiene a valorar y sopesar los medios y yerra no sólo en ellos sino en su pretendida justa base. Es un caso similar al de Licas en *Las traquinias* por cuanto sobre un error intelectual funda una acción también errónea moralmente.

Polinices aparece de un modo mucho más humilde: se presenta como suplicante (vv. 1156-9), duda (v. 1254), se reconoce culpable (vv. 1264-1270) y no quiere imponer nada (vv. 1344-5). La situación trágica de Polinices es tener que elegir entre dejarse mofar por su hermano con la deshonra del exilio para no correr peligros (vv. 1422-3), o atacar su propia patria e intentar recuperar el trono (vv. 377 ss.), aunque eso le cueste la vida, pues Edipo, único medio posible de salvación (v. 605), se niega a acompañarlo (vv. 1383 ss., 1424-5). El joven tiene lucidez del destino que le espera (vv. 1437-8) y lo acepta trágicamente como el único camino viable para él, al cual elige con plena libertad (vv. 1416-7, 1431). ¿Cuál fue el error que lo llevó al punto de no poder volverse atrás (vv. 1422 ss.) sino a costa de ser llamado cobarde? Fue el creer —falla intelectual— que su súplica piadosa a Edipo bastaría para calmar la cólera de éste y así cumpliría el oráculo a su favor (vv. 1326-1332). Las palabras decididas de su padre (vv. 1393-6) le hacen ver su error y por ello maldice la empresa que inició, de la que no puede desistir y que lo llevará a la muerte (vv. 1399-1404). Una vez más la *ἀμαρτία* burla la *ἴβρις* del personaje, tempranamente anunciada por el mismo Edipo (vv. 418-9): Polinices, que con desmesura impía abandonó en destierro a su padre por la seducción del poder, además de violar “un code de valeurs viriles”⁴⁹, cree erróneamente que en su propio exilio, su padre no lo abandonará. Ese error se hace instrumento de su destino, el castigo de morir sin gloria alguna y sin poder reprochar esto a Edipo (vv. 228-9).

* * *

Cumplido el análisis particular de la presencia de la *ἀμαρτία* en cada obra de Sófocles, volvemos a los planteos iniciales.

⁴⁹ Cf. Said, *op. cit.*, p. 372; cf. vv. 337-345. Para Said, los dos extravíos que vemos como aspectos de la *ἴβρις* de Polinices son dos matices de la “falta” de ese personaje, la falla en el orden religioso y la falla en el orden natural (cf. *op. cit.*, p. 376).

¿A qué aludía Aristóteles en su breve referencia a la *ἀμαρτία*? Esa *ἀμαρτία* es una falla del personaje trágico que puede ser caracterizada como un error intelectual —que es el predominante—, o una falla moral que está presente de modo claro en los personajes de Filoctetes y Neoptólemo, en una obra de variados elementos éticos (la mentira, la gloria, la amistad, la compasión, la palabra empeñada).

Kitto afirma que no hay un canon dramático que exija que las víctimas tengan errores⁵⁰, pero Aristóteles no hace salvedades. La expresión del filósofo es lo suficientemente escueta y genérica como para no obligar a limitarse a ejemplos que parecen sustentar un concepto estrecho e invariable de *ἀμαρτία* intelectual, ni a pensar en la falla trágica como un rasgo de “las mejores tragedias”⁵¹; por el contrario, como queda sintetizado en la conclusión de la obra de Suzanne Saïd, el contenido y los alcances del concepto son muy complejos y en Sófocles adquieren matices muy variados; no se puede reducir la *ἀμαρτία* a una ignorancia de la identidad o a la ignorancia de un dato esencial como figura fija aplicable en todos los casos. Por otra parte, mediante el análisis de las obras, vemos que siempre hay algún tipo de error, a veces muy evidente, otras menos, pero que confirma la necesidad de la *ἀμαρτία* en los textos de Sófocles. Más allá de los variados conceptos atribuibles a la familia de *ἀμαρτάνω* y más allá de los diferentes matices que pueden ser hallados en las fallas de los personajes —todo lo cual puede llegar a ser abrumador en el detalle exhaustivo—, concluimos que la presencia de la *ἀμαρτία* en el teatro de Sófocles es esencial, eslabón imprescindible para la caída trágica, de modo tal que en la obra de este dramaturgo la breve indicación aristotélica toma un valor de “norma” necesaria e insoslayable.

La *ἀμαρτία* puede ser anterior (Ajax), contemporánea (Edipo, la “ilusión continua” de Lucas)⁵² o posterior al momento trágico de elección. Quizás la posición de la *ἀμαρτία* no sea central como tema en Sófocles, pero sí como engranaje de su tragedia, pues el autor acentúa el paso de una *ἀτη* de origen divino presente en Homero, los líricos y Esquilo, a una

⁵⁰ Cf. *Greek tragedy*, p. 129.

⁵¹ Cf. Lucas, edic. cit., apéndice IV *in fine*.

⁵² *Ibidem*, p. 300.

ἄτη causada principalmente por los errores humanos⁵³. La tragedia del héroe sofocleano incluye entonces un error que, sin ser buscado, provoca la caída del personaje. Saïd limita la ἀμαρτία a cuatro personajes "secundarios": los Atridas, Creón, Neoptólemo y Polinices⁵⁴. En Antígona, Electra y Deyanira ve errores de cálculo propios del héroe débil o una falla excusable. No dudamos de que haya fallas más o menos graves, pero creemos que sea cual fuere su naturaleza, si la ἀμαρτία provoca la caída no se puede minimizar su importancia en los dramas de Sófocles.

¿Qué relación guarda la ἀμαρτία con la ἕβρις? Es cierto que la ἕβρις no ocupa en el segundo de los grandes trágicos griegos el mismo lugar en que la vemos aparecer con claridad en *Los persas* de Esquilo, y precisamente el estésimo de la ἕβρις en *Edipo, rey* (v. 873 ss.) puede funcionar como expresión evidente del cambio. Pero ese paso del ultraje a los dioses a insolencias contra las autoridades o los pares, ya sean seres vivos o muertos⁵⁵, hace que el concepto sofocleano de ἕβρις adquiera la suficiente amplitud como para no negar con una otras aplicaciones. Si el término aparece en *Ayax* en "contextos políticos"⁵⁶, éstos no llegan a borrar la ofensa claramente expresa del héroe contra Atenea, ni tampoco esa dimensión humana de la ἕβρις señalada por Saïd impide que el Creón de Antígona atente contra lo Eterno en los diversos modos ya mencionados. Si hay un desplazamiento del grado de importancia, más aún es un desplazamiento de características de la ἕβρις aquello que Sófocles deja percibir en sus dramas. Por ello, la afirmación de que tal desmesura, "s'il arrive qu'elle soit présente chez le personnage central, elle n'en constitue pas un aspect essentiel de sa conduite et un élément déterminant de l'action tragique"⁵⁷, es aceptable según a quién se considere personaje central. De todos modos, el análisis de los textos muestra como necesaria la presencia de la ἀμαρτία para la caída trágica, tal como aparece en la indicación de Aristóteles mientras que la ἕβρις, aunque no es indispensable, constituye casi siempre un trasfondo del error, sea o no central el personaje.

⁵³ Cf. Saïd, *op. cit.*, p. 131.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 398.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 405.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 402.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 405.

Así, entonces, puede la falla responder a una desmesura del hombre en su condición limitada (en tal caso resulta una triste burla a sus concepciones particulares: la autovaloración despectiva de Ajax; la violencia desleal de Heracles; la idea de gobierno, disciplina y autoridad en el Creón de *Antígona*; la confianza en la propia capacidad de descubrir la verdad en el Edipo joven; el triunfalismo de Yocasta; la complacencia de Clitemnestra y de Egisto en su crimen; la búsqueda de gloria a cualquier precio en Neoptólemo; la imprudencia de Filoctetes en el recinto sagrado de Crises y la inhumanidad de Odiseo frente a la enfermedad del héroe; el totalitarismo del Creón de Colono; la preferencia del poder al deber hacia el padre en Polinices); sin embargo, este nexo entre ὕβρις y ἀμαρτία no es siempre necesario porque la ἀμαρτία es en sí un fruto de la imperfección humana (la tardía sospecha de Deyanira respecto del unguento; la particularización ineficaz como argumento en un asunto general, en el caso de Antígona; los inadecuados argumentos de Hemón; el falso beneficio que Licás cree obtener del regalo; la simplicidad del servidor de Layo al evadir un obstáculo). A esa indefectible falla del hombre portadora de desgracias alude el final de la última obra de Sófocles: "nadie está libre del alcance de los males"⁵⁸. Es el dolor inherente al ser humano; de ahí la importancia de la ἀμαρτία en la concepción trágica de Sófocles, el bienaventurado poeta del dolor⁵⁹.

⁵⁸ *Edipo en Colono*, vv. 1722-3: ... κακῶν
γὰρ ἐνσάλωτος οὐδέεις.

⁵⁹ No creemos inoportuno ni innecesario aclarar que esa inherencia del dolor en el ser humano a la que nos referimos como resultado de la imperfección del hombre, es la visión sofocleana que no puede ni debe ser confundida con la concepción judeo-cristiana de la imperfección y del dolor humanos, tal como puede surgir, p. ej., del *Génesis* o del libro de *Job*, donde ya no entra en juego sólo la libertad del hombre sino también la intervención del demonio y la permisión de Dios. No deja de ser atrayente, sin embargo, una comparación profunda de ambas visiones.

PICO DELLA MIRANDOLA:
UNA DEFENSA HUMANISTICA
DE LOS FILOSOFOS "BARBAROS"

SILVIA MAGNAVACCA *

I

Hace casi exactamente medio milenio, cuando el mundo civilizado comenzaba a deslumbrarse ante el esplendor médico, un joven, que rápidamente habría de contarse entre sus campeones, vacilaba ante los múltiples caminos intelectuales que le ofrecía su propio mundo, tan complejo y tumultuoso cuanto preñado de nuevas posibilidades. Nos referimos a Pico della Mirandola. En efecto, el precoz adolescente que fue, había explorado ya, hacia 1484, varias de esas sendas: habiendo intentado como escolar el estudio del derecho canónico, se inclina después a la literatura y ensaya composiciones poéticas, que posteriormente destruye ante la falta de entusiasmo que mostró por ellas Poliziano. Su inmediato horizonte cultural lo impulsa a dedicarse a las *humaniores litterae* —que elevan su vuelo literario y agudizan su capacidad filológica—, mientras que su propio temperamento lo lleva a interesarse por la platónica *dottrina dell'amore* de Benivieni. Pero ceñirse al dorado círculo florentino no hubiera sido propio de la insaciable voracidad de conocimientos que lo distinguió. Va a Padua, centro escolástico, y se interna allí, a los 17 años, en derroteros aristotélicos, frecuentando la compañía de Nifo y, entre otros, de los tomistas Grimani y Pizamanno, quienes le hacen saber de los trabajos de Elías del Medigo. Sin embargo, mantiene relación epistolar con humanistas como Ermolao Barbaro, con autores platonizantes como Marsilio Ficino, o con poetas como Poliziano. No es, pues, desertor de ningún mundo, pero se muestra ya ávido explorador de todos los posibles.

No es difícil imaginar, entonces, aunque simplificando

* Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

demasiado los términos, que la primera elección ofrecida al joven Pico no fue la que se puede presentar entre diversas escuelas o corrientes filosóficas, sino una opción más originaria y fundamental entre dos vías de acceso a la realidad: ¿Cómo llegar a las más altas verdades? ¿A través del poético ascenso platónico, cuyo carácter sublime roza la mística?, ¿o mediante la despojada racionalidad escolástica, de tan neta precisión? Terminaba el año 1484 y no se había perfilado aún en Pico della Mirandola, *princeps Concordiae*, la idea de un acuerdo fundamental entre distintos mundos, más allá de sus diferencias verbales¹. Empero, su vocación integradora y universalista pronto habría de manifestarse. A comienzos del año siguiente, Ermolao Barbaro —quien, en un clima de humanística nostalgia platónica, dedicaba sus esfuerzos a traducir a Aristóteles en “elegante” forma latina— dirige a Pico una carta en la que, tangencialmente, ataca a los filósofos escolásticos calificándolos de “rudos, incultos y bárbaros”. La respuesta de Pico no se hace esperar, suscitándose así entre ambos una célebre polémica que, en opinión de algunos intérpretes, versa sobre retórica y filosofía.

La epístola piquiana, que es una suerte de manifiesto, se conoce con el título de *genere dicendi philosophorum*², y Eugenio Garin —a quien quizá se deba en mayor medida la revalorización de Pico en nuestro siglo— la considera el comienzo de la actividad filosófica del Mirandolano. Constituye, para él, un verdadero tratado en defensa de la pura especulación contra las pretensiones de los gramáticos; en todo caso, “*esso rispecchia l'atteggiamento che il Pico doveva mantenere costantemente di fronte all'indagine filosofica e dinanzi all'umanesimo letterario*”³. El mismo Garin introduce su comunica-

¹ Esa idea, esbozada por primera vez algo más tarde, encuentra su traducción estrictamente filosófica en el *De ente et uno* y, sobre todo, en la inconclusa *Concordia Platonis et Aristotelis*. Ambas obras se consideran del 1490, es decir que pertenecen a la segunda y última etapa de la vertiginosa producción de Pico que, como se sabe, comienza en 1486 y termina con su muerte, acaecida a los 31 años, en 1494.

² Fue el mismo Ermolao quien, involuntariamente, le proporcionó ese título al referirse, al comienzo de su réplica posterior a Pico, a la “*litem et controversiam veterem inter nos et illos de genere dicendi philosophorum*” (cf. nota 13).

³ E. Garin, *G. Pico della Mirandola. De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno e scritti vari*, Firenze, Vallecchi, 1942, pp. 7-8.

ción al congreso internacional sobre este autor realizado en 1963, recordando dos principios metodológicos fundamentales para todo aquel que se interese en el estudio de un pensador: indagar la relación de éste con su propio mundo y examinar las posteriores interpretaciones de las que su obra es objeto. Pero Garin subraya, sobre las huellas de Croce, la necesidad de rastrear las reacciones que el autor estudiado quiso provocar en sus contemporáneos, las discusiones que lo estimularon y pusieron en crisis su actividad⁴. De ahí la importancia que concede, en el caso de Pico, a la polémica mencionada. Pero, además, importa tener en consideración, más allá de dichos preceptos metodológicos indiscutiblemente válidos, el interés que puede revestir para nuestra actual problemática una tesis defendida, una discusión sustentada, o un conflicto de ideas resuelto en otras épocas, habida cuenta de las diferencias pero también de las similitudes que ella guarda con la nuestra, puesto que sólo así la historia del pensamiento ejerce con eficacia su magisterio. Ahora bien, es indudable que la cuestión de la primacía de la retórica y la gramática respecto de la filosofía, o viceversa, constituye una de las constantes en la evolución de las ideas en Occidente, y hasta cabría encontrarla —al menos, bajo cierto aspecto— en sus mismos orígenes: en los primeros diálogos platónicos. El examen de la discusión que sobre este tema sostuvieron Ermolao y Pico no sólo interesa, pues, al estudio erudito de uno u otro, no sólo es una clave para penetrar en el círculo hermenéutico de cualquiera de los dos, sino que además es aún hoy una discusión nuestra, aunque formulada en otros términos. Con ese enfoque, vayamos entonces a la manera en que se planteó durante el estallido del humanismo y la crisis de la tradición filosófica escolástica.

II

Quirinus Breen ha publicado la traducción inglesa completa del intercambio epistolar que nos ocupa, a la que hace

⁴ Cf. *idem*, "Le interpretazioni del pensiero di Giovanni Pico", en *L'opera e il pensiero di G. Pico della Mirandola nella storia dell'Umanesimo*, Firenze, Convegno Internazionale sul Rinascimento, 1965, vol. I, pp. 4-5.

anteceder de un resumen de cada carta⁵. Como interesan aquí sólo determinados aspectos particulares, presentaremos otra síntesis, aunque es necesario advertir que ésta no siempre seguirá el orden con que los argumentos aparecen en los textos:

1) La carta que provoca la confrontación de perspectivas es la que Ermolao escribe a Pico desde Venecia, fechada el 5 de abril de 1485⁶. Se abre con los elogios retóricos de rigor en la época, en los que se podría atisbar, con todo, algún matiz irónico: Barbaro se congratula por un hombre como Pico, de tanta erudición que no hay casi nada que ignore... y de tanto afán que pareciera no saber nada (“... *tanta cura, ut nihil omnino scire videatur*”). Sin embargo, lejos de anunciar el enfrentamiento posterior, esto no refleja más que la benevolencia con que un maestro se dirige a un prometedor joven, tal vez demasiado impetuoso. Es interesante notar que Ermolao considera a Pico un poeta sobresaliente y un eminente orador, aunque también un filósofo, primero aristotélico, luego platónico. Pero un ligero resquemor parece animar al autor acerca de posibles “desvíos” del joven: probablemente preocupado por la dedicación de éste a los escolásticos en el círculo paduano, le advierte que su única posible deficiencia son las letras griegas, de manera que, aun cuando Pico no necesita acicates y ha hecho grandes progresos en ese terreno, lo invita a profundizar en la literatura griega. Según declara, nadie que haya descuidado su estudio ha escrito ningún trabajo memorable en latín. Y es a propósito del “buen latín” que se insertan ahora las siguientes afirmaciones de Ermolao:

a) Niega el carácter de autores latinos a germanos y teutones aun cuando hayan escrito en lengua latina. Más aún, sostiene que estaban muertos en vida, ya que por su estilo merecen ser llamados “*rudi, inculti et barbari*”. No obstante, reconoce la posibilidad de que hayan dicho algo útil.

b) El juicio precedente obedece a la convicción de Ermolao, explícitamente manifestada, acerca de que sólo el brillo de un estilo elegante y puro confiere a un autor fama inmortal.

⁵ Q. Breen, “Giovanni Pico della Mirandola on the Conflict of Philosophy and Rhetoric”, en *Journal of the History of Ideas*, XIII, 3 (1952), 384-426.

⁶ Ermolao Barbaro, *Epistolae, orationes et carmina*, Firenze, Branca, 1943, vol. I (*epist. LXVIII*), pp. 84-87.

c) Ejemplifica lo anterior diciendo que un escultor no es celebrado por el valor del material que cincela, sino únicamente por el arte que demuestre al trabajar ese material. Entre los mismos poetas, los mediocres pueden abordar los mismos temas que trataron Homero y Virgilio, pero ello no los eleva al rango de éstos.

Finalmente, y expresando su temor de haberse extendido demasiado sobre esta cuestión, Barbaro cierra su carta congratulándose por la dedicación de Pico a las *humaniores litterae*.

2) La respuesta piquiana lleva fecha del 3 de junio del mismo año⁷; así cabe conjeturar que este breve tratado filosófico, como lo califica Garin, fue redactado por el Mirandolano con celeridad e inmediatamente después de haber leído la carta de Ermolao⁸. En ella, y a continuación del usual prólogo elogioso, Pico recoge las acusaciones de su corresponsal a los filósofos "bárbaros", es decir a los escolásticos: se lamenta —y él sí apela a una ironía abierta— por haber "desperdiado" seis de sus mejores años descuidando el estudio de las bellas letras y dedicándose, en cambio, a frecuentar la lectura de Alberto Magno, Tomás de Aquino, Escoto, Averroes, en fin, todos esos "bárbaros que tenían a Mercurio en su corazón, si no en los labios". Con todo, si alguno de ellos volviera a la vida, siendo como eran expertos en argumentar, podría defender su caso. De esta manera, Pico apela al recurso literario de no enfrentarse directamente con Ermolao: pone en boca de un imaginario acusado la defensa de la filosofía escolástica y del latín en que ésta se expresa. No obstante, más allá de esta

⁷ *Picus Mirandulanus. Opera Omnia*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1972, vol. I, pp. 27 y ss. En realidad, la edición que se manejó hasta hace poco y, por tanto, la que mencionan casi todos los especialistas, es la de Basilea de 1572, *Ioannis Pici Mirandulae Concordiaque Comitum Opera Omnia*, en la que la epístola de *genere dicendi philosophorum*, que nos ocupa ahora, figura en las pp. 351-358.

⁸ Lleva a suponer esto el hecho de que la epístola piquiana haya estado terminada a menos de dos meses de la redacción de la de Barbaro, considerando, además, que la carta de Ermolao debe de haber tardado en llegar a manos de Pico, por la lentitud con la que entonces se salvaba una distancia como la que va de Venecia a Florencia. Por otra parte, el mismo Poliziano nos confirma que Pico no empleó más que unas pocas mañanas para escribir su "manifiesto". Y hasta Ermolao parece mostrarse sorprendido por esta velocidad fulminea, ya que en su réplica insinúa la posibilidad de que Pico haya tenido preparada de antemano su defensa de los filósofos "bárbaros" (cf. nota 10).

cortesía, se revela el verdadero pensamiento piquiano al respecto, que se podría sintetizar como sigue:

a) El valor de la filosofía —cabe recordar aquí que se está tratando en particular de la escolástica— no radica tanto en la forma en que se presenta cuanto en su objeto mismo, que es dilucidar las razones de lo humano y lo divino. Así, la gloria de los filósofos se adquiere “*ubi non de matre Andromaches, non de Niobis filiis, atque id genus levibus nugis, sed de humanarum divinarumque rerum rationibus agitur et disputatur...*”⁹.

b) En la investigación de dichas razones, la filosofía “bárbara”, lejos de merecer la acusación de ruda u oscura, ha sido tan aguda, que hasta se la tilda de excesivamente escrupulosa, si es que se puede serlo demasiado en esta clase de búsqueda; pero los caminos que conducen a la majestad de lo verdadero son estrechos y carecen del encanto de la *mollitudo*.

c) El encantamiento de esa *mollitudo* constituye el arma peligrosa con que el *rhetor* seduce, como un prestidigitador, a la multitud, la cual experimenta, en cambio, *horror* ante la casta exigencia de la filosofía, cuya misión consiste en conocer la verdad y demostrarla, sin trampas artificiosas, a los pocos capaces de mirar algo en profundidad. Por tanto, no puede haber conflicto más grande que el que se da entre el orador y el filósofo. Así como no es un caballero quien desprecia el buen ropaje, no es un filósofo quien lo aprecia demasiado.

d) Si se admite que el latín filosófico —léase “escolástico”— no deber ser necesariamente elegante, pero que, sin embargo, debe ser *latín*, la cuestión radica entonces en decidir qué es “buen latín” y si éste se reduce exclusivamente o no al estilo romano. Así, por ejemplo, en lugar de decir “*a sole hominem produci*”, los filósofos “bárbaros” utilizan la expresión “*a sole hominem causari*”, que es recusada por los retóricos en nombre del latín clásico. Empero, esta segunda expresión es correcta en la medida en que se ajusta mejor a lo que

¶ ¶ ' 1

⁹ Es interesante notar que muy pocos días después de escribir estas líneas, Pico emprende viaje hacia la meca de la tradición escolástica, París, *civitas philosophorum*, en la que el humanismo todavía no se había hecho sentir. Allí habría de ejercitarse justamente en la áspera disciplina del “*stile parigino*” —es decir la forma de la controversia escolástica— que tan adecuado se mostraba para su posterior proyecto, finalmente fallido, de defender las célebres 900 tesis.

se pretende enunciar. Por lo demás, un árabe o un egipcio pueden manifestar lo mismo, y hacerlo bien, aunque no en latín.

e) En una lengua, la *rectitudo* de los términos, vale decir su propiedad, es determinada o bien convencionalmente por *arbitrium*, o bien por la indole misma de las cosas, o sea, por su *natura*. En el primer caso, no se puede negar a los escolásticos su derecho de usar las voces latinas con un significado preciso en el que todos ellos concuerden. En el segundo —esto es, si la propiedad con que se emplea una palabra depende de la naturaleza de la cosa que señala—, no es el *rhetor* sino el *philosophus* quien ha de erigirse en juez, puesto que es él quien contempla y explora la naturaleza de la realidad.

f) Se concede que *eloquentia* y *sapientia* pueden convergir; más aún, si retóricos y poetas han separado la elocuencia de la sabiduría, no es menos cierto que muchos filósofos se han hecho culpables de alejar la segunda de la primera.

g) Pero aun admitida la compatibilidad entre elocuencia y sabiduría, subsiste la previa distinción entre ambas y, en ella, se reafirma la superioridad de la sabiduría. Pico apela aquí —siempre por boca del hipotético filósofo “bárbaro” que se defiende ante el *rhetor*— a un argumento *ad hominem*: el mismo Cicerón prefiere en el discurso una sagacidad balbuciente a una locuacidad vana. Más todavía, el filósofo medieval Escoto ha escrito sobre Dios, sobre la naturaleza y sobre la providencia crudamente, sin gusto y en palabras que no son elegantes. Abordando los mismos temas, el poeta antiguo Lucrecio se ha expresado tener *os insipidum*; el segundo, *mens insipiens*. A propósito de esto, el Mirandolano expone también un ejemplo: no se busca en una moneda la elegancia del relieve, sino la materia de la que está hecha, y no hay nadie que no prefiera el oro puro acuñado por teutones al oro falso acuñado por romanos. En suma, “*vivere sine lingua possumus forte, non commode, sed sine corde nullo modo possumus. Non est humanus, qui sit insolens politioris litteraturae. Non est homo, qui sit expers philosophiae*”.

Pico cierra su carta apelando a la cortesía una vez más: los argumentos anteriores, dice a Ermolao, podrían haber sido expuestos por los filósofos en defensa de su “barbarismo”; en cuanto a él, manifiesta que su intención ha sido similar

a la del Glaucón platónico, que defiende la injusticia no seriamente sino con el ánimo de incitar a Sócrates a ensalzar la justicia. Sin embargo, es evidente que nos encontramos aquí con el verdadero pensamiento de Pico, quien explícitamente confiesa a continuación su repugnancia por ciertos gramaticastros que, “cuando han hecho un par de descubrimientos etimológicos, se envanecen hasta el punto de tener en nada a los filósofos”. Por otra parte, la mencionada alusión a Glaucón y Sócrates indica que el Mirandolano espera la réplica de Ermolao, de quien se despide llamándolo “el más elocuente entre los filósofos y, entre los elocuentes, ‘*philosophótatos*’”.

La reacción de Barbaro efectivamente tuvo lugar. Primero, en una breve nota —que no es seguro haya sido enviada— en la que acusa recibo del ataque piquiano¹⁰. En ella se advierte a un Ermolao susceptible, sorprendido desagradablemente, además, por la circunstancia de que Pico haya hecho pública su carta¹¹, ya que el intercambio de opiniones de ambos podría inducir a los demás a creer en una enemistad y discordia que no existen¹². Pero Barbaro acabó por escribir más tarde su verdadera réplica, tan extensa como la piquiana, pero mucho menos lineal y —es preciso decirlo— menos sólida que ésta¹³. De engorroso trámite, la respuesta de Ermolao presenta un *Leitmotiv* en la argumentación: se apoya en la elocuencia con que Pico hizo defenderse a su filósofo “bárbaro”, para mostrar que los adversarios de la elocuencia sólo pueden sostener su causa encomendándosela... a un hombre elocuente. Más aún, Ermolao no pierde la ocasión de señalar la circunstancia paradójica de que la tesis de Pico fue muy objetada en Padua —círculo de sus defendidos—, mientras que recibió una entusiasta acogida entre los retóricos, por el

¹⁰ Ermolao Barbaro, *op. cit.* (*epist.* LXXX), p. 101.

¹¹ Efectivamente, la epístola piquiana de *genere dicendi philosophorum* fue lo que hoy llamaríamos una “carta abierta”, como sugiere denominarla Henri de Lubac en su *Pic de la Mirandole. Études et discussions*, Paris, Aubier Montaigne, 1974, p. 42. (Aunque citaremos la edición francesa, hay traducción italiana, publicada el año siguiente por Jaka Books en Milán, bajo el título *L'alba incompiuta del Rinascimento. Pico della Mirandola*).

¹² De hecho, las relaciones entre los dos se enfriaron durante cierto lapso, lo cual no obstó para que reflorieran de la manera más afectuosa bastante más tarde y en circunstancias desfavorables para Pico.

¹³ Ermolao Barbaro, *op. cit.* (*epist.* LXXXI), pp. 101-109.

brillo de su discurso. Sin embargo, la fragilidad de las objeciones de Barbaro en su última epístola ha sido reconocida históricamente. De hecho, un siglo más tarde, Melanchthon cede a la tentación de mejorarla, redactando su propia réplica a Pico¹⁴. Pero, sean cuales fueren la interpretación y el valor que se atribuyan a esta pieza de Ermolao, nos importa examinar aquí únicamente la posición del Mirandolano respecto del problema retórica-filosofía, no sólo por el interés actual —como decíamos al comienzo— que ella puede implicar por sí misma, sino también porque arroja luz sobre el motivo dominante en el pensamiento de Pico, es decir porque contribuye a delinear su compleja personalidad filosófica.

III

En primer lugar, conviene despejar una posible ambigüedad en lo que concierne al blanco preciso de los ataques piquianos. Cabría preguntarse, en efecto, si ese blanco está dado por la retórica, la poesía, la gramática, la filología o la elocuencia misma, puesto que todos estos nombres son mentados o, al menos, sugeridos en la epístola que nos ocupa. Henri de Lubac ha proporcionado una de las claves para responder a esta pregunta, al señalar que Pico comprendió que “los problemas de lenguaje pueden enmascarar olvidos fundamentales”¹⁵. Sin embargo, el mencionado autor no se extiende en el comentario de este enunciado, tan certero. Es indudable que lo que molesta al Mirandolano es la superficialidad: lo que explícitamente recusa es el *genus levibus nugis*. Nótese que en ese género pueden estar incluidas —aunque no necesariamente— cualesquiera de las disciplinas citadas; así, la poesía puede ser excelsa y reveladora, pero también vana; la gramática puede dar cuenta de la cosmovisión de un pueblo o de la estructura de pensamiento de una civilización, pero también puede perderse en la mera y estéril formalización; la filología puede devolvernos la visión prístina de las cosas, pero también caer en una erudición vacua. En cualquier caso queda claro aquí —por lo sintetizado en 2 a)— el rechazo de Pico ante cierta clase de frivolidad intelectual, a la que eran proclives

¹⁴ Cf. *Corpus Reformatorum* IX, pp. 687-703.

¹⁵ H. de Lubac, *op. cit.*, p. 395.

tal vez demasiados humanistas de su época¹⁶. Tal rechazo se manifiesta en la determinación con la que se niega a conceder a la forma un privilegio respecto del contenido y al mismo hecho de separar ambos aspectos como si se tratase de compartimentos estancos, según veremos. Pero es obvio que el ataque piquiano se dirige particularmente a la retórica. Y esto no sólo en virtud del carácter artificioso que ella puede asumir, sino también por la peligrosidad que tiene en su eficacia para escamotear la verdad, fin último ésta del filósofo. Dicha peligrosidad se agudiza por la facilidad con que es persuadido el destinatario del discurso retórico; por el contrario, lo arduo de la demostración filosófica lo aleja de caminos tan largos y complejos —piénsese especialmente en las *quaestiones* escolásticas— los cuales, empero, conducen a los planos más profundos de la realidad. En este sentido, lo que Pico pone en boca del “bárbaro” en su defensa —y que se resume en 2 b) y c) de nuestra síntesis— no implica una actitud soberbia ni aristocratizante del filósofo, al contar con pocos secuaces en comparación con los del *rhetor*. El Mirandolano subraya que esa escasez de número obedece a las mismas notas esenciales de la filosofía. Así, no señala una oposición irreductible entre ésta, de un lado, y la poesía, la gramática o la filología, del otro; el conflicto inconciliable se da entre la primera y la retórica¹⁷. Pero adviértase que, cuando se refiere a la misión del *rhetor* y al objeto propio de la retórica, no habla aún de la elocuencia, la cual, de suyo, se distingue de la filosofía pero no se opone a ella.

En tal distingo, se ha de tener presente que la elocuencia

¹⁶ Esto también se hace evidente en unas líneas del *De dignitate*, redactado poco después: “*Est enim iam hoc philosophari (quae est nostrae aetatis infelicitas) in contemptum potius et contumeliam, quam in honorem et gloriam. Ita invasit fere omnium mentes exitialis haec et monstruosa persuasio, aut nihil aut paucis philosophandum. Quasi rerum causas, naturae vias, universi rationem, Dei consilia, caelorum terraeque mysteria, prae oculis, prae manibus exploratissima habere nihil sit prorsus, nisi vel gratiam inde aucupari aliquam, vel lucrum sibi quis comparare possit. Quin eo deventum est iam . . . ut sit videre pudicam Palladem, deorum munere inter homines diversantem, eiici, explodi, exsibilari. . .*” (Or. 134v). Subrayado nuestro. Por lo demás, comentarios como éste obligan a matizar la imagen —a veces, demasiado dorada— que se suele tener del cuatrocientos italiano.

¹⁷ Se hace insoslayable aquí el recuerdo del enfrentamiento entre los sofistas y Platón, tan venerado en los días de Pico.

es, en primer lugar, la facultad de expresarse claramente y con propiedad, no el don de hacerlo de manera convincente, ya que esto último se puede dar eventualmente como una consecuencia. Lo esencial de la *eloquentia* es, pues, el poder expresivo —no necesariamente persuasivo— de traducir cabalmente la índole del propio pensamiento y, sobre todo, la de las cosas; a diferencia de la retórica, la elocuencia se apoya más en éstas que en la probable interpretación que del discurso haga el destinatario u oyente. Ahora bien, es obvio que el “buen latín” deber ser necesariamente elocuente. Pero, como señala Gautier Vignal, en la época en que se produce esta polémica, era “*une erreur assez répandue de ne voir dans le ‘stylus parisiensis’ qu’un mauvais latin dont serait responsable l’ignorance de ceux qui l’employaient*”. Y añade a continuación: “*Le latin classique n’était pas ignoré à Paris, où l’on ne cessa jamais de lire et d’étudier les plus grands écrivains latins*”¹⁸. La cuestión que Pico plantea es, en el fondo, la siguiente: ¿Se puede llamar “mal latín” al de los filósofos “bárbaros”, es decir al latín escolástico, bajo la acusación de que no es elocuente? Su respuesta es negativa, a juzgar por el ejemplo que propone y que reproducimos en 2 d): el filósofo “bárbaro” emplea la expresión “*a sole hominem causari*”, cuyo verbo desaprueba el “humanista” en nombre de las formas consagradas —y, podríamos decir, cristalizadas— del latín clásico. Sin embargo, la expresión es precisa y adecuada a una concepción tradicional de la filosofía de la naturaleza: el sol es causa remota de toda generación natural, por ende, también de la humana, aun cuando indirectamente. De modo tal que se cometería un error al decir “*a sole hominem produci*”, puesto que, como su misma composición lo sugiere, el *pro-duc*i implica algo a partir de lo cual se hace surgir una cosa, matiz que el *causari* no posee y que no es lo que se pretende señalar. Así, la expresión elegida por el filósofo “bárbaro” puede no ser la más elegante, pero es sin duda la propia y, por tanto, la más elocuente. Pico subraya —de acuerdo con lo sintetizado en 2 e)— que la propiedad de los términos queda determinada o bien por la naturaleza de las cosas, o bien convencionalmente, esto es, por concorde *arbitrium*. En este último caso, el Mirandolano reivindica el derecho de los filósofos de adoptar no sólo

¹⁸ L. Gautier Vignal, *Pic de la Mirandole*, Paris, Grasset, 1938, pp. 87-88.

un léxico técnico sino también un estilo propio, que es válido en la medida en que se adapta a lo que más importa, es decir a la expresión de la verdad, hallada mediante los caminos abiertos y transitados por una época intelectual dada. La exactitud de esa adaptación en la literatura filosófica escolástica es tal que a quienquiera que esté familiarizado con ella le es imposible imaginarla expresada en otra clave que no sea la de su neto, aritmético latín. El mismo Pico ensaya —aunque siempre escudándose en la figura del “bárbaro” a quien cedió la palabra— una enumeración de las virtudes de ese estilo y del lenguaje que le es propio. Se debe eludir aquí el riesgo de suponer que está empeñado en la defensa de una tradición filosófica particular; en ese caso, se olvidaría una de las notas esenciales del pensamiento piquiano: la breve e intensa vida del *Princeps Concordiae* es una permanente repulsa de toda fórmula estereotipada, un constante negarse a la estrechez de un dogma filosófico¹⁹. La cuestión es, recordémoslo, *de genere dicendi philosophorum*, y lo que Pico defiende no es una escuela, una corriente o una orientación filosófica, sino la validez del estilo expresivo de cada filosofía. Explícitamente advierte a Ermolao que también los filósofos prestan atención a la forma de sus trabajos, pero añade que la forma exigible al filósofo no es la misma que la que cabe reclamar al poeta. Es por ese principio por el que recusa la pretensión de que el filósofo elocuente haya de expresarse sólo en latín ciceroniano. Y puntualiza: “Quizás aquellas palabras que el oído rechaza por ásperas, son acogidas por la razón como las más apropiadas para las cosas”.

Pero hay más: en lo que hemos sintetizado en el punto 2 f), se advierte que, después de haber afirmado la sabiduría en el filósofo y de haberla negado en el *rhetor*, Pico declara compatibles sabiduría y elocuencia. Nótese, pues, cómo procedió hasta aquí: en primer lugar, distingue y opone de manera inconciliable retórica y filosofía; en segundo término, distingue entre retórica y elocuencia; en tercer lugar, muestra la viabilidad de un lenguaje filosófico elocuente; por último, extiende ahora el ámbito de la elocuencia a toda forma de sabiduría y no sólo a la filosófica. En efecto, la *sapientia* no

¹⁹ Téngase en cuenta, una vez más, la célebre confesión que sigue a la *Oratio de dignitate hominis*: “*At ego ita me institui, ut in nullius verba iuratus, me per omnes philosophiae magistros funderem, omnes schedas excuterem, omnes familias agnoscerem*” (Or. 135v).

solamente reviste las formas rigurosas del pensar filosófico; también la poesía, por ejemplo, al menos la llamada a ser inmortal, puede revelar las verdades más profundas, precisamente por hincar sus raíces en el ser. Pico sabía que los grandes poetas griegos y latinos habían dado pruebas de ello, pero sabía también que, tres siglos antes de la polémica que analizamos, lo había demostrado un autor tan medieval como Juan de Salisbury. Desde el punto de vista piquiano, tanto la filosofía escolástica como la poesía clásica están ordenadas a la verdad, sin que ninguna de las dos pueda constituir por sí misma un sucedáneo de ella. Ambas intentan desentrañar el núcleo oculto del saber, tarea a la que están convocados los espíritus diligentes y profundos, sean ellos refinados o no. De ahí que, desde su cristianismo nutrido de lecturas teológicas, Pico descalifique a un poeta tan celebrado como Lucrecio, a quien atribuye —como veíamos en 2g)— una *mens insipiens*, comparándolo con la profundidad de un Escoto, de despojada expresión. De ahí también que, en cambio, él mismo haya redactado un enjundioso comentario a la *Canción de amor* compuesta por su amigo Benivieni sobre el ascenso espiritual del *Banquete* platónico. Semejante amplitud de miras —que, por cierto, constituye la desazón de sus intérpretes ante la imposibilidad de clasificarlo— lleva a Pico a probar las llaves de diferentes puertas que se abren al misterio del ser. Pero él mismo declara que es preferible una llave de madera capaz de abrir esa puerta a una de oro que no lo consiga: “*Praestat omnino aperire lignea, quam aurea excludere*”²⁰. Por eso se ha internado en tan diversos caminos, rechazando únicamente el atractivo vano de las sendas que no conducen a nada, porque agotan en sí mismas su propio fin. De esta manera, sobre el cierre de la argumentación, Pico vuelve a su comienzo, sosteniendo que, si su siglo no puede llamar “*humanus*” a quien no se haya cultivado en las bellas letras, ni siquiera es *homo* aquel a quien la *philo-sophia*, o sea, el amor a la sabiduría, le es ajeno: “Todo hombre, por naturaleza, tiende a saber”. He aquí que cierra la apología de su filósofo “bárbaro” con una convicción aristotélica.

²⁰ Carta del 30 de setiembre de 1489 a su maestro Guarino, publicada en el *Giornale critico di filosofia italiana*, XXXI (1952) 523-524.

IV

Hemos hecho mención de las dificultades que afrontan comentaristas e intérpretes de Pico, debidas a la diversidad de matices que ofrece su figura. Esas dificultades aparecen ya, por primera vez, al intentar extraer conclusiones de su polémica con Barbaro, porque debemos recordar ahora que ésta marca el comienzo de la actividad filosófica piquiana. Teniendo presente esa circunstancia, trataremos de hacer algunas reflexiones sobre esa polémica en sí, ya que constituye una clave para interpretar la orientación posterior del Mirandolano y el papel que ocupa históricamente. Lo que se advierte a la primera mirada es una reivindicación del fondo y la forma de la filosofía escolástica, defensa que concierta con un ataque a las *elegantiae* de la retórica humanística y a ciertas líneas del pensamiento clásico, como la representada por Lucrecio. Sin embargo, tales "conclusiones" sólo conformarían una contabilidad superficial que, a lo más, podrían hacer pensar apresuradamente en un autor conservador, un paladín a contrapelo de la Edad Media y un detractor ferviente del paganismo clásico. Pero esta interpretación está lejos de agotar las implicaciones de la posición de Pico en la polémica, como lo han señalado los más notables especialistas en su pensamiento.

En efecto, al haber tocado E. Garin el tema de la correspondencia Ermolao-Pico, en su comunicación al congreso que mencionábamos al comienzo²¹, se produjo, durante la discusión posterior, un intercambio de opiniones al respecto entre el citado autor y R. Klibansky y P. O. Kristeller²². R. Klibansky minimiza, en cierto modo, los problemas de interpretación de la famosa carta piquiana a Barbaro, sosteniendo que Pico contrapone la exigencia de buscar la verdad a quienes sólo se ocupan de las cuestiones de forma y estilo. En cambio, Paul Oskar Kristeller considera que la exigencia opuesta por el Mirandolano a los humanistas de su siglo fue la de hacerse de una cultura filosófica que les permitiera reconocer el valor de los medievales, tal como se daban unidas, en él mismo, la cultura humanística y la escolástica. Por su parte, Garin comienza haciendo una justa aclaración que consideramos de gran importancia: se niega a identificar la cultura escolástica con

²¹ Cf. nota 4.

²² Cf. *L'opera e il pensiero...*, pp. 31-33.

la filosofía, y la cultura humanística con la gramática, la retórica y la literatura, recordando, por ejemplo, la condición de filósofo de Ermolao y, a la vez, el carácter humanístico del pensamiento piquiano. Para él, en consecuencia, el conflicto entre las posiciones de ambos —tal como aparece en la correspondencia consignada— es un conflicto *interno* del humanismo y de índole filosófica.

Nos apresuramos a señalar nuestro acuerdo básico con el enfoque de Garin. La visión de Klibansky quizá puede ser calificada de simplista, por considerar lo que sólo constituye un aspecto verdadero pero parcial, y el más aparente de la confrontación. En cuanto a la perspectiva de Kristeller, se puede decir que, si bien es acertada, no toca el fondo de la cuestión, ya que cabría indagar la razón última del interés piquiano por el pensamiento escolástico, a menos que se suponga que ese interés obedeció únicamente a la inquietud del Mirandolano por la erudición. Tal inquietud existió y es sabido que, de hecho, Pico trató de familiarizarse con las más diversas corrientes intelectuales, tanto filosóficas como religiosas y literarias. Pero creemos que sería un error verlo como un gentil erudito que las examina todas con curiosidad benevolente y acrítica.

La amplitud piquiana radica, por una parte, en su convicción de que una misma época ofrece varias vías de investigación de la verdad, entre las que la filosófica, la poética y la mítica son sólo ejemplos. Lo que importa es que cada una de ellas permita llegar al objetivo final: descifrar la *abditā intelligentia* de la realidad. Pero, por otra parte, nos parece evidente que Pico se distingue de muchos de sus contemporáneos precisamente por haber comprendido con claridad que cada época tiene su clave propia de desciframiento, su propio modo de abordar el misterio de la realidad. Negar validez a una de ellas en particular significaría negar el carácter humano de un momento de la civilización. De ahí el anhelo piquiano por la *pax philosophica*; de ahí su tan mentada “vocación mediadora” que es, originariamente, una vocación integradora. Lo cual no significa, en el caso de Pico, unir elementos heterogéneos, sino, en primer lugar, reconocer y respetar su heterogeneidad²³. Si

²³ Las dudas que pudieren caber al respecto quedan despejadas ante la actividad y la producción mismas del Mirandolano: el vuelo poético que muestra la prosa de las primeras páginas del *De dignitate hominis* puede complacer al más exigente de los literatos de su siglo y

se reclamara una prueba de esto, se la encontraría justamente en su polémica con Barbaro: la defensa que en ella hace el Mirandolano de la Escolástica, no consiste en proclamarla como la única filosofía válida, ni en declarar el latín medieval superior al clásico, tampoco en sostener que la sola vía a la verdad sea la filosofía en cuanto tal. Su posición se apoya en reivindicar la validez de un estilo y un lenguaje coherentes con el modo de acceso a las realidades más profundas, que no sólo cada disciplina sino también cada época elige. La revelación de la *abdita intelligentia* tiene una historia y sólo en la totalidad de la misma se va mostrando la verdad común a la humanidad.

Dicha posición resplandece con mayor evidencia al compararla con la de Ermolao, quien representa en el enfrentamiento la visión estereotipada de algunos humanistas y su tendencia a ignorar el devenir, fijando el bien y la verdad en el estilo de un siglo. En este sentido, Cassirer ha sintetizado con lucidez la diferencia entre ambas: Pico "*stands quite in the center and inner circle of the great Humanistic movement... But he rejects any dogmatic crystallization of the humanistic ideals and claims... His famous letter to Ermolao Barbaro is really a declaration of war against the narrow 'sectarian spirit' of Humanism*"²⁴. Creemos que el Mirandolano lanza esa "declaración de guerra" al sectarismo de algunos humanistas, porque es un humanista más cabal que éstos: en efecto, lo hace precisamente en nombre del humanismo, en el que presente un momento histórico de reapertura a horizontes más altos y vastos que el del preciosismo literario. No se equivocó. Como tampoco se equivocó —y por la misma razón— al

aun al más severo maestro de retórica. De ahí el aplauso de que fue objeto la *Oratio* apenas conocida. Pero no hay que olvidar que se trata de un discurso preliminar que habría de preparar a sus interlocutores para la defensa de las 900 tesis, la cual, sin embargo, Pico planeaba llevar a cabo según el "stile parigino". Se ve, entonces, que, cuando tiene que ensalzar las razones de la dignidad y libertad humanas, opta por el esplendor de la lengua romana. Pero, cuando se trata de la confrontación de tesis filosóficas y teológicas, de sutiles y precisas distinciones, exige apelar a la lengua de los célebres disputadores parisinos, es decir a la de la tradición escolástica. Lo declara él mismo en su *Apologia* (cf. *Ioannis Pici... Opera omnia*, p. 116).

²⁴ E. Cassirer, "Giovanni Pico della Mirandola (II)", en *Journal of the History of Ideas*, III, 3 (1942), 325.

ver en toda la filosofía escolástica un pensamiento más sólido y raigal que el que ostentaba la silogística de su decadencia. Así pues, la polémica no sólo trasciende los límites de la vieja querrela retórica-filosofía. Revela dos actitudes opuestas: la de quien posee conciencia histórica y la de quien carece de la misma. Debido a tal conciencia Pico defiende a los filósofos "bárbaros" y su estilo, aunque también por ella evita erigirlos en únicos portadores de la verdad. Esa precoz y lúcida conciencia convierte a Pico della Mirandola en el humanista más "humano", que puede aventar hoy, por ejemplo, entre medievalistas y latinistas, los restos de un mutuo e injustificado desdén.

IDEA DEL ESPACIO EN LA PINTURA ROMANA

HÉCTOR F. MÉNDEZ CALZADA *

Cuando se encara con algún detenimiento el aspecto espacial de la pintura clásica, es decir, la representación estereométrica en una superficie, los adjetivos "realista", "figurativa" o "naturalista" aplicados a ella, y que suelen darse por equivalentes, deben ser utilizados con las debidas cautelas, precisamente por el carácter equívoco de esa modalidad de la pintura. El "giro copernicano" que se operó en el campo de la plástica ya antes de finalizar la primera década de nuestro siglo, consistente en radicalizar el enfoque del arte en general, ha puesto de manifiesto la esencial planimetría de toda representación pictórica, en una contraposición dialéctica con el ilusionismo de la pintura tradicional. "Figurativo" proviene obviamente de figura, la cual, por definición, no puede ser sino bidimensional. En cuanto a "realista", procede de *res*, es decir cosa, substancia, aquello que no nos remite a otro ente; lo contrario, en suma, de lo ilusorio. Si en un cuadro lo real es el soporte plano (tela, pared, tabla, etc.), el arte figurativo y realista encontraría, paradójicamente, su exponente más acabado en el abstraccionismo de un Mondrian, por ejemplo.

Si el adjetivo "naturalista" parece más adecuado para calificar la pintura clásica es por dos razones: a) porque en el arte tradicional el cuadro se comporta como una ventana (*fenestra aperta*, lo llamaba León B. Alberti) o como un muro transparente (*parete di vetro*, según Leonardo), a través del cual se contemplan los más diversos aspectos de la naturaleza: paisaje, objetos, personas. Esa naturaleza que transparece en la ventana imaginaria tendría en este caso la amplitud semántica de su equivalente griego *φύσις*; b) porque, bajo el punto de vista subjetivo, el arte clásico consiste en una "proyección sentimental", según el sentido que dan al vocablo germano *Einführung*, tras los románticos, los tratadistas Vischer,

* Universidad de Buenos Aires.

Volkelt y, sobre todo, Theodor Lipps, sentido que en castellano expresamos con la palabra "naturalismo".

El objeto de estos breves apuntes es hallar una respuesta a la cuestión de por qué el ilusionismo óptico del cuadro-ventana se impuso durante siglos a partir de la época helenístico-romana. Precedieron a griegos y romanos en la representación del volumen, el movimiento, e incluso la perspectiva, cretenses, babilónicos, egipcios, chinos, indoamericanos y otros pueblos, sin duda, pero la superficie que ellos poblaban de objetos y de seres vivientes constituía un ámbito vivencialmente autónomo, no consistía en una *parete di vetro*, sino en una frontera entre dos mundos ópticamente distintos. La perspectiva, cualesquiera fuesen los recursos para sugerirla, no consistía para ellos en lo que de verdad es: "ver a través" (de la supuesta pared de vidrio), según la certera definición que debemos a Alberto Durero. Y es por este "ver a través" de una superficie como una pintura se nos revela "naturalista".

Una de las áreas culturales que más padeció en el colosal naufragio de la civilización antigua ha sido, sin duda, la pintura. Los mejores exponentes de ella en el ámbito grecorromano eran las obras de caballete, y justamente han sido éstas las que, en razón de la fragilidad de su soporte, se perdieron sin excepción. Nada queda tampoco de aquellas pinturas, tan preciadas, que se ejecutaban sobre una tabla que después era incrustada en el muro y sujeta a él mediante clavos o grampas. Lo que ha sobrevivido es sólo un reflejo amortecido y, las más de las veces, de factura artesanal, de la gran pintura clásica.

Para formular una teoría acerca del espacio pictórico entre los romanos debemos remitirnos —*diseicta membra*— a las pinturas parietales, conservadas casi por milagro, de algunas residencias imperiales o principescas de la ciudad de Roma (la *Domus Aurea* neroniana, la "Villa de Livia" o la de "La Farnesina"), a las mansiones burguesas campanienses de Pompeya, Herculano, Stabiae y Boscorreale, a los ceramios y sarcófagos pintados de Italia —como el célebre sarcófago con las "danzantes" de Ruvo—, Tracia y Macedonia, así como a los mosaicos hallados en esas comarcas.

Por otra parte, los múltiples intercambios culturales dentro de la *οικουμένη* helenística —incluida Italia— tornan sumamente difícil distinguir los productos itálicos de los de

procedencia foránea. Nombres helenos alternan con latinos en pinturas murales y en vasos cerámicos.

Como testimonios complementarios no son desdeñables algunos aportes literarios procedentes de Vitruvio y de Plinio el Viejo, de cuya obra *Naturalis Historia*, Lorenzo Ghiberti tradujo, entre los años 1448 y 1455, la parte que versa sobre arte, contenida en los libros XXXIV y XXXV. Sería en vano tratar de hallar en esta obra orientaciones sobre la estética de los romanos. Sólo nos proporciona algunos datos y algunos nombres que hacen menos desolador el enorme páramo onomástico del arte itálico. Nos dice, por ejemplo, que el pintor griego Antenión de Maronea suministró el modelo para el tema "Aquiles entre las hijas de Licomedes", reproducido dos veces en Pompeya. Cabe suponer, con bastante fundamento, que, tanto ese artista como otros originarios del mundo helénico, han sido los responsables del estilo neo-ático que campea en algunos conjuntos pictóricos de Roma y de la Campania. En la villa aladaña a La Farnesina, en Roma, un tal Seleukos —nombre que declara el origen helénico del artista— realizó en "estilo severo" una serie de pinturas en que las figuras recuerdan a las de los *λήκνθοι* áticos. Lo mismo que en los ceramios griegos, que recogen un eco de la gran época de la pintura clásica, en las que ejecutó Seleukos faltan casi completamente las connotaciones espaciales.

Cabe suponer que las determinaciones espaciales en la pintura romana hicieron su aparición en el mundo helenístico. El aporte de los artistas romanos consistió en acentuar el aspecto naturalista de las figuras y de su entorno. Saltando por encima de artistas —quizás más bien artesanos— de los que conocemos poco más que el nombre, tales como Fabio Pictor, Tideus Laheus, Fabulus, Turpilius y otros, son dignos de destacarse en el aspecto señalado Arelius, que confería a las diosas los rasgos de sus amantes, y Ludius, introductor del paisaje en la pintura romana, o acaso especialista en el género llamado *opus topiarum* en su tiempo.

Debemos mencionar aún otras contribuciones, habida cuenta que las diversas manifestaciones del espíritu —poesía, teatro, narrativa, ciencia, filosofía—, cualesquiera que sean las influencias recíprocas, caso que las hubiera, constituyen lenguajes paralelos que, reunidos, configuran una cosmovisión, arraigada en una situación existencial dada. Los factores po-

líticos y socioeconómicos no pueden dejar de ser tenidos en cuenta, toda vez que, como señala Dilthey, “los hechos de la vida espiritual no están separados de la unidad vital psicofísica de la naturaleza humana”¹. Por su parte Bianchi Bandinelli² vincula la expansión de los pueblos con una aprehensión del espacio y de la realidad en el orden espiritual y artístico.

Las luchas tres veces seculares entre los herederos del Imperio de Alejandro y las que por algo más de una centuria sostuvieron los romanos contra Cartago, motivadas unas y otras, en gran medida, por el predominio económico, de momento y hablando en términos generales, empobrecieron a las naciones comprometidas en ellas. Faltaron brazos para las industrias y para el agro. No obstante, el auge del comercio en gran escala determinó la formación de una pujante burguesía mercantil en ciudades tales como Roma, Alejandría, Pérgamo, Antioquía, Rodas y otras, tanto de antigua como de reciente fundación.

Esta clase emergente, que en Roma constituiría el orden ecuestre, no era proclive a asimilar una cultura cuyos arquetipos se llamaban Aquiles, Perseo, Hércules, Ulises o Jasón. A todo más, y como una concesión al “buen tono”, adquiría algunas nociones acerca de sus proezas en lides bélicas y amoratorias. Y estas serían pretexto, no más, para que los artistas adornasen los muros de sus residencias con pinturas que reprodujesen especularmente las deliciosas bagatelas de su mundillo cotidiano o —recurso “escapista”— los ensoñados vergeles (*viridaria*) que las lecturas de moda suscitaban.

Por la época del advenimiento de Sila —alrededor del 80 a. C.—, los decoradores romanos abandonan el primer estilo pictórico pompeyano, rigurosamente planimétrico, y empiezan a reproducir en los muros, con notable habilidad imitativa, columnas, arquivadas, balastradas, etc. Estos elementos arquitectónicos de similar producen la sensación de que los entrepaños retroceden, efecto que se lograba, asimismo, merced al empleo de colores claros y luminosos, proporcionando mayor holgura al espacio habitable. El ejemplo más

¹ Wilhelm Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu*, Madrid, Alianza Universidad, 1980.

² Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Roma, centro del poder*, Madrid, Aguilar, 1970. (El universo de las formas).

destacable de este procedimiento ilusionístico lo ofrece el imponente conjunto de las ceremonias dionisiacas de la Villa de los Misterios de Pompeya. Unidad de lugar y de tiempo se conjugan para dar mayor verismo al ritual. No hay accesorios que distraigan la atención del espectador de los veintinueve personajes que intervienen en la acción, la cual gira en torno a la pareja divina de Baco y Ariadna. Todos ellos componen un friso monumental que se recorta contra el fondo rojo —el célebre “rojo pompeyano”— y el artista ha sabido otorgar vida a las actitudes y a los rostros (se cree que algunos de ellos son verdaderos retratos) sin sacrificar el carácter planimétrico del muro.

El llamado tercer estilo pompeyano, que corresponde cronológicamente al período que va desde Augusto hasta Nerón, se caracteriza por la pérdida de la consistencia y robustez de los elementos arquitectónicos del segundo estilo. El muro, manteniendo su carácter bidimensional, ofrece ancho campo para que el artista, llevado de su fantasía, lo revista con formas caprichosas, similares a las que efectuaban en metal los argentarios. Las paredes de las habitaciones no son ya una prolongación del ámbito existencial de sus ocupantes sino espacio “no comprometido” para el puro deleite del espectador.

Es así como los muralistas del comedio del primer siglo de nuestra era se ven enfrentados con la alternativa de conservar para el muro el carácter de plano o bien de ensayar en él los procedimientos perspécticos más avanzados en desmedro de tal carácter. La solución consistió en “abrir” en los entrepaños áreas reducidas, a modo de ventanas, donde instalaban unas *vedutte*, bien de edificios, bien de jardines. Así aparece en el arte romano el cuadro-ventana, anticipo de la perspectiva renacentista.

Ya en el segundo estilo pompeyano, la llamada “Casa de Livia”, en el Palatino, exhibe en sus muros una sintaxis decorativa consistente en una gran “abertura” en el centro y dos más pequeñas a los lados. El esquema está inspirado, indudablemente, en la decoración teatral.

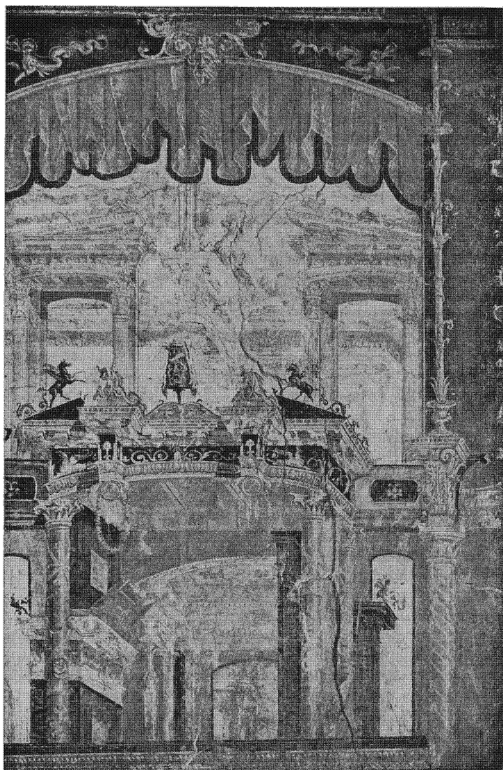
Coincidiendo con los progresos de la pintura en el sentido de construir un espacio de tres dimensiones que reprodujera especularmente el espacio concreto del contemplador, la escena teatral dejará de ser un ámbito cerrado sobre sí mismo —como había sido hasta la época helenística—, para abrirse hacia la

platea (*cauea*). Con ello se crea un espacio unificado, envolvente, que involucra el ámbito existencial del espectador, como aconteció en la pintura de interiores en casos como el de la Villa de los Misterios. Señalamos, al referirnos a este ejemplo, que, junto con un espacio ilusionístico que “compromete” al espectador, se da un marcado naturalismo en el tratamiento de las figuras y de los objetos. Lo propio sucedió en el teatro: el naturalismo en las representaciones alcanzó extremos comparables a los que, en nuestros días, se ha logrado en el film o en cierto tipo de “happening”. Según testimonios de Tertuliano y de Marcial, un actor romano que desempeñaba el papel de Hércules fue quemado vivo en escena.

Los motivos con actores ensayando o representando son harto frecuentes tanto en las pinturas parietales como en mosaicos y ceramios. En unos y otros especímenes las actitudes plásticas de los actores y su calculado desplazamiento sobre la escena impelieron a los pintores a procurar efectos espaciales que nos recuerdan los de las pinturas manieristas de la segunda mitad del siglo XVI.

Fue sensible, asimismo, la pintura al influjo de la ornamentación teatral, como los elementos arquitectónicos exentos de funcionalidad, los vanos que se abren hacia el exterior, etc. Así, en una pintura del Museo de Nápoles, procedente de Herculano y clasificable dentro del cuarto estilo, se ve una boca de escenario (*προπίλαιον*) con una máscara trágica destacándose contra el telón alzado; en el interior del escenario aparecen unas arquitecturas en perspectiva aérea e iluminadas por una fuente de luz convenientemente dirigida (fig. 1). En el *frons scaenae* del teatro de Sabratha, en Tripolitania, entre las columnas que soportan el balconaje aéreo y entre las que lo exornan hay unos vanos que permitían a los espectadores vislumbrar el cielo y el **Mar de las Sirtes**. Cabe suponer con fundamento que en este recurso “escapista” se inspiraron los decoradores pompeyanos del último estilo pictórico para insertar en los muros sus *vedutte* con boscajes y edículos fantásticos.

Se atribuye a un pintor del tiempo de Augusto —el ya citado Ludius— el haber iniciado, dentro del género paisajístico, al que ahora dedicaremos alguna atención, un estilo resueltamente naturalista, carente de alusiones literarias, en el que afirma el valor estético que los objetos naturales poseen por sí mismos. Esta autonomía estética se patentiza, sobre todo,



1. *Decoración escenográfica*

en el bodegón o naturaleza muerta, género que irrumpe por esa misma época.

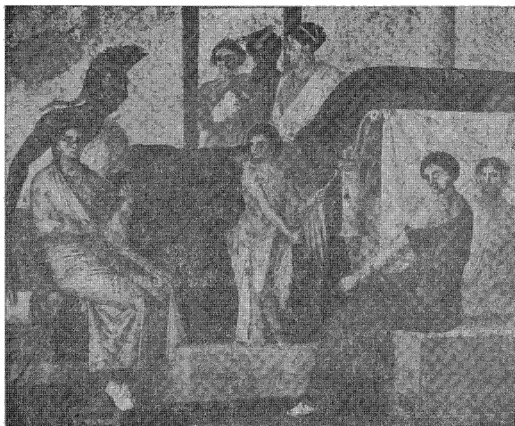
Desde la aparición del segundo estilo pompeyano el paisaje ha jugado un papel importante en las representaciones de la epopeya y del mito. Incluso se revela poético e ideal en el relato del viaje de Ulises o bien erizado de rocas y con la presencia del mar en las leyendas de Perseo y Andrómeda, Dédalo e Icaro, Polifemo y Galatea. En verdad, si bien por el tiempo de Julio César todavía el pintor Timómaco de Bizancio se complacía en servirse de temas épicos y mitológicos para sus pinturas, ya a partir del año 280 a. C., es decir más de doscientos años antes, esos motivos ("Dionisio y su milagrosa aparición a Ariadna", "Poseidón y Anfitrite", "Diana enamorada de Endimión" y otros por el estilo) constituían sólo un pretexto para que el artista luciera su habilidad, ya fuera sobre los muros de una habitación o bien sobre un soporte móvil (*tabula*), en mostrar escorzos, efectos lumínicos, estados atmosféricos, perspectivas atrevidas. Sobre todo, objetos cotidianos.

Quizás no fuera casual que por la época en que la pintura se "trivializaba", aunque sin llegar todavía a la chanza o a los motivos toscamente sicalípticos, incorporando el mundillo de los objetos familiares al anecdotario frívolo de las deidades olímpicas, apareciera el poema "Cantos argonáuticos" (*Ἀργοναυτικά*) del poeta rodio-alejandrino Apolonio. De héroe "trivializado", precisamente, califica P. Diel al Jasón del poema³, personaje desterrado del orbe intemporal e inespacial del mito, desposeído de ejemplaridad, anclado en la contingencia. Gran relevancia adquieren, como contrapartida, en el relato metrificado (se trata de un poema-novela), los aspectos topográficos, anecdóticos y cotidianos.

Esta cotidianeidad, más bien presencia táctil de los objetos determinantes de un espacio concreto, se advierte en la pintura pompeyana que reproduce dechados helenísticos, ya se trate de "Hércules niño estrangulando a las serpientes" o de "Dédalo y Pasifae".

Más interesante aún que esos dos cuadros de la Casa de los *Vetii* es una pequeña pintura, hallada en la residencia de

³ Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*, Madrid, 1975. Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, 1976.



2. Amores de Marte y Venus

M. Lucretius Fronto y actualmente en el Museo de Nápoles, que muestra la cámara nupcial de Marte y Venus. La composición de esta escena de gineceo es equilibrada: de un lado están las dos deidades; en el opuesto, dos servidoras; centrando la escena, Eros, en un segundo plano, y, detrás del lecho, ocupando el tercer plano, dos mujeres flanqueando a Himeneo. Las ocho figuras se disponen, por lo que hace a la profundidad, en tres planos; los tres personajes que ocupan el tercero no guardan la proporción que les correspondería por su distanciamiento con respecto al observador, detalle sobre el cual volveremos más adelante (fig. 2).

Personas y objetos en perspectiva, unificados en una composición envolvente (en la pintura que acabamos de comentar los siete personajes adultos se disponen en torno del niño Eros), efectos de tactilismo, transparencias, todo, en suma, cuanto habla a los sentidos, pero principalmente a la sensibilidad espacial, se da en estas pinturas, realizadas muchas de ellas, o restauradas, por artesanos locales que trabajaron en Pompeya después del terremoto del año 63 de nuestra era, hasta que la ciudad desapareció bajo la ceniza del Vesubio en el 79.

Ya hemos mencionado que en el primer estilo pompeyano se obtenían efectos espaciales por medios cromáticos. Otro procedimiento, al que nos acabamos de referir, consiste en disponer las figuras y los objetos en varios planos sucesivos ("segregación de planos"). Otro más, es el empleo de la llamada "pirámide óptica", determinada por el punto de fuga y el plano figurativo. Los efectos lumínicos y atmosféricos ("perspectiva aérea"), que en el cuarto estilo se suman a los procedimientos anteriores para obtener efectos de profundidad, presuponen en los pintores romanos una paleta sumamente amplia y matizada. En este punto resulta muy ilustrativo un pasaje del libro XXXV de la *Naturalis Historia* de Plinio, que se extiende por los capítulos XI y XII. Puntualiza este autor que el brillo (*splendor*) de los colores no debe ser confundido con la luz; habla del claroscuro (*tonus*) y de pasaje de un color a otro (*harmoge*); menciona toda una familia de colores cálidos (*floridi*) y otra de fríos (*austeri*) y así sucesivamente. El contacto con países remotos permitió la obtención de pigmentos que denotan su origen, tales como el "armenio" (*armenium*), el "sírigo" (*syricum*) y el "índigo" (*indicum*). El mismo Plinio asevera

que los griegos, en cambio, usaban solo cuatro colores: el blanco, el negro, el amarillo y el rojo. Los demás eran obtenidos, sin duda, por la combinación de estos. Al parecer, recién a partir del año 330 a. C., es decir en la época postalejandrina, los pintores helenos se aplicaron a la conquista del espacio tridimensional, logrado mediante el volumen de las figuras. Para el sombreado utilizaban una sustancia llamada *usta*, que provenía de la alteración que, por efecto del calor, padece el albayalde.

Del período clásico de la pintura griega, además de las piezas de cerámica, sólo restan —a los fines de establecer una comparación con la pintura romana— algunas muestras del estilo neo-ático, como las de La Farnesina o las “Bodas Aldebrandinas” (fig. 3), y algunos vestigios, bastante pobres por lo demás, como los recientemente descubiertos en una tumba próxima a Paestum. Parece evidente que el pintor heleno de ese período concedía una importancia mucho mayor al personaje (divinidad, héroe, persona del común) que a su entorno formado por objetos, arquitecturas, paisaje, etc., de modo tal que la relación figura-fondo fue planteada como la oposición entre lleno (*πλήρωμα*) y vacío (*κενόν*). Más tarde, entre los años 280 y 150 a. C., la pintura helenística otorgará atención preferente a la luz y a los efectos cromáticos. Con posterioridad a la última fecha y coincidiendo con el primer período pompeyano aparecerá el paisaje naturalista.

Tres interrogantes se nos plantean al encarar los avances logrados —o cuando menos testimoniados— por la pintura romana: 1) ¿llegaron los pintores helenístico-romanos a concebir y construir un espacio apriorístico donde instalar después personajes y objetos?, 2) ¿se sirvieron para construirlo del procedimiento que utilizaron siglos más tarde los renacentistas consistente en lo que se denomina la “pirámide visual”, necesaria para crear un espacio matemáticamente mensurable?, 3) ¿constituye ese recurso un *terminus ad quem* o es sólo una de las posibilidades para la representación del espacio tridimensional?

Es, asimismo, oportuno preguntarse si ha existido alguna relación, como las que ya observamos respecto de la poesía y del teatro, entre la visión del espacio en la pintura romana y la que se daba en la filosofía de esa época. Por de pronto no hay ninguna evidencia de que los pintores de la Antigüedad

hayan ideado un espacio pictórico fundado en la “caja espacial” (o “cubo espacial”), la que, por efecto mismo de la perspectiva, adquiere el aspecto de una pirámide y por eso es llamada también “pirámide visual”. La base de esta pirámide es el plano del muro o del cuadro (“plano figurativo”) y su vértice, el punto de fuga. Al parecer el espacio de tres dimensiones de la pintura romana era, en cambio, el resultado de prolongar hacia el fondo las aristas y perfiles de los objetos en una proyección perséptica puramente empírica. Se ha podido comprobar que el lugar de encuentro de esas líneas fugadas no es un punto (“punto de fuga”) —como lo requeriría un espacio unificado—, sino varios puntos, que, en algunos casos, se disponen a lo largo de un eje perpendicular (“línea de fuga”). Es así como, en vez de un espacio apriorístico y unificado, se da un espacio empírico y polivalente. Empírico porque no preexiste a los objetos; polivalente porque carece de un único punto de referencia. Tal es, por otra parte, el tipo de espacialidad que se advierte en las pinturas de Giotto, Duccio, Ambrogio Lorenzetti y otros artistas del Temprano Renacimiento.

Según E. Panofsky⁴, no sólo no se dio en la pintura de la Antigüedad un espacio apriorístico o euclidiano, como el que utilizarían los renacentistas, sino que tampoco se dieron las condiciones para su aparición. A lo que parece, los pensadores de la gran época de la filosofía helénica no nos legaron una concepción aceptable del espacio en general. En el repertorio de ideas (“formas”) platónicas no existe una “forma” correspondiente al espacio, aunque sí la hay del tiempo. El medio espacial en que la materia es trabajada —argüía Platón— no ha sido hecho por el demiurgo y, a pesar de que es eternamente real, de hecho no es completamente inteligible⁵. Tampoco Aristóteles concibió una idea o “forma” del espacio vacío, pues si bien reconocía en los objetos las tres dimensiones con sabidas, al espacio atribuía nada menos que seis: arriba, abajo, delante, detrás, derecha e izquierda. Se trata de una concepción antropocéntrica y relativista, sin la nota de aseidad que define al espacio newtoniano. Por otra parte —siempre según Pa-

⁴ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973.

⁵ Véase Iris Murdoch, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, México, 1982, p. 121.



3. *Las Bodas Aldobrandinas*

nofsky— la inclusión del punto de fuga dentro del microcosmos que es todo cuadro, implica el reconocimiento de que el macrocosmos es infinito, pues las paralelas, por definición, sólo se reúnen en el infinito. Pero, como se sabe, para los filósofos de la Antigüedad el infinito es extracósmico; para Aristóteles es el Primer Motor, es Dios.

Debemos admitir, por lo demás, que la perspectiva matemática, que supone dar forma al espacio antes de situar en él los objetos, no constituye una solución definitiva debida a Brunelleschi, León B. Alberti y otros adalides del clasicismo renacentista; no es el remate y culminación de un proceso irreversible. Fue una de tantas convenciones, si bien de gran trascendencia, de que se sirvieron los grandes creadores del Renacimiento. Como puntualiza Francastel, “la formation de la perspective lineaire du Quattrocento est l’histoire de la formation d’un style”⁶. Por tanto, no constituía un paso necesario en la evolución orgánica de la pintura naturalista, sino solamente en la evolución de un estilo, de una escuela.

El espacio matemático es real en la medida en que lo es la idea (“forma”) platónica. A un espacio ideal corresponde un espectador ideal; un espectador que se comportara como una cámara fotográfica montada sobre un trípode de aproximadamente un metro de altura; un espectador que, además de llenar estas condiciones, careciera de una retina cóncava, como es la del ojo humano, la cual, por poseer esa conformación, mide valores angulares (cosa que desconocieron los teóricos del Renacimiento) y produce las llamadas “aberraciones laterales”. A causa de estos y otros factores que intervienen en la visión normal, natural, de la realidad, las proporciones de los objetos situados en un espacio construido según fórmulas matemáticas resultan falsas.

Consciente del convencionalismo insito en una espacialidad atendida a fórmulas matemáticas, Miguel Ángel abjuró de ella cuando pintó, entre 1542 y 1550, la “Crucifixión de Pedro” en la Capilla Paolina. El Greco y otros pintores manieristas de la segunda mitad del siglo XVI, siguiendo los pasos de Miguel Ángel, se permitieron libertades, en lo que respecta a la perspectiva y a la escala de las figuras, similares a las que advertimos en algunas pinturas romanas como la ya men-

⁶ Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1965.

cionada, procedente de la residencia de M. Lucretius Fronto, que representa la cámara nupcial de Marte y Venus.

Si nos remitimos a las formas de pensamiento del período helenístico-romano, hallaremos algunas concomitancias con la visión plástica que nos ayudarán en la elucidación de ésta. De las varias corrientes filosóficas de esa época —Estoicismo, Epicureísmo, Eclecticismo, Neoplatonismo, etc.—, la primera de ellas ha sido la que gozó de mayor predicamento en el ambiente culto de Roma. Influidos de Panecio y de Posidonio, representantes de la Stoa Media, se advierten en Séneca, Musonio Rufo y otros ⁷.

La noción de que el universo constituye un *quantum continuum* no surgió, en verdad, por primera vez, como afirma Panofsky, con el Neoplatonismo. Este se inició recién en el siglo III, como es sabido, por obra de Amonio Sacas (ca. 175-242), maestro de Plotino. Ya en la física de los estoicos tal noción se da en forma explícita. En efecto, a la teoría atomística de los epicúreos, escuela que contó entre los romanos con Lucrecio, y según la cual “el todo es infinito por la multitud de los cuerpos (átomos) y por la extensión del vacío” ⁸, oponen los estoicos la idea del continuo, como la presencia de los cuerpos en un mundo de lo lleno que ignora el vacío, como la asimilación de Dios al cosmos y como la simpatía universal (“*sympatheia*”, “*syntonia*”) ⁹. Para Alejandro de Afrodisia la substancia total es una “*continuatio coniunctioque naturae*”; para Séneca todo está en todo. En el Libro Sagrado dedicado a Asklepios por Hermes Trismegisto se lee: “Por espacio entiendo aquello en que todo el conjunto de las cosas está contenido” ¹⁰. Para Proclo “el espacio no es otra cosa que la sutilísima luz”, definición que se aviene con el tratamiento de los efectos lumínicos y atmosféricos de los paisajistas romanos.

No parece que la perspectiva empírica, basada en un espacio fluido y homogéneo, sea, en cuanto ilusión espacial, menos convincente que la perspectiva euclidiana renacentista, fundada en un espacio sujeto a medida. Si bien el espacio no

⁷ Adolfo Levi, *Historia de la filosofía romana*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.

⁸ Rodolfo Mondolfo, *El pensamiento antiguo*, 2 vol., Buenos Aires, Losada, 1942.

⁹ Jean Brun, *El Estoicismo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1977.

¹⁰ Hermes Trismegisto, *Tres tratados*, Buenos Aires, 1973.

aparece en la pintura romana estructurado, "solidificado", como ocurre en la del Renacimiento, en compensación se muestra más dinámico (los *pictores imaginarii* romanos utilizaron la visión *de sotto in su* que emplearían los pintores del Barroco) y las figuras conservan la compacidad que advertimos en las pinturas de Boscoreale, correspondientes al segundo estilo pompeyano, por ejemplo, característica que comparten con las pinturas del *Quattrocento*. En compensación decimos, porque es gracias a esa compacidad de las figuras que el mundo del arte antiguo —como señala Panofsky— resulta más sólido y armónico que el moderno. Transcribiremos íntegro el pasaje:

"La Antigüedad, careciendo de esta unidad superior (se refiere a la unidad del espacio matemático), sólo a costa de una disminución en el orden de la corporeidad, pudo lograr un aumento en el orden de la espacialidad, de tal forma que el espacio parece alimentarse de las cosas y para las cosas; y justamente esto explica el fenómeno, paradójico hasta ahora, de que el mundo del arte antiguo, siempre que renunciemos a la representación del espacio intercorporal, resulta más sólido y armónico que el moderno, pero, tan pronto como introduce el espacio en la representación, sobre todo en la pintura paisajística, éste (el mundo del arte antiguo) se vuelve irreal, contradictorio, ilusorio y quimérico"¹¹.

Este carácter ilusorio, algo irreal que se advierte en la fase más avanzada de la pintura romana se da en los paisajes, ya francamente impresionistas, que decoraban los muros de la Casa del Esquilino, de Villa Panphili y de Boscotrecase. Hasta se diría que en ellos se infiltra un aura del panteísmo de los estoicos. Una espacialidad que no requería el soporte de arquitecturas y de objetos más o menos geométricos, sino lograda con el auxilio de la perspectiva aérea y de la luz parece haber sido el sentido del desarrollo de la pintura romana.

¹¹ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 25.

CATÓN Y NEVIO

† FRANCISCO NÓVOA *

Me propongo, en este trabajo, cotejar dos textos, uno de Catón y el otro, de Nevio¹. A la simple lectura, ambos fragmentos parecen tener un aire familiar, como si la caricatura que hace Catón de su adversario, M. Celio, estuviera inspirada o influida por el recuerdo de un cuadro de la *Tarentilla*, una de las piezas teatrales más conocidas de Nevio.

Ambos fueron contemporáneos, aunque de distintas generaciones. Nevio actuó en la primera guerra púnica y murió alrededor del año 199 a.C., poco después de Zama. Catón (234-149 a.C.) actuó en la segunda guerra púnica, primero, como soldado y luego, como jefe; a lo largo del resto de su vida, desarrolló una intensísima actividad política.

No sabemos si tuvieron relaciones de amistad o simplemente de trato, pero no es aventurado afirmar que tuvieron noticia el uno del otro. Nevio no podía ignorar la extraordinaria actividad política de Catón y éste, a su vez ("*probabilis orator et cupidissimus litterarum*")² que se interesaba por todo), es muy probable que conociera la obra de Nevio, si no toda, por lo menos la más popular.

Coincidieron en la lucha contra la *nobilitas* helenizante, aunque con distinto resultado: Nevio murió en Utica adonde se desterró, o lo desterraron sus enemigos, mientras que Catón entroncó con una de las más limpias familias del patriciado por el casamiento de su hijo con una joven de la *gens Æmilia*. Tal vez sea ésta la razón por la que el gran historiador de Roma, Gaetano De Sanctis, lo tilda, con poca justicia, de 'logrero'.

Actuaron en condiciones distintas. Catón con la plena li-

*Universidad Católica Argentina.

¹ Enzo V. Marmorale, *Naeuius poeta. Saggio biobibliografico con edizione critica dei frammenti*. Catania, Crisafulli, 1945.

² Cornelio Nepote, *Quae exstant, ex libro de Latinis historicis XXIV. Cato*. Edic. de E. Malcovati. Torino, Paravia, 1945.

bertad que le daba su condición de político y más tarde de senador; según sus críticos fue hombre "*linguae acerbae et inmodice liberae*"³ mientras que Nevio, como autor teatral, estaba sometido a las decisiones de los ediles que organizaban el espectáculo, de las compañías que lo financiaban y, en último término, del público que, por lo menos en los más altos niveles, no aceptaba los ataques y burlas contra los magistrados, lo cual, en Atenas, era plenamente aceptado y corriente⁴.

1. Los Metelli

No por sabido y ampliamente conocido podemos dejar de recordar un episodio de la lucha entablada por Nevio contra la *nobilitas*. La versión general, dejando de lado los detalles muy discutidos, es la siguiente: Nevio atacó a una poderosa familia, la de los Metelli, con un saturnio que podía leerse tanto en sentido favorable como desfavorable para sus miembros:

fato Metelli Romae fiunt consules

según la transcripción del Pseudo-Asconius (Cic., *Verr.*, I 29) que reproduce Marmorale; los Metelli le contestaron con otro saturnio compuesto por alguno de ellos o por personal de su casa:

malum dabunt Metelli Naeuio poetae

Según Marmorale, el verso compuesto por Nevio es un saturnio pero también puede medirse como un senario yámbico; pertenece al libro VI del *Bellum Poenicum*. En su intención primitiva era un elogio de los Metelli, en particular de Q. Caecilius Metellus, de gloriosa actuación en la primera guerra púnica, cónsul más tarde y pontífice máximo. Fue entonces cuando quedó ciego al salvar el *Palladium* amenazado por el incendio del templo de Vesta.

Más tarde el verso fue interpretado en forma hostil contra otros miembros de la poderosa familia, sin que —añade Marmorale— interviniera en ese cambio el poeta que, con todo, pagó las consecuencias con la cárcel y el destierro.

³ Liu., XXXIX 40,9.

⁴ Aug., *Ciu.*, II 9 y Cic., *Rep.*, IV 10.

Podríamos señalar una especie de cambio de papeles; el poeta tradicionalista ataca a los magistrados como lo hacían los griegos, y los *nobiles* se olvidan de su entusiasmo por Grecia cuando se trata de castigar a un poeta que los ataca. Queda en pie la información de A. Gelio (III 15): Nevio fue castigado "*ob assiduam maledicentiam et probra in principes ciuitatis de Graecorum poetarum more dicta*".

2. El proceso de los Escipiones

En este proceso y en la lucha consiguiente intervinieron tanto Catón como Nevio, cada uno de ellos en el campo propio de su actividad, político, uno y literario, el otro.

El proceso de los Escipiones marca el momento decisivo de la lucha entre ambas tendencias: la de quienes buscaban horizontes más amplios para la cultura romana y también para la acción política, y la tendencia contraria de quienes querían permanecer fieles a los modos de vida tradicionales en Roma.

Después de la victoria de Zama, Publio Cornelio Escipión era el personaje más importante de Roma. Su hermano, Lucio, desempeñó el consulado, en 190 a. C.; en condición de cónsul le correspondió dirigir la guerra contra Antíoco, rey de Siria. Consciente de sus exiguas cualidades militares, nombró como lugarteniente a su hermano, Publio.

Los detalles de este proceso ya eran confusos para Tito Livio quien confiesa su dificultad para armonizar racionalmente las distintas versiones. Reducido a lo esencial, el proceso puede resumirse en pocas palabras. Los enemigos de los Escipiones —Catón el primero— los acusaron de haber aceptado dádivas de Antíoco. Escipión pertenecía a una familia aristocrática, de una aristocracia aún no concentrada en oligarquía, cuyas gentes eran más celosas de su fama que de su provecho; más ricas en laureles que en dineros.

Publio tomó la defensa y, llevado de la indignación ante una maniobra mezquina, respondió en forma insolente y altanera: una vez incitando a dejar la asamblea y a concurrir al templo de Júpiter a dar gracias por la victoria de Zama y la segunda recordando que a él le debían sus enemigos la libertad de hablar y discutir en público. Publio comprendió que había

terminado su carrera política y se retiró a Linternum donde murió al poco tiempo.

T. Livio resume, en una frase feliz, la actitud de Catón frente a Publio Escipión: *... inimicorum... princeps fuit M. Porcius Cato qui, viuo quoque eo, adlatrare magnitudinem eius solebat*⁵.

Aunque eran de carácter y modos de ser opuestos, no luchaban por una cuestión personal, y aunque tenían ideas políticas distintas tampoco se trataba de una estricta lucha política; el empeño era mucho más alto, nada menos que el destino de Roma por muchos siglos.

Tito Livio describe vivamente la pasión y el entusiasmo con que fue recibido Escipión por sus partidarios; era muy natural: con él les llegaban la fe y la esperanza.

La vieja guardia del senado y los tradicionalistas, como Catón, miraban con desconfianza ese fervor que, traducido políticamente, podía terminar en el poder personal.

Nevio contribuyó también a quebrar ese mito de grandeza militar y de compostura moral en un pasaje de una comedia cuyo título desconocemos. Los versos han sido transmitidos por A. Gelio.

Para sus partidarios, Escipión era no sólo el general invicto e invencible sino también un carácter cuyas dotes de moderación y simpatía conquistaban tanto a sus soldados como a los enemigos. Los jefes de las tribus hispánicas habían intentado proclamarlo rey. Sobre todo se citaba, como ejemplo de su *castimonia*, la entrega que hizo de una joven de extraordinaria belleza, a su prometido.

A los viejos senadores no les impresionaba tanto la *castimonia* de Escipión como el recuerdo de que otro tanto había hecho Alejandro con la familia de Darío. La fascinación de la gesta del rey macedonio encendía a los jóvenes, pero hacía recelar a los partidarios de la tradición.

El hechizo era muy fuerte. En el siglo I a. C., cuando la influencia de Alejandro había dejado de ser un problema, Julio César gimió en Cádiz porque no había hecho aún nada glorioso, cuando Alejandro, a su misma edad, había dominado medio mundo⁶.

⁵ Liu, XXXVIII 54,1.

⁶ Suet., *Iul.*, V 20. Edic. de C. Roth.

El texto de Nevio es el siguiente:

*Etiám quí res magnas manu saepe gessit gloriose
cuius facta uiua nunc uigent, qui apud gentes solus praestat
eum suus pater cum pallio unod ab amica abduxit.*

Un simple adverbio, *saepe*, puesto como al descuido, donde sus admiradores ponían *semper*, da un tono menor y equivale a decir que se trata de un buen general frecuentemente afortunado, pero nada más.

Marmorale cree que se refiere al fracaso parcial de Escipión en la batalla de Baecula en la cual, si bien venció a los cartagineses, no logró detener a Asdrúbal, que pudo así dirigirse a Italia con la intención de llevarle un ejército de refuerzo a su hermano Aníbal, pero la suerte le fue adversa; en las orillas del Matauro, su ejército fue derrotado por los cónsules C. Claudius Nero y M. Liuis Salinator; el mismo Asdrúbal murió en la batalla y lo decapitaron, para echar luego su cabeza en el campamento de Aníbal.

No creo que *gloriose* esté aquí tomado en sentido de burla sino en su significación principal. A Escipión, que había combatido valientemente desde los diecisiete años, se lo podría tratar de cualquier otro modo pero no de *gloriosus*, 'fanfarrón'...

Para colocarlo en un nivel medio, corriente, indicando que era un romano como los demás, recuerda una anécdota cuya veracidad A. Gelio no garantiza, aunque sostiene claramente la autenticidad del texto atribuido a Nevio. Frente a los hechos gloriosos, una calaverada de juventud. Como muchos de su condición social, llevaba Escipión —según Nevio— una vida de disipación paralela a la vida familiar.

El héroe extraordinario tan exaltado por sus partidarios quedaba así rebajado al nivel común de los hombres de su condición; era uno de tantos a pesar de su capacidad y de su compostura. La tan celebrada *castimonia* era un ejemplo, más de astucia, que de virtud.

Como todo hombre de acción, tenía Publio ardientes partidarios pero también enconados adversarios que recelaban de su juventud y de su ambición: "Si eran numerosos los partidarios de Escipión, también eran muchas y autorizadas las voces de sus opositores. Predominaban en el senado y dirigían al grupo que aún se inspiraba en el parecer y en el consejo de Fabio Máximo no viendo posibilidades de victoria fuera de la

vía seguida por aquél que, antes y después de Cannas, en los años más duros y tenebrosos de la guerra, había sabido señalar a la patria el camino de la revancha”⁷.

Fragmentos transmitidos sin contorno histórico

Estos fragmentos, por su corta extensión y además por la falta de referencias históricas que los sitúen y los expliquen, pueden aplicarse a distintas situaciones y no ofrecen base para conocer la intención de Nevio.

a) *Libera lingua loquemur ludis Liberalibus*

Sólo un procedimiento de estilo nos revela que el autor da importancia especial a esta frase y la realza sobre las demás. La quintuple aliteración le agrega una fuerza expresiva especial y puede ser, en última instancia, un toque de atención para el lector o el oyente con el fin de que advierta la especial intención o, quizás, la mala intención contenida en el texto.

b) *ego semper pluris feci*

potioremque habui libertatem quam pecuniam

Son versos de la *Agitatoria* (Marmorale, pág. 40). Encierran una hermosa y valiosa significación. Aislado como ha llegado el trozo, no podemos determinar si expresa el pensamiento de Nevio o si sólo tiene valor dentro de la trama de la comedia. Está muy de acuerdo con el pensamiento y los sentimientos de Nevio, además de la energía de expresión que se le reconocía.

c) *Cedo qui uestram rem publicam tantam amisistis tam cito?* *Proueniebant oratores noui, stulti adulescentuli*

Es evidentemente la crítica de la situación política romana posiblemente de su época y, en particular, del momento en que Escipión solicitó el consulado. La visión de la política de Roma es la de un admirador o por lo menos un partidario de Fabio Máximo y no se refiere al mismo Escipión sino a sus jóvenes partidarios.

Este trozo lo transmite Cicerón en su *Cato maior* (VII 20). El *Cato maior* es un diálogo de exquisita cortesía entre un an-

⁷ G. Giannelli, *Roma nell'età delle guerre puniche*, en: *Istituto di Studi Romani. Storia di Roma in XXX volumi. Piano dell'opera*. Bologna, Cappelli, 1938. II.

ciano que ha sobrevivido a su generación y unos jóvenes que han sabido unir la fidelidad a su tradición al fervor por la cultura griega.

Cicerón intenta crear, en el terreno ideal de la ficción literaria, un ambiente de dignidad y cortesía entre quienes habían sido adversarios en vida y eran ya ambos, por distintos méritos, glorias de Roma. Una alusión injuriosa contra Publio Cornelio hubiera roto el encanto que envuelve al diálogo.

Pasamos ahora al último texto al que nos referíamos al comienzo señalando, a juicio nuestro, una estrecha afinidad con un pasaje del discurso de Catón conocido bajo el título de "*Si se M. Caelius tribunus plebis appellasset*".

Los críticos no se ponen de acuerdo ni sobre el significado de ese título ni tampoco sobre el género de discurso a que pertenece esa oración. Malcovati, en sus *Oratorum Romanorum Fragmenta*⁸, analiza, en una nota, las distintas interpretaciones y se inclina por la de P. Fraccaro, estudioso italiano que investigó, durante años, distintos aspectos de la vida y de la obra de Catón.

En cuanto al motivo y a la ocasión en que pronunció Catón este discurso, Fraccaro formula la hipótesis siguiente: Celio, tribuno de la plebe, había prometido su apoyo a quienes fueran víctimas del rigor de los censores. La censura de Catón fue muy dura.

Como era natural, se atribuía a la influencia de Catón la excesiva severidad con que se desempeñaban los censores. No era Catón hombre de cejar en la aplicación de sus principios. Entre otras medidas borró de la lista de senadores a un tal Manlio o Manilio porque había besado a su mujer delante de la hija⁹. En realidad, no creo que lo hicieran por razones morales sino porque consideraba ese acto como una falta a la *gravitas*, esa compostura, ese dominio de sus sentimientos que debía caracterizar a un senador o magistrado. Cicerón confiesa en el *Pro Murena* (III 6): "yo nunca deseé esa máscara de gravedad y severidad pero, cuando la República me la impuso, la mantuve".

Catón le enrostra a Celio su ligereza y falta de compostura en el hablar, en el moverse y en toda su actitud.

⁸ Torino, Paravia, 1955, 2da. edic.

⁹ P. Grimal, *Le siècle des Scipions*. Paris, Aubier, 1953.

Le reprocha además su verbosidad vacua: "Quien sufre de ese vicio, no puede estar sin hablar así como el hidrópico no se harta nunca de beber y de dormir. Si no se le presta atención, es capaz de contratar a quien le escuche y siga la conversación. Le oímos pero no lo escuchamos. Lo tratamos lo mismo que al boticario: lo oímos todos sin escucharlo pero, en caso de enfermedad, de ningún modo nos ponemos en sus manos". (*O. R. F.* 111).

Y no le basta con ridiculizarlo; lo denigra tratándolo de vil y hombre sin dignidad ni decencia: "Por un mendrugo podemos comprar tanto su silencio como su favor" (*ibid.* 112). "Por cierto que si no fuera triunviro, no lo inscribiría en la colonia a este individuo vago y bufón" (*ibid.* 113).

En este discurso añade Catón a la virulencia que le es habitual, el sarcasmo que nos hace recordar a los *fescennini* de los agricultores descritos por Horacio. Esta feroz diatriba va descendiendo por su propio peso hasta convertirse en una parodia. Y aquí es donde Catón aplica la misma técnica que Nevio: frases cortas, cada una de las cuales expresa un movimiento distinto integrado en una acción única y común: "*descendit de cantherio, inde staticulos dare, ridicularia fundere, praeterea cantat, ubi collibuit, interdum Graecos uersus agit, iocos dicit, uoces demutat, staticulos dat*" (*ibid.* 114-115).

Compárese con el siguiente pasaje de Nevio (edic. cit., p. 66):

*"Quasi pila
in choro ludens datatim dat se et communem facit.
Alii adnutat, alii adnictat, alium amat, alium tenet
Alibi manus est occupata, alii peruellit pedem,
anulum dat alii spectandum, a labris alium inuocat,
cum alio cantat, adtamen alii suo dat digito litteras".*

Tanto en Nevio como en Catón, el aparente desorden y la variedad de gestos y acciones reflejan el capricho y el desorden interior, excusable en la *Tarentilla*, animadora de una taberna y obligada por razones de oficio a contentar y distraer a los clientes, pero totalmente inexcusable en un hombre público romano cuya dignidad de ánimo y gravedad de funciones debía revelarse en todo, hasta en su porte y en su modo de andar.

LA OFRENDA DE IFIGENIA *

NÉSTOR ADRIÁN SEQUEIROS **

Luego de morir Eurípides en el año 406 a.C., su hijo homónimo hizo representar en Atenas tres dramas compuestos durante la estadía final en Macedonia, logrando un triunfo póstumo, el quinto en las Grandes Dionisiacas, honor que tanto le habían mezquinado sus conciudadanos. De esas obras se ha perdido una, *Alcmeón en Corinto*. Las otras son *Ifigenia en Aulide* y *Las Bacantes*.

Esa última *Ifigenia* muestra el desenlace de la situación planteada al ejército griego en el inicio mismo de su expedición a Troya para vengar el rapto de Helena: no hay vientos favorables para que las naves dejen el estrecho de Euripo, frente a la isla de Eubea, y la impaciencia cunde en el campamento de Aulide. Cesarán los "silencios de los vientos" y sobrevendrá la destrucción de los frigios, ha revelado el adivino Calcas, sólo si Ifigenia, la hija del jefe Agamenón, es sacrificada en el altar de la diosa Ártemis. Dispuesto primeramente a licenciar la tropa, Agamenón es convencido por su hermano Menelao para que realice el sacrificio: va entonces su mensaje engañoso a la esposa, Clitemnestra, ordenándole traer desde Argos a la doncella primogénita so pretexto de casarla con Aquiles, que sólo así accedería a navegar con los Aqueos.

Sin embargo, al comienzo de la obra, vemos que el rey nuevamente cambia de parecer y, alegando una postergación de la supuesta boda, escribe a su mujer la contraorden por medio de un anciano servidor. Menelao lo intercepta y, enterado del nuevo mensaje, increpa duramente a su hermano. Este le replica justificando su proceder actual en agria disputa, en un *ἀγών* de sólidos argumentos contrapuestos. Los interrumpe

* Comunicación presentada en las V Jornadas de Filología Clásica, organizadas por el Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, de la Universidad Nacional de Mar del Plata, el 30 de setiembre y 1º de octubre de 1983.

** Universidad Nacional de La Plata.

el mensajero que anuncia la inminente llegada de Ifigenia con su madre, precipitando la conmoción del rey y un sorpresivo cambio en el pensamiento de Menelao, quien dice reconocer ahora la atrocidad del proyectado filicidio y pasa a defender la posición contraria. No es el último giro, ni mucho menos, que imponen al curso de la acción las opuestas decisiones de un mismo personaje. De inmediato, Agamenón se inclina definitivamente por la realización del sacrificio al percatarse de la abrumadora constricción del destino (verso 511), encarnada en la previsible exigencia del ejército, excitado por Ulises, de que se cumpla la ofrenda a Ártemis. Más adelante agregará (vv. 1269 ss.) que lo reclama Grecia toda en aras del triunfo sobre el bárbaro; y llegará hasta el fin, a pesar de la violenta oposición de Clitemnestra, confiada en el apoyo de Aquiles, que se indigna al descubrir el uso de su nombre como fraudulento cebo nupcial. A pesar también de las conmovedoras súplicas de su hija.

El tumulto del ejército acorrala a Aquiles y apura la consumación de los hechos. Y aquí es cuando se produce el cambio más "patético": Ifigenia aparta los ya débiles obstáculos que se oponían a su inmolación y con firme lucidez acepta morir para posibilitar la salvación y el triunfo de Grecia. Admirada por el Pelida, elevándose sobre el triste rencor de Clitemnestra, se dirige cantando al sacrificio mientras exhorta a las mujeres del Coro para que celebren con peanes y danzas a la diosa Ártemis.

Un mensajero relata el prodigio final: la hija de Zeus sustituyó a la doncella por una cierva, llevándose consigo a Ifigenia. Es opinión generalizada que esta parte no corresponde al texto original, sino a un agregado posterior a la muerte de Eurípides. Al parecer, era la misma diosa quien anunciaba la sustitución de la joven, según tres versos probablemente auténticos transmitidos por Eliano. De todos modos, el dramaturgo habría reencauzado la acción hacia la variante del mito seguida en su pieza anterior, *Ifigenia en Táuride*, donde Ifigenia aparece como sacerdotisa de la hermana de Apolo, que la ha llevado allí tras el prodigioso arrebato.

Muchos son los rasgos atrayentes, y disputados, de esta obra, que en opinión casi unánime de los críticos constituye una de las creaciones más logradas de su autor. Nos centrare-

mos hoy en la consideración de la escena donde Ifigenia, rectificando su actitud anterior, acepta convertirse en víctima propiciatoria. Allí parece estar la clave para la valoración del drama, ante todo porque atrapa al espectador o al lector como el momento de mayor intensidad trágica y densidad intelectual. Además, ha suscitado, lógicamente, infinitas discusiones, que se remontan hasta la *Poética* de Aristóteles (15, 1454a) y reflejan en general los diversos preconceptos de los críticos modernos sobre la significación del teatro eurípideo. Con respecto a la falta de unidad (*ἀνομαλία* = “inconsecuencia, inconstancia”) achacada por el Estagirita al personaje central, los extremos varían desde señalar que su decisión no está basada en una evolución psicológica (6) hasta afirmar que el puente entre las actitudes opuestas de la heroína sería precisamente su racionalismo (23, p. 148) o que la mutación psíquica es aquí, por primera vez, el tema de un drama, aunque solo se muestran las fases inicial y final de un movimiento anímico (9, p. 427). No nos detendremos a examinar estas lucubraciones: ya Zürcher (29) refutó con acierto bastante definitivo las pretensiones del análisis psicológico moderno, enfoque totalmente exterior y equívoco para interpretar una tragedia de Eurípides (como lo había demostrado en el caso de Sófocles Tycho von Wilamowitz).

Aunque parezca una simpleza, quiero destacar por el momento el único hecho indiscutible: acá hay un cambio. Súbito e importante para el desenlace de la acción, pero mucho más aún: ese cambio ES lo trágico, el engarce entre tragedia y mito, según la configuración particular que Eurípides acuñó para este drama. Varios han señalado cambios de actitud en personajes de otras obras suyas, como Admeto o Hércules. Pero en *Ifigenia en Áulide* ya la mera síntesis argumental pone en evidencia que toda la acción se plasma a través de sucesivas mutaciones de los distintos agonistas, cuya culminación es el cambio de Ifigenia, el hecho teleológicamente más “positivo”, como lo ha señalado Schreiber (22). En efecto, es observación elemental y trillada que la “tensión dramática” de moderno cuño importa muy poco en el teatro griego, centrado en el “cómo” y no en el “qué” sucederá. La tensión se establece entre los hechos mismos y los personajes que ora impulsan ora obstaculizan la marcha hacia el fin prefijado por el mito: personajes “positivos” y “negativos” respectivamente, en este par-

ticular sentido. *Ifigenia en Áulide* presenta la particularidad de que mediante los sucesivos cambios los personajes se van relevando unos a otros en la oposición al cumplimiento del fin mítico: la ofrenda. Y como culminación de esa forma compositiva, se vuelve definitivamente hacia la saga mediante el último cambio: el de Ifigenia, proveniente no de una evolución psicológica sino de un factor escénico, el encuentro con Aquiles. Aquí reconoce la heroína, ante todo, la *ἀνάγκη* ineluctable, la fatal situación coercitiva que pesa sobre ella. En su primer discurso no la podía valorar aún; en cambio, es el tema central de los diez versos iniciales del segundo:

τὰ δ' ἀδίναθ' ἡμῖν καρτερεῖν οὐ ῥάδιον. (1370)

καθθανεῖν μὲν μοι δέδοκται. (1375)

También un factor escénico, la llegada del mensajero, había determinado el cambio de Agamenón al reconocer la *ἀνάγκη*, aunque sólo en el nivel político-social:

με καταδεδοῦλωται . . . Ἑλλάς. (1269-1271)

en consonancia con v. 450:

τῷ τ' ὄχλῳ δουλείομεν.

Ifigenia, sin embargo, en su discurso de vs. 1368 ss. (que también para Strohm (26) y Friedrich (5) constituye el núcleo estructural de la pieza) cala más profundo. Tras desechar el ideal innoble (τὸ δυσγενές, v. 1376), antiheroico, que resumía su anterior súplica a Agamenón,

κακῶς ζῆν κρείσσον ἢ καλῶς θανεῖν. (1252)

discierne, en los catorce versos de la parte media, el sentido de su sacrificio por la patria, “por la que miles están dispuestos a morir”, realidad que trasciende lo individual,

πάσι γὰρ μ' Ἑλλησι κοινὸν ἔτεκες, οὐχὶ σοὶ μόνῃ. (1386) :

su gloria, (κλέος, v. 1383) consistirá en ser la “liberadora” (v. 1384, cf. 1502, “la luz”)* de Grecia, y justamente eso determinará su propia salvación (v. 1440). Con palabras contrapues-

* Cf. también las palabras del coro en v. 1510: “Conquistadora de Ilión y de la Frigia”.

tas a las de Agamenón (ej.: "libertad"- "esclavitud"), la conciencia de su muerte no común le permitirá seguir ahondando, como veremos luego, la dimensión de su ofrenda y resolver el conflicto trágico, erigiéndose como la indudable protagonista. No lo es Agamenón, como pretendieron algunos críticos: para él, según vimos, sólo se trata de elegir el menor de dos males: entregar a su hija o la guerra entre los aliados.

Como la parte primera, el tercio final de la *rhesis* consta de diez versos, que completan así una totalidad de evidente equilibrio formal y temático. Ifigenia expone ahora el sentido último de la *ἀνάγκη*: es la hija de Zeus quien requiere en su altar el sacrificio por la libertad de Grecia (patria de gente libre, a diferencia de los bárbaros, según subraya al fin de sus palabras), y ese altar será su monumento imperecedero, la plenitud de su *κλέος*:

εἰ δ' ἐβουλήθη τὸ σῶμα τοῦμὸν Ἄρτεμις λαβεῖν,
 ἐμποδῶν γενήσομαι ἄν' ἠθροῦς οὕσα τῇ θεῷ;
 ἀλλ' ἀμήχανον δίδωμι σῶμα τοῦμὸν Ἑλλάδι.
 θύετ' ἐκπορθεῖτε Τροίαν. ταῦτα γὰρ μνημεῖά μου
 διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὗτοι καὶ γάμοι καὶ δόξ' ἐμή.

(vs. 1395-1399).

Reconoce expresamente los límites humanos, al evitar combatir con la divinidad, lo que señala y elogia Aquiles de inmediato (vv. 1408-9), y capta la concordancia de su ofrenda con el cumplimiento de la voluntad divina, que descubre tras las profecías del adivino.

Encontramos pues una solución del conflicto trágico, que es patrimonio común de los dramaturgos áticos, aunque muchos intérpretes la aceptan, con las debidas restricciones, solo en Esquilo y Sófocles. Con respecto a Eurípides, la receta general rechaza por inveterada costumbre esta posibilidad, influida por un concepto moderno y parcial de lo trágico: el de conflicto excluyente de dos principios necesariamente absolutos. La discusión del tema excede los propósitos y límites de este trabajo: sólo pretendo partir de un análisis desprejuiciado del texto, que concluiré con una referencia al tema de la autoofrenda en Eurípides y a los fundamentos de pretender semejante libertad en la interpretación de un autor tan profusamente indagado.

En las numerosas configuraciones y referencias al mito

anteriores a nuestro autor, Ifigenia parece haber sido solamente el objeto de la ofrenda. Los elementos apuntaban a plantear un drama de Agamenón, sin salida ante la constricción de Ártemis.

Por otra parte, en la tragedia que nos ocupa, el objetivo del sacrificio se hubiera podido cumplir de todos modos, a pesar de Aquiles, aun sin la decisión favorable de Ifigenia. Como los *dei ex machina* en otras obras de Eurípides, Ártemis podría haber aparecido mucho antes del final y comunicado su plan, evitando el horror de una muerte antipática, para tranquilidad de Mr. Kitto (8).

Estas dos observaciones permiten valorar más adecuadamente la dimensión del logro técnico y trágico de Eurípides, al situar en primer plano de la composición artística la auto-ofrenda, un tema conocido ya por Esquilo y Sófocles (Casandra, Antígona), pero que recién él tipifica como escena, reiterándola a través de sus obras (Polixena, Alceste, Macaria, Meneceo, Evadne). (Cf. al respecto Ströhm, 26).

Aparte de engarzarse ajustadamente en el desarrollo de la obra y de su equilibrada composición interna como escena, aspectos que ya señalamos anteriormente, el libre ofrecimiento introduce una novedad en el mito, al centrar el conflicto trágico en Ifigenia, y logra al mismo tiempo el fin propuesto por la saga con distinta pero clara dramatización: la concorde concordancia de la acción humana con la voluntad divina.

Esta dramatización del mito de Ifigenia muestra un Eurípides no muy adaptable a los cánones críticos dominantes desde el siglo XIX, que, con muy diversos matices, lo consideran un aniquilador de los antiguos dioses (Verrall, Staiger, Norwood, etc.) o un descreído artista que al utilizar los dioses como fuerza activa en sus dramas oscila ambiguamente entre tragedias verdaderas y divertimentos escénicos. Este es el grupo más numeroso e importante (Jaeger, Jens, Kamerbeek, Murray, etc., etc.).

Sin embargo, hay comienzos de una nueva valoración del tema. Una autoridad de insospechable medida como Lesky (10, pp. 207, 209; 11) confiesa que Eurípides ha sido "hasta ahora poco comprendido" y "aún no se aclaró lo más difícil: qué piensa de los dioses". Idem: Rivier (19). Según Schade-waldt (20, p. 105) "una nueva consideración podría probar que no es de ningún modo contrario a los dioses", observando

que “de todos modos, hasta su último drama se centra en la divinidad, objetivo fundamental de toda tragedia ética”. Mucho más adelante avanzan Spira (25) y Patzer (16).

Lo que me importa señalar es que al interpretar a Eurípides tampoco hay que dejar de lado algunos hechos elementales pero definitivamente establecidos por la filología clásica más ilustre. Las tragedias griegas, donde las máscaras excluían casi totalmente la mímica y la gesticulación, reduciendo lo visual y destacando lo auditivo (28), donde sólo la palabra es “actuante” (17), no son primordialmente “literatura” ni “teatro”, sino sobre todo “representación cultural” (21, p. 386), parte del culto oficial de la *polis*, inclusive las de Eurípides (20, p. 103). Recién en el siglo IV a. C. domina la *régie* (10, p. 221), el poeta debe exponer e interpretar el mito “actualizándolo” culturalmente (21, p. 563) a través de una representación escénica que supone una técnica artística al servicio de aquel fin.

No se trata de dedicarse a divagar teológicamente sobre elementos religiosos que conocemos en precarios fragmentos. Simplemente creo que se nos abren mayores perspectivas de análisis si al estudiar una tragedia o la obra toda de cada autor, no descartamos de entrada considerar su relación con el mito, a partir de la forma peculiar en que lo ha configurado.

BIBLIOGRAFIA

a) TEXTOS

1. Euripidis, *Fabulae*, G. Murray curavit, London, Oxford, 1947.
2. Euripide, *Ifigenia in Aulide*, Intr. e commento di G. Ammendola, Torino, Lattes, 1974.

b) ESTUDIOS

3. Bonard, A., “Iphigénie à Aulis. Tragique et poésie”, en: *Museum Helveticum* 2, 1945, pp. 87-107.
4. Frey, V., “Betrachtungen zu Euripides Aulische Iphigenie”, en: *Museum Helveticum* 4, (1947), pp. 39-51.
5. Friedrich, W. H., “Zu Aulischen Iphigenie”, en: *Hermes* 70, 1935, pp. 73-100.
6. Funke, H., “Aristoteles zu Euripides Iphigenia in Aulis”, en: *Hermes* 92, 1964, pp. 284-299.
7. Kamerbeek, J., “Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide”, en: *Entretiens sur l'Antiquité Classique* (F. Hardt) VI. Genève, Vandoeuvres, 1958, pp. 1-25.
8. Kitto, H. D., *Greek Tragedy. A literary study*, London, Methuen, 1939.

9. Lesky, A., *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1968.
10. Lesky, A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, Vandenhoeck u. R., 1964.
11. Lesky, A., "Zur Problematik des Psychologischen in der Tragödie des Euripides", en: *Gymnasium* 67, 1960, pp. 10-26.
12. Mellert-Hoffmann, G., *Untersuchungen zu 'Iphigenie in Aulis' des Euripides*. (Diss. Tübingen 1968). Heidelberg, C. Winter, 1969.
13. Ménestret, L., *Un chef d'oeuvre d'Euripide, l'Iphigénie à Aulis*, Univ. Louvain, 1946.
14. Murray, G., *Euripides y su época*. México, F. C. E., 1949.
15. Norwood, G., *Essays on Euripidean Drama*, London, Cambridge Univ. Press, 1954.
16. Patzer, H., *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, Steiner, 1962.
17. Pickard-Cambridge, A., *The dramatic festivals of Athens*, London, Oxford, 1968.
18. Reinhardt, K., "Die Sinneskrise bei Euripides", en: *Tradition und Geist*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, pp. 227-256.
19. Rivier, A., *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, Rouge, 1944.
20. Schadewaldt, W., "Das Drama der Antike in heutiger Sicht", en: *Universitas* 8, 1953, pp. 591-599.
21. Schadewaldt, W., "Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes", en: *Hellas und Hesperien*. Zürich und Stuttgart, Artemis, 1960, pp. 346-388.
22. Schreiber, H.-M., *Iphigenies Opfertod. Ein Beitrag zum Verständnis des Tragikers Euripides*, Diss. Frankfurt, 1963.
23. Snell, B., "Aeschylus und das Handeln im Drama", *Philologus Suppl.* XX. Leipzig, 1928.
24. Snell, B., *Euripides 'Aulische Iphigenie'*. (Incluido en el volumen anterior).
25. Spira, A., *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophocles und Euripides*, Kallmünz, Lassleben, 1960.
26. Ströhm, H., *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, München, Beck, 1957.
27. Verrall, A. W., *Euripides the Rationalist, a study in the history of the art and religion*, London, Cambridge, 1914.
28. Weinstock, W., *Einleitung zur Sophokles Übersetzung*. Citado por Schreiber (Nº 22).
29. Zürcher, W., *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*, Basel, Reinhardt Verlag. 1947.

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

VIRGINIO CREMONA, *La poesia civile di Orazio*. Milano, Vita e Pensiero, 1983, 469 pp.

El interés por el tema de la valoración de la poesía lírico-cívica de Horacio pareciera renovado en los últimos tiempos, en los que los ideales políticos del poeta y las nuevas instituciones que desde César van a ir reemplazando las antiguas estructuras del poder son minuciosamente cotejados. Surgirán en consecuencia tendencias que sostendrán enfrentamientos o coincidencias entre estos, subordinación de unos a otros, modificaciones o concesiones recíprocas que pudieran hacer posible la convivencia de dos ideologías y la amistad entrañable del príncipe y del poeta. En este debate que ha originado numerosos trabajos y que ha apasionado a estudiosos y a la opinión pública, y en el que están latentes una valoración estética de las odas civiles, la sinceridad o autenticidad del poeta, su originalidad misma, participa naturalmente este libro que vamos a comentar.

Tras una primera hojeada sobre una obra de muy buena presentación y material, con una nítida reproducción de la *gemma Augustea* del Museo de Viena en la tapa, y con sus cuatrocientas sesenta y nueve densas páginas—más apretada es aun la tipografía de las numerosas notas— iniciamos la lectura, tan bien invitados y mejor predisuestos.

La advertencia previa, *premessa*, de poco más de media página, que merece comentario aparte, es índice de que su plan y método no necesitan de largas explicaciones. La bibliografía con que inicia el libro ocupa treinta y una páginas, cerca de seiscientos trabajos entre obras y artículos, de una actualidad tal que las dos terceras partes son de los últimos treinta años, y no más de diez obras clásicas, del siglo pasado. No es por azar que esta bibliografía encabeza la obra; resulta necesaria en los análisis y sobre todo en las notas. Ni está de relleno, pues es de uso constante en estas últimas.

Siguen los quince capítulos con los textos latinos, a los que se enfrenta una traducción muy fiel, con análisis generalmente breves pero sustanciosos, y éstos con abundantes notas. Cierran el libro tres índices especiales muy precisos: el horaciano con los textos utilizados, el de autores antiguos citados (más de cien) y el de autores modernos consultados (más de cuatrocientos).

La breve introducción contiene primero una presentación: "Este libro ve la luz después de las fundamentales obras de Eduardo Fraenkel y de Antonio La Penna y es el fruto de años de búsqueda y de meditación". Obsérvese cómo distingue entre la relación de temporalidad y la de causalidad a que declara sujeto su libro. Sigue una advertencia que años atrás no hubiera sido necesaria, pero que la ideologización moderna puede hacer aconsejable: "Él no ha nacido de

la perversa voluntad de descubrir un Horacio a toda costa nuevo, a la luz de módulos preordenados, como el de forzar la obra del poeta para adecuarla al modelo, sino del modesto intento de ayudar al lector a aprehender al poeta a través de sus versos, que, guste o no, es conjuntamente con el juicio de valor el fin primario al que debe aspirar humildemente un crítico".

Rotundo y contundente hasta en el adverbio. El lector, prevenido de la conocida orientación política del segundo de los autores citados, puede imaginar en este apasionado exordio una alusión al mismo. No lo creemos. El autor cita a ambos a lo largo de su obra casi cien veces —sin duda los más nombrados y también de mayor renombre— y siempre, aun con las lógicas divergencias, con la mayor altura y objetividad.

La última parte de la introducción está destinada a fundamentar el plan arriba sintetizado, de seleccionar en primer término los textos horacianos —tres epodos, veinte odas y el *Carmen saeculare*— que están en orden cronológico, en la trayectoria cívica, escalonada por el autor en quince capítulos, que culmina en las odas romanas del Horacio ciudadano, más discutidas y más necesitadas de comentarios y de notas que las del Horacio hombre.

El texto de tales composiciones constituye el punto de partida, sin preconceptos ni prejuicios; es el "depositario primero, si no exclusivo, del mundo poético de su autor", y objeto principal del estudio que tiene por meta la personalidad del poeta. El texto "es el *factum* que fermenta y madura *per se*, no *per alios*, esto es, sin la superchería de la *inventio interpretis*".

Es notorio que muestra en esos pocos renglones una posición firme, seguramente desarrollada y fundada en otra obra suya, incluida en la bibliografía, que tiene como título *Interpretazione, permanenza e attualizzazione dei classici antichi* (Milano, 1974).

A la par del texto, enfrentada para facilitar el cotejo, está la traducción, que no debe ser una interpretación, ni menos una paráfrasis, sino una aproximación la más estrecha posible. El *interpretes-etis*, en su primera acepción, es un intermediario. No debe confundirse con traducción la benemérita tarea de los intérpretes de la hermenéutica sagrada, ni la de los glosarios medievales. En un texto clásico interpretar es a veces tan perjudicial como interpolar y ello está interdicto. El único verdadero intérprete es Horacio mismo, intermediario entre el lector y la *res Romana*. Los demás intermediarios son como corredores de comercio —es otra acepción de *interpretes*— que siempre van a quedarse con algo en el mejor de los casos; que en el peor nos venderán mercadería adulterada.

Hubiéramos deseado ver expuesta alguna de estas ideas sobre traducción —allí sólo sugeridas— por quien ha defendido tan bien la reyecía del texto, y además lo ha traducido tan fielmente. Pero el debatido tema es seguramente objeto de estudio en la citada obra sobre interpretación; pues su expresión entre guiones, de que la traducción "è in sostanza il commento", puede parecer ambigua e insatisfactoria.

Las traducciones del autor son en su contenido fidelísimas, incluso a menudo en su hipébaton; cuando es posible, lo consideramos plausible, porque conserva la estructura mental original y además

facilita el cotejo yuxtalineal. Pero en cuanto a forma se toma a menudo la libertad que la idiosincrasia de cada lengua aconseja: *Alme Sol*: "O Sole datore di vita", *date quae preccamur*: "esaudite le nostre preghiere", para citar sólo el comienzo del *Carmen saeculare*. En otro ejemplo del final del C. II, 1 traduce: *Musa procax*: "O Musa... con la tua audacia..."; *quaere modos leviore plectro*: "cerca col plectro ritmi più leggeri". Con tales perifrasis o simplificaciones logra una más fácil comprensión, pero a costa, como en el último verso, de una hipálage que se esfuma.

Al texto y traducción —deben ser considerados como una misma cosa, la segunda auxiliar del primero— que en siete de los quince capítulos faltan pero sólo en apariencia, pues el vacío se llena con los textos que preceden, les sigue el análisis de cada composición. Sólo una vez, en el capítulo I, se analizan dos epodos en forma conjunta sin motivo aparente. En dicho análisis, siempre breve y denso, se enfoca el texto con el prisma propio de cada capítulo, haciendo surgir a la luz "una serie de problemas históricos, políticos, religiosos, literarios", que luego en las notas, al final de cada composición analizada, "son ampliamente discutidos en el contexto de la riquísima producción crítica" que hemos señalado en la bibliografía. Estas son notas ampliatorias, a menudo exhaustivas, del análisis, no las habituales notas meramente explicativas del texto. Tales notas, a veces verdaderas monografías, como algunos excursos de Ernst R. Curtius (*Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 1955), más bien semilleros de temas, minas o canteras abiertas para surtir de material al investigador, con-

tienen alguna vez lo más valioso del libro.

Quede claro que en la breve introducción el autor se opone con vigor y pasión a la politización de los textos clásicos, pero cuando a lo largo de su obra los analiza como crítico, expone su pensamiento y el de los demás con la mayor libertad, naturalidad y rigor científico. Pongamos un caso, el tema de la restauración por Augusto de los *mores maiorum* en el capítulo VII. Ella, dice, "fue uno de los polos de la política y de la propaganda augustea, y uno de los hilos conductores de las *Res gestae*. Naturalmente el sentido de este retorno a los antiguos valores de la tradición fue más político que ético, pero todo ello prueba que Augusto comprendía la necesidad de una renovación de la conciencia cívica sobre el ejemplo de las *priscae virtutes*, como fundamento de la nueva república, y sobre todo por el conocimiento que tenía del atávico tradicionalismo de la sociedad romana".

A continuación, sin más, agrega: "Para una interpretación de la restauración de los *mores maiorum* en términos marxistas, cfr. L. Canali, *El manifiesto del régimen augusteo*, dando la cita exacta y parte del texto, en que a la estructura ética opone una económico-social y sobre ésta una "ideológica que la consolida y ennoblece" (p. 282).

Todo ello sin desmedro de que poco antes ha citado un trabajo de G. B. Pighi (*De Sacris Horatii Carminibus*), quien, en una referencia a un estudio de T. Zielinski, ve en Horacio "al vates, que en la exaltación de la virtud, de la suprema divinidad que rige el mundo, de la igualdad del destino mortal, de la religiosidad como esencia del poder romano, está entre los más grandes espíritus que han prepa-

rado el camino al cristianismo, en la estela de Sócrates, Platón y Aristóteles" (p. 277). Todo ello, como se ve, sin la más leve discriminación ideológica.

Propuesto el método, más bien que expuesto, creemos útil transcribir los temas de los quince capítulos, con la cita de los textos entre paréntesis; puesto que no se desarrolla un solo aspecto de Horacio —su poesía civil— en forma unitaria, sino a través de las distintas vicisitudes vividas por la república, apreciadas —ahora sí interpretadas— por el poeta en los diferentes momentos de su contemplación poética.

I. La certeza de la ruina de Roma y la fuga de la historia (Epod. VII y XVI).

II. Superación del *fastidium rei publicae* (C. I, 14).

III. La nueva realidad política (Epod. IX; C. I, 37 y I, 15).

IV. Nuevas inquietudes: el *scelus* hereditario y la necesidad de una expiación (C. II, 1 y I, 2).

V. Preludio a las odas romanas (C. III, 24 y 25).

VI. Las odas romanas (C. III, 1. 2. 3. 4. 5. 6).

VII. Horacio y el programa de restauración ético-religiosa de Octaviano Augusto.

VIII. El ciclo de las odas romanas.

IX. De los epodos VII y XVI a las odas romanas.

X. Augusto *restitutor rei publicae* y *tutor pacis* (C. I, 12 y III, 14).

XI. Significado de los *Ludi saeculares*.

XII. El *Carmen saeculare*.

XIII. Del *Carmen saeculare* a las odas del libro IV.

XIV. Las odas civiles del libro IV (C. IV, 2. 4. 5. 14. 15).

XV. Individualismo y civismo en la lírica horaciana.

Este itinerario horaciano, cívico-poético, es cronológico. Arranca de los *acerba fata* y del *scelusque fraternalis necis* del epodo VII, que persiguen a los romanos como una maldición por el fratricidio de Remo. La *impia devoti sanguinis aetas* del epodo XII perderá irremediablemente a Roma, quedando a los *piis* la fuga a los *beata arva divites et insulas*, donde reina la edad de oro, evasión que es la única tabla de salvación que la *pietas* y la Musa le pueden deparar en el presente estado de desesperación y de autodestrucción de los ciudadanos romanos.

Poco después, por los años que preceden a Actium (31 a. C.), percibe entre tantas tinieblas una luz de esperanza; aunque la nave del Estado no ha llegado a puerto, el *sollicitum taedium* del poeta se va haciendo *desiderium curaque non levis* (C. I, 14).

Sigue, después de la victoria de Actium, con Cleopatra y M. Antonio sólo vencidos, el ya muy esperanzado epodo IX, con el vino del comienzo ya dispuesto para el brindis, pero todavía con *curam metumque Caesaris rerum* del final.

No obstante, "la nueva realidad política", con Cleopatra y M. Antonio ya muertos, se va afianzando y el poeta ya reclama el vino (*Nunc est bibendum*, respuesta a la pregunta inicial del epodo IX *Quando repostum Caecubum... bibam?*), danza (*nunc pede libero pulsanda tellus*, una de las pocas expresiones de libertad en su obra juvenil), y una acción de gracias debida a los dioses (C. I, 37 y 15). En ambas odas profiere el fin de la fatídica pareja, en forma velada, casi pudorosa y separadamente. En una,

Cleopatra, ella sola, primero es objeto de execración frente a su corrompida corte, luego frente a la nobleza de su muerte es casi enaltecida, gesto para con los caídos típicamente romano, extraño a los pueblos orientales. En la otra —a la que Fray Luis le debe algo más que la idea de su “Profecía del Tajo”— Nereo profetiza su fin (*fera... fata*) al “pérfido pastor” que es Paris, raptor de la hospitalaria Helena, claros símbolos aquí de Antonio y Cleopatra.

Después de pasar Horacio, el autor y nosotros, por dos odas (C. II, 1 y I, 2) sobre el crimen no expiado de las guerras fratricidas, pero con invocación a Júpiter y a los cuatro dioses más vinculados a Roma y a la familia imperial, y después de pasar por dos odas que preludian las odas romanas —la III, 24, extensa, con un análisis brevísimo, considerada por algunos defectuosa y convencional, y la III, 25, breve pero inspiradísima oda a Baco, que termina con una extensa nota, verdadera monografía digna de un marco, sobre filosofía y religiosidad de Horacio, hemos llegado, al fin, a las odas romanas, “que constituyen un monumento de ética civil” (p. 305), más duradero que el bronce. La *virtus*, la *pietas*, la *libertas* —más la interior que la política, perdida con Catón—, justicia, perseverancia, moderación... serán palabras y banderas reiteradas bajo distintas formas poéticas, pero con una única unión patriótica algunas de ellas objeto de las ya memoradas y también memorables notas, como la referente a la libertad (p. 307).

Sobre el cuestionamiento a los distintos ensayos de conciliación final entre Horacio hombre y Horacio ciudadano, queremos subrayar, como aporte, dos pensamientos

nada nuevos, uno de orden social y otro de orden individual, que el hombre moderno, que vive sin duda crisis semejantes a las de Horacio, puede por ello apreciar. Cuando se sale de un estado de enfrentamiento armado tan totalizador que afectó todos los órdenes y toda la cuenca del Mediterráneo, y de tal duración que entre las décadas del 50 al 30 —Horacio hace arrancar la guerra civil diez años antes, en el 60, bajo el consulado de Q. Cecilio Metelo Celer, con motivo del primer triunvirato— apenas se filtraban como pálidos rayos de esperanza breves períodos de tregua, la expresión *pax Augusta* es, más que un motivo propagandístico, un bálsamo de efectos mágicos, que puede escapar a los fríos prismas de un historiador —¿qué son veinte años frente a una historia de siglos?— pero a los que no podía escapar la sensibilidad poética y cívica de Horacio.

En segundo lugar, cuando en tales circunstancias el hijo de un liberto como Horacio, vencido en el campo de batalla pero no en sus ideales republicanos, es envuelto por los lazos de una triple amistad, extraña pero entrañable —nada menos que con Virgilio, Mecenas y Octavio— no bien profundizada quizá por los críticos, ¿cómo hará para conciliar estos dos sentimientos? La misma pregunta ha preocupado y cabe para su doble vocación que se refleja en las múltiples oposiciones de paz interior y *pax Romana*, individualismo-civismo, epicureísmo-estoicismo, *otium-negotium*, helenismo-romanidad, la privaticidad que florece en el “Jardín” o la vida pública que crece en el “Pórtico”. Esta particular confrontación, nacida entre su libertad e independencia y sus odas de servicio y adhesión al programa de Augusto, ha podido ser

ampliada luego con la oposición paulina de hombre nuevo y hombre viejo, con la cristiana de *civitas caelestis* (fundada en el *amor Dei usque ad contemptum sui*) y la *civitas terrena* (fundada en el *amor sui usque ad contemptum Dei*) (p. 442) y con la cósmica del macrocosmos del universo gobernado por Dios y el microcosmos del hombre, gobernado por un alma libre.

Con V. Cremona contestamos aquella pregunta con otra: ¿Por qué debemos ser nosotros quienes conciliemos esas dos esferas simultáneas, más que etapas sucesivas? Frente a sometimiento a presiones —poco dignos ambos— y a una conversión afanosamente investigada, ¿no puede albergar con dignidad sentimientos en guerra consigo mismo? El conflicto de Horacio, su fractura quedan abiertos; son persistentes, insanables. Esta permanente tensión es en el poeta fecunda y creadora. “El dualismo es una constante de su modo de sentir” (p. 446).

Los quince capítulos de la obra, brevemente expuestos, de muy desapareja extensión, que van de cuatro a noventa y ocho páginas, aunque a veces pareciera asomar una intención de combinar brevedad y extensión, conforman un libro logrado, muy denso, muy actual. Significan el logro exitoso del autor y el esfuerzo meritorio del editor, como que también a éste le ha llevado años o poco menos, si observamos que el libro quedó escrito en 1981, registrado en 1982 e impreso a comienzos de 1983.

Representan todavía algo más: la trayectoria de Horacio con su dignidad, su independencia, su esfuerzo de equilibrio y conciliación, aun en fracturas no zanjadas, puede servir de paradigma y dejar enseñanzas a las juventudes políticas uni-

versitarias, necesitadas de experiencia y ejemplos, de la *pax* de un programa político y de los versos de un poeta clásico, a la par, pero no a la inversa —¡Dios las libre de los versos de algunos políticos y de algunos programas de Horacio!—. Para los docentes de lenguas clásicas del mismo nivel, tampoco pueden faltar en sus miras las virtudes del libro ya señaladas, en especial su metodología y la amplitud y objetividad de sus compulsas bibliográficas.

ALFREDO J. SCHROEDER

GIOVANNI CUPAIUOLO, *Bibliografía terenziana*. Napoli, Società Editrice Napoletana, 1984, 552 pp.

Un esfuerzo exhaustivo y singular del profesor Giovanni Cupaiuolo, catedrático de la Universidad de Messina, proporciona, como valioso resultado para la bibliografía clásica, este nutrido repertorio de lo que se ha publicado, traducido y escrito sobre Terencio, “desde los primeros tiempos de la imprenta hasta nuestros días”, según se lee en la solapa de presentación. Forma parte de la serie de Estudios y Textos de la Antigüedad que publica la mencionada editorial y que abarca ya dieciséis títulos.

El volumen comprende dos partes, una sobre las ediciones y otra sobre los estudios críticos. La primera sección ficha las ediciones de texto solo, las bilingües y las de traducción sola: primero, de la obra completa; luego, de la obra parcial; más adelante, de cada una de las seis comedias de Terencio, y, por último, los ejemplarios, florilegios y antologías.

La segunda parte encara las reproducciones de códices y su análisis; los estudios sobre ediciones y traducciones; la exégesis antigua y medieval, así como la moderna con respecto a enfoques de conjunto, monografías, contribuciones, estudios de cada comedia, expresión formal, técnica teatral, temas y problemas; luego, la supervivencia terenciana en Roma, en la Edad Media, en la Moderna, la representación, y finalmente todo lo referido a Terencio en el mundo de la cultura, con historias literarias, teatrales y de la comedia en particular, más enciclopedias y bibliografías.

Todo esto revela y confirma una vez más la vigencia diacrónica y sincrónica de los estudios clásicos, ya que el fichaje del profesor Cupaiuolo abarca esfuerzos realizados por estudiosos de las más dispares lenguas modernas, como alemán, catalán, checo, danés, esloveno, español (en la cual se cuentan algunos trabajos publicados en Buenos Aires y que son obra de argentinos), francés, frisón, galés, griego, holandés, húngaro, inglés, italiano, polaco, portugués, rumano, ruso, servo-croata, sueco y más lejanos como árabe, japonés y turco.

ALBERTO J. VACCARO

MARCEL DETIENNE, *La muerte de Dionisos*; versión castellana de Juan José Herrera. Título original: *Dionysos mis à mort* (Paris, Gallimard, 1977). Madrid. Taurus, 1983, 181 pp.

En un oportuno capítulo introductorio, Detienne nos recuerda que el análisis estructural del mito ha sus-

citado diversos malentendidos y varios contrasentidos, planteados ya por el "estructuralismo" (las comillas pertenecen al autor), ya por los helenistas que dieron pruebas de reticencias ante un método inédito.

Para Lévi-Strauss, Grecia ya no ocupa una posición de privilegio, dado que no sería más que el lugar en el que la mitología desiste en favor de la filosofía y su único mérito es haber ofrecido el ejemplo más acabado de una superación del pensamiento mítico por sí mismo.

A esto se agrega el análisis levi-straussiano del mito de Edipo, del que había de nacer uno de los contrasentidos más admitidos y ampliamente difundidos de entre todos aquellos que el "estructuralismo" ha engendrado: otorgarle al mito una función mediadora. En cierto modo este análisis se instaura en las mismas condiciones en que lo hace el método filológico y comparativo del siglo XIX. En ambos el punto de partida es el mismo: el carácter gratuito e insensato del discurso mítico.

La debilidad de este enfoque, sostiene Detienne, consiste en proceder al desglose del mito de modo tal que pueda ser reorganizado como si fuera su propio contexto racional. El mito no puede ser convalidado más que por su coherencia interna, al ser definido sólo por su sistema conceptual; queda así abandonado al ingenio y a la arbitrariedad del constructor del modelo.

El análisis estructural no es el formalismo charlatán al que algunos acusan de esquematismo y otros de vana complejidad. Por el contrario, una lectura estructural comienza por plantear que el mito no es una serie de palabras, una historia dotada de significación lingüística ordinaria, sino una cadena

de relaciones, una serie de conceptos, un sistema de oposiciones significativas que se distribuyen en diversos planos y en varios niveles semánticos. Con el objeto de definir estos planos de significaciones, el análisis debe comenzar por ampliar el campo de la mitología al conjunto de informaciones concernientes a todos los registros de la vida espiritual, social y material del grupo humano considerado. Sólo al término de este desciframiento del contexto etnográfico evocado por el mito, el análisis podrá determinar relaciones conceptuales cuya pertinencia habrá sido válida por la recurrencia de los mismos valores semánticos de un extremo al otro del campo regido por este pensamiento simbólico. O sea, no busca el sentido en un nivel de mera intriga o en los resortes de la historia relatada; lo halla en un sistema formado por un grupo de relatos. Pero no por ello opta por la sintaxis en desmedro de la semántica, como se le ha reprochado a este método. Por el contrario, multiplicando los análisis formales que permiten extraer la armadura lógica de varios relatos, es posible acceder al sentido de los mitos. La semántica de estos se enriquece cuando se la descubre a través de la sintaxis.

Los postulados historicistas, por otra parte, creen que la relación de los mitos con la organización social, con el mundo físico, con el mundo material, con los acontecimientos es siempre exclusivamente del orden de la *representación* (la bastardilla es del autor). En principio, jamás puede deducirse lo real de un relato mítico, aunque se debe admitir que a menudo los historiadores logran encontrar un documento que parece consignar el acta de nacimiento de un mito. Al

respecto, Detienne cita el descubrimiento, en 1964, en la antigua Tebas de Egipto, de una inscripción jeroglífica grabada por Amenofis III, hacia 1384 antes de nuestra era. Según Paul Faure, esta inscripción nos ofrece la clave del mito de las Danaides. Para Detienne, es sólo un documento de historia política que aporta la prueba de que, en el siglo XIV a. C., hubo contactos entre los egipcios y los griegos, en las proximidades de Argos. Sea social o coyuntural, la historia no posee ningún privilegio para la explicación de los mitos, no es más que un dato de entre todos los que forman parte de la realidad que la mitología aprovecha. Es posible que el acontecimiento citado tenga alguna relación con el mito de las Danaides, tal vez, incluso, sea el punto de partida. Pero, haya o no dado el impulso al relato, el acontecimiento ha sido devorado por el mito. La mitología ha incorporado en sí misma este fragmento de historia y ha rearticulado ese elemento en sus propias estructuras.

Fijados los presupuestos teóricos, en la segunda parte de esta obra, el autor dedica cuatro capítulos al mito de Adonis (ya encarrado en un estudio anterior: *Les jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard, 1972) para reexaminar un ejemplo de actividad cinéptica, cuya interpretación exclusiva encierra el peligro de una comprensión polarizada. Confronta a Adonis, el seductor, y a la cazadora Atalanta, a partir de la versión de Ovidio (*Metamorfosis* X 520-739) y de la que aporta un espejo etrusco de finales del siglo IV antes de nuestra era (espejo etrusco de Berlín Oeste-Staatliche Museen, Antikenabteilung, Inv. Fr. 146). Ambos se entregan a la caza pero con finalidad opuesta. Atalanta rehúsa los dones de Afro-

dita y busca refugio en una actividad esencialmente masculina y guerrera, que finaliza con su integración definitiva en el mundo de las bestias feroces. Adonis escoge un comportamiento cinagético opuesto al de Atalanta, que lo lleva a confundir el arte de acorrallar piezas con el arte de agradar y seducir. La caza que Adonis practica es la prolongación de la seducción; así lo atestigua su complicidad con la pantera, el único animal dotado de un buen olor natural que le permite, a un mismo tiempo, cautivar y capturar a sus víctimas. El plano animal se enriquece y prolonga en el botánico con la metamorfosis vegetal del cazador Adonis en anémona, planta de flor sin perfume y sin fruto, lo que acentúa los rasgos negativos que encierra el mito. Esta interpretación de Detienne posee un valor heurístico y hace aparecer relaciones entre elementos hasta ahora extraños o bien recorta informaciones atestiguadas en términos explícitos, pero inscritas en otra parte, aunque siempre pertenecientes al mismo sistema de pensamiento y en el interior de la misma cultura.

También uno de los aspectos del mito dionisiaco, la *ορειβασία*, está relacionado con la caza. Consiste en lanzar a las mujeres casadas fuera de la casa, en una carrera a través de bosques y montañas, donde todo lo que vive es capturado por la salvaje jauría. Por medio de estos relatos míticos, un determinado comportamiento cinagético, contribuye a dibujar un espacio liminal, abierto a la transgresión de las costumbres sexuales dominantes, que apunta a una subversión de los ordenamientos fijados por la sociedad.

Por otra parte la antropofagia, en la Grecia antigua, permite el estudio de diversos mitos, que una

vez reunidos se revelan profundamente diferentes unos de otros. Pero si se define el canibalismo dentro del conjunto de representaciones que una sociedad se hace de sí misma y desde el interior de su sistema de pensamiento, se accederá a un plano de significación privilegiado para establecer el conjunto de las relaciones entre el hombre, la naturaleza y la sobrenaturaleza. Es preciso observar detenidamente cuatro sistemas —Pitagorismo, Orfismo, Dionisismo y Cinismo— que constituyen un conjunto de cuatro términos, en el que cada uno devuelve, a la manera de un espejo, una imagen del sistema político-religioso, en la que el canibalismo es destacado tan pronto positiva como negativamente. Al estudio de estos términos dedica el autor que comentamos la tercera sección de la obra, para abocarse, en la cuarta, al análisis del Dionisismo órfico.

Dionisos no deja de ser inasible y proteiforme a través de las interpretaciones que provoca, tanto hoy como antaño. Para los discípulos de Orfeo sólo cabe una actitud, ya que el Orfismo se mueve exclusivamente en un plano religioso. Es una secta que pone en tela de juicio la religión oficial de la ciudad en dos niveles: uno de pensamiento teológico, otro de prácticas y comportamientos. En lo esencial, toda esta literatura órfica parece elaborada contra la teología dominante de los griegos, es decir, la de Hesíodo y su *Teogonia*. Por lo tanto, el desciframiento del mito órfico de Dionisos, devorado ritualmente por los Titanes, no podrá realizarse más que por referencia al mito proteico del primer animal consumido. La confrontación, según Detienne, se verá tanto más confirmada cuanto que, por una y otra parte, se trata de un sacrifi-

cio sangriento, cometido en los orígenes y que debe definir un comportamiento alimentario y un tipo de relación entre los dioses y los hombres. La matanza de Dionisos se inserta así en un grupo de mitos que comprende la historia de Prometeo, las representaciones de la omofagia dionisiaca, las especulaciones pitagóricas sobre la muerte del buey arador y hace posible reconocer las relaciones semánticas que mantiene con otros relatos míticos o con datos rituales diversos. Para Detienne, este sería el medio para interpretar un discurso mítico, deliberadamente erudito, que procede mediante rodeos y connotaciones bien meditadas.

El autor, a lo largo de este estudio, acumula y relaciona en un esquema formalmente coherente, datos tomados de fuentes diversas e insólitas, cuya simple enumeración sobrepasa los límites de una reseña. La perspectiva de análisis que ofrece puede aclarar el sentido de ciertos mitos y aportar nuevos elementos para su interpretación.

ELISABETH CABALLERO
DE DEL SASTRE

MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO, *Titiro y Melibeo. La poesía pastoril grecolatina*. Madrid, Fundación Pastor, 1984, 553 pp.

Presentación total de la poesía pastoril en ambas lenguas y de cuanto pasaje pueda parecerse de alguna manera.

De la poesía griega traduce fragmentos de Hesíodo, *Trabajos*; Homero, *Odisea*; Estesicoro; Eurípi-

des, *Ciclope*; Filóxeno; Aristófanes, *Plutón*; Calímaco y Sofrón, y poemas enteros de Teócrito y Pseudo-Teócrito, Mosco y Pseudo-Mosco, Bión y Pseudo-Bión, más aportes de otros bucólicos recogidos en el papiro de Viena 29801, así como el anónimo "A Adonis muerto" y dos epigramas titulados "La guirnalda", de Meleagro y Filipo respectivamente, y asimismo otros tardíos.

De la poesía latina vierte poemas de Catulo, de la *Appendix Vergiliana* y de Horacio, más fragmentos de Virgilio, *Geórgicas*; Tibulo, Propertio y Ovidio, y también la totalidad de Virgilio, *Bucólicas*; Columela, *Del cultivo de los huertos*; Calpurnio Sículo, Nemesiano y las dos églogas anónimas del manuscrito de Einsiedln.

Todo esto se complementa con muy interesantes y muy bien escritas introducciones a cada parte, una reubicación de la *Odisea*, un estudio de la paternidad de la *Appendix Vergiliana*, una explicación de la estructura de los idilios de Teócrito y un importante, útil y minucioso índice temático.

En su afán de verter al castellano cuanto de poesía bucólica puede rastrearse en ambas literaturas agrega también algunas muestras epigramáticas y poemas o fragmentos en que lo geórgico, que atañe al laboreo, se superpone a lo propiamente bucólico, cuya esencia poética implica más bien una actitud contemplativa ante la naturaleza campestre o alguna inquietud espiritual no precisamente relacionada en forma directa con el trabajo de la tierra.

El esfuerzo de haber traducido a nuestra lengua tantos pasajes o poemas enteros concernientes, de alguna manera, al rubro elegido es

realmente una magnífica labor que manifiesta a las claras un seguro dominio tanto de las lenguas de origen como de la terminal. Además es importante señalar que todo ha sido vertido en verso, con inusual ajuste y galanura.

Asimismo cumple advertir que el verso del traductor, aunque carece de rima, se mueve con innegable ritmo en el marco de un metro amplio que oscila entre 14, 15 y 16 sílabas.

En algunos fragmentos la factura poética del traductor relumbra en elocución feliz y vibrante, como, por ejemplo, en Hesíodo, *Trabajos* 504-514, o en Teócrito I 90-93:

“Y a ti, cuando ves cómo rien
[las mozas, los tuyos
se te encienden en ganas de
[unirte con ellas danzando”.
Pero nada el boyero repuso,
[entregado a la acerba
pasión del amor a que su hado
[fatal le inducía,
en la parte griega, y Tibulo II
1,89-90 o Nemesiano IV 1-3:

A la sombra de un álamo
[estaba con Lícidas Mopso,
ambos pastores y expertos en
[ritmos de flauta,
cantando con son no trivial,
[cada cual en su tema,
en la sección latina.

Con muy rico vocabulario, donde cuaja de tanto en tanto algún latinismo: “*acrisioneos* amores” (p. 400), “*mádid*as uvas” (p. 414), redondea el profesor de la Universidad Autónoma de Madrid sus laboriosas versiones.

ALBERTO J. VACCARO

R. O. A. M. LYNE, *The Latin love poets. From Catullus to Horace*. Oxford, Clarendon Press, 1980, 316 pp.

Tal vez el subtítulo de este estudio podría considerarse, inicialmente, inexacto ya que, si bien anuncia el tratamiento de los poetas de temáticas amorosas desde Catulo a Horacio, el último capítulo se le dedica a Ovidio: su obra *Amores* cierra una línea poética que recorre la literatura latina desde la república a la culminación del principado augusteo. Pero una lectura de la obra de Lyne evidencia que tal delimitación no sigue un criterio puramente cronológico. Catulo y Horacio representan dos actitudes contrapuestas, dos momentos sobresalientes en la lírica amatoria latina. Ambos inauguran visiones opuestas, son los creadores de una modalidad con sucesión, adaptada a las insoslayables variantes de la expresión personal. Con atractiva gracia y agilidad de prosa, Lyne comienza por trazar un panorama de las tradicionales actitudes hacia el amor, en estrecha relación con la moral y las pautas de comportamiento social imperantes hasta los albores del siglo I a. C. Los testimonios literarios, históricos y jurídicos ayudan a componer el cuadro de una sociedad de rígidos estratos cuya conducta se ajusta a las normas de cada correspondiente nivel. La institución del matrimonio, en los estratos superiores, representa un deber establecido contractualmente en procura de beneficios familiares (materiales, sociales o políticos) y, en tales uniones, el amor se menosprecia como ingrediente irrelevante. Paralelamente, los maridos encuentran, en un verdadero submun-

do de profesionales, la pasión que pocas veces admite el matrimonio. La joven de aristocracia permanece relegada a una vida de exclusión centrada en la tradicional tarea del 'lanificium'. A mediados del siglo II a. C. surge un *demonde* que, nacido hacia el siglo IV a. C. en las ciudades helenísticas, se instala progresivamente en Roma. Así crece el mundo de las semi-profesionales refinadas que llegan a alcanzar aún una fuerte influencia política. El amor ya no es *otium* sino *negotium*. La conducta femenina se va modificando hacia una reivindicación de sus derechos, especialmente los de una activa vida amorosa. La mujer de familia tradicional se transforma en lo que Lyne denomina una "amateur", nuevo tipo de cortesana, "a compelling mixture of scarlet eroticism and blue blood" (pág. 14).

Una vez trazado este panorama histórico-social, el estudio se adentra en la consideración individual de los poetas. En el agitado contexto republicano, Catulo es el principal representante de una concepción sin precedentes de la relación amorosa, correlato lírico de la nueva imagen femenina. Pero, fundamentalmente, es el iniciador de una actitud estética sin anteriores paralelos: la exploración profunda, sistemática y continua de una única relación a través de poemas que se iluminan unos a otros. En él se advierte la afanosa búsqueda de palabras e imágenes adecuadas para la traducción de un sentimiento que, por no tener antecedentes, exige una auténtica creación del instrumento apto que lo exprese. Así surge una compleja terminología de matrimonio, relaciones familiares y *amicitia* con sentido amoroso, que será en algunos casos retomada por los poetas elegiacos posteriores.

Propercio y Tibulo prolongan la romántica aspiración de Catulo hacia el amor eterno y su desafío social y poético. Ambos, como Catulo, renuncian al modo de vida convencional y formalmente aceptado para entregarse a la vida del amor. La *militia amoris* es su credo, en el desarrollo particularmente romano de la imaginaria militar aplicada a lo amoroso. Pero la devoción del amante se extrema y la ideal meta catuliana de la *amicitia* aparece convertida en un *servitium amoris*. De ambos poetas Lyne hace un estudio detallado, señalando similitudes y diferencias en sus actitudes, con especial atención a la función de lo mítico en sus poemas.

Horacio representa un mundo bastante diferente. Ya no es una sola cortesana dominante (*amateur* o profesional), sino un muestrario de atractivas figuras femeninas que cambian de un poema a otro. Sus odas amorosas reflejan la atmósfera refinada, galante y erótica de los *symposia*. Su actitud de robusto realismo en la consideración de lo amoroso-pasional representa lo que Lyne llama la reacción anti-romántica. En esta línea se sitúan los *Amores* de Ovidio. La exuberancia de su poesía, la positiva valoración del amor y una cierta frivolidad en su tratamiento lo acercan más a Horacio que a sus aparentemente obvios predecesores. Siguiendo esta obra en cada uno de sus libros, se demuestra que en Ovidio existe, más allá de una máscara sentimental a lo Propercio, una especie de réplica humorística, de parodia del amor elegíaco. El desafío social se ha transformado en una irreverencia hacia el espíritu augusteo, cercana a lo provocativo en sus sofisticadas y cínicas enseñanzas de las artes del amor urbano.

Queda así trazado el diseño de la

lirica amorosa latina: Catulo como iniciador de la corriente "romántica", Horacio como representante del anti-romanticismo; por una parte, Propercio y Tibulo, y por la otra Ovidio, sus continuadores. Catulo, Tibulo y Propercio muestran lo individual en amor, exploran su naturaleza y las posibilidades de volcarla en poesía. Horacio crea la alternativa, prepara un clima de sofisticación en el que el romanticismo resulta irrelevante. La discreta y hasta filosófica promiscuidad horaciana, con su sentido lúdico, aparece como más atractiva que la devoción casi abyecta del amante elegíaco, que termina por resultar absurda. Ovidio, con sus *Amores*, cierra un ciclo; con *Ars Amandi* la poesía latina de amor cesa o cambia de dirección: su artificiosidad clausura este período. El panorama desplegado por Lyne resulta claro y convincente. Las afirmaciones se respaldan con documentos históricos y detallados análisis de los poemas que ilustran con precisión los aspectos tratados. La obra une, al mérito de la seriedad crítica, el de la exposición amena y la ajustada relación de los contenidos presentados.

LÍA M. GALÁN

SUZANNE SAÏD. *La faute tragique*. Paris, Maspero, 1978, 536 pp. (Textes à l'appui).

Mediante esta obra la autora se propone el estudio del concepto de *ἀμαρτία* en el ámbito de la tragedia. Reconociendo desde un principio la extensión de la crítica sobre este tema, aclara ella misma que no se propone una interpretación nueva sino precisar todas las

posibilidades que se desprenden del concepto, marcar las lagunas de la investigación y definir las orientaciones positivas.

Con este propósito inicia su trabajo tomando como punto de partida la interpretación de Aristóteles en su *Poética*. Luego de señalar brevemente el *status quaestionis*, aclara el método con el que ha de encarar el estudio. Abandonará el planteo del problema en términos de una elección entre las acepciones de *ἀμαρτία* atribuidas a Aristóteles y volverá su mirada a la tragedia buscando en ella las razones de la oscilación entre tantas definiciones de la falta. En realidad, según ella admite, este método no es novedoso, sino que sigue a Germet, *Recherches sur le développement de la pensée juridique et morale en Grèce*, Paris, 1917, pero a diferencia de éste que se extiende en demasía en su intento de poner al día las ideas que explican el campo de empleo de *ἀμαρτία*, Saïd se limitará a propósito a un trabajo del mismo orden pero sobre la tragedia.

La obra consta de una introducción, tres partes donde elabora el desarrollo y una conclusión.

La *Introducción*, además de señalar el propósito del trabajo y de precisar los sentidos de *ἀμαρτία* en la obra de Aristóteles y en los textos anteriores desde Homero, incluye una breve referencia —pues luego retomará el tema en detalle— a la naturaleza de la falta, ejemplificando con la falta de Edipo en *Edipo Rey* de Sófocles.

En la *primera parte* ("Un mot: 'hamartia'") hace la historia del término y la completa recurriendo a la familia lexicológica de *ἀμαρτάνω*. Luego de referirse a su insegura etimología sostiene la conveniencia de examinar los textos

anteriores a los trágicos como punto de apoyo de su estudio. Menciona por lo tanto los términos de la familia de *ἀμαρτάνω* explicándolos en su contexto. Parte de Homero, para quien el verbo significa "errar el objetivo" y por lo tanto una falta de carácter involuntario, pero también alude a faltas de orden moral e intelectual más graves. Sigue la evolución hasta el s. v y compara con dos verbos: *ἀμπλακεῖν* y *ἄλιτείν*. Concluye explicando que en el s. v *ἀμαρτάνω* ha empezado a desgastar sus primeras acepciones.

La segunda parte ("La faute et son auteur") trata dos grandes cuestiones: la relación de la falta con el autor, viendo cómo se hace y se deshace la unión de desgracia y error, y el tema de la responsabilidad en el obrar.

Se impone en primer lugar el estudio de *ἄτη* y su relación con la *ἀμαρτία* puesto que *ἄτη* aparece en los primeros testimonios y luego *ἀμαρτάνω* ocupa su lugar en ocasión de cometer una falta. El análisis de los textos prueba que *ἄτη*, en Homero "desgracia de la cual el hombre es víctima", evoluciona de Hesíodo a Píndaro mostrando la unión de desgracia y error que el hombre sigue atribuyendo a causas exteriores, pero que ya empieza a moralizarse en Solón.

Establecida la relación de *ἄτη* y falta como una conjunción de causa, consecuencia y equivalencia, sigue el estudio de los trágicos para ver la continuidad de la *ἄτη* homérica y de la *ἀμαρτία* trágica. En Esquilo comprueba una estrecha relación de conceptos pues la *ἀμαρτία* es la dimensión natural —el error— de un fenómeno del cual *ἄτη* es la dimensión sobrenatural —la desgracia enviada por los dioses. Al referirse a Sófocles, Saïd se centra en el análisis de los personajes Antígona y

Creonte de *Antígona* y muestra que el acento se ha desplazado del plano divino al humano y de *ἄτη* a *ἀμαρτία*. Se distingue netamente entre desgracia y errores —*ἀμαρτίαι* en las que los dioses no tuvieron parte. En Eurípides ya la *ἄτη* ha pasado a designar desgracias sólo humanas, lo que evidencia una ruptura entre error y desgracia; ha ganado lo psicológico en desmedro de las explicaciones míticas.

De inmediato y por todo lo expresado, Saïd ve necesario preguntarse sobre la cuestión de la responsabilidad del hombre frente a sus actos. Partiendo de dos conceptos de responsabilidad, en el orden mítico y en la realidad social de la Atenas del s. v, estudia la oscilación de la tragedia entre ambas concepciones. Esquilo presenta un teatro dominado por el hecho mismo del crimen, en el cual no se tienen en cuenta las intenciones del culpable para evaluar la falta; son indisolubles las responsabilidades individual y colectiva. Menciona a continuación los aportes de la sofística que muestran los primeros atisbos de leyes que distinguen entre crímenes voluntarios e involuntarios, cuyos ecos se verán en Sófocles y Eurípides. Sófocles evoluciona en sus tragedias a través de dioses que se interesan sólo en los hechos pero también de personajes humanos que atienden a las intenciones. Su análisis de Eurípides revela la crítica del trágico a la responsabilidad colectiva que aplican los dioses que sólo tienen en cuenta los hechos. Para este autor el carácter involuntario del acto atenúa la falta. Finalmente hace una breve referencia a los historiadores y oradores de los siglos v y principios del iv donde observa planteos semejantes a los de la tragedia.

En la tercera parte ("La faute

et son contenu") se ocupa del contenido de la noción de falta desde Homero, a partir de todos los términos que la expresan: faltas con respecto a los dioses, a los hombres, es decir, atentados contra la *τιμή*, ultrajes.

Esquilo, según la autora, entiende la falta como un crimen contra los hombres y los dioses pero además con un carácter material, en el marco de una armonía de valores jurídicos, políticos y religiosos. Para Sófocles la falta es el ultraje a un orden divino y a sus reglas, no ya a un dios determinado. Saïd destaca la originalidad del trágico que, en el ámbito de un divorcio entre leyes divinas y derecho positivo, no se contenta con ver faltas en las infracciones a reglas morales y religiosas, sino que incluye a los que se apartan del código de valores heroicos. En Eurípides el término indica apenas y con deliberado arcaísmo el rechazo a la *τιμή* de los dioses para ceder terreno al concepto de delito contra un derecho y una moral alejadas de lo religioso. La dispersión de las faltas muestra aquí la ruptura entre religión, moral y derecho. En el caso de los tres trágicos es de interés notar que se extiende el estudio a otros términos, principalmente a *ὑβρις* para corroborar las variantes observadas con respecto a la falta.

Por último, Saïd se dedica a la segunda acepción del término *ἀμαρτία* —error de cálculo en contra del propio interés—, en vigencia desde Sófocles. Con este se afirma la oposición entre las dos nociones de falta, religiosa y práctica, entre lo justo y lo útil y el conflicto entre dos morales. En Eurípides *ἀμαρτάνειν* alude a los simples errores de cálculo, de acuerdo con el establecimiento de un realismo que juzga la acción sobre sus resultados y sólo consi-

dera el interés del sujeto. Comparando ambos trágicos, muestra al último más permeable a las nuevas ideas, sobre todo al desarrollo de la noción de "falta práctica" que concierne a la política, como se ve en las obras del s. V en este terreno. También por medio del análisis de ciertos textos de sofística revela la sistematización de este realismo. Queda así definido el contenido de la falta en función de las compatibilidades y diferencias entre los valores morales, jurídicos y religiosos que marca la evolución en el tiempo.

El último capítulo y conclusión pone de manifiesto el objetivo propuesto y cumplido por la autora: ver la originalidad y al mismo tiempo la ambigüedad de la falta, enmarcadas en la naturaleza de la tragedia y en la confrontación que en ella se da de pasado y presente, de mito y de orden cívico. La falta, enraizada en el hombre y fuera de él, es juzgada con la diversidad de ción a otras tantas exigencias de planos. Todo esto descubre la evolución de ideas en la Atenas del s. V que la tragedia refleja porque las integra o las cuestiona y que Platón, como termina apuntando Saïd, lleva a su culminación quitando esta noción de su república.

Luego de habernos referido al contenido cabe destacar el mérito de esta prolija obra en lo que respecta a su organización formal: consta de una bibliografía actualizada detrás de cada capítulo y de constantes notas aclaratorias al pie de página, con referencias a críticos y citas sobre los términos mencionados. Se completa con una lista abreviada de ediciones y comentarios y un *Index* de los pasajes citados a lo largo de la obra.

A lo explicado se puede agregar la mención del valor de los comentarios que la autora desliza acerca

de la crítica que evidentemente maneja en profundidad; asimismo es digna de ser notada la prudencia que caracteriza sus apreciaciones apoyadas en los textos, sin aventurar conclusiones sobre lo fragmentario, todo lo cual guía apropiadamente al lector sin forzar su criterio personal.

MARÍA FLORENCIA
CASTELLANO TERZ

JANE MC INTOSH SNYDER,
Puns and Poetry in Lucretius'
De rerum natura.
Amsterdam, B. R. Grüner
Publishing Co, 1980, 151 pp.

0. El presente estudio, una edición revisada de la disertación presentada en la universidad de North Carolina (Chapell Hill, 1969) con bibliografía actualizada hasta 1976, tiene por finalidad demostrar que los juegos de palabras observables en la obra lucreciana forman parte integral de la poética del atomista latino (p. 9 s.). La obra ha sido dividida en cuatro capítulos: en el primero (p. 11-30) se estudia la teoría de Epicuro y Lucrecio sobre el origen del lenguaje buscando determinar las bases teóricas que dan sustento a los juegos de vocablos del 'Acerca de la naturaleza de las cosas' (*De rerum natura*, DRN). El segundo (pp. 31-51) se centra en la analogía utilizada por Lucrecio entre átomos y letras como elementos fundamentales e irreductibles de la realidad y del lenguaje. De la teoría y la práctica anteriores al DRN se ocupa el tercero (p. 51-73). J. M. S. analiza en el cuarto capítulo los tipos y funciones de los juegos de palabras lucrecianos (p. 74-121), para tra-

tar en el final su contribución al DRN (p. 122-146).

1.1. En el análisis de la teoría epicúrea sobre el origen del lenguaje descubre la autora, a base de la Carta a Heródoto de Epicuro, dos estadios: en un primer momento los sonidos se generan a través de la experiencia individual de cada pueblo (*πάθη*) y de las impresiones visuales particulares de las etnias (*φαντάσματα*). Recién en el segundo estadio interviene el razonamiento (*λογισμός*) y se desarrolla el lenguaje actual como fruto de la convención (*θέσις*). El idioma sería en esta interpretación el producto de los dos factores originariamente pensados como antagónicos: la naturaleza (*φύσις*) y la convención (*θέσις*). En el primer estadio físico empero, el lenguaje estaría ya dado. En Lucrecio existiría una teoría del lenguaje que se correspondería sólo con el primer estadio (naturaleza) de la interpretación epicúrea: los sonidos emitidos naturalmente (DRN 5, 1028) son seguidos por nombres producto de la *utilitas* (DRN 5, 1029). La etapa de la *necessitas* es dividida por J. M. S., siguiendo a C. Bailey¹ en dos: los gritos originales, producto de las sensaciones e impresiones visuales, y la experiencia, que muestra luego la utilidad de ciertos vocablos sobre otros (pp. 16-22). La autora nota en Lucrecio un descuido de la idea del maestro acerca de la influencia de la razón (*λογισμός*) en el lenguaje a partir de procesos naturales comunes a los seres humanos y a los

¹ Titi Lucretii Cari *de rerum natura* libri sex. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary by C. Bailey. Oxford 1947, vol 3, pp. 1486-1491.

otros animales (emisión natural de sonidos en respuesta a los diferentes estímulos) y ve en la *physis* el factor preponderante en el desarrollo del lenguaje. Por lo tanto la palabra y la cosa se encontrarían para Lucrecio estrechamente relacionadas y el habla estaría por lo menos parcialmente conectada con las realidades que denota, y no sería un conjunto arbitrario de símbolos inventados para la comunicación.

1.2.1. La exposición de J. M. S. se dirige a mostrar una teoría lucreciana del lenguaje que postularía el paralelismo entre cosa mentada y palabra, de manera que esta última reflejaría correctamente, al menos en sus rasgos esenciales, la naturaleza del objeto. Este es el punto central sobre el que descansa todo el resto de la investigación como unidad, pues de la corrección de esta tesis depende la importancia que concede J. M. S. a los juegos de palabras dentro de la poética lucreciana ya que tiende a ver en éstos un intento del poeta latino por reflejar la realidad en su poesía, que de esta manera poseería una estructura semejante a la del mundo.

1.2.2. Tal como lo señalara P. H. Schrijvers en su reseña del trabajo aquí comentado (*Gnomon*, 55 1983, p. 110), la autora no ha tenido en cuenta la diferencia que efectuara Proclo (*Ad Cratylum*, fragmento 17) sobre los tipos de teorías que se refieren al lenguaje en tanto φύσει² y pasa por alto que Epicuro, así como Lucrecio, sostiene el origen natural del lenguaje, pero no que las palabras reflejen

la esencia de las cosas, es decir, que tengan una corrección natural. Como la misma autora debe admitir, el testimonio de Filodemo (*Rhetorica* I, p. 150, col. V, líneas 12-15, edición Sundhaus), que considera la creencia en un paralelismo entre la estructura de la cosa y la palabra como uno de los impedimentos para poseer un estilo claro (*Rhetorica* I, p. 159, col. XVI, líneas 24-27, edición Sundhaus), habla contra esta suposición³. El análisis de la Poética, al sostener que para Filodemo un poeta que imita el lenguaje original ha de reconocer automáticamente que la poesía contiene las virtudes estilísticas de cualidad y claridad, no interpreta fielmente la posición del filósofo epicúreo, quien en su crítica a Crates afirma: τελείω[ς] δὲ [μα]ϊκὸν τὸ παραψηλαφ[α]ίν ὁμοίω-τητα λέξεως τοῖς δηλουμένοις πράγμα-σιν (*Poetica* V, col. 32, líneas 16-20). La tesis se opone además al contenido de la poética atomística que se funda en oposición a la teoría estoica y al filologismo del Pórtico. Las mismas expresiones de Lucrecio se encuentran en contradicción con esta interpretación, ya que el poeta latino atribuye a este estadio sólo un lenguaje rudimentario (cfr. DRN 5, 1022: *balbe significarent*). El texto de Orígenes citado por la autora (*Contra Celsum* 1, 24) diferencia la teoría epicúrea tanto de la interpretación que hacía de los nombres un producto de la convención (Aristóteles) como de aquella que veía en ellos una imitación y reflejo de la naturaleza de las cosas (estoicos), y la colocaba con los que afirmaban el origen natural del lenguaje a partir de la impresión que los objetos causan en el

² Cfr. sobre este punto P. H. Schrijvers, "La Pensée de Lucrèce sur l'Origine du Langage". En *Mnemosyne*, 27 (1974), pp. 337-364.

³ [Μιμ]μείσθα[ι] δὲ τὰ πράγματ[α] ἐν φωναῖς ο[ὐ] δυν[ατ]όν ἐστιν.

sujeto, pero no sostenía que hubiera una relación de correspondencia entre el significante y lo significado. El pasaje de Orígenes se encuentra en la misma línea que el de Proclo citado más arriba, de allí que la conclusión de la autora en este capítulo sea infundada y basada en una errónea interpretación de los textos, de manera que el fundamento teórico de su tesis central es falso⁴.

2.1. El estudio de la analogía entre átomos y letras (pp. 31-51) aborda un tema clásico desde el famoso trabajo de P. Friedländer ("Pattern of Sound and Atomistic Theory in Lucretius"; en *American Journal of Philology*, 61, 1941, pp. 16-34). Para fundamentar su tesis, la investigadora analiza el origen de la noción de elementos (*elementum*) en Grecia (*στοιχείον*). El término griego había sido utilizado para designar a la vez las letras del alfabeto y los primeros elementos de la realidad. J. M. S. ve en Demócrito el origen probable de la analogía lucreciana entre átomos y letras (pp. 34-37, 46-51).

⁴ Es de notar además que la diferencia señalada por C. Bailey (*op. cit.* en nota 1, vol. 3 p. 1488) entre la posición de Epicuro al respecto y los desarrollos posteriores a su escuela, tal como estarían reflejados en Lucrecio y Diógenes de Enoanda, no tiene mayor asidero en el texto. A nuestro entender, el pasaje de Epicuro que se refiere a esta cuestión tiene un paralelismo indiscutible con la *utilitas* lucreciana: *πρὸς τὸ τὰς δηλώσεις ἦττον ἀμφιβόλους γενέσθαι ἀλλήλοις συντομωτέρως δηλουμένας* (*Epistula ad Herodotum*, § 76), de modo que la utilidad debe ser localizada claramente como convención y no como perteneciendo aún al estadio de la naturaleza.

El poeta latino habría sido el primero en aplicar el término *elementum* a las letras del alfabeto (p. 33 ss.). En este capítulo se consideran los diferentes pasajes del DRN donde la voz aparece en el sentido mencionado (1, 196-198, 814-829, 907-914; 2, 688-699, 1013-1021): así como la realidad está constituida por principios irreducibles (átomos) que según sus formas, orden, disposición a movimiento configuran los objetos, las palabras están formadas por una cantidad finita de principios últimos (letras) que conforman los diferentes vocablos variando el orden. La autora hace notar que Lucrecio mismo ve a su poesía como ejemplo de esta relación (especialmente en DRN 2, 688-691; cfr. pp. 37-46). Según su interpretación el poeta latino intenta llevar al lector del obvio atomismo de las letras al menos obvio de la realidad (p. 46).

2.2. El artículo de Friedländer, que sirve de fundamento a este capítulo, extrema la importancia de la relación atomología-etimología hasta un punto que el mismo filólogo alemán debe admitir como cuestionable (cf. p. 29 del artículo citado: "There may be the danger too of hearing the grass grow, and I am not quite sure whether this danger has been avoided throughout"). Si bien la referencia de Lucrecio (DRN 2, 688-691) podría ser interpretada a la manera de J. M. S., el pasaje tiene un carácter teórico muy general y su extensión a todo el poema presupone una actitud de Lucrecio hacia el latín muy diferente de la que se evidencia en DRN 1, 136-139⁵, donde es clara

⁵ "*Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta / difficile illustrare latinis versibus esse, / multa novis*

una conciencia de la lengua latina que da por tierra con la tesis de un lenguaje como reflejo natural de la realidad, y revela que Lucrecio consideraba a su arte enriquecedor de la lengua madre (especialmente: *novis verbis*, v. 138). Tal como la ha demostrado una reciente investigación de W. Schwabe (*'Mischung' und 'Element' im Griechischen bis Platon. Begriffsgeschichtliche Untersuchung, insbesondere zur Bedeutungsentwicklung vom Stoicheion*. Bonn 1980. Archiv für Begriffsgeschichte Suppl. H. 3), la utilización de la palabra *στωχέιον* para designar los elementos últimos constitutivos de la realidad tiene su origen en la filosofía académica y no en el atomismo de Demócrito. De allí se convierte en un lugar común la ejemplificación de la estructura de la realidad a través del lenguaje y las letras, como ya lo demuestran los mismos textos platónicos (*Philebus* 17a-e y el mismo *Cratilo*, donde la cuestión es considerada extensamente).

3.1. Los juegos de palabras en la tradición anterior a Lucrecio no tienen según la investigadora una mera función de entretenimiento (amusement), sino que juegan un papel tan significativo como la repetición, los elementos retóricos, etc. (p. 52).

Se estudian en este contexto algunos autores griegos y otros latinos, elecciones efectuadas en la mayoría de los casos como producto de una lectura esporádica de la tradición clásica. Entre los griegos se analizan Homero (p. 53 s.), Heródoto (p. 54 s.), Píndaro, trágicos (p. 55 s.), Platón (p. 56-61) y

Aristóteles (p. 61 ss.). La investigación sobre la literatura griega se centra especialmente en Platón, de quien se afirma que el juego de palabras no es un rasgo dominante de su obra, excepto en el caso del *Cratilo*, donde en amplia medida estaría confinado a los nombres propios. Según J. M. S., Lucrecio estaba familiarizado probablemente con las obras de Platón, porque hay correspondencias temáticas y verbales entre ambos escritores (p. 57). Luego son estudiados los retóricos romanos (*Rhetorica ad Herennium*, p. 63-66, y Cicerón, *De oratore*, p. 66 s.). J. M. S. llega, a partir del análisis de los autores teóricos, a la diferenciación de tres tipos de juegos verbales: a) paronomasia, b) figura etimológica y c) doble sentido (double entendre). A la figura etimológica la define como una clase simplificada de paronomasia, cuando una palabra y su modificador pertenecen a la misma raíz y usualmente están colocadas una junto a la otra. Para finalizar, estudia ejemplos de juegos de palabras en poetas latinos (p. 68-73).

3.2. El estudio de la tradición llevado a cabo por la autora es incompleto y superficial. Tan así es que puede suponer que Platón prácticamente no hace uso del juego de palabras, cuando en realidad ya es un lugar común filológico la referencia a la conciencia lingüística del filósofo ateniense y a su uso afinado de la lengua griega (cfr. p. ej. K. von Fritz, *Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles*. New York, Leipzig, Paris, London. 1938, p. 38-64). Una visión de los temas incluidos en la parte etimológica del *Cratilo* hubiera convencido a la autora de que Platón trata allí algo más que los nombres propios, más aún, que éstos

verbis praesertim cum sit agendum / propter egestatem linguae et rerum novitatem".

constituyen tan sólo una pequeña parte de todo el análisis⁶. Se extraña el tratamiento de algunos ejemplos del helenismo y, por sobre todo, es de destacar la no consideración de Varrón (*De lingua latina*) que, aunque posterior, hubiera arrojado luz sobre Lucrecio. Su tratamiento del estoicismo es por demás insuficiente, más aún si se tiene en cuenta que uno de los defectos más graves de esta obra consiste en un acercamiento demasiado estrecho de Lucrecio a los estoicos (cfr. pp. 60 s.). Es de subrayar la ausencia de un análisis del juego de vocablos que se basaba en las traducciones del griego (cfr. la reseña de P. H. Schrijvers citada en p. 3, p. 111 y E. S. Mc. Cartney, "Puns and Plays on Proper Names". *Classical Journal*, 14, 1919, pp. 352 s.), así como los juegos de palabras mixtos entre términos griegos y latinos (cfr. E. S. Mc. Cartney, artículo citado). Tal consideración hubiera puesto en cuestión la tesis central de la autora.

4.1. El capítulo cuarto estudia los juegos de palabras lucrecianos basándose en la división lograda en el capítulo anterior. La figura etimológica es dividida en tres tipos diferentes, según sea la posición de la palabra y su modificador de la misma raíz: a) yuxtaposición (excepto al final del verso), b) yuxtaposición al final del verso, c) separación de las dos pala-

bras por uno o más vocablos. Como 'quasi-figura etimológica' designa J. M. S. la yuxtaposición o al menos la colocación cercana de dos palabras de la misma raíz que no se encuentran en una estrecha relación sintáctica. La autora resalta el uso de la figura etimológica con fines de énfasis en la poesía lucreciana. El centro del capítulo está constituido por el estudio de la paronomasia, a la que J. M. S. atribuye una especial importancia a causa de que, por la teoría del origen del lenguaje lucreciana como respuesta al medio ambiente moldeada por la influencia posterior de la utilidad y la convención, llega a la idea de una conexión básica natural entre ciertas palabras que poseen letras semejantes (p. 90 s.). A partir de esto, J. M. S. confirma la influencia de la etimología estoica sobre Lucrecio (p. 90). La interpretación de la autora se centra en su valoración de la concepción lucreciana de la palabra:

"For Lucretius... the sound of a name for a particular substance or object is not necessarily entirely arbitrary, though one cannot push the argument too far and claim that he tries to find some hidden significance in every name". (p. 92).

Dentro del tratamiento de la paronomasia se ocupa de la paronomasia etimológica (p. 102-108), como por ejemplo:

*et nardi florem, nectar naribus
halat* (DRN 2, 848)

donde el nardo es interpretado como una flor que exhala perfume de néctar para la nariz (p. 103). Así la referencia de Calliope a *callidus*, de Ennius a *perennius*, de Epicurus a *cupere*. Finalmente, estudia los casos de doble sentido, que divide en aquellos en que la palabra es empleada dos veces con dos sig-

⁶ Habría bastado una mirada a la tabla presentada por K. Gaiser (*Name und Sache in Platons 'Kratylos'*. Heidelberg 1974. *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*. Año 1974. Tratado 3. pp. 54-57), quien en general sostiene en su trabajo tesis poco relacionadas con el texto platónico.

nificados distintos, y el doble sentido, que implica una palabra con otro o similar sonido.

4.2. La debilidad de esta clasificación radica en que la autora se limita a repetir ejemplos ampliamente conocidos en la literatura secundaria y no aporta nuevos casos fruto de un trabajo intensivo y sistemático con el texto. Dado el carácter incompleto de los ejemplos citados, tampoco ha sentado el libro bases confiables para continuar la investigación.

5.1. En la valoración final del juego de vocablos en el DRN se lo ubica como una de las características prominentes del poema y se afirma que Lucrecio utiliza el recurso a la manera de los oradores, con el fin de crear efectos específicos tales como énfasis o ridículo. Lucrecio es especialmente sarcástico con sus contrincantes a través del juego de palabras, que utiliza con pasión o liviano humor, para acentuar puntos de vista importantes en la discusión (pp. 123-126). La mayor contribución se da a través de la expansión de las asociaciones de una descripción particular o de palabras individuales dentro de una descripción (p. 127). La autora concluye:

"... all of the thematic word-plays in the poem relate in a way or another to the atoms". (p. 129) "Lucretius' puns are clearly not mere idiosyncrasies which are better overlooked; rather, they constitute an important means for the expression an illustration of many of the major tenets of Epicurean philosophy". (p. 146).

5.2. Para mostrar la fragilidad de la tesis y de la generalización aquí expuestas baste mencionar la popularidad de los juegos de palabras en Roma, tal como ha sido

puesto de relieve por los trabajos de E. S. Mc. Cartney⁷, quien en su artículo de 1927 en *Classical Philology* muestra que, si Lucrecio ha hecho alguna innovación en este campo, ésta corre sin duda en sentido contrario del sostenido por J. M. S.⁸.

Tan así es que la onomatopeya es el recurso menos utilizado por Lucrecio (cfr. Rosamund E.

⁷ Cfr. "Puns and Plays on Proper Names", en *Classical Journal* 14 (1919), pp. 343-358; "Verbal Homeopathy and the Etymological Story", en *American Journal of Philology*, 48 (1927), pp. 326-343; "Modifiers that reflect the etymology of the word modified, with special reference to Lucretius", en *Classical Philology*, 22 (1927), pp. 184-200.

⁸ Rosamund E. Deutsch (*The Pattern of Sound in Lucretius*. Disertación Bry Mawr College. 1939), en el trabajo que ha servido de base para las especulaciones germánicas de P. Friedländer, comprueba a este respecto: "In comparison with Virgil and later poets, the adaptation of sound to sense is relatively infrequent in Lucretius. It is true that there are many examples of onomatopoeic phrases and lines, but when one set these against the perpetual and ubiquitous repetition of similar sounds in the poem, it becomes clear that the reason for the involved tonal pattern of Lucretius is not entirely to emphasize the meaning". (p. 15, cfr. p. 19). Cfr. el trabajo de E. S. Mc Cartney sobre las figuras etimológicas en Lucrecio (véase nota 7), donde muestra cómo Lucrecio, en relación con Plauto, hace un uso más sutil de éstas, uso que tiende a evitar la mera repetición de palabras y se opone a una interpretación en el

sentido atomología-etimología. Deutsch, *The Pattern of Sound in Lucretius*. Disertación Bry Mawr College 1939, p. 19). Como ya fuera mencionado más arriba, el paralelismo entre el significante y el significado tenía una amplia difusión y no presuponia de ninguna manera una base teórica atomística (cfr. Platón, *Philebus* 17 a-e y Varrón, *De lingua latina*, 5, 39).

6. La influencia de P. Friedländer sobre la presente investigación ha sido posible por la ausencia de un contacto creativo e intenso con el texto y es de preguntarse si al lector contemporáneo se le puede ofrecer una repetición de tesis ya conocidas que ni siquiera son fundamentadas con nuevos hechos. La presente disertación se limita por ende a una lectura del poema a partir de una hipótesis preconcebida que es fundamentada arbitrariamente con ejemplos aislados de su contexto histórico. El análisis de las fuentes se aleja de lo que debería ser un adecuado nivel científico en filología clásica, un fenómeno que en las tesis doctorales estadounidenses desgraciadamente se observa con gran frecuencia.

FRANCISCO L. LISI

SÓFOCLES, *Ichneutae*. Introducción, texto crítico, interpretación y comentario de E. V. Maltese. Florencia, Gonnelli, 1982, (Papyrologica Florentina; X).

El presente volumen, perteneciente a la colección dirigida por Rosario Pintaudi, será, con seguridad, punto de referencia obligatorio para el futuro estudioso de

Sófocles en general y del drama de sátiros en particular.

El trabajo realizado por Maltese (introducción, texto —nueva lectura del papiro con dos aparatos: A, transcripción diplomática, y B, que recoge conjeturas, integraciones, etc. con firme criterio de selección— y comentario lingüístico y teatral, y un apéndice con bibliografía y siete excelentes reproducciones fotográficas del papiro) procura algo más que un material riquísimo y completo: también son notables la erudición, la agudeza y el buen sentido con que se enfrenta a las diversas dificultades del texto. (Dejo expresamente de lado aquí la polémica actual entre los estudiosos de las diferentes escuelas sobre los presupuestos metodológicos para realizar una edición de este tipo, ya que —preferencias personales aparte— no lo juzgo esencial para valorar los resultados y la calidad del trabajo).

La exhaustiva introducción, que no descuida prácticamente ningún aspecto —del tipo de escritura del papiro hasta consideraciones escénicas e incluso escenográficas—, permite ya comprender el mérito fundamental de la tarea emprendida por el autor: una lúcida prudencia (por poner un ejemplo, véase la explicación de la imposibilidad de servirse de la métrica para resolver el problema de la fecha —p. 13 ss.— y el característico tratamiento de la relación entre el drama de Sófocles y el Himno homérico a Hermes —pp. 17 a 20— por el que se trata de evitar aproximaciones forzadas entre obras que nos han llegado, mientras se insiste en cambio en el ámbito cultural). Excelente es asimismo la reconstrucción de la escena, que lleva al autor a ocuparse de la "técnica de sugerencias, basada en el ligero

toque de la alusión indirecta, en la mesurada combinación de particulares evocativos... que recorre (y sostiene) todo el drama" (p. 26). Tanto aquí como en el posterior comentario —pp. 81-85— me parece particularmente feliz la solución al tan traído y llevado problema de los nombres propios que se encuentran en los versos 183 a 194 ("es preciso pensar que Sófocles ha utilizado hábilmente nombres de sátiros que pudiesen sugerir o evocar nombres de perros; un refinado toque para transformar definitivamente la danza en caza, los coreutas en sabuesos"). Tal vez se encuentre que falta un análisis de la "atmósfera animalésca" (p. 27) y de la "caracterización ferina de los sátiros" (ibid.) a la luz de los métodos más recientes de las ciencias humanas y sociales que ya han dado una visión nueva, y en muchos aspectos inesperada, de todos los aspectos de la cultura antigua, aun considerando que el objetivo principal del autor no es éste ni se debe considerar bajo este prisma.

Es útil comparar el cuerpo de la obra —el texto— con la lectura de Radt en sus *Tragicorum Graecorum Fragmenta IV, Sophocles* (Göttingen, 1977, pp. 274 a 308). Umberto Albin, titular de la Universidad de Génova, ha señalado con justicia en el prólogo a la presente edición que "el mérito de... Maltese consiste en haber escrutado el papiro palabra por palabra, letra por letra, considerando cada vocablo antes que nada como una entidad en sí misma". Y naturalmente no tengo la pretensión de quitar méritos, y mucho menos criticar, al trabajo de Radt, pero resultan fascinantes la escrupulosidad minuciosa y la erudición que pone en evidencia el italiano, que sólo acepta como seguro lo que lee y que muy rara-

mente se decide a integrar: no sólo aumentan las indicaciones de letras dudosas, sino que algunas desaparecen (cf. p. ej. la λ del verso 12, delante de ουσ) y algunas integraciones (como la inicial del verso 16, [οὐτ' αῖ]) se acogen sólo en el segundo aparato (más llamativo aún resulta el caso del verso 13, [ἀπα]ν y φρ[οῦδα]). Tomo los ejemplos de la primera columna del papiro, pero sería posible seguir por el estilo en las restantes y se obtendría una lista total considerable. Me limitaré a una que otra anotación más: mientras casi todos prefieren el φράσας del verso 25, Maltese defiende la solución de Siegmann, δράσας (véase el comentario, p. 74). Es ingeniosa la solución propuesta para el verso 114: ποιμένος, especialmente si se parte —como hace el autor— del sentido de ροίβδημα según se lo explica en el comentario (p. 76), pero no creemos que se pueda dejar de lado lo que a este respecto escribe Radt sobre la ley de Porson en el drama de sátiros; decisivo sería poder constatar definitivamente la pertenencia de ΣΓ a la misma palabra. Más feliz parece la conjetura ὑποινος (verso 225; cf. comentario, p. 87), o la falta de espacio para el γὰρ comúnmente aceptado en el verso 267 (aparato B, p. 49) y para el παῖς δ', diez versos más abajo. Si ambos estudiosos están de acuerdo en la lectura del verso 367 —κα*κω— (aunque Radt prefiere imprimir en su texto la corrección de Wilamowitz, κνήκω), en el verso 397 Maltese acepta —porque lee una letra menos— la lectura πάλαι de Carden en vez de la más extendida (y también más convencional, aparte del problema de la cantidad de letras) πολλαί.

Por lo que toca a la tercera sección —interpretación y comentario,

con traducción— donde se recurre abundantemente a los ejemplos y *loci paralleli*, pero haciendo también uso de la epigrafía y el material de antigüedades, como los vasos, se debe destacar, en el aspecto puramente "literario":

a) la discusión del prólogo y sobre todo la configuración de las palabras de Apolo como *Aufruf* en cambio de *Hilferuf*, sumamente convincente ("...un eficaz mecanismo compuesto que, valiéndose... de la sugestiva utilización de los detalles estilísticos y estructurales típicos de las proclamas griegas, confiere a la *rhexis* del dios el carácter mixto de un desahogo-proclama-decreto..." p. 69); y

b) la caracterización de Sileno como imitación paródica de Apolo (p. 73, importante también desde el punto de vista de la estructura del drama), como motor de la acción (p. 79), y también como "*trait-d'union* entre coro y personajes en el drama de sátiros" en todos los órdenes (y en primer lugar, por supuesto, en el lingüístico: cfr. pp. 77 y 78).

Óptima edición, en fin, y estimulante en todos los sentidos, que hace esperar con interés los próximos trabajos de su autor.

JORGE BINAGHI

BRIAN VICKERS, *Towards Greek Tragedy; Drama, Myth, Society*. London, New York, Longman, 1979, 658 pp. (1ª ed. 1973).

Esta obra es la primera parte de un estudio llamado *Comparative Tragedy*, cuya segunda parte, si

bien incluye algunas discusiones sobre varias obras griegas, trata fundamentalmente sobre la tragedia desde Shakespeare a nuestros días.

Vickers, nacido en 1939, profesor en Harvard, considera la tragedia no una forma estática que se basta a sí misma, sino una forma dinámica que va constantemente rehaciéndose en contacto con la audiencia. Debido a esto, su interés principal está dirigido a reconstruir actitudes esenciales de la sociedad, la religión y el mito griego que permitan un acercamiento más profundo a los conflictos que presenta la tragedia.

La obra está estructurada en tres partes: la primera, "Tragedy and reality", trata de mostrar la conexión entre tragedia y realidad y para ello en el capítulo "Metaphysics and mystiques" ataca algunas aproximaciones técnicas a la tragedia que dificultan la apreciación de las obras en sí mismas, entre otras los conceptos de *Δίκη*, *ἄβρις* y *νέμεσις* o la teoría del origen litúrgico de la tragedia. Todas estas categorizaciones impiden ver la tragedia griega como un teatro de acción y responsabilidad individual y por esto hay que abandonarlas. En "Suffering and sympathy" analiza los conceptos aristotélicos de *ἀμαρτία* y *κάθαρσις* para mostrar que la tragedia griega es esencialmente una representación del sufrimiento humano, de sus causas y sus efectos, que genera en los espectadores el sentimiento de simpatía por el sufriente. Concluye la primera parte con uno de los capítulos claves: "Society, religion and the individual". En él Vickers trata el problema de la responsabilidad de la acción humana en el plano social, personal, político y religioso, analizando algunas relaciones griegas fundamentales para la tragedia: las

familiares, las de hombres y dioses, las de crimen, polución y castigo o purificación.

La segunda parte, "Tragedy and myth", analiza las relaciones entre mito y tragedia. "Myth: function and analysis" es una discusión separada sobre el mito, cómo concebirlo y cómo analizarlo. Discute fundamentalmente las aproximaciones al mito de Propp y de Lévi-Strauss. Vickers en términos de teoría acepta algunos principios estructuralistas en el análisis del mito, pero no concuerda con su posición de considerarlos significantes en sí mismos fuera de su contexto cultural: los mitos griegos son resueltamente humanos y piden un análisis en términos de los valores sociales y religiosos de la cultura que los produjo. En el capítulo siguiente, "Structure and ethics in Greek myth", sigue los patrones de conducta recurrentes en el mito griego, descubriendo que la materia dominante es el comportamiento humano y social. Señala dos grupos de temas míticos: el primero que relaciona hombres y dioses y el segundo que plantea los problemas éticos en la sociedad y en particular dentro del grupo social básico, la familia. Estos últimos mitos que muestran crímenes que debilitan, corrompen o destruyen la familia, son los preferidos por la tragedia. A partir de un análisis ético, no estructural, de estos mitos descubre en ellos un triple movimiento: prohibición - violación - consecuencias. En "Myths in tragedy" analiza, abundando en ejemplos, el uso que los trágicos hacen del mito, manteniendo su estructura ética, transformándola o criticándola.

La tercera parte, "Tragic form and tragic feeling", está dedicada a la crítica literaria, pero, como el resto del trabajo, atendiendo a los

valores sociales y religiosos implícitos en el drama. "The Oresteia: nature vs. perversion" es un estudio sobre las fuerzas de disgregación y destrucción lanzadas sobre la familia de los Atridas. Su interés está puesto en el análisis del rol del padre y de la mujer y la perversión de la naturaleza que significa en este sentido la figura de Clitemnestra. Analiza luego en "Helplessness and power in Greek tragedy" todas las implicancias del concepto de hospitalidad en la cultura griega y las situaciones particulares en las tragedias, separando aquellas en las que se cumplen todos los elementos del ritual de suplicante y la situación de asilo (*Las Suplicantes* de Esquilo, *Las Suplicantes* de Eurípides y *Andrómaca*) y aquellas donde se invierte la situación para representar actitudes sociales y religiosas ambivalentes o en orden a evaluar a un hombre o un dios específico (*Los siete contra Tebas*, *Edipo Rey*, *Edipo en Colono*, *Hipólito*, *Medea*). En "Sophocles: suffering integrity" muestra en *Antígona* y *Edipo Rey* que este autor está interesado en los ideales y valores por los que el héroe trágico sufre, siendo su tema principal la integridad como respuesta al sufrimiento. El último capítulo resulta el más interesante: "Four Electra plays" es una aplicación de su análisis sobre la transformación de los mitos a las cuatro obras conservadas sobre el tema de Electra, *Las Coéforas* de Esquilo, *Electra* de Sófocles, *Electra* y *Orestes* de Eurípides, en la que hace hincapié en las variaciones de cada autor respecto del problema de la culpa y la responsabilidad de los personajes.

La obra incluye tres apéndices: "Else on catharsis", "Kirk on myth" y "Matriline, patriline and the ero-

sion of a Parent"; una bibliografía extensa y un índice de obras y autores citados.

Para una mayor difusión, el autor optó por transliterar los términos griegos y presentar las citas traducidas utilizando la edición de David Grene y Richmond Lattimore de la Universidad de Chicago.

Towards Greek Tragedy; Drama, Myth, Society resulta importante

como aproximación crítica a la tragedia a partir de los valores culturales implícitos en ella que destacan la responsabilidad individual dejando de lado toda idea de determinismo, aunque el hilo conductor de la obra a veces se pierde a causa de las múltiples digresiones donde cuestiona los puntos de vista de otros estudiosos.

EMILIA GHELFI

INFORMACIONES

II Jornadas de Estudios Clásicos en la UCA:

Los días 15 y 16 de junio del corriente año (1984) tuvieron lugar las *II Jornadas de Estudios Clásicos* organizadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires", sobre el tema "Tiempo, vida y muerte en el mundo grecolatino". Asistieron más de cien participantes, entre alumnos y profesores, y se leyó una selección de los trabajos presentados. En el acto de clausura se realizó un homenaje al Prof. Francisco Nóvoa, que cumplía 80 años de vida y 50 de actuación docente. Las tres conferencias públicas estuvieron a cargo de Carlos A. Ronchi March ("El pensamiento antiguo en el mundo contemporáneo"), Alfredo J. Schroeder ("La escatología del poeta latino-cristiano Prudencio") y Clara Cortazar de Goetmann ("La luz del alba en la canción medieval", con ilustraciones musicales a cargo de la conferenciante).

Jornadas de Humanidades en Concordia (Entre Ríos):

El Instituto Concordia, dependiente del Obispado e incorporado a la enseñanza oficial, viene realizando desde 1978, en su Bachillerato Humanista Moderno, interesantes "Jornadas de Humanidades" en las que participan activamente tanto los profesores como los alumnos, que realizan trabajos en equipo, por divisiones. En 1978 la temática estuvo íntegramente dedicada a los estudios clásicos (16 trabajos): música, literatura, cerámica, pintura y deporte en Grecia, e historia, ética y educación en Roma, sobresaliendo los alumnos de 2º A y de 3º B, que cubrieron la mitad del total de los temas examinados. Los profesores A. Schroeder, Beatriz O. de Addy y T. Acrosati tuvieron a su cargo las conferencias. En 1979 los alumnos presentaron cinco trabajos, más un audiovisual preparado por 4º B, y el tema de Prometeo, examinado por alumnos del Bachillerato Humanista de Posadas; el profesor Meyer se refirió a los orígenes del endecasílabo. En 1980 los alumnos totalizaron ocho trabajos, más un audiovisual sobre Misiones; ese año el interés pareció concentrarse en las religiones clásicas. El profesor Wirth tuvo a su cargo la conferencia. En 1981 tres de los cinco trabajos de alumnos fueron sobre temas de latín; la profesora María del Rosario Russo habló sobre la novela contemporánea, y el profesor Meyer presentó su versión poética de "La Eneida", primera en la Argentina. Los alumnos mayores propusieron dos debates sobre temas de política. En 1982 cinco de los siete trabajos fueron sobre los clásicos latinos, se realizó una representación teatral y el profesor Pezzarini disertó

sobre "La Iglesia en Concordia". En 1983 se volvió a hacer teatro español, y una muestra de arte francés. En 1984 la mitad de los trabajos versó sobre temas latinos, incluyendo un curioso partido de fútbol en latín, un audiovisual, más teatro, y una conferencia del Dr. Acharn. En conjunto, un interesante y estimulante experimento que demuestra que la formación humanística puede asumir formas no convencionales que cuentan con el apoyo entusiasta de los educandos del nivel medio.

Actividades internacionales:

VIII Congreso Internacional de Estudios Clásicos (Dublín, Irlanda):

Del 27 de agosto al 1º de septiembre de 1984 se reunió en Dublín el VIII Congreso Internacional de Estudios Clásicos, auspiciado por la FIEC (Federación Internacional de Asociaciones de Estudios Clásicos) y organizado por la Royal Irish Academy; la sede fue el Trinity College. Participaron estudiosos de Irlanda, España, Francia, Bélgica, Holanda, Gran Bretaña, Dinamarca, Suecia, Noruega, Finlandia, Alemania Occidental y Oriental, Suiza, Italia, Austria, Grecia, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Canadá, Estados Unidos, Argentina, Egipto, Sudáfrica, Israel, Corea del Sur, Japón y Australia. Los temas sobresalientes fueron papirología, tradición manuscrita, epigrafía, filosofía antigua, estudios micélicos y teatro clásico. Más de sesenta helenistas y latinistas utilizaron el alemán, francés, italiano o inglés para presentar actualizadas ponencias; entre ellos J. Arce, P. Bernard, J. Delz, C. P. Jones, D. Musti, K. O'Nolan, E. Gabba, M. Sakellariou, R. Sorajbi, C. R. Whittaker, T. A. Szlézak, A. Carlini, J. K. Winnicki, D. W. Hobson, M. Drew-Bear, M. El Abbadi, E. Livrea, M. Marcovich, O. Pecere, M. Reeve, J. Willis, P. Siewart, J. M. Cohen, J. G. Vinogradov, G. Alföldy, J. Sasel, J. Fitz, S. Panciera, M. Christol, J. M. Carrié, E. Pack, P. Donini, J. Glucker, G. Watson, J. Dillon, Ch. Kahn, J. Mansfeld, J. Brunschwig, A. A. Long, Y. Duhoux, G. S. Korrés, A. Morpurgo-Davis, H. M. Hoenigswald, L. Baumbach, J. L. Melena, C. J. Ruigh, B. C. Dietrich, R. Hägg, J. Killen y J. Chadwick, F. Rodríguez Adrados, V. Di Benedetto, E. Pöhlmann, B. M. W. Knox, S. Saïd, R. Tarrant, E. Lefebvre, G. M. Sifakis, P. Brown y F. Muecke.

Como culminación del Congreso, se concedió el doctorado *honoris causa* en Letras por la Universidad de Dublín a Jacqueline de Romilly (París), G. L. Huxley (Dublín), D. R. Shackleton (Harvard) y otros.

Congreso Internacional de Filología en Roma:

Sobre el tema "La filología griega y romana en el siglo XX" se realizó en Roma, del 17 al 21 de septiembre de 1984 un congreso internacional, presidido por G. Arrighetti y auspiciado por la Uni-

versità degli Studi di Roma y el Consiglio Nazionale delle Ricerche. Las ponencias se ocuparon sobre todo de los estudios micénicos y de la filología griega y latina en los diferentes países, correspondiendo a Alberto Vaccaro referirse a los estudios en la Argentina. Otros disertantes destacados fueron A. Sacconi, G. Luck, D. Clay, D. O. Ross, J. de Romilly, P. Jal, E. J. Kenney, P. Treves, W. G. Arnott, I. Lana, B. Kytzler, R. Westman, D. Norberg, M. Fernández-Galiano, J. Labarbe, J. H. Wassink, G. Watson, W. Burkert, R. Muth, C. A. Trypanis, M. Plezia, J. Irmscher, A. Bartonek, I. Borszák, Z. Petre, G. Mihailov, S. Sinagoglu, D. Asheri, D. E. Gerber, M. Kubo, W. J. Henderson, M. I. Rebelo-Gonçalves y H. D. Jocelyn.

ASOCIACION ARGENTINA DE ESTUDIOS CLASICOS

Informaciones

Reuniones y Asambleas.

La Mesa Ejecutiva de la A. A. D. E. C. se reunió en Buenos Aires el 27 de abril de 1984. La Comisión Directiva lo hizo el 12 de octubre del mismo año, en la ciudad de Tucumán, en el transcurso del VIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos. En la misma fecha y lugar se celebraron la Asamblea General Ordinaria y la Asamblea General Extraordinaria de la Asociación. Durante las dos primeras reuniones se admitieron veintinueve nuevos socios activos y cuatro socios adherentes. Entre otros asuntos tratados, la Asamblea General Extraordinaria decidió que una Comisión integrada por los profesores Alfredo J. Schroeder, Manuel Sánchez Márquez y un tercer miembro, a designar según elección de la Mesa Ejecutiva, preparara un proyecto de reforma de los Estatutos de la A. A. D. E. C., para ser presentado ante la Comisión Directiva antes del 30 de octubre de 1985.

Actividad académica.

Entre los días 8 y 12 de octubre de 1984 se celebró, en la ciudad de Tucumán, el VIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, organizado por el Ateneo Zona VIII de la A. A. D. E. C. y la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, con el auspicio del Ministerio de Educación y Justicia y de universidades nacionales y privadas. Se contó con la presencia del Dr. Francisco Rodríguez Adrados —quien dictó un curso y pronunció una conferencia—, y con la de otros destacados especialistas; también la numerosa concurrencia de profesores y estudiantes confirmó una vez más la permanente vigencia de los estudios clásicos en nuestro país.

El presidente de la Asociación, Dr. Alberto J. Vaccaro, concurre al Congreso Internacional sobre "La filología greca e latina nel secolo XX", que tuvo lugar en Roma, entre el 17 y el 21 de setiembre de 1984. El Dr. Vaccaro fue invitado para informar acerca de los estudios clásicos en Hispanoamérica.

Numerosos miembros de la A. A. D. E. C. participaron en las Segundas Jornadas de Estudios Clásicos, organizadas por el Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, en Buenos Aires, los días 15 y 16 de junio de 1984.

Ateneo Zona I.

En el acto de colación de grados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Univ. Nacional de Cuyo, se entregó una distinción a la egresada que obtuvo el mayor promedio en Lenguas Clásicas.

El Ateneo contribuyó a solventar los gastos que demandó la preparación del audiovisual sobre "La escultura griega arcaica", que los alumnos presentaron en el VIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos.

El Instituto de Lenguas Clásicas y el Ateneo de Cuyo celebraron un acto en agasajo del Prof. Claudio Soria, con motivo de su jubilación.

Ateneo Zona II.

La Comisión Directiva, de acuerdo con la votación efectuada en la Asamblea General Ordinaria del 7 de julio de 1984, quedó integrada en la siguiente forma: Presidente: Dr. Rodolfo P. Buzón; Vicepresidenta: Prof. Sylvia E. Wendt; Secretaria: Prof. Amalia S. Nocito; Prosecretaria: Prof. Alicia Schniebs de Rossi; Tesorero: Prof. Oscar Toledo; Vocales: Lic. Ana María Pendás de Buzón y Prof. Mónica Capano de Giribone.

En el transcurso de las reuniones de este Ateneo se han pronunciado las siguientes conferencias:

- "La noción platónica de la historia y su relación con la política". Prof. Francisco Lisi.
- "El lirismo de Eurípides en la párodos de *Ión*". Prof. Elsa Bagnasco.
- "La lengua, eje organizador de *Lo digno*, de Odysseas Elytis". Prof. Elena Huber.
- "Las etapas del arte romano". Prof. Héctor Méndez Calzada.

Además, el Ateneo organizó, con el auspicio de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, la Conferencia del Dr. Francisco Rodríguez Adrados sobre "Filosofía cínica en las fábulas esópicas", el 19 de octubre de 1984.

Ateneo Zona III.

La Comisión Directiva quedó constituida del siguiente modo: Presidenta: Ana María González de Tobía; Secretaria: María Delia Buisel de Sequeiros; Tesorera: Luz Enriqueta Aurelia Pepe de Suárez; Vocales: María Inés Saravia de Grossi y Nora Iribe de Domínguez; Revisores de cuentas: Manuel Sánchez Márquez y Néstor A. Sequeiros; Delegadas: Ana María González de Tobía y Graciela Zecchín.

En su estadía en el país, el Dr. Francisco Rodríguez Adrados ofreció una conferencia en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Ateneo Zona IV.

La Comisión Reorganizadora del Ateneo ha informado que, en el presente año, el Ateneo ha auspiciado una serie de conferencias dictadas en el Instituto Universitario de Río Gallegos, a cargo de los profesores Jorge Crespi, Sara del Río de Bereilh y Elva Pino de Arata.

Se considera que la tarea de normalización quedará cumplida en este año y que, en marzo de 1985, se han de elegir las autoridades.

Ateneo Zona V.

La nueva Comisión del Ateneo de Paraná ha quedado constituida tal como sigue: Presidente: Prof. Vicente Visñovesky; Vicepresidenta: Prof. Sofía Acosta; Secretaria: Lic. Graciela Gianetti de Vrisco; Tesorera: Prof. Silvia Storani; Vocales: Prof. Graciela O. de Lavigna, Prof. Graciela Alvarez, Prof. Teresita Re de Turi y Dr. Juan Carlos Wirth.

Ateneo Zona VI.

Ha reiniciado sus actividades. Se llevaron a cabo las "Jornadas sobre la ejemplaridad cívica en las letras clásicas". El Prof. Abraham Flores ofreció un ciclo de charlas sobre "Cultura griega y cristiana en Clemente de Alejandría". Se trabaja en la reimpresión de la *Gramática latina* de José Caratti.

Ateneo Zona VII.

Debido a la renuncia de la Prof. Carmelina Castellano, ha sido designada en forma interina, como presidenta del Ateneo, la Prof. Adriana Martino.

Ateneo Zona VIII.

Su actividad en el presente año ha estado dedicada a la organización del VIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos.

Revista "Argos".

Durante la citada reunión de la Comisión Directiva de la A. A. D. E. C. del día 12 de octubre, el Director de la revista, Dr. Rodolfo P. Buzón, elevó el informe administrativo y contable correspondiente al período comprendido entre el 1º de setiembre de 1983 y el 31 de agosto de 1984. La Comisión Directiva aprobó este informe.

La prof. Amalia S. Nocito fue designada Secretaria de Redacción a partir del 1º de junio de 1984.

Debido a la renuncia de la Prof. Elena Huber como Prosecre-

taria de Redacción, fue designada para ese cargo la Prof. Mercedes Riani, a partir del 1º de agosto de 1984.

Durante la Asamblea General Ordinaria de la misma fecha, se recibió el informe final elaborado por la "Comisión de Informe sobre la administración de la revista *Argos*"; esta Comisión se constituyó por mandato de esta Asamblea, el 25 de setiembre de 1982. El informe fue aprobado y quedó archivado en la Secretaría de la A. A. D. E. C.

En el transcurso de la misma Asamblea se consideró el proyecto de Reglamento de la revista, elaborado por los profesores R. Buzón y Ana María González de Tobia. La Asamblea autorizó a la Mesa Ejecutiva para analizar dicho proyecto.

BIBLIOTECA DE ARGOS

Argos se complace en poner a disposición de sus lectores el material bibliográfico que posee su Biblioteca.

En este número incluimos la lista de los libros recibidos hasta el momento. Próximamente se ofrecerá el desplegado de las revistas.

Los interesados en consultar el material pueden dirigirse por carta a Beruti 3199 - 4º "A" - 1425 Buenos Aires o telefónicamente al (01) 826-2410.

Actas del V Encuentro Regional de Estudios Clásicos. 18 al 20 de setiembre de 1981. Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Humanidades, s. d.

Barcenilla, Alejandro, *Grecia, origen y destino: En torno a Homero.* Salamanca, Perficit, 1964.

Cahiers du groupe de Recherches sur l'Armée Romaine et les Provinces. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.

I: 1977.

II: 1979.

III: 1984.

Cremona, Virginio, *La poesia civile di Orazio.* Milano, Vita e Pensiero, 1982.

Cumont, Franz - Pommier, Jean, *Conférences.* Paris, Librairie E. Droz, 1945 (Publications de l'École Normale Supérieure, Section des Lettres; 2).

Della Corte, Francesco, *Opuscula.* Università di Genova, Facoltà di Lettere, Istituto di Filologia Classica e Medievale.

I: 1971.

II: 1972.

Donghi Halperin, Renata, *Un humanista en Buenos Aires: Francisco Capello. Su vida y su obra.* Buenos Aires, 1980.

Drucker, Michael, *Der Verbannete Dichter und der Kaiser-Gott: Studien zu Ovids späten Elegien.* Heidelberg, 1977. (Tesis doctoral)

Durant, Will, *Caesar and Christ.* New York, Simon and Schuster, 1944 (The Story of Civilization).

Durant, Will, *The Life of Greece.* New York, Simons and Schuster, 1939 (The Story of Civilization).

- Duret, L. - Néraudau, J.-P., *Urbanisme et métamorphoses de la Rome Antique*. Préface de P. Grimal. Paris, Les Belles Lettres, 1983 (Realia).
- Écriture et Théorie Poétiques. Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote*. Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1976.
- L'École Normale Supérieure*. Paris, École Normale Supérieure, 1982.
- España Romana (218 a. de J. C. - 414 d. de J. C.)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982 (Historia de España fundada por Ramón Menéndez Pidal, dirigida por José María Jover Zamora, tomo II).
- 1: *La conquista y la explotación económica*. Por Ángel Montenegro Duque y José María Blázquez Martínez. Introducción de la 1ª ed. por Ramón Menéndez Pidal, prólogo por José María Blázquez Martínez. Ed. totalmente renovada.
 - 2: *La sociedad, el derecho, la cultura*. Por Julio Mangas Manjarrés, José Manuel Roldán Hervás et al. Ed. totalmente renovada.
- Eurípides. *Ifigenia en Aulis* (Introducción, versión castellana y notas Clara Vedoya de Guillén). Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Humanidades, Instituto de Letras, 1985.
- Fantini, Julio, *Dialectos griegos en especial el dialecto épico y la koiné*. Salamanca, Perficit, 1964.
- Fantini, Julio, *San Juan Crisóstomo. De la vanagloria y de la educación de los hijos. Homilía sobre Job*. Salamanca, Perficit, 1959 (edición escolar).
- Hensellek, Werner, *Sprachstudien an Augustins "De vera religione"*. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte; 376).
- Huber, Joachim, *Zur Erklärung und Deutung von Aristophanes' Ekklesiazusen*. Heidelberg, 1974. (Tesis doctoral)
- Kuhn, Franz, *Illusion und Desillusionierung in den erotischen Gedichten des Horaz*. Heidelberg, 1973. (Tesis doctoral)
- Levi, Peter, *Atlas du Monde Grec*. Paris, Fernand Nathan, 1982.
- Mantero, Teresa, *Amore e Psiche: Struttura di una "fiaba di magia"*. Università di Genova, Facoltà di Lettere, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1973.
- Martino, Eutimio, *La vida del Campo. Antología poética*. Salamanca, Perficit, 1967.
- Notes de Bibliographie*. École Normale Supérieure, Bibliothèque des Lettres, Paris.

Antiquité Classique:

- V *Paléographie et histoire des textes grecs et latins*. Printemps 1976 y Automne 1978 (édition de 1976, augmentée d'un supplément).
- 10 *Papyrologie*. Hiver 1975.
Supplément. Automne 1976.
Études arabes et islamiques. Hiver 1983.
Études bibliques. Printemps 1978.
Études celtiques. Automne 1978.
Grammaire Comparée des langues indo-européennes:
- I. *Anatolien*. Hiver 1974.
 II. *Armenien classique*. Printemps 1980.
- Histoire:*
- I. *Les bibliographies courantes*. Hiver 1980.
Nouveaux Fragments d'Auteurs Anciens. Edités et commentés par Manolis Paphthomopoulos. Ioannina, 1980.
- Petersmann, Hubert, *Petrone Urbane Prosa: Untersuchungen zu Sprache und Text (Syntax)*. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte; 323).
- Pòrtulas, Jaume, "Archilocus, fr. 213 West=21 Tarditi". *Separata de Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. Nuova Serie 11 (1982), pp. 29-32.
- Portulas, Jaume, "Les Supplicants d'Euripides. Assaig d'Interpretation, Facultad de Filología", 6 (1980), pp. 93-114.
- Pöschl, Viktor, *Die neuen Menanderpapyri und die Originalität des Plautus*. Heidelberg, Carl Winter, 1973 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1973, 4. Abhandlung).
- Pöschl, Viktor, *Das Problem der Adelphen des Terenz*. Heidelberg, Carl Winter, 1973 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1975, 4. Abhandlung).
- Primmer, Adolf, *Handlungsgliederung in Nea und Palliata: Dis Exapaton und Bacchides*. Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte; 441).
- Regenbogen, Otto, *Kleine Schriften*. Hrsg. von Franz Diermeier. München, Beck, 1961.

- Scabuzzo, Susana. *Los problemas del mal y del trabajo en Hesíodo*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Departamento de Humanidades, 1985.
- Stoessl, Franz, *Die Hiketiden des Aischylos als Geistesgeschichtliches und Theatergeschichtliches Phänomen*. Wien, Verlag des Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1979 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte; 356).
- Zaffagno, Elena, *Iniziativa semantiche di Tacito annalista*. Università di Genova, Facoltà di Lettere, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1981.

EDITIONS LES BELLES LETTRES

en venta en

LIBRERIA GENERAL TOMAS PARDO

Maipú 618
393-6759

1006 Cap. Fed.
392-0496

INDICE

<i>Francisco Nóvoa. 1904-1985.</i> (ALBERTO J. VACCARO) . . .	3
PABLO A. CAVALLERO, <i>La hamartía en el teatro de Sófocles</i>	5
SILVIA MAGNAVACCA, <i>Pico della Mirandola: una defensa humanística de los filósofos "bárbaros"</i>	33
HÉCTOR F. MÉNDEZ CALZADA, <i>Idea del espacio en la pintura romana</i>	51
† FRANCISCO NÓVOA, <i>Catón y Nevio</i>	67
NÉSTOR ADRIÁN SEQUEIROS, <i>La ofrenda de Ifigenia</i> . . .	75

Reseñas Bibliográficas

Virginio Cremona, <i>La poesia civile di Orazio</i> (ALFREDO J. SCHROEDER)	83
Giovanni Cupaiuolo, <i>Bibliografia terenziana</i> (ALBERTO J. VACCARO)	88
Marcel Detienne, <i>La muerte de Dionisos</i> (ELISABETH CAVALLERO DE DEL SASTRE)	89
Manuel Fernández-Galiano, <i>Títilo y Melibeo. La poesía pastoril grecolatina</i> (ALBERTO J. VACCARO)	92
R. O. A. M. Lyne, <i>The Latin love poets. From Catullus to Horace</i> (LÍA M. GALÁN)	93
Suzanne Saïd, <i>La faute tragique</i> (MARÍA FLORENCIA CASTELLANO TERZ)	95
Jane Mc Intosh Snyder, <i>Puns and Poetry in Lucretius' De rerum natura</i> (FRANCISCO L. LISI)	98
Sófocles, <i>Ichneutae</i> (JORGE BINAGHI)	103
Brian Vickers, <i>Towards Greek Tragedy; Drama, Myth, Society</i> (EMILIA GHELFI)	106
Informaciones	109
Asociación Argentina de Estudios Clásicos. Informaciones	113
Biblioteca de Argos	117

ASOCIACION ARGENTINA DE ESTUDIOS CLASICOS

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidente: Dr. Alberto J. Vaccaro
Vicepresidente: Dr. Carlos A. Ronchi March
Secretaria: Lic. Elisabeth Caballero de del Sastre
Prosecretaria: Lic. Ana María Pendás de Buzón
Tesorero: Prof. Alfredo J. Schroeder
Protesorera: Prof. Corina Corchón

ORGANO DE FISCALIZACIÓN

Dr. Adolfo Masciopinto; Prof. Vicente Visñovezky; Prof. Teresa
M. Morchio de Passalacqua

DELEGADOS

Ateneo I: Prof. Laura López de Vega
Ateneo II: Prof. Raúl Lavalle
Ateneo III: Prof. Néstor Sequeiros
Ateneo IV: Prof. Elva Pino de Arata; Prof. Sara del Río de Be-
reilh; Prof. Jorge Alfredo Crespi
Ateneo V: Dr. Juan Carlos Wirth
Ateneo VI: Dr. Raúl Roberto Rossi
Ateneo VII: Dr. Adolfo Masciopinto
Ateneo VIII: Prof. Francisco A. Platero Gómez
Ateneo IX: Prof. Olga Zamboni

DIRECCIÓN POSTAL

Crámer 228
1876 Bernal
Buenos Aires
República Argentina

BENEFACTORES

Acuña, María Luisa
Alesso de Velázquez, Marta Elena
Almará de Talagañis, María Teresa
Aragoneses, María José
Ardesi, Beatriz
Bagnasco, Elsa
Baquero, Zulma
Barbagelata, Aída
Bazzano, Santiago Alberto
Blaquier, Carola
Blaquier de Pereyra Iraola, María Elena
Consigli de Zamora, Julieta María Teresa
D'Ambrosio, Angela Beatriz
Di Bernardo, Elso D.
Dri, Roberto César
Fernández, Margarita María
Fernández Bernades, Julio
González de Tobia, Ana María
Jones de Juan, Sonia Ema
Magnavacca, Silvia A.
Masciopinto, F. Adolfo
Moreyra, Estela
Morison de Polacco, Zulema Dinhora
Morchio de Passalacqua, Teresa María Luisa
Nocito, Amalia S.
Riani, Mercedes
Soria de Melo, María Matilde
Toledo, Oscar A.
Vaccaro, Alberto J.

Impresa en *R. J. Pellegrini e hijo Impresiones*, San Blas 4027,
Buenos Aires, Argentina
Marzo de 1987