

ARGOS

24/2000

Año XXIV
Ciudad de Buenos Aires
julio de 2001

ARGOS

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Comité Editor/
ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE
ALICIA SCHNIEBS
ROSALÍA VOFCHEK

Redacción/
MARCELA A. SUÁREZ

Administración & Ventas/
ELSA RODRÍGUEZ CIDRE

Producción Editorial/
ROXANA NENADIC
MARTÍN POZZI

Asistentes/
PATRICIA D'ANDREA
GUSTAVO DAUJOTAS
JIMENA PALACIOS
ISABEL PRANTEDA

Comité Científico/
ZÉLIA DE ALMEIDA CARDOSO
DORA CARLISKY POZZI
NÉSTOR CORDERO
DAVID LORENZEN
DOMINGO PLÁCIDO
ANDRÉS POCIÑA
HAIGANUCH SARIAN

REVISTA ARGOS
Dirección Postal
Pte. J. E. Uriburu 1054 10º D (1114)
Ciudad de Buenos Aires / República Argentina
E-mail: revistaargos@yahoo.com.ar
Ventas: elsale@arnet.com.ar



Este volumen fue editado con el concurso de la UNIÓN LATINA-UNESCO

Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11.723
Copyright by ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

ISSN 0325-4194

JULIO DE 2001

Impreso en GRÁFICA GENERAL BELGRANO
Aristóbulo del Valle 1942 - (1295) Ciudad de Buenos Aires
Tel/Fax: 4302-3612 - E-mail: graficabelgrano@uol.com.ar

ÍNDICE /24

Semblanza de Jorge Hernán Zucchi (M. ESTELA ASSÍS DE ROJO) 5

ARTÍCULOS

	EMILIANO J. BUIS	
Persuadir, legislar y juzgar en <i>Aves</i> : Aristófanes y los alcances jurídico-políticos del uso de hipótesis eventuales		7
	CORA DUKELSKY	
Esfinges, sirenas y harpías. Influencia de la iconografía funeraria egipcia en las imágenes griegas		23
	ALEJANDRO M. ERRECALDE	
<i>Iliada</i> XXII 98-130: el soliloquio de Héctor o la definición discursiva del "héroe del <i>aidós</i> "		41
	CLAUDIA FERNÁNDEZ	
Cuestiones protagónicas: Crémlon y Carión en <i>Plutos</i> de Aristófanes		53
	DIANA L. FRENKEL	
El mito en el <i>Génesis</i> VI:1-4		73
	JULIÁN GALLEGO	
Protágoras y la invención humana de la política. Las condiciones del pacto social en la Atenas democrática		85
	MARGARITA GARRIDO	
La condición fraterna en <i>Antígona</i> de Sófocles		113
	CLAUDIA T. MÁRSICO	
Dialéctica y gramática en el estoicismo antiguo		125
	SUSANA SCABUZZO	
<i>Antígona furiosa</i> de G. Gambaro: entre traducción y deconstrucción		145
	ELEONORA TOLA	
El imaginario de las lágrimas y del cuerpo: <i>Tristia</i> y <i>Epistulae ex Ponto</i> o la última metamorfosis de Ovidio		157
	ALBERTO J. VACCARO	
Problemas y rarezas en el hexámetro latino		185
	GRACIELA C. ZECCHIN DE FASANO	
Μῦθος, ἔπος y canto: la "teoría" homérica sobre el género épico		191

RESEÑAS

E. GAVOILLE, <i>ARS. Étude sémantique de Plaute à Cicéron</i> (ELEONORA TOLA)	205
ALAIN GIGANDET, <i>Fama deum: Lucrèce et les raison du mythe</i> (MARÍA ISABEL LÓPEZ OLANO)	206
V. G. KIERNAN, <i>Horace. Poetics and politics</i> (EMILIO ROLLÉ)	210
PETER KINGSLEY, <i>Ancient Philosophy, Mystery, and Magic.</i> <i>Empedocles and Pythagorean Tradition</i> (DANIEL TORRES)	213
CAROLINE KROON, <i>Discourse particles in Latin; a study of</i> <i>nam, enim, autem, vero and at</i> (MARTA GARELLI)	216
SÉNECA, <i>Diálogos. La filosofía como terapia</i> <i>y camino de perfección</i> (ANTONIO TURSI)	219
G. NAGY, <i>Homeric Questions</i> (ALEJANDRO GIRONDE)	221
ROBERT PARKER, <i>Athenian Religion. A History</i> (DANIEL TORRES)	223
JOSÉ VARA DONADO, <i>La técnica dramática de Sófocles</i> (NORA MANTELLI)	228

INFORMACIONES

Encuentros académicos	231
Mesa Ejecutiva de la AADEC	235
Ateneos	236
Autoridades de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos	238
Normas de presentación de trabajos	239



SEMBLANZA DE JORGE HERNÁN ZUCCHI (1917-1998)

Con la muerte del profesor Zucchi se ha apagado una auténtica voz de la filosofía argentina, en especial tucumana, una voz capaz de transmitir los problemas del pensar de manera personalísima. No solamente estudió a los filósofos griegos antiguos, favorecido por el dominio de la lengua original, sino que hizo una lectura propia de algunos temas fundamentales de la filosofía, demostrado esto en su última interpretación de Aristóteles. Zucchi vio en la cultura clásica no los despojos de una vacía tradición sino una presencia viva y aleccionadora para las inquietudes actuales del hombre, y una incitación permanente para el pensamiento y la acción.

En esta tradición griega, Zucchi enriqueció su visión de la filosofía y, de entre los filósofos, Aristóteles fue quien despertó su mayor interés, de allí su publicación de la traducción de la *Metafísica*, que mereció una segunda edición de reciente aparición, en editorial Sudamericana, con notas y estudio introductorio profundo y completo. Junto a su amor por los griegos, su espíritu inquisitivo de todo lo que lo rodeaba se reveló en su libro *Ramificaciones*, en el que dio muestra de los variados intereses que sostenían su mirada crítica. No había tema, por pequeño que fuese, que no le interesara y a ellos se volcaba con rigor y originalidad: el juego, el deporte, el fútbol, la danza, el billar fueron, entre otros temas, el blanco de sus esfuerzos intelectuales por medio de los cuales buscaba desentrañar su naturaleza e historia cultural.

Sus publicaciones son numerosas y ponen de manifiesto estas dos grandes áreas de preocupaciones filosóficas. Entre ellas: *Estudios de Filosofía Antigua y Moderna* (1956), *¿Qué es la Antropología Filosófica?* (1967), *La sociología comprensiva. Estudio sobre M. Weber y A. Schutz* (1995). Deben agregarse los numerosos artículos publicados en revistas y periódicos locales y nacionales y, además, estudios aún inéditos.

Zucchi fue así un paradigma de vitalidad filosófica. Siempre estaba cuestionando y reflexionando sobre los problemas de la realidad circundante, apoyado por esa incuestionable actitud de indagación aprendida del pensamiento antiguo. Su muerte es una pérdida para el quehacer filosófico argentino porque desapareció no sólo un pensador riguroso y entusiasta sino un hombre de una firme rectitud moral, que creía en los principios éticos, en la justicia, en la democracia, en la verdad.

Dra. M. Estela Assís de Rojo

PERSUADIR, LEGISLAR Y JUZGAR EN AVES: ARISTÓFANES Y LOS ALCANCES JURÍDICO- POLÍTICOS DEL USO DE HIPÓTESIS EVENTUALES

ARGCS 24 (2000) pp. 7-22

EMILIANO J. BUIS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
ejbuis@yahoo.com

El estudio de las proposiciones condicionales encabezadas por *éav* en los pasajes seleccionados de *Aves* permite ver cómo el uso de estos períodos hipotéticos constituye discursivamente un mecanismo adecuado para los objetivos de persuasión política que Aristófanes incorpora en la interacción dramática de sus personajes. El vínculo entre prótasis y apódosis en estas construcciones apunta textualmente a una relación entre presente y futuro que oscila entre lo real y lo imposible; así, por su semejanza gramatical con las leyes citadas, puede interpretarse como una puesta en juego de consecuencias jurídicas y promesas engañosas que subyace a la obra.

comedia antigua | hipótesis eventuales | persuasión | ley | discurso

1. INTRODUCCIÓN

Un análisis lingüístico-filológico de las obras conservadas del teatro clásico puede revelarnos interesantes perspectivas respecto de la utilización y puesta en práctica del género. En este trabajo¹ intentaremos aproximarnos al examen preciso de unas construcciones sintácticas concretas, las proposiciones subordinadas condicionales de eventualidad, con el objeto de distinguir su funcionalidad en el marco de una comedia aristofánica como *Aves*.

Esta lectura del texto desde el estudio de un fenómeno estricta-

¹ Este artículo es una versión actualizada y ampliada de la ponencia "Las proposiciones condicionales de eventualidad: su utilización como estrategia del discurso político-legal en *Aves* de Aristófanes", presentada en las *III Jornadas de Cultura Clásica*, llevadas a cabo en la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador, Buenos Aires, del 22 al 24 de septiembre de 1999. Forma parte de un proyecto de investigación realizado en el marco de una Beca de Estímulo (JBA (E-060) sobre el tema "La palabra y la ley en *Aves* de Aristófanes: una resemantización de las convenciones de la sociedad ateniense de fines del siglo V a.C."

mente gramatical nos permitirá plantear, en principio, algunas conclusiones respecto de la importancia en la obra del manejo de la lengua como un instrumento de poder en el plano discursivo de los personajes. Por el otro lado, el reconocimiento específico de este tipo de proposiciones nos ilustrará acerca de la necesidad presente en la composición teatral de Aristófanes de manifestar mediante los períodos hipotéticos un abanico de posibilidades que confluyen en los distintos niveles (político, legal, entre otros) en que se plantea la acción dramática.

La trascendencia del discurso (λόγος) como elemento central en el entramado textual de *Aves* surge ya de las mismas palabras puestas en boca del protagonista, Pisetero,² frente al delator (συκοφάντης)³ que se acerca a la nueva ciudad para conseguir el don de volar. Ante esta solicitud, la importancia otorgada al discurso queda manifestada por la propia actitud persuasiva de los términos usados por Pisetero y, en otro nivel, puede inferirse de los términos a través de los cuales, en boca del ateniense, las palabras son identificadas con las alas, de modo que se convierten en un instrumento (dativo) del ascenso:

[...] πάντες τοι λόγοις
ἀναπτεροῦνται. (vv. 1438-9)⁴

Partiendo de la interacción dialógica, advertimos una construcción en el propio razonar de Pisetero, dentro del cual la voluntad de convencimiento se va desarrollando a partir del mantenimiento de una progresiva *generalización*.

² Recordemos que el nombre "Pisetero" toma por base un prefijo que apunta al término *persuadir* en griego y la raíz -ἑταίρος que apunta a las ἑταιριαί (HUBBARD, 1991:160). Sobre el sentido político-jurídico del término ἑταίρος conviene consultar el trabajo de CALHOUN (1913). Es por esta característica central del personaje a lo largo de la obra y por motivos filológicos que me inclino, entre las distintas posibilidades que brinda la transmisión textual de la obra, por esta versión emendada del nombre (cf. MARZULLO, 1970:182).

³ Traducimos συκοφάντης por "delator" –aunque muchos autores tienden a decir "sico-fante" manteniendo la etimología original– amparados en la observación de DOVER (1972: 142) sobre la conveniencia de entender esta figura en términos de *informer* o *blackmailer*.

⁴ Además, la vinculación del λόγος con el derecho surge en el nivel léxico de este pasaje, al surgir términos compuestos que remiten a semas propios de la justicia: encontramos que el delator se define a sí mismo como πραγματο-δίφης (v. 1424) mientras que Pisetero critica sus malas artes en la perversión de la justicia mediante el término στρεψο-δικο-πανουργία (DA COSTA RAMALHO, 1952:87-8). Las citas del texto griego son tomadas, aquí y en las referencias posteriores, de la edición con comentarios e introducción realizada por DUNBAR (1997) aunque otras ediciones de la obra –que incluimos en la bibliografía– han sido tenidas en cuenta a efectos comparativos.

En este sentido, unos versos después este llega a reconocer, como una suerte de ampliación de aquella primera identificación léxica λόγος / πτερά que involucra a todos (πάντες), que las palabras –ahora personificadas mediante un complemento agente (ὑπὸ)– elevan la mente y, mediante ellas, el hombre accede a levantarse:

ὑπὸ γὰρ λόγων ὁ νοῦς τε μετεωρίζεται
ἐπαίρεται τ' ἄνθρωπος. (vv. 1447-8)

Esta misma idea de movimiento consagra, pues, a la palabra como valor esencial en dos planos paralelos de la obra: por un lado, la jerarquía del λόγος resulta afianzada dentro del propio discurso directo del actor y, por el otro, en el plano de las acciones de los personajes, consolida la supremacía verbal al servir ellas como un instrumento en condiciones de convencer al interlocutor.

Los efectos de esta búsqueda de persuasión quedan revelados en el momento en que, a partir de esta idea generalizadora que instaura un principio universal, le es permitido a Pisetero revelar sus propias intencionalidades frente a esta situación particular. Allí afirma querer, al haberle dado alas al συκοφάντης, que este se vuelva hacia un trabajo *legal*:

οὕτω καὶ σ' ἐγὼ
ἀναπτερώσας βούλομαι χρῆστοις λόγοις
τρέψαι πρὸς ἔργον νόμιμον. (vv. 1448-50)

Volviendo sobre esta alusión introductoria, entonces, nos ubicamos a esta altura frente a los ejes temáticos que intentaremos desmenuzar: a través de algunos elementos de la sintaxis que reproducen la configuración de las leyes en Atenas veremos ciertas implicancias discursivas de los personajes en las que, como en este caso, se valora la *utilidad* (χρεία) de la palabra como medio de persuasión.⁵ se construye un razonamiento pautado en la lógica argumentativa (οὕτω, a comienzos de la frase citada, introduce una consecuencia del pensamiento previo) y se destaca la necesidad de definir el ámbito de lo “legal” (τὸ νόμιμον) como una concepción distinta a la práctica forense habitual de los oficiales

⁵ “C’est aussi dans cette comédie que l’on perçoit le mieux la domination incontestable du *Logos* sur la réalité. C’est en effet dans la manipulation des mots que Pisétaire va trouver les instruments et les voies de son triomphe” (THIERCY, 1986:114).

y empleados judiciales atenienses.⁶

El mecanismo que se ha seleccionado para avanzar en la indagación planteada, es, como ya hemos adelantado, la aparición en el texto de las marcas condicionales eventuales.

2. LAS PROPOSICIONES CONDICIONALES DE EVENTUALIDAD

Antes de emprender la lectura de ciertos pasajes, debemos recordar, muy rápidamente, el gran espectro de *proposiciones subordinadas* que nos presenta la lengua griega, dentro de las cuales haremos un recorte para seleccionar, a los efectos del presente análisis, las adverbiales y –acotando aún más el campo de trabajo– las *condicionales*.⁷

Si tenemos en cuenta la reflexión que hace Rodríguez Adrados (1992:527) cuando señala que las oraciones subordinadas son el resultado de una evolución dentro de la lengua por medio de la cual una oración pasa a sentirse como dependiente de otra, en el caso de las condicionales advertimos que coexiste la realización de una determinada acción con las circunstancias posibles que la permiten, estableciéndose entre oración principal y subordinada una correspondencia flexible que depende fundamentalmente del punto de vista del sujeto emisor. Esta subjetividad constante es una característica de la condicionalidad en el discurso, y aquí es donde los gramáticos se encargan de subclasificar este género de proposiciones en función de su realidad, irrealidad o verosimilitud.

Humbert (1960:219) clasifica, a partir del estrecho vínculo entre la condición y su resultado, las *prótaseis* según se basen en una realidad dada (o considerada como tal), en una posibilidad o bien en una eventualidad.⁸ Este último caso, que es el que nos interesa ahora, abarca en realidad dos situaciones: puede tratarse de una circunstancia particular que depende del futuro, o bien de un hecho general, cuya realización permanente es objeto de intento. En cuanto a su conformación, el subordinante $\epsilon\iota$ suele en estos casos presentarse acompañado por la partícula $\alpha\upsilon$, formando a partir de la contracción encabezadores de la próta-

⁶ Un estudio sobre la importancia de la sintaxis aristofánica y el uso de vocabulario técnico puede hallarse en REDONDO (1997).

⁷ Acerca de una puesta al día de los trabajos realizados sobre las proposiciones condicionales en griego hasta fines de los ochenta, ver PINO CAMPOS (1989).

⁸ WAKKER (1986) habla de condicionales reales, irreales y posibles (con subjuntivo u optativo), además de tratar las contrarias al hecho. KENDRICK PRITCHETT (1955) ya clasifica también los períodos condicionales, fundado en motivaciones académicas.

sis tales como ἔάν o ἤν, que preanuncian un verbo en *presente* o *aoristo* del modo *subjuntivo*.

Lo interesante de la eventualidad –en que, según Schwyzer (1966) la realización de la suposición debe en algún caso ser aguardada– es que mediante su uso se quiere indicar que, si por caso, la suposición planteada se cumple, la consecuencia también lo hará. Así, es común en las oraciones eventuales que la apódosis presente un tiempo como el *futuro* del modo *indicativo* o una forma *imperativa*.⁹

2.2. LOS PASAJES SELECCIONADOS DE LA OBRA

2.2.1. *El recurso de la construcción hipotética en los argumentos etimológicos de Pisetero: convencer a la Abubilla (vv. 178-193)*

En el διάλογος entre Pisetero y la Abubilla acerca de la posibilidad de fundar una ciudad, encontramos ciertas estrategias del discurso que resultan interesantes. La identificación de las alternancias de los tiempos verbales y la búsqueda de una construcción lógica del pensamiento oral supone un efecto en el intercambio dialógico que nos ubica frente a una utilización persuasiva de los términos involucrados.

El traslado del presente habitual de la alocución hacia el tiempo futuro nos plantea esta visión orientada hacia el porvenir que rige la conducta de Pisetero, y nos autoriza a comparar lo ya sucedido y lo que es posible que ocurra en un juego doble de antecedentes y consecuencias: allí afirma que, como se mueve y todo pasa a través de ese lugar en que se hallan, “eso” se llama ahora πόλις:

ὅτι δὲ πολεῖται τοῦτο καὶ διέρχεται
ἅπαντα διὰ τούτου, καλεῖται νῦν πόλις. (vv. 181-2)

Inmediatamente después, aclara que si las aves, sus interlocutoras, llegaran a habitarlo y a fortificarlo una vez, este πόλις pasará a llamarse πόλις:

ἤν δ' οἰκίσῃτε τοῦτο καὶ φάρξῃθ' ἅπαξ.
ἐκ τοῦ πόλου τούτου κεκλήσεται πόλις. (vv. 183-4)

⁹ BERENGUER AMENÓS (1986:191).

En estas palabras las reflexiones de Pisetero son presentadas mediante un par de estructuras paralelas de dos versos. Encabezados por un subordinante (en un caso causal, en el otro condicional) y por un δέ, el tercer lugar en el orden sintáctico es ocupado en ambas construcciones gramaticales por un verbo al que le sigue el τοῦτο, que, en el centro de verso, se constituye así en definitiva como el elemento semántico fundamental del pasaje. El cambio que se produce al pretender denominar este τοῦτο objeto del discurso, que se deriva desde el término πόλος a πόλις, se consolida a partir de un segundo verbo (en los vv. 181 y 183) coordinado con los anteriores mediante un καί, mientras que en los versos pares correspondientes encontramos *in fine* el contrapunto central: frente a “καλεῖται νῦν πόλος”, nos encontramos luego con “κεκλήσεται πόλις”.

Aquí la oposición no sólo radica en la figura etimológica configurada entre los dos vocablos que cierran las oraciones, sino también, y creo que esencialmente, en la presencia del verbo καλέω en voz *pasiva*, primero en *presente* y luego en *futuro perfecto*. La oración condicional ocupa en este caso analizado el segundo dístico, con una prótasis que se extiende a lo largo de todo el verso 183 (encabezada por un ἤν que incorpora los verbos en *aoristo del subjuntivo*) y una apódosis que cierra el planteo comparativo.

Esta configuración hipotética permite ver, en este pasaje, una voluntad textual de construir coherente y argumentativamente un discurso en el que, nuevamente, percibimos el planteo doble en el que predomina esencialmente el valor de la *lengua*: sea esta manifestada como estructura persuasiva de las consideraciones de Pisetero o como contenido lingüístico de su justificación (discusión sobre la relación πόλος / πόλις).

La alternancia *presente / futuro* adquiere, poco después, la dimensión de un contraste entre la realidad actual y la ficción dramática, cuando Pisetero compara la situación de los dioses con la suya propia. Así como los atenienses –dice– cada vez que quieren ir a Delfos piden en su beneficio un salvoconducto a los beocios, del mismo modo cuando los hombres realicen sacrificios a los dioses, en caso de que estos no les paguen tributo, no dejarán pasar el olor de los muslos asados:

εἶθ' ὥσπερ ἡμεῖς, ἦν ἰέναι βουλόμεθα
 Πυθῶδε, Βοιωτοῦς δίοδον αἰτούμεθα.
 οὕτως, ὅταν θύσωσαν ἄνθρωποι θεοῖς,
 ἦν μὴ φόρον φέρωσιν ὑμῖν οἱ θεοί,
 τῶν μυρίων τήν κνῖσαν οὐ διαφρήσετε. (vv. 188-192)

La realidad histórica de los atenienses, expresada por una subordinada *iterativa* que presenta en su apódosis un verbo en *presente medio* del modo *indicativo*, es contrapuesta a la proposición **eventual** que, también construida en dos versos, se proyecta, desde la intencionalidad convincente de Pisetero, hacia las escenas posteriores de la obra a partir del futuro verbal (διαφρήσετε, de un supuesto verbo *διαφρέω).

2.2.2. La funcionalidad didáctica de la hipótesis eventual: convencer al Corifeo (vv. 550-60)

Pisetero vuelve a mostrarnos sus habilidades discursivas cuando le **enseña** al Corifeo la necesidad de crear una única ciudad para los pájaros ("καὶ δὲ τοῖνυν πρῶτα διδάσκω μίαν ὀρνίθων πόλιν εἶναι", vv. 550), en medio de las nubes, rodeada de un elevado muro, y le pide que, una vez construida, reclame de Zeus el poder:

κάπειδαν τοῦτ' ἐπανεστήκη, τὴν ἀρχὴν τὸν Δί' ἀπαιτεῖν·
 κἄν μὲν μὴ φῆ μηδ' ἐθελήσῃ μηδ' εὐθύς γνωσιμαχίση.
 ἱερὸν πόλεμον πρωυδᾶν αὐτῷ [...] (vv. 554-556)

Queda clara la propuesta: si Zeus no habla, no quiere ni cambia de idea respecto de la cesión de poder, se le iniciará una guerra santa (ἱερὸν πόλεμον).

En este supuesto, vemos que la proposición condicional de eventualidad surge cuando se sugiere la posibilidad de una reacción negativa del rey de los dioses y permite dar cuenta, pues, de posibles soluciones. Tanto esta como las otras construcciones del discurso tienen aquí por centro un verbo en infinitivo que las rige, ya que sigue vigente la presencia del verbo principal διδάσκω.

Esto, efectivamente, resulta un punto trascendente para destacar a los efectos de analizar la construcción sintáctica de los planteos esbozados (incluso unos versos más adelante aparecerá otro verbo en primera persona que organiza la presentación de subordinadas objetivas y completivas: κελεύω, al final del v. 561; semánticamente notamos un *crescendo* de sentido que justifica la progresión de las ideas del protagonista).

Las respuestas que brinda Pisetero ante la resistencia divina apuntan, en la apódosis, al establecimiento de una serie de medidas sancionatorias contra los dioses (como se observa en el infinitivo ἀπειπεῖν, *prohibir*) y esto resulta sumamente interesante si lo comparamos con la

estructura de las normas legales en la época, frecuentes en los testimonios epigráficos y literarios. Nos proponemos ahora avanzar por este camino.

2.3. LA REDACCIÓN DE LAS LEYES EN GRIEGO

Es un lugar común afirmar que el derecho griego constituye una de las áreas culturales de la Antigüedad que menos influencia ha tenido en la posteridad,¹⁰ aunque tal perspectiva es discutible.¹¹ La creciente importancia del estudio del fenómeno legal en Grecia, y principalmente en la Atenas clásica, es notoria en las últimas décadas. Sin embargo, podría criticarse que incluyamos el tema en este estudio. ¿Qué relación tiene, entonces, la cuestión gramatical que hemos venido desarrollando con el derecho ateniense? Aquí ingresamos –indefectiblemente– en el problema de la escritura de las normas en griego antiguo.¹²

La expresión escrita de las leyes, precisamente, se funda tradicionalmente en la voluntad de fijar de manera estable los comportamientos penados y sus sanciones.¹³ La formulación legal suele estar determinada también por una *condición*, en la que se describe la conducta que se pretende regular, y una *consecuencia jurídica* en la que se detallan los efectos establecidos expresamente para esos comportamientos.¹⁴ En el

¹⁰ TODD (1995:3).

¹¹ Pienso, por ejemplo, en el trabajo de BAUMAN (1996) que plantea la influencia griega en ciertas características que revestirá luego el derecho romano.

¹² Es recomendable para advertir ejemplos de normas en griego antiguo la reciente antología de ARNAOUTOGLU (1998), aunque los criterios de selección de las leyes y decretos citados parecieran arbitrarios.

¹³ Ver HÖLKEKAMP (1992). En la mentalidad griega, dice BERTRAND (1998:123) para el caso de Platón, "les écrits du législateur sont, surtout, pour le magistrat, la pierre de touche de la valeur de ses opinions et lui permettent de rester dans la droite ligne, ὀρθοῦν, quand il prend une décision". No obstante, también es cierto que las leyes escritas coexisten con toda una serie de principios jurídicos consuetudinarios (ἄγραφοι νόμοι) que gozan de una vigencia paralela (MACDOWELL, 1978:46; TÜRATO, 1971-2; CAREY, 1996:35 ss), por lo menos hasta la revisión de las leyes (OSTWALD, 1986:169).

¹⁴ Entre los pueblos de la Antigüedad, no sólo los griegos redactaban las leyes en estos términos. A título comparativo, la legislación académica y asiria presenta algunos ejemplos de configuración condicional, y las leyes neo-babilónicas comienzan todas con "El hombre que..." (awīlu šā, en lengua babilonia), cf. DRIVER-MILES (1952-5:42, n.1). "This form is that of a conditional sentence of which the protasis sets out the facts or circumstances and the apodosis gives the conclusion. The surviving fragments of the Sumerian Laws, the Laws of Ešnunna, the Laws of Hammu-rabi with some insignificant exceptions, the Middle Assyrian and the Hittite Laws are set out in this form" (1952-5:

ámbito ateniense, en general, esta manifestación lingüística de las leyes se materializaba, al ser redactadas, en forma de una oración condicional en la que el antecedente jurídico era traducido en términos de una *proposición eventual*, y el consecuente solía aparecer en modo *imperativo*.¹⁵ De este modo, advertimos que la construcción encabezada por *ἐάν* se consolida como la estructura típica del discurso jurídico.

Si recurrimos, para dar un ejemplo, a la oratoria, encontramos, por caso, en Demóstenes 59.87, un texto legal referido al adúltero que sostiene que si alguien llegara a convivir con otra persona, debe ser privado del goce de sus derechos civiles:

ἐάν δὲ συνοικῆ, ἄτιμος ἔστω.

Queda claro el nexo condicional eventual al inicio de la norma, el verbo en modo subjuntivo (συνοικῆ), y –en la oración principal– el verbo copulativo “ser” en modo imperativo, tercera persona del singular: ἔστω.¹⁶

Muchas veces, incluso, el texto legal es citado en forma indirecta, y suele presentarse así dependiendo de un *verbum dicendi* que transforma el verbo principal de la apódosis en un infinitivo objetivo. Así, por ejemplo, encontramos en Lisias 1.32:

ἀκούετε. ὦ ἄνδρες, ὅτι κελεύει, ἐάν τις ἄνθρωπον ἐλεύθερον ἢ παῖδα αἰσχύνῃ βίᾳ, διπλῆν τὴν βλάβην ὀφείλειν.

En esta norma, donde se destaca el castigo –el pago del doble del perjuicio– a quienes avergüencen por la fuerza a un hombre libre o a un niño, encontramos idénticos constituyentes. Resulta conveniente en este último ejemplo recuperar de la cita dos elementos fundamentales: por

443). Respecto del derecho de los hititas, NEUFELD (1951:102) afirma que “Almost all the sections of these legal collections consist of a conditional sentence in the third person introduced by “if” (Hittite: *takku*) containing one set of facts in the protasis, and the legal consequences in the apodosis [sic], which is almost invariably couched in the equivalent of a future tense or imperative mood; the verb is invariably put at the end of the sentence”. Asimismo, cabe citar que en Israel los estudiosos del derecho del Viejo Testamento reconocen dos categorías de formulación: el estilo apodíctico y el casuístico; una especie dentro del derecho casuístico estaría constituida por el “remedial law”: allí “the case is described in the protasis (*if* clause), and the legal remedy (usually a penalty for violation of rights) is prescribed in the apodosis.” (PATRICK, 1985:23).

¹⁵ “The formulation identified here (‘If someone does A, then B is the result’) is typical of the Athenian system.” (CAREY, 1998:95).

¹⁶ HARRISON (1968:36, n. 1.)

un lado, la voluntad de impersonalidad o abstracción de la norma que lleva a hablar del sujeto capaz de incurrir en la falta como “alguno” (τις), absolutamente impreciso y amplio; por el otro, la eventualidad constante que caracteriza con el subjuntivo (αἰσχύνῃ) al antecedente normativo.¹⁷

2.4. LOS PASAJES SELECCIONADOS DE LA OBRA

2.4.1. *La estructura condicional eventual de las leyes: con- vencer a Pisetero (vv. 1035, 1049-1050)*

En *Aves*, volviendo a nuestro estudio, Aristófanes nos presenta en algunos pasajes ciertas referencias a textos legales que terminan siendo ilustrativos de esta conformación gramatical.

Así, la llegada del **vendedor de decretos imperiales** a la nueva ciudad y su ingreso en escena se inicia con estas palabras que intentan reproducir el típico antecedente jurídico de una ley, al querer advertir acerca de las consecuencias que pueden originarse si un habitante de Nephelokokygia cometiera injusticia contra un ateniense:

ἐὰν δ' ὁ Νεφελοκοκκυγίεὺς τὸν Αθηναῖον ἀδικῇ (v. 1035)¹⁸

Resulta evidente que se trata de una proposición condicional eventual, que incluso se reitera como estructura unos versos más adelante cuando, frente a su inminente expulsión por parte de Pisetero, el vendedor propone otra nueva norma pensando en su propia salvación:

ἐὰν δὲ τις ἐξελαύνῃ τοὺς ἄρχοντας καὶ μὴ δέχηται
κατὰ τὴν στήλην.

¹⁷ En nuestro sistema, incluso, se mantiene la abstracción y generalidad en la figura del individuo cuyo accionar describe la condición de la norma (generalmente iniciadas por relacionantes como “Aquel que...” o “Quien...”.) y, además, el antecedente suele presentar, para alcanzar aún una mayor eventualidad, un verbo conjugado en un tiempo no utilizado en nuestra habla cotidiana del castellano (el futuro del subjuntivo) pero habitual en el lenguaje forense. Tomemos, pues, un ejemplo del ámbito criminal: “Se aplicará reclusión o prisión de 8 a 25 años, al que *matare* a otro...” (art. 79 del Código Penal Argentino).

¹⁸ Según Aristóteles, la ἀδικία es definida como hacer daño a alguien en forma voluntaria y contraria a la ley: “ἔστω δὴ τὸ ἀδικεῖν τὸ βλάπτειν ἐκόντα παρὰ τὸν νόμον” (Arist. *Rhet.* 1368b5).

Al querer aquí establecer la pena para el caso de que alguno llegara a expulsar a los arcontes y no los recibiera conforme a las leyes grabadas en columnas, también su discurso queda incompleto. La estructura se repite: aquí advertimos, una vez más, el encabezador éαν seguido por una estructura con verbos en *presente* del *subjuntivo*, y encontramos el τις como posible sujeto pasivo de una consecuencia jurídica que se desencadena en caso de haberse incurrido en la acción descrita en la prótasis.

En ambas proposiciones legales analizadas, Pisetero interrumpe al recién llegado y le impide continuar con la apódosis, de modo que las frases truncas del visitante no incluyen la consecuencia jurídica necesaria para completar el sentido del período hipotético eventual planteado.

2.4.2. Estrategias político-legales del Corifeo: convencer al público (vv. 1072-1087)

Tras esta intervención del vendedor de decretos, que resulta expulsado, el Corifeo se encarga –durante el *epirrhema* de la segunda parábasis– de utilizar la misma construcción eventual propia de las normas legales para contrastar un pregón contra Diágoras de Melos con otro elaborado en contra de Filócrates y los traficantes de aves. Veamos cómo se construye este nuevo paralelismo entre lo real y lo propuesto:

τῆδε μέντοι θῆμέρα μάλιστα' ἐπαναγορεύεται·
ἦν ἀποκτείνῃ τις ὑμῶν Διαγόραν τὸν Μήλιον,
λαμβάνειν τάλαντον. ἦν τε τῶν τυράννων τίς τινα
τῶν τεθνηκότων ἀποκτείνῃ, τάλαντον λαμβάνειν. (vv. 1072-1075)

La proclama pública consiste en decir a los oyentes que si alguno llegara a matar a Diágoras de Melos,¹⁹ ese recibirá un talento, y si alguno llegara a matar a los tiranos, ya muertos, también recibirá un talento.

Del verbo principal ἐπαναγορεύεται²⁰ se derivan dos construccio-

¹⁹ Esta alusión, evidentemente, refiere a Diágoras, un melio que fuera expulsado de Atenas por ἀσέβεια en 414, de acuerdo con ROMER (1994).

²⁰ Este verbo constituye un ἅπαξ λεγόμενον, evidentemente construido sobre la base del verbo ἀγορεύω. No queremos dejar de señalar la enorme importancia de esta raíz como indicadora del espacio de manifestación del λόγος en la escena política griega: "[...] la politique, dans une première forme, se présente en tant que 'logos' capable de

nes que incluyen proposiciones hipotéticas de eventualidad, absolutamente simétricas. Ambas presentan en la subordinada el verbo en *subjuntivo* (ἀποκτείνῃ) y la apódosis se reitera con un núcleo infinitivo dependiendo del verbo principal (τάλαντον λαμβάνειν). La alusión temporal τῆδε θῆμέρα es luego contrapuesta al νῦν ... ἐνθάδε que introduce, frente a la tercera persona del v. 1072, un “nosotros” que propone una normativa similar en donde se invita esta vez a matar a Filócrates de Gorrión o traerlo vivo, recibiendo uno o cuatro talentos respectivamente:

βουλόμεσθ' οὖν νῦν ἀνειπεῖν ταῦτα χῆμεῖς ἐνθάδε·
ἦν ἀποκτείνῃ τις ὑμῶν Φιλοκράτη τὸν Στρούθειον.
λήγεται τάλαντον. ἦν δὲ ζῶντά γ' ἀγάγη, τέτταρα (vv. 1076-8)

Nuevamente las condicionales de eventualidad adquieren idénticas características a las planteadas. Considero que el público, que muchos críticos interpretan con razón como una suerte de personaje más en las comedias de Aristófanes, al escuchar estas palabras tenía muy presentes aún las expresiones hipotéticas legales del vendedor de decretos recientemente desaparecido de escena; de este modo, en la búsqueda de los efectos persuasivos que señalan estas estructuras –ahora destinadas a los espectadores (ὑμῶν)– incluso podemos pensar en algún posible juego cómico que nos permite decodificar las palabras del Corifeo a la luz de los decretos mencionados antes.²¹

No hay que descuidar tampoco, en este sentido, que el verbo principal de este pasaje, ἀνειπεῖν, adquiere en griego el valor de “proclamar” y puede utilizarse, en ciertos contextos, con el significado de “proclamar una ley”.²²

mobiliser la force et le pouvoir de tous ceux qui participent à 'l'agora' quel que soit leur force de mobilisation” (PAPARIZOS, 1995:107).

²¹ En el plano constante de inversión de la obra, el público forma parte de los personajes en escena y están también sujetos a la lógica de resemantización planteada en el texto. THIERY (1986:148): “De même, toute la *parabase* s'adresse explicitement aux spectateurs, mais ceux-ci y sont considérés soit comme les sujets des oiseaux, soit comme de futurs oiseaux”.

²² LINDELL-SCOTT (1996:130), s.v. ἀνειπεῖν. Es interesante advertir que se trata de un verbo que se utiliza en general sólo en *aoristo*, y que en *presente* es frecuente hallar, en su lugar, otro verbo con este sentido: ἀναγορεύω. Esta observación nos permite profundizar la relación entre los dos verbos centrales de este pasaje citado (ἐπιαναγορεύεται / βουλόμεσθ' ἀνειπεῖν).

3. RECAPITULACIÓN

Hemos intentado en este artículo centrar la atención en la funcionalidad del uso de las proposiciones hipotéticas de eventualidad en la construcción de los discursos políticos (usado este término en un sentido amplio pero también en uno restringido, visto que lo que suele aparecer como discusión gira siempre en torno de la nueva πόλις) de diversos personajes de *Aves*.

En este punto, entonces, pudimos advertir a partir de los pasajes escogidos que la presencia de estas construcciones subordinadas, cuando son introducidas en el marco de un diálogo, son profundamente significativas en cuanto a su implicancia argumentativa. Tal es así que los personajes hacen uso de estas estructuras como un recurso hábil para persuadir a los otros, como advertimos en la escena de Pisetero con el Corifeo y luego en los comentarios e incitaciones del Corifeo hacia el público.

Si nos concentramos en este traspaso de sujetos (Pisetero-Corifeo; Corifeo-público) descubrimos en el cambio de interlocutores un nuevo sentido que cabe otorgarle, con esta nueva lectura, a aquel διδάσκω que encontrábamos como palabra central entre los términos del ateniense. No sólo, pues, se trataba de enseñar cómo alzar la ciudad de los pájaros, sino que, en un plano menos directo, podemos concebir que la enseñanza también consiste en dar a conocer los mecanismos de argumentación, en mostrar en uso las técnicas retóricas.²³

El Corifeo se dirige a los espectadores, entonces, luego de haber sido convencido por Pisetero, pero también luego de la escena del vendedor de decretos en la que estas construcciones de eventualidad estaban incorporadas como condición determinante de la redacción de textos legales. Ambas funciones, la exclusivamente política y la legal, confluyen de este modo en el discurso del Corifeo a los espectadores. Pero no sólo aquí.

También estas dos dimensiones estratégicas de la elocución se funden, por ejemplo, en la última gran escena de la obra, cuando se acerca la embajada de los dioses. Allí Pisetero intenta persuadir a Heracles y, precisamente, recurre para ello —entre otros mecanismos lingüís-

²³ Aristófanes manifiesta constantemente, a pesar de su rechazo expreso a la retórica, un fluido conocimiento de estas técnicas: acerca de su manejo de la oratoria proveniente del γένος συμβουλευτικόν y del γένος δικανικόν conviene leer el trabajo de MURPHY (1938). Por otro lado, el derecho griego no puede analizarse *in abstracto* sin tomar en consideración elementos retóricos que le dan sustento en la práctica: "Athenian law was essentially rhetorical. No lawyers, no judges, no public prosecutors, just two litigants addressing several hundred jurors" (JOHNSTONE, 1999:1).

ticos– a estas proposiciones condicionales en su doble alcance, el legal y el político.

En los versos 1665-6, Pisetero cita un texto de Solón para convenir a su oyente de que no podrá heredar a su padre por ser hijo ilegítimo. Baste prestar atención a la formulación lingüística:

ἐὰν δὲ παῖδες μὴ ὥσι γνήσιοι. τοῖς ἐγγυτάτω γένους
μετεῖναι τῶν χρημάτων.

Luego de esto apunta al argumento político –también usando estas subordinadas eventuales– al prometerle a Heracles que, si se pone del lado de las aves, será establecido como rey y se le dará leche de pájaros:

ἀλλ' ἦν μεθ' ἡμῶν ἦς. καταστήσας σ' ἐγὼ
τύραννον ὀρνίθων παρέξω σοι γάλα. (vv. 1672-3)

En síntesis, advertimos que, a partir de lo examinado, estos dos alcances no se dan por separado, sino que se complementan y afianzan constantemente a lo largo de la obra. Y esta multiplicidad de sentidos dados a una construcción sintáctica como la que hemos analizado se nos presenta así como un ejemplo del valor de la lengua y de la riqueza de su uso.

Así, como hemos intentado señalar, corresponde concluir que la fuerza retórica del discurso se potencia en Aristófanes con estas subordinadas de eventualidad elevadas como un recurso con claras finalidades político-legales. Y estas finalidades, entrelazadas, son las que, en definitiva, tienden a realzar –desde otro lugar al que inicialmente hicimos referencia– el valor del λόγος en el contexto de la comedia y de la vida que representa.

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES CRÍTICAS

- CANTARELLA, R. (1949-1964) *Aristophane. Le Comedie*, Milano, vol. iv.
 COULON, V. (1977^b) *Aristophane: Les Oiseaux. Lysistrata*, Paris, vol iii.
 DINDORF, G. (1884) *Aristophanis Comoediae et deperditarum fragmenta*, Paris.
 DUNBAR, N. (1997) *Aristophanes' Birds*, Oxford.
 ROGERS, B. B. (1924) *Aristophanes*. Cambridge-London.
 SOMMERSTEIN, A. H. (1991³) *The Comedies of Aristophanes: Birds*, Warminster, vol. vi.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ARNAOUTOGLU, I. (1998) *Ancient Greek Laws: a Sourcebook*, London-New York.
- BAUMAN, R. A. (1996) "The Interface of Greek and Roman Law. Contract, Delict and Crime", *RIDA*, 3^o série, XLIII, pp. 39-62.
- BERENQUER AMENÓS, J. (1986³³) *Gramàtica grega*, Barcelona.
- BERTRAND, J.-M. (1998) "Formes du discours politique dans la cité des Mag-nètes platoniciens", *Dike*, 1, pp. 115-149.
- CALHOUN, G. M. (1913) *Athenian Clubs in Politics and Litigation*, Austin.
- CAREY, CH. (1996) "Nomos in Attic Rhetoric and Oratory", *JHS*, CXVI, pp. 33-46.
- (1998) "The Shape of Athenian Laws", *CQ*, 48.1, pp. 93-109.
- DA COSTA RAMALHO, A. (1952) *Διπλά ὀνόματα no estilo de Aristófanes*, Coimbra.
- DOVER, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.
- DRIVER, G. R. – MILES, J. C. (1952-1955) *The Babylonian Laws*, Oxford. Vol. I: "Legal Commentary".
- HARRISON, A. R. W. (1968) *The Law of Athens*, London & Indianapolis. Vol. I: "The Family and Property".
- HÖLKEKAMP, K. J. (1992) "Written Law in Archaic Greece", *PCPhS*, 38, pp. 87-117.
- HUBBARD, TH. K. (1991) *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Inter-textual Parabasis*, Ithaca & London.
- HUMBERT, J. (1960³) *Syntaxe grecque*, Paris.
- JOHNSTONE, S. (1999) *Disputes and Democracy. The Consequences of Litigation in Ancient Athens*, Austin.
- KENDRICK PRITCHETT, W. (1955) "The Conditional Sentence in Attic Greek", *AJPh*, 76, pp. 1-17.
- LIDDELL, H. G. – SCOTT, R. (1996) *A Greek-English Lexicon*, Oxford.
- MACDOWELL, D. M. (1978) *The Law in Classical Athens*, Ithaca.
- MARZULLO, B. (1970) "L'interlocuzione negli 'Uccelli' di Aristofane", *Philologus*, 114, pp. 181-194.
- MURPHY, CH. (1938) "Aristophanes and the Art of Rhetoric", *HSPH*, 49, pp. 69-113.
- NEUFELD, E. (1951) *The Hittite Laws*, London.
- OSTWALD, M. (1986) *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law. Law, Society and Politics in Fifth-Century Athens*, Berkeley-Los Angeles-London.
- PAPARIZOS, A. (1995) "'Logos' et violence en tant que principes de la politique et la démocratie des Athéniens", *Minerva*, 9, pp. 97-116.
- PATRICK, D. (1985) *New Testament Law*, Atlanta.
- PINO CAMPOS, L. M. (1989) "Períodos condicionales griegos. Estudio crítico", *ECIás*, XXXI, 96, pp. 75-95.
- REDONDO, J. (1997) "Sociolecto y sintaxis en la comedia aristofánica", en LÓPEZ EIRE, A. (ed.) *Sociedad, política y literatura. Comedia griega*

- antigua. Actas del I Congreso Internacional, Salamanca, noviembre 1996*, Salamanca, pp. 313-328.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1992) *Nueva sintaxis del griego antiguo*. Madrid.
- ROMER, F. E. (1994) "Atheism, impiety and the *limos mélios* in Aristophanes' *Birds*", *AJPh*, 115.3, pp. 351-363.
- SCHWYZER, E. (1966) *Griechische Grammatik*, München.
- THIERCY, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- TODD, S. C. (1995) *The Shape of Athenian Law*, Oxford.
- TURATO, F. (1971-2) "Le leggi non scritte negli 'Uccelli' di Aristofane", *AMAP*, LXXXIV, III, pp. 113-143.
- WAKKER, G. C. (1986) "Potential and Contrary-to-Fact Conditionals in Classical Greek", *Glotta*, 44, pp. 222-246.

ABSTRACT

Through the analysis of conditional sentences introduced by *ἐάν* in *Birds*' selected passages, we can discover how these hypothetical clauses imply a textually appropriate means to present Aristophanes' interests in political persuasion. The relationship established between protasis and apodosis within these syntactic constructions points to a present-future interaction that wavers between what is possible and impossible. Structural similarities to the way in which Greek laws were formulated are noticed, and it can be all interpreted then as a blend of juridical consequences and deceitful promises that lies underneath the whole play's discourse.

old comedy | eventual conditional sentences | persuasion | law | discourse

ESFINGES, SIRENAS Y ARPÍAS. INFLUENCIA DE LA ICONOGRAFÍA FUNERARIA EGIPCIA EN LAS IMÁGENES GRIEGAS*

ARGOS 24 (2000) pp. 23-40

CORA DUKELSKY

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
coradukelsky@yahoo.com.ar

La rica iconografía mortuoria egipcia influyó sobre algunos temas míticos griegos; entre ellos la esfinge, la sirena y la arpía, cuyos orígenes fueron masculinos. En Grecia se transformaron en criaturas femeninas, conservando alguna afinidad con los significados iniciales, como el de divinidades protectoras de los muertos. Sin embargo, su papel no se redujo sólo a la tutela del difunto, adquirieron también connotaciones eróticas y apasionadas. El bello rostro de la esfinge, la melodiosa voz de la sirena, la seducción de la arpía, resultaban los aspectos atractivos de sus personalidades que escondían peligro y violencia sexual.

esfinge | sirena | arpía | funerario | erotismo

LOS MONSTRUOS Y LO FEMENINO

El arte griego nos muestra un universo dominado por el número, el equilibrio y la armonía. No obstante, en múltiples ocasiones se evidencia una lucha entre las pasiones que pugnan por manifestarse y el tan ansiado dominio de la razón. Varios temas tradicionales de la escultura y la pintura presentan terribles encuentros entre seres heroico-rationales y criaturas bestiales. Los dioses olímpicos consiguen imponer el orden al vencer a los desmesurados gigantes; la moral de los lapitas somete la lujuria de los centauros; los héroes controlan la barbarie de las amazonas, hembras guerreras y salvajes, totalmente alejadas de las pautas de convivencia de la sociedad patriarcal griega. La virilidad, el coraje, la inteligencia y la fuerza atlética constituyen valores esenciales de lo masculino, en tanto las mujeres están obligadas a ocultar su belleza en el sereno confinamiento del gineceo. Sin embargo algunos componen-

Los primeros resultados de la investigación sobre este tema fueron expuestos en las Jornadas de Reflexión "Monstruos y Monstruosidades", organizadas por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1998.

tes irracionales de la naturaleza femenina resultan incontrolables, salvajes y misteriosos. La mujer podía transformarse en un ser marginal y peligroso al igual que los monstruos.

La belleza y el horror se funden en los monstruos femeninos, profílicamente representados en el arte griego. Seres extraordinarios que remiten a ancestrales y terribles poderes primigenios relacionados con la Diosa Madre mediterránea, soberana del mundo mítico antes de la llegada de los olímpicos. Los dioses indoeuropeos se esforzaron por subyugar las fuerzas ctónicas pero no lograron hacerlas desaparecer del todo. Apolo debió vencer a una descomunal serpiente para instalarse en el oráculo de la Madre Tierra en Delfos; la vieja divinidad local Erictonio, con cuerpo de serpiente¹ se transforma en "hijo" de la nueva diosa Atenea.² Poseidón se une a Medusa en el templo de Atenea; la antigua diosa profana el espacio sagrado de la nueva, aunque, posteriormente, resultará vencida por Perseo, el protegido de la hija de Zeus. También Medusa traduce en su imagen su vinculación con el mundo subterráneo; serpientes adornan su cabellera así como la de otras terribles diosas, las Erinias, las vengadoras de la muerte y, al mismo tiempo, demonios ctónicos. Esquilo en *Las Euménides* les da el apelativo de "esa horrible sierpe"³ y vincula su espantoso aspecto con el de gorgonas y arpías.

Delante de este hombre, duerme un extraño grupo de mujeres que ocupan los asientos. No quiero decir mujeres sino Gorgonas, pero ni a Gorgonas puedo compararlas por esos aspectos [ni siquiera con las Harpías, que, dotadas de alas] ya vi una vez pintadas, arrebatando la comida a Fineo. Pero estas se ve que carecen de alas, son de color negro y en todo repugnantes: roncan con

¹ En muchas civilizaciones se asocia a la serpiente con el mundo subterráneo, con los poderes generadores de la tierra, los muertos y los dioses infernales. También se la ha vinculado a la inmortalidad y entre los griegos –concepto heredado de la civilización minoica– es, además, protectora del hogar y, por extensión, de la *pólis*. La estatua criselantina de la Atenea Parthenos realizada por Fidias albergaba bajo su escudo una enorme serpiente que puede interpretarse de acuerdo a este último significado y, por otra parte, como alusión a Erictonio.

² Hefesto se apasiona por la diosa virgen, quien no acepta sus requerimientos amorosos: el semen del dios se derrama sobre la pierna de Atenea y ella lo arroja al suelo. Así fecundada la Tierra da origen a un ser monstruoso, mitad hombre, mitad serpiente, a quien Atenea protegerá.

³ Esquilo, *Euménides*, 126-127 (1986:502).

resoplidos repelentes y de sus ojos segregan humores odiosos.⁴

La fantasía creadora de los pintores de vasos se entusiasmó con las formas extravagantes y grotescas que adoptaron los monstruos. Durante el arcaísmo, a menudo se observan las representaciones de esfinges, sirenas y arpías, todas ellas vinculadas con las creencias funerarias egipcias.

INFLUENCIAS EGIPCIAS EN LA ICONOGRAFÍA GRIEGA

El fenómeno de la colonización griega en el siglo VIII a.C., trajo consecuencias significativas en el desarrollo del arte. Los artistas se abrieron a las influencias orientales ya que los comerciantes fenicios y griegos introdujeron piezas asirias y del Asia Menor, al igual que egipcias. Existió una razón histórica para una vinculación más estrecha entre ambas culturas. El faraón Psamético I (664-610 a.C.) contrató a mercenarios griegos para luchar contra sus enemigos, los recompensó con tierras y les permitió asentarse y comerciar en Egipto. El resultado fue la fundación de Naucratis que se convirtió en la más grande y rica comunidad griega a orillas del Nilo antes de la Alejandría helenística. El lugar atrajo a comerciantes y también a poetas, artistas e historiadores y, en tiempos de peligro, se convirtió en lugar de refugio para los artistas y pensadores de la Grecia oriental. Naucratis abrió los ojos griegos a las obras de una gran civilización.

Desde el punto de vista religioso la influencia fue casi nula,⁵ fundamentalmente la mayor impresión de los griegos fue ante la arquitectura y la escultura. Los colosales edificios egipcios construidos en piedra, sostenidos por columnas con capiteles incidieron en los orígenes del orden dórico. En la estatuaria los griegos introdujeron, gracias a la experiencia egipcia, las esculturas de gran tamaño. Los *kuroi* griegos adoptan las características de la figura humana egipcia (frontalidad, brazos a los costados del cuerpo, puños apretados, pierna izquierda adelantada). El formato correspondía a un esquema de representación basado en estrictas normas religiosas, por esa razón se había mantenido sin cambios

⁴ Esquilo, *Euménides*, 46-54 (1986:502).

⁵ Aunque se evidencian algunas vinculaciones en los ritos ceremoniales de ambas religiones. Las procesiones egipcias en los festivales Opet, donde se llevaba sobre los hombros el barco del dios Amón, tuvieron influencia en las procesiones dionisiacas con barcos llevados sobre los hombros. Un vaso encontrado en Karnak muestra esta escena. Cf. BOARDMAN (1975:146).

durante milenios en Egipto; los griegos iniciaron su camino escultórico con ese formato, pero rápidamente lo adaptaron a sus preferencias y lo modificaron en función de sus propios ideales. La pintura ejerció también su influencia, porque si bien la mejor pintura egipcia es del Imperio Nuevo y los griegos se pusieron en contacto unos 500 años después de su finalización, el conservadurismo del arte egipcio permitió que se conocieran aquellos temas y algunos motivos iconográficos pasaran a Grecia. A modo de ejemplo, la convención egipcia de pintar la piel de los hombres más oscura que la de las mujeres, se manifestó en Grecia en la pintura sobre cerámica.

La rica iconografía mortuoria del país de las pirámides influyó sobre la Grecia arcaica pese a que existen profundas diferencias entre la concepción del más allá egipcio –una eufórica prolongación de la vida en la tierra– y el penoso y sombrío lugar donde deambulan las insustanciales almas helénicas. La muerte era, para los egipcios, una alegre prolongación de los placeres de la vida. El ‘castillo de la eternidad’, nombre para la tumba, fue el recurso supremo para negar el más allá; transformado en un ‘más tiempo aquí’. Los textos sagrados de los diferentes períodos enfatizan la idea de resurrección: “Yo te concedo poder surgir como el sol, rejuvenecer como la luna y renovar la vida como la inundación del Nilo”;⁶ “[...] en el Campo de lalú, allí serás poderoso, sé allí bienaventurado, comer allí, beber allí y desempeñar todas las funciones allí como en la tierra”;⁷ “fórmula para salir de día, para asumir todas las formas que desee, para jugar a los dados y para salir como alma viviente [...]”.⁸

Los Campos Elíseos griegos tienen su lejano origen en los Campos de lalú, el Paraíso egipcio donde el agua abundaba, los árboles crecían colmados de frutos, las cosechas eran abundantes. Los egipcios tenían un río infernal, el Amentit, al igual que los griegos tuvieron su Estigia; existía también un barquero egipcio. Caronte y su barca navegando las aguas que llevan al Hades son de aparición relativamente tardía, después de las Guerras Médicas; pero ya Hesíodo hablaba de la Estigia al igual que Homero. Los muertos debían pagar con monedas su pasaje por el río; en Egipto se introducían también monedas en las tumbas.⁹

Asimismo existen vinculaciones entre el banquete funerario egipcio y el griego. Los ceramistas griegos representaron el banquete de dos

⁶ *Textos de las Pirámides*, Reino Antiguo (los más antiguos son de c. 2425 a.C.).

⁷ *Textos de los Sarcófagos*, pertenecientes al Reino Medio (c. 2050-1785 a.C.).

⁸ *Libro de los Muertos*, del Imperio Nuevo (1580-1090 a.C.).

⁹ VERMEULE (1984:136-140).

maneras; aquellos netamente funerarios¹⁰ son una minoría, mientras que el simposio mundano fue un tema favorito. La gran mayoría de las obras griegas refleja los placeres profanos del simposio mientras que en las tumbas egipcias son los fundamentos religiosos los que priman. En los muros se representaba al difunto sentado ante una mesa cargada de víveres, extendiendo hacia ella su mano derecha. Originariamente la mesa de ofrendas consistía en una simple esterilla tendida en el suelo con un pan encima.¹¹ El jeroglífico *hotep*, que esquematiza la esterilla con el pan, significa ofrenda. Las ofrendas típicas eran de pan y cerveza, elementos esenciales de la alimentación del pueblo. Símbolos, al mismo tiempo, de la resurrección de Osiris: el pan y la cerveza están hechos a partir de granos, alusión al renacimiento del dios de la ultratumba, que es también dios agrario.

El juicio de los muertos aparece en ambas tradiciones. Anubis, el dios con cabeza de chacal, era el encargado de conducir las almas egipcias hacia el Juicio y de pesar el corazón del difunto equilibrándolo con la pluma de Ma'at, diosa del orden y la justicia. El supremo juez era Osiris y otros cuarenta y dos dioses auxiliares. En Grecia los jueces serán Minos, Eaco y Radamanto. Los difuntos egipcios sorteaban con trucos y fórmulas mágicas las dificultades del Juicio y conseguían, de esta manera, llegar al Paraíso. No importaba cuán mal se hubiera comportado el alma en la tierra, mientras sus amuletos-escarabajos realizaran el hechizo correcto para evitar que el corazón declarase contra sí mismo, era seguro que alcanzaría los Campos de Ialu. El trance era más problemático para los griegos que podían, efectivamente, ser arrojados al Tártaro por sus malas acciones o recompensados en los Campos Elíseos. En las artes plásticas griegas es un tema que se representa ocasionalmente. En lugar de Anubis, es el dios Hermes quien pesa en una balanza, idéntica a la de los *Libros de los muertos*, las pequeñas almas aladas.

Algunos entretenimientos egipcios se fueron convirtiendo paulatinamente en alegorías fúnebres y posteriormente la idea se transmitió a Grecia. El juego de mesa llamado *Senet* fue uno de los pasatiempos favoritos del pueblo así como de los faraones. En la tumba de Tutankamón se encontraron cuatro juegos completos.¹² Durante el Reino Anti-

¹⁰ Después de la ceremonia mortuoria los parientes se purificaban y se reunían en un banquete en homenaje al difunto.

¹¹ A comienzos del Imperio Nuevo, la profusión de riquezas de los botines de guerra convirtió a la simple mesa de ofrendas en un lujoso y sofisticado banquete, poblado de exquisitos manjares, músicos y bailarinas.

¹² El tablero se compone de treinta cuadrados, cinco de ellos con dibujos y jeroglíficos

guo,¹³ las pinturas en las que aparece representado el *Senet* exhiben el carácter mundano del juego, asociado a escenas de música y diversión. Aparecen dos jugadores a ambos lados del tablero.¹⁴ En el Imperio Nuevo, si bien continuó siendo un entretenimiento cotidiano, se lo menciona en el *Libro de los Muertos*, indicando que ya había adquirido un significado ritual. La iconografía en las tumbas cambia de manera elocuente: desaparece el contrincante humano; la lucha que se entabla es con la muerte. Nofretari, la esposa favorita de Ramsés II, pintada en uno de los muros de su tumba en el Valle de las Reinas, juega al *Senet* contra un oponente invisible. El tema del juego es más raro en Grecia¹⁵ pero, en algunos casos, el juego era, como para los egipcios, una metáfora de la muerte, del vencer o perder en un mundo irreal, el último juego con el último rival. Así lo vemos en *Aquiles y Ajax jugando a los dados*¹⁶ del alfarero Exekias¹⁷ y en una copa ática¹⁸ donde dos demonios alados repiten el tema con el mismo esquema compositivo; la alusión al mundo egipcio se enfatiza por la presencia de dos grandes ojos junto a los contrincantes. Esta esfera alegórica del tablero de juegos, que continuó hasta el fin del Imperio romano, se habría originado en la concepción egipcia del *Senet* como imagen de la muerte.

Otro elemento sustancial de la religión egipcia, el ojo, se transmitió a Grecia en el contexto del arte orientalizante. En las riberas del Nilo, el ojo *-uadjet-* fue un poderoso amuleto protector. Además de enterrar a las momias con numerosas representaciones oculares, la incisión en el abdomen del cadáver realizada para extraer las vísceras se cerraba con

que indican elementos positivos o negativos. El que está asociado al agua tiene un significado negativo (¿las dificultades para atravesar el río que conduce a los campos de los Bienaventurados?), la casilla llamada "la casa del Renacimiento" corresponde a la salida y la meta, que era la inmortalidad. No es de extrañar que fuera adquiriendo connotaciones simbólicas.

¹³ La representación plástica más antigua es la de la tumba de Hesi-Re de la IIIer. dinastía en Sakkara (c. 2686-2613 a.C.).

¹⁴ NEEDLER (1953:65).

¹⁵ Hay evidencias de influencia egipcia ya en los tableros egeos primitivos provenientes del palacio de Cnossos y de las Tumbas de Pozo de Micenas. En los siglos VII y VI a.C., aparecen juegos de mesa y dados en las tumbas privadas, especialmente en el Ática. Los tableros encontrados tienen decoraciones orientalizantes, estilo estrechamente vinculado a la introducción de motivos iconográficos egipcios.

¹⁶ Exekias, ánfora del Museo Etrusco Gregoriano; en el lado A: *Aquiles y Ajax jugando a los dados*, en el lado B: *El Retorno de los Dióscuros*. 540 a.C.

¹⁷ Cf. mi ponencia "Los juegos en la Antigüedad: Utopías de la muerte", presentada en las II Jornadas de Cultura Clásica de la Universidad del Salvador, octubre 1997.

¹⁸ Siglo VI a.C. Copenhague, Museo Nacional Danés, 13521.

una placa de oro decorada con el ojo,¹⁹ este prevenía al mal de entrar en el cuerpo y, por otra parte, ayudaba mágicamente²⁰ a cerrar la herida. Varias historias sagradas incluyen al *uadjjet*. Una manera de referirse al sol era la de ser 'el ojo que todo lo ve'. Los Ojos del Ser Supremo son los símbolos de la luz, las luminarias gemelas del cielo: el ojo derecho es el Sol y el izquierdo es la Luna. El ojo derecho es el sol visible que da luz y calor.²¹ Ra, según la teología heliopolitana, era dios del sol y creador de todo lo que existe. Al volverse viejo, los hombres empezaron a burlarse de él. Enojado, volvió su terrible mirada contra la humanidad quienes debieron esconderse del ojo de Ra para no ser destruidos. Los dioses aconsejaron entonces a Ra que enviara su ojo a la tierra, así lo hizo en la forma de la diosa Hathor-Sekhmet quien llevó a cabo su misión punitiva. Otras versiones de mitos de la creación heliopolitanos narran que los seres primigenios, Shu (aire) y Tefnut (humedad) surgieron de la boca del Creador y el hombre fue creado a partir de su ojo. El creador lloró y de sus lágrimas nació la humanidad.²²

En la teología osiríaca el ojo tiene un importante papel. Osiris, hijo de la Tierra y del Cielo había sido rey de Egipto.²³ Celoso de su éxito, su hermano Seth conspiró para asesinarlo; logró encerrarlo en un cofre y lo arrojó al Nilo. Isis, esposa de Osiris, encontró el cadáver y mediante sus poderes mágicos, consiguió volverlo a la vida. Seth reanudó sus esfuerzos y volvió a matar a Osiris; para asegurar su venganza, descuartizó el cuerpo y enterró los trozos en diferentes lugares del territorio. La fiel Isis,

¹⁹ ANDREWS (1984:24).

²⁰ Desde épocas prehistóricas existía la costumbre de pintarse los ojos entre los egipcios. El maquillaje, a base de malaquita, tenía una ventaja muy importante para la población: la malaquita, que contiene cobre, ayudaba a prevenir y curar afecciones oculares muy comunes en Egipto, cualidad que los egipcios atribuían a la magia del *uadjjet*.

²¹ LAMY (1991:16).

²² "[...] El Maestro de Todas las Cosas dijo después de su formación. / Yo soy quien fui formado como Khepri [...] / Yo hice todas las formas, yo solo [...] / Cuando fui expulsado era Shu, / cuando fui escupido era Tefnut. / Mi padre, el abismo, los envió a ellos. / Mi ojo los siguió a través de incontables eras [...] / me trajeron mi ojo [...] / Después de que hube unido mis miembros, / lloré sobre ellos. / El origen de los hombres fue de las lágrimas que brotaron de mi ojo [...]", *El Libro del Conocimiento de la Génesis del dios Sol y la destrucción del Apep*.

²³ Conocemos la mayor parte del relato a través de Plutarco en su texto "Acerca de Isis y Osiris" incluido en sus *Obras Morales*. En los documentos egipcios se alude a menudo al mito que era sumamente popular. Posiblemente a esto se debe que no se lo explicitara demasiado en la documentación egipcia y debamos recurrir a un griego que escribió sobre el tema más de dos mil años después de su origen para conocer la totalidad de la historia.

en esta ocasión auxiliada por Anubis, el embalsamador, recuperó el cuerpo y el dios chacal realizó la primera momificación. Osiris se convirtió, de esta manera, en rey de los muertos. El hijo de Isis y Osiris, el dios halcón Horus, al llegar a la adultez luchó contra su tío. Horus venció pero en el combate perdió un ojo. Los dioses declararon a Horus el heredero de Osiris y lo colocaron en el trono de su padre. Seth se vio obligado a devolverle su ojo. Será este el ojo sagrado, cargado de simbolismos y poder protector. El ojo herido debió ser curado y el encargado de hacerlo fue el dios de la sabiduría, el escriba Thoth.²⁴ La leyenda de Osiris se vincula con la mitología dionisiaca, así como existieron préstamos recíprocos entre los mitos de Adonis-Tammuz y su antepasado súmer, Dumuzi. Osiris y Dionisos son dioses de la vegetación, ambos partieron por el mundo acompañados de canto y música en misión civilizadora, ambos murieron, fueron descuartizados, reconstruidos y finalmente renacieron como la naturaleza a la cual representan. Dionisos fue en todos los tiempos un dios del pueblo –de la misma manera que Osiris– y, curiosamente, en su peregrinar por el mundo el primer sitio que visitó fue Egipto.

En Grecia los ojos conservaron su significado benéfico de protección contra el mal. Se pintaban en el exterior de copas usadas en los banquetes para beber. Algunos ojos son femeninos, con forma almendrada como los ojos de las *korai*, y otros masculinos, más redondeados. El pintor y alfarero Exekias fue quien inventó la llamada copa de ojos.²⁵ Es posible que los ojos, pintados junto a la base de la copa, que actuaba como caricaturesca nariz, y las asas, a modo de orejas, originaran una bufonada al beber, sugiriendo una máscara dionisiaca.²⁶

ESFINGES, SIRENAS Y ARPIÁS

Los contactos entre el mundo helénico y el país de los faraones se intensificaron durante el siglo VII a.C., sin embargo se habían iniciado

²⁴ Podemos notar otro punto de contacto entre la civilización egipcia y la griega en Thoth, nombre griego para la deidad egipcia Tahuti: dios del aprendizaje, la sabiduría y la magia. En la mitología egipcia tardía fue el creador y ordenador del universo y el inventor de la escritura, aritmética y astronomía. Durante el período helenístico se lo identificó con el dios griego Hermes, y luego con Hermes Trismegistus, patrono de los magos ("El Libro de Thoth" es un nombre tradicional para las cartas de tarot).

²⁵ Copa de figuras negras. Interior: Dionisos en su nave. Exterior: ojos profilácticos. Bajo las asas: combate de hoplitas. 530 a.C.. Museo de Munich.

²⁶ FERRARI PINNEYHAS (1986:5-20).

desde época minoica²⁷; en varios anillos de sello de Cnosos²⁸ se observan mariposas y aves en escenas religiosas y, en algunas, un ojo aislado y enigmático. En el anillo de Isopata,²⁹ el ave se ha transformado en una pequeña figura humana con alas. Los egipcios representaban el alma como un pequeño pájaro con cabeza humana.³⁰ El alma-ave surge de las creencias en la vida de ultratumba. Los egipcios creían que estaban formados por tres partes: un cuerpo, el *ba* y el *ka*. El cuerpo debía permanecer inalterado para continuar viviendo al reencontrarse con el *ka*, la fuerza vital que permitía la continuidad de la vida y la resurrección. El *ba* o alma individual abandonaba el cuerpo en forma de pájaro en el momento de la muerte. Es improbable que las imágenes del alma con alas se hubieran transmitido al arcaísmo griego como herencia de la civilización cretomicénica. Si consideramos el quiebre abrupto que generaron las invasiones dorias, lo lógico es pensar que la iconografía del alma-ave reaparece en el siglo VII a.C. como consecuencia de las vinculaciones renovadas durante este período entre las dos civilizaciones.

El alma-ave egipcia se convirtió en modelo para la representación de la *psyche* y el *eidolon* griegos al mismo tiempo que originó las figuras de la sirena y la arpía.³¹ El alma de los muertos era para los griegos una forma etérea: tenía sentido representarla como una diminuta figura alada.³² El *eidolon*, o sea la imagen del difunto, es menos esquematizada que la *psyche*. El *eidolon* de Patroclo, pintado sobre su tumba, en una hidria ática,³³ se muestra muy consistente, armado con casco, es-

²⁷ Los recientes descubrimientos –décadas 1980-1990– en Tell el Dab'a, en el Delta egipcio, son una prueba más de las influencias mutuas entre Egipto y el Egeo. Tell el Dab'a es la antigua Avaris, capital egipcia durante el segundo período intermedio; se encontraron allí pinturas de estilo minoico en el palacio faraónico. En el Imperio Nuevo se identifican motivos cretenses en hipogeos de Tebas y las delegaciones de *keftiu* (nombre que los egipcios dieron a los minoicos) pintadas en las tumbas llevando vasijas prueban el intercambio de objetos y motivos pictóricos entre ambas civilizaciones.

²⁸ Museo de Herakleion. c.1450-1300 a.C.

²⁹ Museo de Herakleion. c.1450-1300 a.C.

³⁰ Tumba de Userhat. El sacerdote Userhat, su esposa y madre ante la diosa del sicomoro mientras dos almas-ave beben agua. 1320 a.C.

³¹ VERMEULE (1984:68-72).

³² Lekito ateniense. D54. Joven delante de la estela y su *psyche*. 425 a.C. Londres, British Museum.

³³ Boston 63.473. Museum of Fine Arts, Boston. Atribuido al pintor del Grupo de Antiope. 520 a.C. La escena es interesante en cuanto a su vinculación con el concepto de la muerte entre los griegos. El ritual del enterramiento era considerado de gran importancia, el difunto no podía quedar insepulto. En la escena pintada, Aquiles está vengando la muerte de su amigo; arrastra el cuerpo muerto de Héctor, mientras el *eidolon* de Pa-

cudo y doble lanza. El concepto de la muerte está, de igual forma, presente en sirenas y arpías, mujeres con cuerpo de aves o con alas. Sus estatuas se colocaban sobre las tumbas a modo de monumento funerario.³⁴ En las imágenes más arcaicas las dos son imposibles de identificar, hasta el momento en que las patas de las sirenas se hicieron palmeadas mientras las arpías conservaron sus garras.

Esfinges, sirenas y arpías se introducen en el arte griego junto a una vasta colección de motivos decorativos orientales. Para los egipcios las simbologías del alma-ave y de la esfinge se asociaban en sus roles de genios mortuorios. Al igual que en otros ejemplos, en el Papiro de la cosmología egipcia³⁵ sus imágenes aparecen juntas demostrando su vinculación con el origen de la vida y la resurrección.

La esfinge egipcia era un híbrido formado por un cuerpo y melena leoninas con rostro humano. Se menciona ya en los *Textos de las Pirámides* del Reino Antiguo como dios-león, guardián del mundo subterráneo, el mundo de la noche y de la muerte. Estrechamente vinculado al dios del sol –uno de los más importantes del panteón egipcio– su nombre era ‘Horus sobre el horizonte’, en otras palabras, el dios solar en el momento en que surge: la manifestación de la resurrección y de la vuelta a la vida. La esfinge era, en este sentido, el supremo guardián y se colocaba en las tumbas como protector. Además, como símbolo de la fuerza y ferocidad que debía tener un rey, la esfinge estaba estrechamente vinculada a la iconografía faraónica. No sólo Kefrén, dueño de la Gran Esfinge, se hizo representar de esa manera; muchos otros faraones, a lo largo de la milenaria historia egipcia continuaron la tradición. La fantástica criatura era, para los egipcios, masculina así como los faraones fueron casi siempre hombres. El monarca, considerado un dios, mantenía la pureza de la sangre divina y la legitimidad de la casa reinante casándose con su hermana. El papel femenino era, pues, importante en las dinastías egipcias, pero la línea sucesoria fue masculina. En ciertas ocasiones, alguna mujer de carácter –Hatchepsut,³⁶ por ejem-

troclo parece estar festejando mientras vuela alrededor de su estela funeraria. Sin embargo, la presencia de Príamo y Hécuba y la dirección de la mirada de Aquiles hacia ellos nos anuncia que, finalmente, respetará la costumbre y devolverá el cadáver a sus deudos.

³⁴ Sirena sobre una tumba ática. siglo IV a.C. Atenas, Museo Nacional.

³⁵ Museo Egipcio, El Cairo.

³⁶ La soberana debió cumplir el papel de regente del heredero, el futuro Tutmosis III, menor de edad, sin embargo se las ingenió para gobernar como faraón durante más de veinte años (1505-1483 a.C.). Para justificarse proclamó que era hija directa de Amón-

plo— usurpó el trono y adoptó el símbolo de la esfinge para justificar su poder. Pero la esfinge siguió siendo viril, aunque el delicado rostro de la reina pueda confundirnos un poco;³⁷ Hatchepsut, para ser faraón, debió cambiar su género, como puede verse también en la cúspide de un obelisco del templo de Karnak, donde la reina recibe la bendición de Amón-Ra luciendo la corona azul de los grandes faraones conquistadores del Imperio Nuevo y el faldellín masculino.

Adoptada por los griegos, la esfinge continuó siendo protectora tanto de muertos como de vivos. Como divinidad tutelar solía colocarse rematando un templo a modo de acrotera³⁸ o trepada a una estela sepulcral para amparar al difunto y castigar a quien lo molestara.³⁹ Pero hubo un cambio significativo: el sexo. La esfinge griega es femenina, con bello rostro, pechos seductores y alas poderosas.⁴⁰ Ciertos aspectos misteriosos de su personalidad aluden a lo erudito de la cultura egipcia, como el planteo de enigmas insolubles a los hombres de Tebas. La esfinge era inteligente y además atractiva, cual bella mujer que escondía tras su apariencia oscuros y peligrosos anhelos eróticos.⁴¹

En la pintura sobre cerámica la esfinge aparece representada de tres modos diferentes:

1. Como motivo decorativo, junto a figuras monstruosas, arpías y sirenas, además de leones rugientes y otras fieras provenientes del mundo oriental. Los ejemplos son numerosísimos.⁴²
2. Ilustrando el mito de Edipo,⁴³ escasas veces representado.
3. Demostrando la connotación de acoso sexual en la transición hacia la muerte, en varias ocasiones.

Ra y en el templo funerario de Deir el-Bahari se hizo representar, con cuerpo y atuendo masculino, amamantada por Hathor, la diosa del cielo.

³⁷ Esfinge de Hatchepsut. 1475 a.C. British Museum.

³⁸ Cabeza de esfinge. Tebas. Templo de Apolo. 530 a.C. Louvre, CA637.

³⁹ Estela funeraria de Megacles. Atenas. 540 a.C.

⁴⁰ Sarcófago licio de mármol. Sidón. Finales siglo V a.C. Estambul, Museo Arqueológico. Izzi (1996:166-170).

⁴² Esfinge y grifos. Skifos. 650 a.C. / P. de Naucratis, esfinges enfrentadas. Toledo 1964.53. Toledo Museum of Art. 560 a.C. / P. de Berlín a.34. Atenas, Museo del Cerámico. 620 a.C. / Caballos alados y esfinge. Ánfora cicládica, 630 a.C. / Oinocoe Levy, siglo VII a.C. Museo del Louvre y el oinocoe de Camiro, de la misma época, donde aparece otro tema iconográfico egipcio, el ojo mágico.

⁴³ Boston 06.2447. Museum of Fine Arts, Boston. Ánfora ática, atribuida al Pintor de Aquiles. 450-440 a.C. Edipo y la Esfinge. Esfinge sentada sobre columna dórica observando a Edipo, vestido como un viajero, su petaso cuelga de la espalda.

1

En un ánfora⁴⁴ del Pintor del Vaticano 309, dos hoplitas luchan y uno de ellos ya ha caído, manifestando la proximidad de su fin; en el reverso el muerto(?) luce su bello cuerpo desnudo atrapado entre dos esfinges femeninas. Una copa ática⁴⁵ muestra a una esfinge sentada entre cuatro figuras masculinas, las dos más cercanas están desnudas. Es posible que sea una indicación del inminente intercambio sexual entre el monstruo y los jóvenes, como vemos en varios vasos pintados. Copa ática:⁴⁶ la esfinge persigue a dos muchachos y logra atrapar a uno de ellos. Lekito ático:⁴⁷ tres jóvenes desnudos corren perseguidos por una esfinge que está por atacarlos. El monstruo tiene el rostro y pechos sobrepintados con blanco, color convencional para la piel de las mujeres en el período arcaico. La forma del vaso nos indica, sin lugar a dudas, que la escena es funeraria.⁴⁸ Los lekitos, inicialmente vasos perfumeros, se convirtieron en ofrendas fúnebres durante los siglos V y IV a.C., ilustran invariablemente una temática mortuoria. También el Pintor de Amasis decoró un lekito⁴⁹ con un joven corriendo entre dos esfinges, una de las cuales levanta su pata para iniciar el ataque. La esfinge es hembra y no tiene un macho con el cual aparearse, por eso hostiga ardentemente a los jóvenes difuntos. Junto a sirenas y arpías, la esfinge acecha en el campo de batalla. Los muertos serán sus víctimas al mismo tiempo que sus amantes.

La sirena era un ser prodigioso, que atraía y mataba con su melodioso canto. No siempre fue femenina, en los ejemplos más antiguos encontramos sirenas con barba.⁵⁰ Pero pronto se definió como mujer, ser despreciable que arrastra a los hombres a su propia perdición.⁵¹ Su canto irresistible y letal era el terror de los navegantes.⁵² La simbología fúnebre no está ajena, recordemos que el Hades griego estaba rodeado

⁴⁴ Harvard 1960.311. Cambridge, Harvard University Art Museums. Ánfora de cuello ática. Atribuida al Pintor del Vaticano 309. 570-560 a.C. Joven desnudo entre dos esfinges.

⁴⁵ Harvard 1960.320. Cambridge, Harvard University Art Museums. Copa ática. 550-530 a.C.

⁴⁶ Boston 34.79. Pintor de Londres E342, Museum of Fine Arts, Boston.

⁴⁷ Tampa 86.47. Tampa Museum of Art. Lekito ático. 540-530 a.C.

⁴⁸ Cf. VERMEULE (1984:283). El motivo de la esfinge –junto con el caballo funerario y la plañidera– se bordaba sobre el vestido de las atenienses en las ceremonias de duelo.

⁴⁹ Lekito atribuido al Pintor de Amasis. Louvre F192. Museo del Louvre.

⁵⁰ Harvard 1950.162. Cambridge, Harvard University Art Museums. Aribalo corintio. Atribuido al Pintor de Otterlo. 600-575 a.C. Mujer con un decorativo peplo entre dos sirenas barbadas.

⁵¹ IZZI (1996:442-447).

⁵² Louvre F123. Museo del Louvre. Copa. 520-510 a.C. Alfarero Nicostenes. Barcos con sirena.

ESFINGES, SIRENAS Y ARPIAS

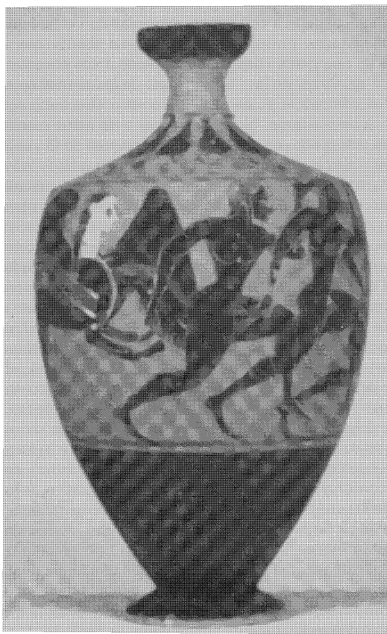


ilustración 1
Lekito ático. 540-530 a.C.
Esfinge persiguiendo difuntos

de agua y en las representaciones funerarias esta debe ser interpretada como la barrera entre los vivos y los muertos. En el mito de los Argonautas, sólo el poderoso Orfeo logra vencerlas con su música y, cuando Odiseo las enfrenta, provoca la muerte de las sirenas que vivirán sólo hasta que un navegante consiguiera resistirse a sus encantamientos. En el Stamnos del Pintor de las Sirenas⁵³ una de las sirenas se está arrojando al mar al comprobar su derrota. En la nave, otro tema egipcio, el ojo protector, decora la proa. El aspecto erótico de estos monstruos femeninos se ve subrayado, en este caso, en el reverso de la vasija. Los artistas griegos solían buscar coherencia temática en ambos lados de sus obras, en especial en el período de figuras rojas. No es casualidad que en el otro lado de la escena homérica aparezcan tres Eros ofreciendo presentes amorosos a las sirenas. La figura de Eros en el arcaísmo no es ni el niño travieso y juguetón que cantaron los poetas alejandrinos ni el encantador efebo alado del período clásico, un tanto afeminado, que colabora en el gineceo con el arreglo personal y revolotea graciosamente sobre escenas de boda; en cambio, lo vemos como un joven musculoso, provisto de grandes alas, "una peligrosa invitación hacia el sexo".⁵⁴ Eros formaba parte del grupo de violadores alados que transportaban a su víctima por la fuerza, como Bóreas (el viento del norte), el Sueño, la Muerte, la Arpía y la Esfinge. Equivalente fogosidad encontramos en la sirena, mujer fascinante, que usaba sus encantos para destruir; sinónimo de las horribles tentaciones implícitas en lo femenino. Amenazadora y misteriosa en su atractivo de mujer fatal, resultaba cruel y seductora a la vez.

Otro interesante ejemplo de asimilación de temas derivados de Egipto lo constituye la sirena-ojo. El motivo iconográfico de los ojos apareció en los vasos griegos también en el período orientalizante. En el Museo Británico se conserva un ánfora con imágenes de dos sirenas cuyos cuerpos están formados por grandes ojos.⁵⁵ Curiosamente una de ellas tiene rostro femenino y la otra masculino, con una barba puntiaguda que no da lugar a dudas, sin embargo el rostro pintado de blanco es la convención para la mujer. Es sumamente raro encontrar un hombre pintado de blanco pero puede aparecer para aludir a la cobardía, u otras 'debilidades' femeninas, como en el ánfora⁵⁶ que muestra a Tideo matando a Ismene mientras su amante –pintado de blanco– huye despavorido. De

⁵³ Londres E 440. British Museum. Stamnos del Pintor de las Sirenas. 475 a.C. Odiseo y las Sirenas. En lado B: Tres Eros volando sobre las olas.

⁵⁴ VERMEULE (1984:263).

⁵⁵ London B 215. British Museum. Ánfora de cuello ática. Pintor de la sirena-ojo. 530-510 a.C.

⁵⁶ Ánfora de figuras negras. Pintor de Tideo. 560-550 a.C. Louvre (E 640).

esta manera la imagen de la sirena, monstruo de carácter femenino, aún cuando tenga barba, sigue demostrando el desprecio o temor por la mujer en la sociedad griega arcaica. El Pintor de Amasis pintó igualmente una sirena-ojo,⁵⁷ ubicada en uno de los lados de una copa, mientras en el reverso reaparece la sexualidad frecuentemente asociada a los monstruos: dos sátiros se masturban⁵⁸ y, bajo las asas, vemos dos perros defecando. Lejos están estos temas del ideal apolíneo, de la armónica y sosegada belleza del atleta, de la mesura, el orden y la norma que ilustran los templos. Este tipo de imágenes mortuorio-eróticas las encontramos fuera de la religión oficial de la *polis*, fuera de la razón que gobernaba el comportamiento de hombres y mujeres 'decentes'. Forman parte de las conductas marginales, intimidades de los cuerpos, que los pintores de vasos asociaban casi sin excepción con rituales dionisiacos: comastas vomitando u orinando, sátiros en erección, cópulas entre participantes de los banquetes y hetairas –también ellas mujeres fuera de las convenciones–. Excesos de los instintos que se desbordan en el éxtasis dionisiaco, en las orgías de ménades y sátiros y en estas mujeres-monstruos vinculadas al erotismo de la muerte.

Para las arpías, la muerte de un guerrero constituía una satisfacción erótica; aguardaban, ansiosas y encantadoras, junto a los soldados para secuestrarlos y hacerlos sus amantes.⁵⁹ Raptoras de almas, genios de la muerte, las arpías se representaban llevándose al difunto entre sus alas.⁶⁰ Muerte y vida se asocian en esta gran confrontación que se manifiesta en el arte griego a través de la sexualidad; una escena de batalla puede complementarse con un banquete pleno de actitudes eróticas.⁶¹ Simila-

⁵⁷ Boston 10.651. Museum of Fine Arts, Boston. Kylix ático. Atribuido al Pintor de Amasis. 520-515 a.C. Lado A: Dos sátiros recostados en el piso masturbándose. Lado B: Sirena-ojo. Bajo las asas, perros defecando.

⁵⁸ La copa fue atribuida al pintor de Amasis por el experto en cerámica griega, John Beazley, quien recién pudo verla por primera vez en 1946. Con anterioridad estaba secuestrada junto a otros materiales eróticos que no podían ser exhibidos. Al observarla el estudioso inmediatamente la asoció con el otro gran artista de la época, Exekias, rival y contemporáneo del Pintor de Amasis y supuso que era la ingeniosa respuesta de este pintor a la creación de la copa de ojos (Exekias. 530 a.C. Museo de Munich). Cf. VON BOTHMER (1985:221-222). Era bastante habitual entre los ceramistas comunicarse a través de sus piezas de cerámica: se escribían frases, elogios o reproches dirigidos a gente popular en la época o a otros artistas, quienes respondían en otras vasijas.

⁵⁹ Boston 95.14. Museum of Fine Arts, Boston. Skifos corintio. Atribuido al Pintor de Samos. 595-570 a.C. Lado A: Hoplitas enfrentados y arpías. Lado B: Panteras enfrentadas.

⁶⁰ London B 287. Tumba de las Arpias de Xanthos. Mármol. 480 a.C.

⁶¹ Würzburg L131. Martin von Wagner Museum. University of Würzburg. Anfora. 520 a.C. Lado A: Escena de combate entre hoplitas. Lado B: Tres parejas en el banquete.

res intenciones debió haber tenido el Pintor de Fineo⁶² quien pintó en una misma copa diferentes temas míticos pero todos ellos vinculados con el erotismo. En el exterior, entre los dos ojos decorativos, ubicó a sátiros y ninfas apareándose. En el interior unió la persecución de las arpías por los bóreas con un tema aparentemente diferente, el de Dionisos y Ariadna. Las arpías habían sido enviadas por Zeus para atormentar a Fineo como castigo por la crueldad para con los suyos. Las groseras criaturas comían y contaminaban con sus excrementos los víveres del palacio. El rey pidió auxilio a los Argonautas, quienes enviaron a los hijos de Bóreas –también seres alados– para perseguirlas. Es la acción representada en la vasija, donde los cuatro seres con alas se muestra en ‘carrera arrodillada’, convención arcaica para sugerir movimiento rápido, sea en carrera o vuelo. Junto a ellos las Horas anteceden el triclinio donde está por comer Fineo acompañado de su esposa. A continuación tres mujeres desnudas han excitado a un par de sátiros que se acercan cautelosamente; finalmente, Dionisos y Ariadna transitan en un carro llevado por un león y una pantera. Son bestias feroces, al igual que el dueño del carruaje, que provocaba en sus seguidores danzas frenéticas a la luz de las antorchas, orgías sexuales, el despedazamiento de animales que luego eran comidos crudos, como si los humanos se hubieran convertido, ellos mismos, en bestias.

2

CONCLUSIÓN

Bestialidad, sexualidad y femineidad permiten vincular los temas de la anterior vasija y fusionarlos con las simbologías funerarias de los monstruos femeninos que hemos analizado. Esfinges, sirenas y arpías son seres ávidos de placer y de muerte; persiguen apasionadamente la vitalidad de la juventud que se asocia, no obstante, con el final de la vida. Poderosos seres alados, peligrosos cual seductoras mujeres, raptan a los indefensos mortales en los confusos momentos en que muerte, sueño, amor y sexo se entremezclan. Si bien con un enfoque muy diferente, continúa vigente el significado egipcio de la muerte como perpetua reanudación de la vida. El inevitable combate del hombre con la muerte se plantea, en los ejemplos citados, como continuidad de la vida

⁶² Würzburg L164. Martin von Wagner Museum. University of Würzburg. Copa de ojos calcídica. Pintor de Fineo. 530-520 a.C. En el exterior de la copa aparece el motivo egipcio de los ojos profilácticos junto a silenos y ninfas en uniones sexuales. Interior: lado A: Fineo, las Horas, Boreadas persiguiendo Arpías. Lado B: Dionisos y Ariadna con silenos y ninfas. Tondo: máscara satírica.

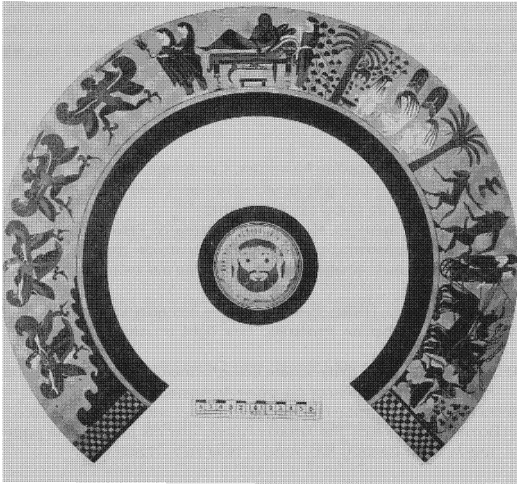


Ilustración 2

Copa del Pintor de Fineo. 530-520 a.C.

Interior: Fineo, las Horas, Boreadas persiguiendo Arpías.

Dionisos y Ariadna con silenos y ninfas.

Tondo: máscara satírica

a través del sexo. Amor y muerte son el anverso y el reverso, las dos caras del mismo momento, los dos aspectos del mismo poder. Inmortalidad y resurrección se armonizan en las imágenes artísticas griegas a través de la unión de la muerte y el erotismo. El amor como principio primordial y generador de vida produce, con los monstruos, enfrentamientos violentos. La muerte, lo monstruoso, la irracionalidad, las mujeres, se ubican en las fronteras de la vida y de la sociedad griega que, sin embargo, necesita desesperadamente de ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREWS, C. (1984) *Egyptian Mummies*, Cambridge, Massachusetts.
- BOARDMAN, J. (1975) *Los griegos en ultramar: comercio y expansión colonial antes de la era clásica*, Madrid.
- ESQUILO (1986) *Euménides*, Madrid. Tr. de Bernardo Perea Morales.
- IZZI, M. (1996) *Diccionario ilustrado de los monstruos: ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Palma de Mallorca.
- FERRARI PINNEYHAS, G. (1986) "Eye-Cup", *Revue Archeologique*, I, pp. 5-20.
- LAMY, L. (1991) *Egyptian mysteries. New light on ancient knowledge*, London.
- NEEDLER, W. (1953) "A thirty-square draught-board in the Royal Ontario Museum", *The Journal of Egyptian Archaeology*, 39, pp. 60-75.
- VERMEULE, E. (1984) *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México.
- VON BOTHMER, D. (1985) *The Amasis Painter and his world. Vase painting in Sixth-Century B.C. Athens*, New York – London.

ABSTRACT

The rich Egyptian funerary iconography influenced some of the Greek myths; among them, the sphinx, the siren, and the harpy, all of them of masculine origin. They were transformed in Greece into feminine creatures, but maintained some affinity with their original meanings, such as protective gods of the dead. Nevertheless, their role was not only as dead's guardians, they also acquired erotic and passionate connotations. The beautiful semblance of the sphinx, the melodious voice of the siren, the seduction of the harpy, were the attractive aspects of their personalities that masqueraded danger and sexual violence.

sphinx | siren | harpy | funerary | erotic

ILÍADA XXII 98-130: EL SOLILOQUIO DE HÉCTOR O LA DEFINICIÓN DISCURSIVA DEL “HÉROE DEL AIDÓS”

ARGOS 24 (2000) pp. 41-52

ALEJANDRO MARTÍN ERRECALDE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
martinerre@infovia.com.ar

A Carmen Verde Castro

El presente estudio se propone el abordaje de uno de los fragmentos iliádicos más significativos: el soliloquio que realiza Héctor, el máximo héroe troyano, momentos antes del último y más importante de los combates singulares presentes en el poema homérico, ubicado en el contexto del Canto XXII (vv. 98-130). Intentaremos demostrar, mediante el análisis filológico-literario del texto, la importancia que las palabras de este personaje tienen para la conformación de un modelo *alternativo* de héroe –contrapuesto a la imagen de Aquiles, “el mejor de los aqueos”–, para quien su función de guerrero, sumada al peso ejercido por su entorno social, se convierten conjuntamente en su sentencia de muerte.

soliloquio | héroe | aidós | thymós | libre albedrío

ὄχθησας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὄν μεγαλήτορα θυμόν·
“ὦ μοι ἐγών· εἰ μὲν κε πύλας καὶ τεῖχεα δύω,
Πολυδάμας μοι πρῶτος ἐλεγχείην ἀναθήσει,
ὅς μ' ἐκέλευε Τρωσὶ ποτὶ πτόλιν ἠγήσασθαι
νύχθ' ὕπο τήνδ' ὀλοήν, ὅτε τ' ὤρετο διὸς Ἀχιλλεύς,
ἀλλ' ἐγὼ οὐ πιθόμην· ἦ τ' ἂν πολὺ κέρδιον ἦεν.
νῦν δ', ἐπεὶ ὤλεσα λαὸν ἀτασθαλίῃσιν ἐμῆσιν,
αἰδέομαι Τρώας καὶ Τρωάδας ἐλκεσιπέπλους,
μὴ ποτέ τις εἰπήσι κακώτερος ἄλλος ἐμεῖο·
“Ἐκτωρ ἦφι βίηφι πιθήσας ὤλεσε λαόν.”
ὥς ἐρέουσιν· ἐμοὶ δὲ τότ' ἂν πολὺ κέρδιον εἶη
ἄντην ἢ Ἀχιλῆα κατακτείναντα νέεσθαι,
ἢ ἐκὼν αὐτῷ ὀλέσθαι ἐνκλειῶς πρὸ πόλης,
εἰ δὲ κεν ἀσπίδα μὲν καταθείομαι ὀμφαλόεσσαν
καὶ κόρυθα βριαρῆν, δόρυ δὲ πρὸς τεῖχος ἐρείσας

αὐτὸς ἰὼν Ἀχιλῆος ἀμύμονος ἀντίος ἔλθω.
καὶ οἱ ὑπόσχωμαι Ἑλένην καὶ κτήμαθ' ἅμ' αὐτῇ
πάντα μάλ', ὅσσα τ' Ἀλέξανδρος κοίλῃς ἐνὶ νηυσὶν
ἤγαγετο Τροίηνδ', ἢ τ' ἔπλετο νεικεὸς ἀρχή.
δωσέμεν Ἀτρεΐδῃσιν ἄγειν, ἅμα δ' ἀμφὶς Ἀχαιοῖς
ἄλλ' ἀποδάσσεσθαί, ὅσσα πτόλις ἦδε κέκευθε·
Τρωσὶν δ' αὖ μετόπισθε γερούσιον ὄρκον ἔλωμαι
μὴ τι κατακρύψειν, ἀλλ' ἀνδιχα πάντα δάσεσθαι
[κτῆσιν, ὅσῃν πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργει].
ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμὸς;
μὴ μιν ἐγὼ μὲν ἴκωμαι ἰὼν, ὁ δέ μ' οὐκ ἐλεήσει
οὐδέ τί μ' αἰδέσεται, κτενέει δέ με γυμνὸν ἔοντα
αὐτῶς ὡς τε γυναῖκα, ἐπεὶ κ' ἀπὸ τεύχεα δύω.
οὐ μὲν πως νῦν ἔστιν ἀπὸ δρυὸς οὐδ' ἀπὸ πέτρης
τῶ ὀαρίζεμεναι, ἃ τε παρθένος ἦϊθέος τε,
παρθένος ἦϊθέος τ' ὀαρίζετον ἀλλήλοισιν.
βέλτερον αὐτ' ἔριδι ξυνηλανέμεν ὅττι τάχιστα
εἶδομεν ὀπποτέρῳ κεν Ὀλύμπιος εὖχος ὀρέξῃ."

El presente estudio forma parte de una investigación de mayor envergadura en la que propusimos –partiendo de los postulados expresados por Aristóteles en su *Poética*– la conexión existente entre la épica homérica y la tragedia ática del siglo V a.C. en cuatro espacios singulares de *Iliada*: los momentos en que dos héroes aqueos (Odiseo en XI 401-410 y Menelao en XVII 91-105) y dos troyanos (Agenor en XXI 552-570 y Héctor en XXII 98-130) “dialogan” con sus respectivos *thymoi*, en las preliminares de un enfrentamiento singular. Nuestra postura nos llevó a la consideración de dos aspectos fundamentales: por un lado, un procedimiento técnico, la postulación de esos cuatro espacios iliádicos como “soliloquios escénicos”, germen trágico ubicado en el contexto del poema épico; por otro, la estrecha relación temática y de esquemas de razonamiento que existe entre ellos. Nuestro análisis de cada uno de los soliloquios apunta a demostrar de qué manera el proceso deliberativo de los personajes de *Iliada* involucra razonamientos inferenciales de distintas clases, particularmente aquellos que se ocupan de exponer las eventuales implicancias de los diferentes cursos de acción, razón por la cual nos oponemos a las hipótesis que consideran al hombre homérico como un ser “primitivo”, incapaz de poseer y demostrar rasgos psicológicos profundos. Bajo la apariencia

de una misma estructura básica, la que en primera instancia podría considerarse una mera escena tipológica (un héroe que en principio abraza una cierta esperanza y luego rechaza un curso de acción determinado, rechazo que debe considerarse un elemento crucial para el arribo a una conclusión). Homero configura magistralmente estos espacios de decisión humana de una manera creciente en el contexto de la primera obra literaria de occidente, hasta alcanzar su grado extremo en el discurso de Héctor del Canto XXII, momentos antes de que se efectúe el último y más importante combate singular de todo el poema. Nosotros consideramos este episodio como el "corazón" mismo de *Ilíada*, puesto que no sólo es el elemento imprescindible en la trama que permite el desarrollo posterior del héroe aqueo, sino que también funciona como el principal indicio en el manejo simbólico que el poeta realiza con respecto al tema de la futura muerte de Aquiles.

Antes de sumergirnos en el análisis propiamente dicho del discurso, resulta conveniente acercarnos a la estructura que presenta, ya que al igual que sucede con el soliloquio de Menelao, nos enfrentamos a otro claro ejemplo de la composición anular utilizada por los autores de la literatura griega clásica. La famosa *rhexis* de Héctor expone, en este orden, los siguientes pensamientos:

- TEMA A: 1) *aidós*: primera opción: eventual regreso a la ciudad y reproche de Polidamas (vv. 99-102). Modo sintáctico prospectivo-eventual.
2) alusión a la desobediencia y muestra del arrepentimiento de Héctor (v. 103).
- TEMA B: 1) *aidós*: discurso imaginario del "otro internalizado", bajo la figura de "los troyanos y las troyanas de largos peplos" y "algún otro hombre inferior a mí" (vv. 104-107).
2) segunda opción: enfrentamiento cuerpo a cuerpo (dilema al que se enfrenta el personaje: matar o ser muerto, vv. 108-110).
- TEMA B': 1) tercera opción: eventual tregua con Aquiles (prótasis condicionales sin apódosis que son interrumpidas por la censura del *thymós*, vv. 111-121).
1.1) eventual (pero imposible) ofrecimiento de Helena y de los bienes llevados por Paris hacia Troya para el reparto entre los aqueos (vv. 111-118).
1.2) eventual (pero imposible) ofrecimiento de las posesiones troyanas (vv. 119-121).

TEMA C: vuelta al comportamiento heroico: censura del *thymós* (v. 122).

TEMA A': 2. muerte segura luego del despojamiento de las armas (uso de imágenes relacionadas con la figura femenina); conclusión: el diálogo es imposible (vv. 123-128).

1. decisión de luchar, que se corresponde con el sentimiento de *aidós* (vv. 129-130). Modo sintáctico exhortativo, culminado con una eventualidad (composición anular: se cierra la eventualidad con la que fue abierto el discurso).

Este soliloquio ha sido, a lo largo del tiempo, objeto de los más diversos análisis estructurales,¹ puesto que debido a su importancia en el desarrollo de la trama de *Iliada*, se ha transformado –ya desde antaño– en una especie de “pieza de antología” de la literatura griega. Nuestra propuesta, tal y como la desarrollaremos más adelante, considerará la división del fragmento en tres grandes núcleos,² acordes con la exposición de los argumentos realizada por el personaje en su proceso deliberativo para demostrar que el soliloquio de Héctor despliega un clarísimo sentido no sólo de responsabilidad, sino también de autoconciencia, detalle que fue pasado por alto en las teorías sobre el comportamiento del hombre homérico expuestas en la primera mitad del siglo XX.

Esta *rhexis* presenta importantes vinculaciones estructurales con el soliloquio de Agenor del Canto XXI; la más significativa de ellas es el hecho de que ambos héroes exponen, en sus respectivas participaciones, una tercera hipótesis que se encuentra ausente en los soliloquios de Odiseo o Menelao, contruidos en base a la oposición de una doble vía de acción sobre la cual los personajes deben decidirse. La otra gran coincidencia estructural está dada por el *modus operandi* del razonamiento presentado por los dos guerreros del bando troyano: Héctor –al igual que Agenor– se decide a enfrentar a Aquiles luego del descarte de los cursos de acción que no le parecen los más apropiados debido a la gran influencia ejercida en él por el sentimiento de *aidós*.³ Un factor de

¹ Algunos de los más provocativos son los desarrollados por LOHMANN (1970:37-38); TAPLIN (1992:234-235); GONZÁLEZ DE TOBIA (1996:109-126).

² vv. 99-110; 111-128 y 129-130.

³ Si bien este no es el único de los conceptos vinculados a la moralidad del héroe homérico que aparece en el soliloquio de Héctor, sí se convierte en el principal elemento estructurador alrededor del cual se ubican todos los demás. Como muy bien ha señalado la Dra. González de Tobia: “Podemos considerar, a manera de síntesis conceptual, que

extrema importancia en el análisis de las palabras de Héctor a su *thymós* es la consideración de que las actitudes éticas de este héroe son las que en mayor medida están relacionadas con su compromiso familiar y comunal al mismo tiempo, al igual que sucede al comienzo del soliloquio de Menelao, cuando el héroe aqueo se reconoce "culpable" de la guerra de Troya (XVII 92). El menor de los Atridas deja de lado estos sentimientos al momento de tomar la decisión de la huida justificada; su contrapartida, Héctor, no podrá hacerlo y se transformará en la "víctima" social por excelencia en el contexto de toda *Ilíada*.

En las palabras de Héctor se evidencia un conjunto de factores sociales y familiares que "obligan" al personaje a tomar la decisión de enfrentarse solo contra el mejor de los aqueos; nuestro análisis se centrará precisamente en la demostración de cómo funciona ese grupo de elementos en el momento de la resolución trágica del héroe.⁴

El soliloquio del príncipe troyano se abre con una frase interjectiva típica, luego de la cual comienza la exposición (mediante el uso del modo prospectivo-eventual) del primero de los posibles cursos de acción a los que se enfrenta: para desarrollarlo se vale de una prótasis condicional en la que el héroe considera retraerse en la seguridad del interior de su ciudad, tal y como se lo habían rogado sus padres momentos antes (XXII 38-76 y 82-89 para las *rthesis* de Príamo y Hécuba, respectivamente). La apódosis de este período contiene el impedimento por el que ese accionar es rechazado: el futuro reproche de su hermano Polidamas (primera aparición del *aidós*, relacionada con sus relaciones familiares y conjuntamente, y más importante todavía, con su rol como

en la *rthesis* se han puesto en juego cuatro conceptos fundamentales: *kléos*, *thymós*, *aidós* y *áte*. *Thymós*, explícitamente aludido en la clave del soliloquio, del verso 122; *aidós*, comprendido, ínsitamente, en el verbo *aidéomai*, con dos significaciones complementarias dentro de la *rthesis* (vv. 105 y 124), según tenga a Héctor como sujeto, actor, o como objeto paciente de la acción; *kléos* aparece en la segunda instancia de la disyuntiva de matar o morir, abasteciendo, precisamente, la posibilidad más digna y constatable (v. 110). *Áte*, en cambio, no se pone en evidencia formal en el discurso, pero pesa, precisamente por ausencia, y se puede corroborar su identidad fácilmente, ya que abarca toda la prótasis sin apódosis (vv. 111- 121) y se prolonga aun en la eventualidad de la última línea". Cf. GONZÁLEZ DE TOBIA (1996:8-9).

⁴ Hacemos hincapié en esta tragicidad debido a que –como veremos– existen fundamentos suficientes para apoyar la hipótesis de que Héctor toma su resolución al mejor estilo de la tragedia ática del s. V, demostrando con sus palabras no sólo el ya aludido sentimiento de responsabilidad, sino también un profundo autoconocimiento de la situación que le toca vivir y de las causas que lo han conducido hasta ese punto. En palabras de Aristóteles, el soliloquio de Héctor se convierte en el *anagnorismós* necesario para el personaje, presa del *áte* hasta ese momento.

líder de las tropas troyanas).⁵ El héroe no puede entrar a la ciudad bajo tales circunstancias, y luego de desechar este curso de acción, propuesto principalmente por Príamo, se sumerge en el razonamiento de otras posibles vías de elección futuras. Debe señalarse que tal proceso se encuentra en todo momento determinado por las consecuencias de sus acciones pasadas (de ahí el juego magistral de Homero con los usos de los tiempos verbales y los modos sintácticos en este episodio de *Iliada*, encargados de articular el conocimiento que Héctor posee del presente, como así también del alcance de su accionar previo a esos instantes),⁶ y este detalle permite apoyar la hipótesis de una fuerte relación de causalidad entre las palabras y las acciones del príncipe troyano. Tal es el caso, por ejemplo, de la vinculación establecida entre los versos 103 y 108-110, en los que el personaje se refiere a dos de sus diferentes posibles elecciones, una pasada (el haber ignorado el consejo de su hermano) y otra presente (la disyuntiva de matar o morir en batalla), utilizando prácticamente la misma expresión: *àn polù kèrdion êen / eie* (el efecto, centrado en la disyuntiva de ese personaje que se encuentra invadido por el sentimiento de *aidós* se desprende precisamente del hecho de no haberse decidido a hacer "lo que era mejor" antes, es decir, haber seguido el consejo de su hermano mellizo).

⁵ Con estas palabras, Héctor alude directamente al episodio del Canto XVIII 249-313.

⁶ Este mismo juego del autor fue considerado por la Dra. Tobia en su análisis del fragmento: "Si consideramos, en primer lugar, la actitud sintáctica en el soliloquio, elaborada a expensas de formas verbales precisas, podemos afirmar que prevalece una actitud de proyección de las acciones hacia el futuro, con distintas apoyaturas de sentido. En el primerísimo plano, a partir de la forma de la eventualidad y el futuro indicativo rotundo, se despliega una mirada hacia el pasado, que no es sino una constatación del presente y el futuro próximos, que se confirma en el cierre anular de la posibilidad frustrada en el pasado y con vigencia de irrealidad presente (v. 103). La quiebra temporal del verso siguiente sirve de gozne y equilibrio entre el presente y el pasado, con la resolución futura del encadenamiento prohibitivo, futuro y potencial, en la economía narrativa de seis versos (vv. 105-110). A continuación, bajo la figura de *anacoluto*, se expresa nuevamente la proyección al futuro, a partir de la serie de posibilidades enunciadas mediante las sucesivas *prótasis* hipotéticas condicionales, sin *apódosis* (vv. 111-121). La ausencia formal de una *apódosis*, resulta propicia para la presencia de la oración interrogativa directa del verso 122, ya que permite que este tramo de la *rhexis* pueda ser explicado por la vía psicológica, a partir de la ruptura sintáctica. En el último tramo del discurso (vv. 123-130) se cierra el circuito inicial de la proyección futura con tiempos futuros de indicativo, rotundos en su alusión a la realidad, prolongados en utilidades particulares de infinitivos y en la exhortación final, mayestática, que se cierra con una eventualidad propicia, a modo de composición anular con la eventualidad del comienzo". Cf. GONZÁLEZ DE TOBIA (1996:7-8).

En el inicio de su *rhexis*, Héctor deja bien en claro la expresión de su conciencia de excesiva responsabilidad debido a la muerte de tantos troyanos a lo largo de los diez años de guerra, y la reafirma en los vv. 104-110 (tema B de nuestro esquema). El *aidós* que mueve a actuar al héroe es la respuesta directa no tanto a su eventual derrota personal ni a la pérdida del honor como al hecho de que él, el bastión en quien se basa la defensa de Troya, haya destruido a su pueblo "por causa de mi desvarío", v. 104. Es interesante observar que ese sentimiento es manifestado en términos de un juicio *imaginario* de los demás troyanos, aludidos en los vv. 105 y 106, pero lo que hace que su *aidós* sea más intenso es la posibilidad de encontrarse indefenso ante las críticas de "algún otro hombre inferior a mí", v. 106, al punto de transformar la alternativa del enfrentamiento cuerpo a cuerpo con Aquiles en algo preferible, incluso si este hecho implica directamente su propia muerte "gloriosamente", en defensa de la ciudad (vv. 108-110).

Ese "troyano inferior a mí" funciona en el discurso como la demostración del alto grado de internalización que el personaje tiene de las actitudes principales (y sobre todo, esperables en un guerrero) concernientes a la vida ética del hombre homérico, opuestamente a lo que sucede en los soliloquios de Menelao y Agenor, y permite ubicarlo en un lugar más cercano a la posición tomada por Odiseo.

El segundo estadio del discurso, desarrollado entre los vv. 111 y 128, está centrado en la mejor manera que puede llegar a tener Héctor para salvar su vida, y es destacable el trabajo del aedo en esa serie de períodos condicionales integrados solamente por sus prótasis, que se ubica entre los vv. 111 y 121. En ellos, como ya remarcamos, se distingue la utilización de la denominada "retórica de lo irreal", tal y como había aparecido en el discurso en que Aquiles anuncia su regreso a Ftía en el Canto IX (vv. 307-429): Héctor encuentra un "tercer camino": la devolución de Helena y de los bienes confiscados por Paris y conducidos hacia Troya, y no conforme con esto le suma a ese eventual pacto el ofrecimiento de las riquezas de su propia ciudad para el reparto entre los aqueos.

Un aspecto a considerar en el que llamamos el segundo estadio del soliloquio es su relación, por oposición, con los mismos pensamientos (la conservación de la vida) en el discurso de Agenor. Héctor se diferencia notablemente de su aliado, en primer término, porque sus palabras presuponen, como dijimos, su especial rol político, y en segundo lugar (y más importante todavía), porque tienen una base ética, ausente por completo en las reflexiones de Agenor. Héctor reconoce,

mediante una prótasis relativa (cuyo antecedente es Helena, v. 114) expresada en un rotundo modo sintáctico real, que el rapto de Paris fue "el origen de la guerra", v. 116, y la devolución de la mujer conjuntamente con los demás objetos llevados a Troya se convertiría en una acción noble y justa, al tiempo que en una chance de salvar su vida. Pero esta posibilidad no se extenderá demasiado en las consideraciones del hijo de Príamo: si el *aidós* sentido por su propia imprudencia había hecho que "abortara" la primera de sus opciones, un nuevo sentimiento de *aidós* vinculado a la imprudencia de su hermano y a las desastrosas consecuencias que esa acción trajo a su ciudad hará que esta otra opción también sea descartada.

Luego de la censura de su *thymós* (v. 122), Héctor abandona por completo esta línea de pensamiento. Y no lo hace porque considere que tal opción tiene una base ética incorrecta, sino porque asume su condición trágica y se da cuenta de que imaginar, aunque sea momentáneamente, esa salida es algo absolutamente irrelevante (y hasta podría decirse imprudente) para la realidad de su situación presente. En este punto del discurso, más que en ninguna otra parte, observamos la fuerte presencia de la "ironía trágica" en el personaje, puesto que Aquiles ya no combate contra él en su calidad de líder de las tropas troyanas, sino que lo enfrenta de manera personal, como el asesino de su amigo Patroclo. Esta conclusión es la que mueve a Héctor a la utilización de las maravillosas imágenes relacionadas con la figura femenina entre los versos 123 y 128: en principio aludiendo a la manera en que será asesinado por el héroe aqueo si este lo ve despojado de su armamento ("y él no tendrá compasión de mí ni me respetará en nada, y me matará cuando yo esté indefenso, como a una mujer", vv. 123-125), luego, tras alcanzar la conclusión definitiva concerniente a la imposibilidad de diálogo, con la imagen de los enamorados intercambiando sus palabras confidencialmente (vv. 126-128). Por medio de la asociación directa de ideas, Héctor utiliza dos veces la comparación de su imagen con la figura femenina: en parte, porque es una manera de resaltar las tremendas diferencias existentes entre los dos guerreros (un simple mortal y el hijo de una divinidad), pero lo que hace que estas palabras sean más patéticas es la explícita relación que presentan con la última vez que vimos a Héctor en la seguridad del interior de la ciudad (Canto VI), en contacto con lo femenino, y especialmente en la despedida de su esposa Andrómaca, a quien –ya sabemos– no tendrá oportunidad de volver a ver.

A nuestro juicio, haber opinado que los héroes homéricos no evidenciaban una profundidad psicológica en la emisión de sus palabras es haber ignorado precisamente el trabajo que el creador de *Iliada* se tomó en espacios como este, haciendo que la estructura de su gigantesca obra no presentara incoherencias y cerrara por completo, pero también demostrando que el hombre del siglo VII a.C. poseía una rica vida interior, y que la misma podía ser plasmada en el arte literario para las generaciones futuras, las que todavía nos vemos envueltas en esas constantes humanas universales que tan magistralmente expresara Homero.

La culminación de la línea de pensamiento que expone las eventuales maneras irreales que tiene Héctor para salvar su vida conduce directamente al que para nosotros es el tercer y último estadio del soliloquio: el héroe decide abruptamente el enfrentamiento singular en sus dos versos finales: "Es mejor entablar ya la lucha lo más rápido posible... Veamos a quién de los dos, eventualmente, el Olímpico Zeus otorga la gloria", vv. 129-130. La gran última decisión del héroe troyano es, sin embargo, mantenida débilmente, puesto que el temor sentido por el acercamiento de Aquiles (antes de la aparición de Déifobo / Ateña) hace que el personaje se eche a correr, tratando instintivamente de salvar su ya finiquitada vida (XXII 131-167).

Héctor concluye en que la lucha con Aquiles es su mejor opción porque su situación personal es la del "todo o nada": si pelea y mata al héroe aqueo, salvá (al menos momentáneamente) a Troya; si muere, en cambio, su desaparición conlleva la destrucción de su familia y de su ciudad. Esta también es su única salida porque las consecuencias presentes de sus acciones pasadas le impiden el acceso a cursos de acción que le permitan continuar su vida honorablemente, sin la carga del sentimiento de *aidós*.

Héctor concluye finalmente en el pensamiento de la lucha porque es la acción dictada por el mito. Pero más allá de esta visión "determinista", Homero demuestra en la figura de este personaje la ejecución de un trabajo maravilloso con la leyenda que le sirve de "telón de fondo" para la creación: tanto él como su público sabían de antemano que Troya estaba destinada a la destrucción, que Héctor estaba destinado a la muerte en manos de Aquiles. Y al igual que sucedería con la tragedia ática del siglo V (y este es otro de los elementos que apoyan nuestra hipótesis de la relación entre ambos géneros), ese público y nosotros, lectores que conocemos la trama mítica, nos sentimos conmovidos ante sus palabras, porque el detalle más importante a tener en cuenta es precisamente el manejo que el autor realiza no con el "qué" (es decir,

el relato, la historia), sino con el "cómo" (la expresión de esa historia en la creación personal).

Se puede decir que Héctor está atrapado y que su decisión se desprende de la lógica de los eventos tal y como son presentados en la trama de *Iliada*; también se puede considerar –esto sería quizás lo más correcto– que él es y no es un agente libre al mismo tiempo. Él debe decidirse, y quiere hacerlo de una manera en que su honor no sea mancillado, pero debe decidirse en un contexto en el cual todas las salidas "honorables" (excepto una, la lucha) están excluidas. Por eso decimos que es y no es libre: tiene libertad para realizar una deliberación, pero a esa altura de su accionar no es libre para adoptar ninguna de las posibilidades que se desprenden de sus reflexiones con el *thymós*.

Al enfrentar a Aquiles, Héctor acepta las consecuencias de acciones propias y ajenas a su persona: él no es responsable del rapto de Helena, el cual llevó a su gente a la guerra, pero sí es responsable de haber desoído la recomendación de Polidamas, y a la vez de la muerte de Patroclo (acción que aparece como consecuencia lógica –pues estamos ubicados en un contexto bélico– de una causa originada fuera de él). Y asume los errores propios y ajenos como suyos puesto que es una persona absolutamente vinculada a su rol social, como hermano de Paris, pero también como guerrero defensor de su ciudad.

Héctor, el "héroe de la responsabilidad" como lo llamó Redfield,⁷ no puede ni desea separarse del contexto social en el que está inmerso, reflejando por la negatividad en este aspecto la decisión del abandono de la lucha tomada por Aquiles; a eso se debe la postura extrema que muestra en su soliloquio (XXII 104): "Y ahora, puesto que destruí al pueblo por causa de mi desvarío...". Como vimos, el uso del posesivo de primera persona en la expresión "por causa de mi desvarío" completa, mediante la actualización del discurso que recae sobre el adverbio de tiempo "ahora", el círculo que se inicia en los versos 99-103, en los que expone su arrepentimiento por el curso de acción elegido debido al cual, por haber decidido separarse del contexto social (es decir, por no haber tenido en cuenta el consejo de su hermano Polidamas), se conduce a sí mismo y a todo su pueblo a la destrucción. El soliloquio de este personaje representa el mejor ejemplo iliádico de la definición discursiva que hemos denominado "héroe del *aidós*" (categorización en la que incluimos a los cuatro personajes emisores de estos discursos tan

⁷ Cf. REDFIELD (1975:128-159).

especiales), al mismo tiempo que coloca en primer plano el error trágico del personaje, ubicado en ese distanciamiento de la comunidad. En este sentido, el error de Héctor se acercaría al cometido por Patroclo: ambos héroes deciden, en *Iliada*, representar un papel que no fue hecho para ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- ADKINS, A. W. H (1960) *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford.
- DE ROMILLY, J. (1984) *PATIENCE, mon coeur!...*, Paris.
- EASTERLING, P. – KNOX, M. (1990) (ed.) *Historia de la literatura clásica I. Literatura Griega*, traducción al español de F. Zaragoza Alberich, Madrid.
- EBELING, W. (1963) *Lexicon Homericum*, Hildesheim.
- EDWARDS, H. (1987) *Homer. Poet of the Iliad*, Baltimore and London.
- FENIK, B. C. (1978) (ed.) *Homer. Tradition and Invention*, Leiden.
- FRÄNKEL, H. (1962¹, 1993) *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, traducción al español de R. Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid.
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A. (1996) "Un soliloquio escénico significativo. *Iliada*, 22, vv. 99-130", *Praesentia*, 2-3, 1998-99, pp.109-126.
- LEAF, W. (1960) *The Iliad*, London, 2 vol.
- LOHMANN, D. (1970) *Die Komposition der Reden in der Ilias*, Berlin.
- MARTIN, R. P. (1989) *The Language of Heroes*, Ithaca and London.
- MORRIS, J. – POWELL, B. (1997) (eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden - New York - Köln.
- REDFIELD, J. (1975) *Nature and Culture in The Iliad*, Chicago.
- TAPLIN, O. (1992) *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad*, Oxford.
- TOOHEY, P. (1992) *Reading Epic*, New York.
- VIVANTE, P. (1985) *Homer*, New Heaven.
- (1991) *The Iliad. Action as Poetry*, Boston.
- WHITMAN, C. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Massachusetts.
- WRIGHT, G. M. – JONES, P. V. (1997) (eds.) *Homer. German Scholarship in Translation*, Oxford.
- WRIGHT, J. (1978) (ed.) *Essays on the Iliad. Selected Modern Criticism*, Bloomington and London.

YAMAGATA, N. (1994) *Homeric Morality*, New York.

ZECCHIN DE FASSANO, G. (1991) "El Canto IX de *Iliada*", en *Homenaje a Aída Barbagelatta*. In *Memoriam*, tomo 1, pp. 83-102.

ABSTRACT

This study aims at approaching to one of the most significant iliadic passages: the soliloquy that makes Hector, the greatest Trojan hero, just before the last and most important singular combat in the poem, in Book XXII (98-130). We will try to prove –by means of its philological-literary analysis– the importance of his words to build an alternative heroic model –as opposed to the character of Achilles, "the best of the Achaeans"– to whom his duties as a hero, moreover the pressure exerted on him by his social environment, become together his own death sentence.

soliloquy | hero | aidos | thumos | free will

CUESTIONES PROTAGÓNICAS: CRÉMILLO Y CARIÓN EN *PLUTOS* DE ARISTÓFANES*

ARGOS 24 (2000) pp. 53-71

CLAUDIA FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA / CONICET
crf@netverk.com.ar

En las escenas que ilustran las consecuencias de la instauración del nuevo orden, Crémilo y Carión se alternan en la recepción de los coyunturales visitantes. Las notorias diferencias entre las que dominan uno y otro personaje ponen en tela de juicio el pretendido protagonismo entre amo y esclavo. Las disimilitudes están al servicio del enaltecimiento de la figura de Crémilo y de la puesta a prueba de su talla heroica. Carión, por su parte, se comporta como un mero recepcionista.

Plutos | Aristófanes | protagonista | héroe | actuación

Quizás no haya, dentro de la historia de la literatura, protagonistas más célebres que los del drama griego. Nos referimos a aquellos héroes y heroínas, cuyos trágicos destinos –a merced de las peripecias y reconocimientos que reclamaba Aristóteles–¹ fueron merecedores de ocupar el centro mismo de la acción dramática. Parecería hasta improcedente titubear a la hora de nombrarlos. Sin embargo, no siempre resulta incuestionable esta elección. Piezas como *Antígona*, para citar el ejemplo más transitado, han suscitado debates críticos inacabados en torno a la cuestión del protagonismo, es decir, en torno a la identificación del héroe o heroína trágico de la obra. Así *Antígona* y Creón tienen, para muchos, los mismos derechos para reclamar este lauro. Una tragedia como *Las suplicantes*, por el contrario, carece de un protagonista individualizado: el coro en su conjunto se hace cargo del rol protagónico, instancia provocadora de equívocas consecuencias en las

* Una primera versión de las ideas aquí desarrolladas, ciertamente más reducida, fue expuesta en el "Simpósio Nacional de Estudios Clásicos", Araraquara, octubre de 1999. Agradezco al Prol. Cavallero la lectura del presente trabajo y sus sugerentes comentarios.

¹ Cf. *Poética* 1450a34, 1452a22, 1452a29-33, 1454b29.

primeras especulaciones acerca de la antigüedad de la pieza.²

La problemática del protagonismo no se agota, sin embargo, en el análisis de las figuras del drama. Como se trata de teatro –y no exclusivamente de literatura– habría que incorporar a la discusión las cuestiones pertinentes a la actuación y a la distribución de los *roles*. No hace falta señalar lo obvio: la categoría de “protagonista” no es más que la traslación de la rigurosa jerarquía que distribuía los papeles entre los actores de una *troupe* dramática: *protagonistés*, *deuteragonistés* y *tritagonistés*. El primero de estos términos tenía una connotación fuertemente positiva en relación con los otros dos,³ por lo que es altamente probable que el *protagonistés* tuviera a su cargo la *performance* del héroe del drama. La homologación del protagonista con el *protagonistés* tendría implicancias insospechadas, si los actores hubieran incidido en mayor o menor medida en la creación literaria del personaje, incertidumbre para la cual no tenemos una respuesta concluyente.⁴

Ahora bien, estas cuestiones no son privativas de la tragedia. Reflexiones similares se imponen también para el caso de la comedia ática, el otro de los dos grandes géneros del teatro griego clásico. En esa dirección, la primera cuestión se centra en la posibilidad de estipular la existencia de un héroe cómico, paralelo a la figura del héroe de la tragedia, con la cual la comedia antigua siempre ha tenido una relación “parásita”.⁵ El libro de Whitman, *The Comic Hero* (1964) marcaría un “hito bibliográfico” en este sentido, al recuperar la prestigiosa categoría literaria de “héroe” para el protagonista cómico –aunque algunos todavía

² La preeminencia del coro, interpretada como un claro indicio de arcaísmo, llevó a considerarla la tragedia más antigua de Esquilo. El descubrimiento de un fragmento de papiro (Ox. 20 2265 fr.3), sin embargo, ofreció pruebas de que fue representada tan sólo en el 463. Ver LESKY (1964:80 ss.)

³ Cf. el uso claramente peyorativo del término *tritagonistés* en *De Falsa Legatione*, de Demóstenes (200 ss.).

⁴ Es posible inferir algún tipo de asociación entre actores y poetas en época temprana. Una vez que los actores fueron designados por sorteo, el autor no habría podido conocer de antemano la capacidad de su *troupe* actoral. SLATER (1990), sin embargo, conjetura que efectivamente los autores pudieron haber escrito para ciertos actores. Por un lado, porque el sorteo pudo no haber sido introducido al mismo tiempo que la competición entre actores (449 para la Gran Dionisia y 442 para la Lenea) y, por otro lado, sólo si se hubiera prohibido la alteración del texto después del sorteo, los autores no lo habrían adaptado a las habilidades del actor: “Texts in a working theatre are never written in stone. I believe that a text of a Greek drama was quite fluid up until the moment of performance; the *archon* did not grant a chorus on the basis of one of the Oxford Classical Texts in hand.” (*id.*:389, n. 11).

⁵ La frase es de CSAPO (1993).

prefieran llamarlo "antihéroe". Whitman lo describe como una compleja conjunción de bestia, hombre y dios, una imagen explícita de lo grotesco, marco sobre el cual se proyecta una serie de oposiciones: lo bajo y lo sublime, lo natural y lo divino. A la estructura general de lo grotesco añade la fuerza liberadora de la *poneria*, que consiste en la habilidad de adquirir ventaja en forma inescrupulosa sobre alguna situación o persona. Es este poder el que le permite oponerse a fuerzas superiores, a pesar de su aparente inferioridad.⁶ La imagen del héroe cómico propuesta por Whitman ha tenido una amplia aceptación entre los especialistas, si tenemos en cuenta que definiciones similares pueden leerse en autores como Carrière y sobre todo en Thiery.⁷

Whitman, sin embargo, planteaba estrictas limitaciones cronológicas: héroes como los que él describe serían imposibles de hallar más allá de *Aves*, linde que ciertamente puede discutirse,⁸ y cargaba las tintas, además, en el carácter individual del héroe cómico, noción que, a nuestro entender, también debería ser revisada:

Old comedy notoriously dealt with individuals, real or invented. And [...] the problem of the individual is of the utmost importance to Aristophanes's whole idea of drama; it is the individual who embodies the poetic core of his greatest plays. (p. 10)

Probablemente la influencia de Whitman en lo que atañe a esta exaltación del individualismo explique la negativa de la crítica posterior a identificar el comportamiento del héroe cómico con un patrón básico de funcionamiento.⁹ No obstante, la preeminencia del individualismo, entre los atributos que caracterizan al héroe no deriva necesariamente en que este sea un individuo. Por el contrario, el género cómico reposa sobre

⁶ Whitman señala a Odiseo, Hermes y Prometeo como modelos de *poneria*. El héroe cómico se afirmaría aislado de la sociedad, sin control de ningún tipo y su gran habilidad residiría en convertirlo todo para su propia ventaja, sirviéndose de su propia imaginación e inteligencia.

⁷ Cf. CARRIÈRE (1979:119 ss) y THIERY (1986:185 ss).

⁸ Para Whitman las comedias posteriores a *Aves* no tienen héroes con el mismo potencial cómico. Desde su perspectiva, el héroe está ausente de *Asambleístas*, *Plutos* y *Thesmoforiantes*, es difícil de encontrar en *Nubes*, se hace mujer en *Lysistrata* y está transformado en *Ranas*.

⁹ THIERY (1986), entre otros, niega la existencia de un rol codificado que identifique a todos los héroes de las comedias de Aristófanes en una misma entidad anónima y social. Sólo Diceópolis y Peisetero tendrían un comportamiento idéntico.

una estructura narratológica convencional, en consecuencia, los personajes comparten esferas de acción similares en todas las comedias. En este contexto, el héroe cómico conforma más bien un *rol* dramático, al modo como lo presenta Carrière (1979)¹⁰ o, más recientemente, Sifakis (1992):

[...] Dikaiopolis, Philokleon, Trygaios, and the other Aristophanic characters, may be unique, technically speaking, as characters of specific plays, but in so far as they get involved in predictable situations, to which they react in a predictable manner, they are variants of types. (p. 134)

Las innegables correspondencias en el accionar de los héroes cómicos permiten presuponer una suerte de guión que pauta su comportamiento, junto con la constante de algunos rasgos psicossociales más o menos fijos, si bien habitualmente se compensa la monotonía con disparidades significativas. Un afán taxonómico ha llevado a la crítica a dar cuenta precisamente de esta diversidad, catalogando la totalidad de las variables observables en las comedias conservadas de Aristófanes. McLeish (1980), para citar sólo un ejemplo, determina una taxonomía de tres tipos de héroes: el *spoudaios*, es decir, honesto, involucrado en acciones solemnes, sin motivaciones cómicas; el *bomolochos*, irrelevante en sus intervenciones y de intención lúdrica; y el *poneros*, que gana y domina en todas las situaciones y se admira a sí mismo.¹¹ Sin embargo, estas clasificaciones están lejos de resolver cuestiones de importancia, pues, como habíamos señalado para el caso de la tragedia, la problemática se centra en el reconocimiento de un criterio que determine la talla heroica de los personajes.¹²

El cuadro de situación se hace más complejo cuando entran en juego los actores del drama. Si mantenemos el mismo principio de ac-

¹⁰ "Ramener l'héroïsme comique à une forme unique peut sembler une démarche artificielle étant donné la grande diversité des héros des comédies. Mais cela veut simplement dire que la fonction du héros reste la même et qu'elle est première par rapport à la diversité des comédies. C'est son rôle subversif qui donne au héros un éclat que le réalisme ne pourrait lui procurer, à moins de devenir fantastique" (CARRIÈRE, 1979:123).

¹¹ Los ejemplos pueden multiplicarse. THIERY (1986), entre otros, distingue a los "héroes cómicos" de los "personajes cómicos no heroicos". Sobre los primeros reposa toda la comedia, mientras que los segundos están acompañados de un "partenaire" o adversario. La clasificación se adentra, además, en el tipo de acción que involucra a los héroes.

¹² En *Avispas*, por ejemplo, CORNFORD (1993) le atribuye el rol protagónico a Bdelycleón, en tanto THIERY (1986) y MCLEISH (1980) consideran que Filocleón cumple este papel.

tuación que se ha postulado para la tragedia, el primer actor (*protagonistés*) tendría a su cargo el *rol* del héroe cómico.¹³ En algunos casos, sin embargo, la presencia de héroes pasivos desplaza el protagonismo a personajes no heroicos; en estas circunstancias cabría preguntarnos si protagonismo y heroicidad siguen siendo equiparables y especular sobre la relación de estos *roles* con el *protagonistés* o primer actor.¹⁴ Cada comedia requiere, sin duda, un estudio particular sobre el tema. Por nuestra parte, nos proponemos abordar esta problemática en *Plutos*, la última comedia conservada de Aristófanes,¹⁵ ya que con regularidad se afirma que la pieza presenta la curiosa circunstancia de un protagonismo compartido entre el campesino Crémilo, el héroe cómico de la pieza, y su esclavo Carión. Esta es la opinión de reconocidos especialistas como McLeish, Cartledge, Russo y Thiery.¹⁶

La hipótesis presupone una suerte de identidad entre protagonismo y "heroicidad", en razón de que Carión alcanzaría el citado coprotagonismo arrebatando para sí algunas de las prerrogativas del héroe cómico. Esta instancia se haría evidente en la segunda parte de la comedia, cuando amo y esclavo se alternan para recibir a los usuales impostores, lo que ha constituido una de las grandes innovaciones de la comedia.¹⁷ Recordemos que por regla general le incumbe al héroe cómico enfrentar a estos *alazones* para despacharlos con insultos y palos.

Antes de entrar de lleno en la discusión de estas escenas, estimamos conveniente reparar que durante toda la primera parte del drama¹⁸

¹³ MCLEISH (1980) reconoce las mismas rutinas en las obras tempranas, por lo que estipula que la interpretación del protagonista presentaba demandas técnicas similares. THIERY (1986), por su parte, observa que el primer actor recurrentemente participaba en el prólogo, el agón y el final de la pieza.

¹⁴ Podrían calificarse de pasivos héroes Filocleón (*Avispas*) y el pariente de Eurípides (*Thesmoforiantes*).

¹⁵ Fue la última comedia representada por Aristófanes bajo su nombre, en el año 388. Veinte años antes (408) había llevado a la escena otra pieza con el mismo título (*sch. Ven.* 173 y 179), pero es imposible determinar en qué medida la segunda versión es una reescritura de la primera. Citamos por la edición de COULON (1923-1930).

¹⁶ RUSSO (1994:242) entiende que el héroe cómico tradicional, en *Plutos*, se presenta dividido entre dos personajes que resultan complementarios. Ver también MCLEISH (1980: 56), THIERY (1986:180) y CARTLEDGE (1990²:71).

¹⁷ El término "impostor" fue propuesto por CORNFORD (1993) y se corresponde con el *alazon* de la tipología aristotélica (cf. *Ética Nicomaquea* 1127-26). Para MAURACH (1968:3), el impostor sería una forma actoral fija, identificada con aquello que representaba a través de la máscara, el discurso y sus actitudes.

¹⁸ Con regularidad se percibe una quiebra en el desarrollo de la acción de la comedia, pautada por la ejecución de la parábasis. En la primera parte la acción progresa lidera-

el campesino Crémilo lleva adelante la acción: ha consultado el oráculo y ha procedido en consecuencia con lo que ha interpretado del mismo, persuade a Plutos de la necesidad de ser sanado para recobrar todos sus poderes, lo lleva al santuario para curarlo y se enfrenta con Penía –la pobreza personificada– en el único agón de la comedia. Se ha objetado que no tiene que luchar para vencer como otros héroes cómicos,¹⁹ pero la suya no es una excepción a la luz de lo que sucede con Trigeo o Praxágora, por ejemplo. En cambio, todas las acciones principales de la pieza surgen de su iniciativa.

De entre los vertimientos modales característicos del sujeto protagonista²⁰ –el “querer hacer”, “el saber hacer” y “el poder hacer”–, es cierto que Crémilo exhibe algunas competencias menos que sus pares heroicos. Su primera determinación consiste en tomar posesión de Plutos para curarlo después (“querer hacer”), en tanto su competencia cognitiva (“saber hacer”) se manifiesta en dos situaciones decisivas: en posesión de la retórica de la persuasión (vv. 103-251), cuando convence a Plutos de su poder superior al del propio Zeus, y en la elección de Asclepio como sanador del dios (sabe dónde llevarlo). Su potencia (“poder hacer”), en cambio, no desborda los límites que impone su naturaleza humana. En otras comedias, los agentes sobrehumanos se limitan a ser meros ayudantes en un momento del proceso de la transformación; cumplen este papel, por ejemplo, los dos pájaros que llevan Euélpides y Peisetero en *Aves* o el escarabajo gigante sobre el que vuela Trigeo en *Paz*. En *Plutos*, en cambio, le corresponde a Asclepio toda la gloria de haber sanado al dios de la riqueza. No obstante, ya nadie se acuerda de él en la segunda parte de la comedia.²¹

da por el protagonista, quien supera la resistencia de un grupo (coro) o un individuo y crea nuevas condiciones de vida: en la segunda, entretanto, se ilustran las consecuencias del nuevo orden instaurado en pasajes de tipo farsesco. *Plutos*, carece de parábasis y, al decir de los especialistas, la intervención del coro cumple un rol marginal. Aun así la pieza conserva en su desarrollo una estructura bipartita.

¹⁹ Cf. THIERY (1986:286). No debe subestimarse, sin embargo, su lucha dialéctica. La oposición de Penía, aunque ideológica, constituye una verdadera oposición.

²⁰ Usamos “sujeto” en el sentido que le otorga Greimas al término en su conocido modelo de análisis actancial de los personajes. Vale decir, aquel personaje cuya imaginación le permite alcanzar el objeto deseado, que podrá otorgar beneficios a su propia persona, a su círculo familiar o a la sociedad toda. El sujeto es, por regla general, el protagonista.

²¹ Otros héroes cómicos están perfilados con las tres modalidades. Peisetero (*Aves*), por ejemplo, “quiere, sabe y puede” vencer a las aves y fundar una ciudad en el cielo. Dioniso, en *Ranas*, “quiere” llegar al Hades, pero no sabe cómo hacerlo. Por esto consulta a Heracles el camino más rápido. Los héroes que fracasan, como Strepsiadés (*Nubes*),

No menos importante, Crémilo comparte los rasgos distintivos más frecuentes de los héroes de la comedia de Aristófanes.²² Es viejo, como Diceópolis, Strepsíades, Filocleón, Trigeo, Peisetero y el pariente de Eurípides (Mnesiloco), y campesino, al igual que Diceópolis, Strepsíades y Trigeo. Los dos atributos se manifiestan en la apariencia física del personaje y, como componentes visuales, tienen un fuerte poder de caracterización. En este sentido, Crémilo responde adecuadamente a las expectativas de la audiencia. Es oportuno señalar que la vejez tiene más un significado simbólico que psicológico o social (Carrière, 1979), conecta al personaje con un tiempo heroico pasado, contrapuesto normalmente a la decadencia del presente. La pertenencia al campesinado, en cambio, tiene fuertes implicancias sociales. Aristófanes da muestras de haber estimado a la gente de campo por sobre sus compatriotas ciudadanos.²³ De todos modos, también puede interpretarse que esta adhesión se fundamenta más bien en los orígenes campesinos y dionisiacos del género: el hombre de campo es el que entra en contacto con las fuerzas naturales (Carrière, 1979:128).

La mención del hijo²⁴ y la presencia de la mujer hacen de Crémilo un padre y esposo. Una relevancia mayor podría otorgársele a la persistente compañía de Carión a lo largo de toda la comedia, porque Crémilo, cuyo nombre de tardía aparición debía pasar inadvertido para el público, es designado por lo general como "amo", no sólo por su servidor sino por los otros personajes del drama (vv. 12, 20, 67, 253, 260, 262, 285, 319, 633, 819). Δεσπότης, entonces, es el término que le confiere identidad durante el diálogo. Vale decir que el héroe compendia los rasgos de hombre, esposo, amo, campesino y anciano, todos ellos notas

sólo "quieren" y esta modalidad parece insuficiente para lograr la victoria del sujeto. La ausencia (no limitación) de la competencia cognitiva determinaría el fracaso del héroe.

²² Los rasgos distintivos son los que se oponen binariamente en las relaciones entre los personajes. Crémilo se opone a su hijo, en calidad de padre, a su mujer, en calidad de esposo, a Carión por ser su amo, etc.

²³ La contraposición ciudad-campo observable, principalmente, en *Acarnienses* y *Paz*, surge como una invención del s. V. Históricamente, con el abandono de los campos a causa de la guerra del Peloponeso (431) se modifica la percepción del mundo en el imaginario antiguo. Como señala BORGEAUD (1993), el rústico es considerado a partir de entonces el depositario de antiguos valores: "El valor y el buen sentido aparecen de su parte. Incluso cuando pierde importancia económica, conserva un privilegio simbólico, el de situarse en la intersección entre lo salvaje y lo civilizado, y el de conocer por lo tanto los caminos de la urbanidad, los senderos que llevan del desorden al orden o a la inversa" (p. 335).

²⁴ Sólo se lo menciona en el prólogo (vv. 35 ss y 250).

positivas dentro del código de valor simbólico de la comedia antigua, que defiende la visión patriarcal tradicional de la cultura griega.

El criado, por su parte, aparece delineado como un ser primitivo, en total correspondencia con su posición subalterna en la escala social. Gran parte de su conducta está motivada por las necesidades más primarias: sexuales, fisiológicas y gastronómicas (vv. 190-2, 320, 672-99, 766) y en gran medida su registro de lengua está acorde con estas inclinaciones. Pero no puede negarse que en otros aspectos la conducta de Carión transgrede las reglas que impone el condicionamiento de su *status*. Es el primero que increpa a Plutos, ordena al dios (vv. 56-7) y a su amo (v. 63), aconseja, incluso, la mejor tortura para hacerlo hablar. Su discurso aparece denotado con signos de violencia (vv. 65, 68-70, 111); paradójicamente el abuso de la autoridad proviene de parte de un subordinado. Ciertamente el espacio que gana Carión para expresar abiertamente su sagacidad y simpática malicia representa un progreso notable con respecto a sus antecedentes literarios, meros instrumentos de sus patrones.²⁵ No obstante, durante la primera parte de la obra, acompaña a Crémilo cuanto más como un asociado, sin llegar a reemplazarlo.²⁶ Bien podría decirse, pues, que las jerarquías sociales se corresponden con las jerarquías dramáticas.

Vayamos, ahora, a las escenas de carácter episódico que ilustran las consecuencias de la puesta en marcha del nuevo orden en tres ámbitos bien definidos: el socio-político, el privado-amoroso y el divino-ritual (vv. 823 ss). Se trata de la llegada de una serie de impostores, que arriban motivados por su deseo de agradecer al dios los beneficios obtenidos a partir de su curación o para reclamar, con disposición jactanciosa, los privilegios que la utopía consumada les ha arrebatado y que ellos pretenden merecer. Numerosos especialistas han entendido que estas escenas demuestran el carácter ilusorio de la utopía y pondrían en duda la realización del plan.²⁷ Recordemos que la visión recuperada de Plutos

²⁵ La única excepción la constituye Jantias, el servidor de Dioniso en *Ranas*. En *Caballeros*, en cambio, la conducta transgresora de Paflogón puede explicarse por tratarse de la transposición escénica de un ciudadano ateniense.

²⁶ Cuando está solo, se encuentra cumpliendo órdenes de Crémilo: convoca al coro de campesinos con quienes ejecuta la párodos y hacia la mitad de la pieza tiene a su cargo dos discursos de mensajero: informa sobre la curación de Plutos y el enriquecimiento de la casa de Crémilo.

²⁷ Se trata de aquellos que postulan una lectura irónica de la pieza. Entre otros, SÜSS (1954), NEWIGER (1975), MAJIRACH (1968), HERTEL (1969), FLASHAR (1975) y HEBERLEIN (1981). Entienden que los personajes recientemente enriquecidos no son precisamente paradigmas de honestidad.

permitiría que la riqueza alcanzara a todos los hombres, al menos con seguridad a todos los honestos.²⁸

Los primeros visitantes –un hombre justo recientemente enriquecido y un sicofanta que acaba de empobrecerse– ratifican el cumplimiento de la utopía y refieren sus resultados prácticos en la sociedad, antes reflejados exclusivamente en el ámbito más o menos privado de Crémilo. El informante es presentado como paradigma de los malvados y confirma que la riqueza sólo ha alcanzado a los honestos. Les siguen una anciana aniñada y su joven amante. La imprevista riqueza de este último le ha permitido liberarse de la vieja, uno de los tantos males, según se permite entrever, a los que la pobreza lo tenía sometido. Las arcas de la anciana, sin embargo, han permanecido intactas con la cura de Plutos, pero ha perdido con el muchachito su objeto máspreciado. Por último, hacen su arribo Hermes –en calidad de mensajero de Zeus– para informar sobre el estado de inaniación de los dioses ante la falta de sacrificios –ahora que todos honran a Plutos–, y el sacerdote de Zeus, que por iguales motivos ha abandonado el templo del padre de los dioses.

La alternancia de Crémilo y Carión para recibir a los visitantes guarda una asombrosa simetría. Uno como otro entrevistan a tres de los seis impostores. Sólo dos –el hombre justo y el joven– ingresan para demostrar satisfacción por el cambio. Amo y esclavo se los distribuyen en lo que parece ser una exacta compensación de fuerzas en el funcionamiento dramático de ambas figuras. Del mismo modo, los últimos visitantes, fuertemente vinculados por la naturaleza de sus desgracias y sus connotaciones –nos referimos a Hermes y el sacerdote de Zeus– no forman una pareja y cada uno de ellos dialoga con Carión y Crémilo respectivamente, sin coincidir sobre la escena.

Carión asume la representación del nuevo orden y de los honestos (*chrestoi*), valoración ética que contradice, sin embargo, la carga semántica negativa de los apelativos con los que se lo designa durante el diálogo.²⁹ Vale decir que su participación un tanto emancipada se explica desde el propio texto como la puesta en escena de la humorada del mundo al revés. Frente al hombre justo y al delator, el esclavo cumple el

²⁸ En un comienzo Crémilo ha expresado su intención de que Plutos se dirija sólo a los honrados y a los honestos (vv. 386-7). Sin embargo Penía da por seguro que ella será desterrada por completo de este mundo (v. 430) y Crémilo no rectifica la suposición. Esto ha dado pie para señalar contradicciones en la historia de la pieza. Sobre este tema, ver KONSTAN – DILLON (1981).

²⁹ οὐπίτριπτος (v. 275), μόθων καὶ κόβαλος (v. 279), τάλαν (v. 707), Ταλάντατ' ἀνδρῶν (v. 684).

papel del burlador y alcanza una autoridad inusual para un criado, logrando a la vez una cómplice intimidación con la audiencia.³⁰ Interroga inquisitivamente, (vv. 824, 827, etc.), comenta con ironía sobre la sospechosa calidad de las ofrendas del justo, se anticipa al pensamiento de su interlocutor (vv. 832-4, 838) y se apropia inclusive de sus palabras para retrucar burlescamente (v. 929 = v. 918). Con certeza gobierna la situación cuando le ordena desvestirse al sicofanta (v. 926) y este le obedece.³¹ Los imperativos modalizan normalmente el discurso del patrón y no del subordinado, pero Carión compone un servidor particular. Gran parte de su supremacía es sin duda lingüística, sin duda es un "amo" del lenguaje.³² Pero, al decir esto, no hacemos sino subrayar que su superioridad se reduce a la competencia discursiva. Por lo demás, observamos que en las escenas en cuestión se limita a aceptar el ingreso del hombre justo a la casa de Crémilo y a expulsar al delator, acciones previsibles a la luz de escenas similares en anteriores comedias y en estricta conformidad con su función social de servidor, encargado, entre otras cosas, de atender a los que llaman a la puerta.

A favor de su equiparación con Crémilo, podría aducirse que se le ha asignado un papel de preferencia al enfrentar al único dios de la pieza. Pero tampoco debe sobredimensionarse su encuentro con Hermes. Este último, en calidad de mensajero, es un sirviente de Zeus y, por esta razón, su diálogo con Carión bien puede interpretarse como una charla entre pares. Queda claro que comparten dos aficiones características de los servidores: la comida y el robo (vv. 1139-1142). Hermes, aunque un dios, compone el tipo del *alazón* sin apartarse de la regla: mentiroso y charlatán, se declara amigo de Carión (v. 1134) para mendigar un poco de pan y de carne (vv. 1136-8).³³ Aunque el esclavo pretenda decidir el

³⁰ Normalmente partes de la burla permanecen en un tácito acuerdo con ella.

³¹ Algunos escoliastas y copistas adscribieron el episodio a su amo Crémilo. OLSON (1989), por ejemplo, cambia la identidad de los hablantes, porque no acepta que Carión tome la parte legal de un ciudadano. Asigna al hombre justo los vv. 929, 931, 934, 935-6, 938-40, 942-3 y a Carión los vv. 937 y 941. Se basa en las órdenes de desvestirse a un esclavo que se ejecutan en *Paz*, vv. 933-34 y *Ranas*, vv. 495-98, 575-28 y en el titubeo del sicofanta cuando interpreta la orden. Sin embargo, el contexto de *Ranas* es singular, como para tomarse de ejemplo paradigmático, y la cita de *Paz*, en todo caso, podría considerarse una interesante prueba de que Carión ejerce una acción subversiva en la comedia.

³² Cabría destacar que los interlocutores de Carión resultan víctimas previamente degradadas. Los coreutas son viejos, el delator nunca ha tenido cabida en los mundos utópicos y Hermes aparece desfalleciente por inanición, rápido a claudicar.

³³ La imagen degradada de Hermes no sorprende. La mayoría de las piezas ofrecen dio-

destino del dios al aceptarlo como servidor –antes lo había desenmascarado en sus intenciones–³⁴, finalmente es Hermes el que consigue lo que quiere: ingresar a lo de Crémilo para obtener algo de comida.

A Crémilo, en cambio, lo esperan desafíos que no son equiparables a los de su criado. Las historias personales de la pareja de amantes y el sacerdote de Zeus, –los entrevistados del amo– vienen a plantear problemáticas imprevisibles en la planificación de la utopía. Esta instancia crea, entonces, la necesidad de que Crémilo retenga las riendas de la acción y obre de modo tal que el exitoso desenvolvimiento del nuevo orden pueda preservarse. Como bien ha observado Bowie (1993), la llegada de la anciana está motivada por el deseo de recomponer una relación de *cháris* (retribución) que la igualdad de la riqueza ha fracturado.³⁵ En el reino de Plutos vidente ya no valen los obsequios para retener la compañía del joven. No obstante, reclama lealtad por los beneficios que le ha otorgado en el pasado y que el joven parece repentinamente no recordar (vv. 1028-9). Ante esta circunstancia, Crémilo ordena sin más al joven regresar con la vieja durante la noche (vv. 1200-1), con lo cual ella recupera la felicidad que la vista recuperada por Plutos le había arrebatado. Como corresponde al mundo de la comedia, el héroe expulsa el *páthos* y los destellos trágicos son rápidamente acallados. Sin la participación eficiente de Crémilo la utopía cargaría sobre sus espaldas la sensación de una gran injusticia, vale decir, devendría una verdadera *dystopia*.

Un caso similar plantea la llegada del sacerdote de Zeus. Viene a ratificar la ruptura de las relaciones entre hombres y dioses y de qué modo esta situación lo ha perjudicado, al punto de verse en la necesidad

ses humillados, bufonescos, despreocupados por el hombre o enfrentados a él.

³⁴ OLSON (1989) señala un cambio de actitud en Carión durante su última aparición en escena. Observa que se opone a robar a su amo y considera que el engaño no tiene más cabida en el nuevo mundo. Pero la escena debe juzgarse desde otra perspectiva, la del humor. La actuación de Carión está al servicio de la degradación de Hermes. El esclavo logra la humillación del mensajero, que ruega y miente para conseguir su propósito. Desde nuestra perspectiva sería improcedente hablar de una supuesta evolución moral del personaje.

³⁵ Para BOWIE (1993:273 ss.) la *cháris* resulta un verdadero leit-motiv dentro de la pieza. Zeus ha quebrado la *cháris* entre dioses y hombres, al romper la conexión natural entre justicia y prosperidad y ha creado una situación inestable, que se resuelve positivamente al final. Hermes y Carión también debaten cómicamente sobre la reciprocidad (vv. 1139-45). Entre los hombres, los lazos recíprocos tampoco se han respetado: el hombre justo no recibió nada de los amigos a los que había ayudado, la vieja desea prolongar el arreglo con su amante con el regalo de la torta (v. 1031) y también el sicofanta considera que ha beneficiado a la ciudad en el pasado y espera ahora su recompensa.

de abandonar el templo de Zeus (vv. 1182-3). Sin embargo, este personaje carece de rasgos negativos; al menos la deserción olímpica del mismísimo Zeus (vv. 1189-90) elimina el carácter de traición que su conducta podría haber tenido.³⁶ La pobreza del sacerdote y ajena a toda deshonestidad, entonces, no se adecua a la nueva ecuación ético-económica que concibe Crémilo, donde sólo los malvados resultan empobrecidos. Por esta razón, el propio Crémilo acoge y asimila rápidamente al sacerdote al reino de Plutos, encargándole inclusive la misión de encabezar la procesión jubilosa del éxodo. De ninguna manera hubiera podido Carión resolver de forma satisfactoria los desajustes que plantean las historias privadas de estos visitantes. Ambas escenas demandan del protagonismo de Crémilo para reacomodar el rumbo de la utopía por él proyectada.

Creemos haber puesto en evidencia significativas divergencias entre las escenas dominadas por Crémilo y las escenas dominadas por Carión, no sólo en lo que respecta a la ilustración de las consecuencias del nuevo orden sino, sobre todo, a la participación que le corresponde a cada uno de los personajes, con lo cual ponemos en tela de juicio toda interpretación que tienda a equiparar los *roles* de ambos.³⁷ Por el contrario, la disimilitud está al servicio del enaltecimiento dramático de la figura de

³⁶ “Ο Ζεύς ὁ σωτὴρ γὰρ πάρεστιν ἐνθάδε. / αὐτόματος ἦκων”. A partir de la explicación del escoliasta (sch. 1189: “τὸν Πλοῦτον λέγει”) muchos han creído entender que “Zeus salvador” es el propio Plutos. OLSON (1990), por ejemplo, niega la deserción de Zeus del mundo olímpico, porque la considera incoherente con el planteo de la obra. Entiende que, como Zeus y Plutos son enemigos y rivales (vv. 87-91, 119-22), el reemplazo de uno por el otro es esencial en la utopía de Crémilo (vv. 130-42). No podría Zeus acudir a escena cuando un verso antes ha mandado un emisario para informar que destruirá a sus habitantes (vv. 1107-9). Si se encontrara dentro de la casa, la deserción de Hermes perdería su efecto dramático. HEBERLEIN (1981) también niega la llegada de Zeus. La referencia del verso en cuestión aludiría a la identificación de Plutos con Zeus *Soter*, catalogada como una reorientación teológica.

³⁷ RUSSO (1994:227-42) también señala diferencias notorias entre las escenas dominadas por Crémilo y aquellas dominadas por Carión, pero arriba a conclusiones opuestas a las nuestras. Estima que las escenas donde Carión está presente son las únicas relevantes a la línea principal de la comedia. En cambio, cuando está Crémilo se produce un diálogo desconectado de la situación dramática de la comedia. Su apreciación incluye las escenas del agón y las previas. El error de Russo consiste, desde nuestra perspectiva, en considerar superflua toda situación que amplíe o desvíe la acción principal de la comedia. HEBERLEIN (1981), por su parte, interpreta que la presencia del esclavo en las escenas ejemplificadoras impide la identificación del espectador con el plan consumado, ya que cuando aparece Crémilo, verdadero portavoz del *dēmos*, las escenas no tienen ningún valor demostrativo.

Crémilo, pues en tanto Carión procede de una manera tradicional, ilustrando la realización efectiva del mundo proyectado por su amo, este último tiene en sus manos la difícil tarea de eliminar los perjuicios de una riqueza sin límites. Retiene, de esta forma, el poder demiúrgico de los héroes cómicos y rectifica los desajustes que la visión restaurada de Plutos ha ocasionado, dando nuevo rumbo a la vida de los que se le acercan. Los alcances ilimitados de sus facultades quedan cifrados en las palabras con las que responde a las quejas presentadas por la anciana: "Dilo y será hecho" ("Φράζε, καὶ πεπράξεται", v. 1027). El desfile farfesco de los *alazones* pone a prueba la talla heroica de Crémilo; ante ellos, el esclavo sólo se ha comportado como un mero recepcionista.

Resta, por último, reflexionar sobre las posibilidades del reparto actoral, según se infiere del texto. Como es obvio, no podremos avanzar más que en un terreno de meras conjeturas. En primer lugar, resulta muy controvertido determinar el número total de actores parlantes pautado para la comedia. Mientras que para la tragedia el número de tres ha sido aceptado sin mayores discusiones, la determinación de las posibilidades de actuación de las piezas de Aristófanes ofrece serias dificultades.³⁸ Las opiniones de la crítica oscilan entre la indeterminación y la total libertad, hasta la limitación de su número a tres actores para todas las comedias.³⁹ Esta última restricción, a nuestro entender, incidiría cómicamente en la puesta en escena, y la aceptamos como válida precisamente en razón de su potencial humorístico. En efecto, se crea para el actor la necesidad de cambios de *roles* dramáticos en tiempos extremadamente breves, quebrando de esta forma cualquier tipo de ilusión escénica. El reemplazo de máscara y traje, en estas circunstancias, podía no ser completo y, en consecuencia, es muy probable que se explotara

³⁸ Las discusiones más importantes sobre este tema se encuentran en PICKARD CAMBRIDGE (1953), DOVER (1972), DEARDEN (1976), HENDERSON (1980), MCLEISH (1980), THIERCY (1986), RUSSO (1994), MACDOWELL (1994) y MARSHALL (1997).

³⁹ La tesis de un número indeterminado de actores es desechada ante la evidencia de que la mayoría de las comedias restringen a tres, cuanto mucho a cuatro, el número de actores en escena. DOVER (1972), por ejemplo, acepta que el número límite debía ser cuatro (= DEARDEN, 1976), aunque obras como *Acarnienses* necesitaron, según su criterio, de cinco actores para llevarse a cabo. De modo similar, THIERCY (1986) postula la existencia de tres actores principales, pero prevé la existencia de actores adicionales para algunas pocas partes de las piezas. MACDOWELL (1994) critica precisamente la argumentación de esta oscilación y observa que, así como había un número fijo de coreutas (quince para tragedia y veinticuatro para comedia), del mismo modo, el número de actores debía limitarse a cuatro.

cómicamente la dificultad implícita en esta necesidad técnica.⁴⁰ En segundo lugar, habrá que determinar de antemano si aceptamos que una misma figura pueda ser interpretada por dos comediantes o si, como opina McLeish (1980), el *protagonistés* no cumple más que un único papel y dejamos la superposición para los actores subsidiarios.⁴¹ Con sólo tres actores parlantes sobre la escena se invalidan estas posibilidades.⁴²

No obstante, en *Plutos* la distribución de las participaciones actoriales presenta pocas complicaciones. Hasta el verso 335 la comedia tiene tres personajes en situación de diálogo, que se ajustan perfectamente a los tres actores de la escena. Teniendo en cuenta la jerarquía de los *roles* y la ponderación cuantitativa de los versos iniciales, postularemos que el primer actor representaba a Crémilo, el segundo actor a Carión y el tercer actor a Plutos. Esta distribución impone, de aquí en más, el esquema de actuación siguiente: el *protagonistés* tenía a su cargo el *rol* de Crémilo, el hombre justo y Hermes; el *deuteragonistés*, los papeles de Carión, Penía, Plutos vidente y la vieja; y el *tritagonistés* cumpliría el *rol* de Plutos ciego, Blepsidemo, la mujer de Crémilo, el joven amante y el sacerdote de Zeus.⁴³

Hemos aceptado como válidas las actuaciones del coro según se mencionan en los manuscritos, entre los vv. 321-2, 626-7, 770-1, 801-2, 958-9, 1096-7, lo mismo que la sugerencia de Handley (1953) de incluir

⁴⁰ MARSHALL (1997) es el defensor de esta tesis y ejemplifica con variados pasajes. Llega a especular sobre la posibilidad de que un mismo personaje impostara la voz de un cuarto actor, casi como un ventrílocuo. *Lysistrata* sería la única comedia que no puede adaptarse a esta limitación. DEARDEN (1976:93 ss), por su parte, observa que la mejor indicación escénica que fundamenta el número de tres actores, es el hecho de que si tres actores están sobre el escenario, uno parte antes de que ingrese otro nuevo.

⁴¹ MCLEISH (1980) considera que este aislamiento del actor principal refleja la dominación y el aislamiento del personaje principal.

⁴² THIERY (1986) sólo estipula primeros actores con un único rol para *Acarnienses*, *Aves* y *Thesmoforiantes*.

⁴³ THIERY (1986) arriba a las mismas conclusiones. MACDOWELL (1994), en cambio, adhiere a la suposición de PICKARD-CAMBRIDGE (1953) de que todas las partes pueden distribuirse entre tres actores, siempre que Plutos sea actuado por dos, aunque admite que una distribución entre cuatro actores es más probable. Destaca, además, que sin la presencia del coro en los interludios propuestos por los XOPOY de los vv. 1094-7 y 1168-72, se haría necesaria la presencia de cinco actores en el primer caso y cuatro en el segundo. MCLEISH (1980:151) divide la actuación de *Plutos* entre un actor "continuo", dos comediantes y un cuarto actor "continuo", que jugaría roles menores. Encuentra afinidades estilísticas entre las partes de Penía y la vieja, y entre las del delator, el joven y Hermes, pero no considera que estas semejanzas sean lo suficientemente fuertes como para postular una distribución de *roles* sobre esta base.

otra participación coral entre los vv. 1170-1.⁴⁴ Estos *intermezzos* cubrirían el tiempo escénico del cambio de vestimenta, de otro modo se habría hecho necesaria la participación de cuatro o cinco actores.⁴⁵ Nos enfrentamos con la única dificultad más o menos sería entre los vv. 770 ss, porque Carión se aleja de la escena para alcanzar a Plutos que regresa desde el templo de Asclepio y vuelve a reaparecer con la comitiva en el v. 802. En esta aparición, un actor mudo habría estado a cargo de su "persona".⁴⁶ No sería este el único caso de actuación muda

⁴⁴ HUNTER (1979), por su parte, no acepta ninguna de las dos propuestas de los manuscritos bizantinos (vv. 958-9 y 1096-7), y SOMMERSTEIN (1984) sólo la última de estas dos. THIERY (1986:136) admite las siete indicaciones, pero observa que sólo tres (626, 801 y 1096) corresponden a una ruptura en la acción, las otras cuatro sirven sobre todo para separar escenas.

⁴⁵ El ingreso de Blepsidemo (v. 335) puede ser cubierto por el tercer actor que ha salido de la escena en el v. 252, por lo que el personaje de Penía (v. 415) deberá ser ejecutado por el segundo actor, que ha hecho las veces de Carión y que se ha alejado hacia el v. 321. La partida de Plutos y Carión, para encaminarse al templo de Asclepio, exige la presencia de un actor mudo para cubrir alguno de los dos roles (ni Plutos ni Carión hablan). El canto del coro, luego del verso 626, permite el traspaso de roles con comodidad. De esta forma, el *deuteragonistés* que se aleja como Penía en el v. 609, reingresa nuevamente como Carión en el v. 627. El disminuido papel de la mujer de Crémilo (v. 641) nos hace suponer que la interpretación esté a cargo del *tritagonistés*, en tanto Carión vuelve a dejar la escena (v. 770) para tomar el mismo actor la figura de Plutos vidente (771). El interludio coral otorga el tiempo suficiente para que el cambio de máscaras y traje se ejecute sin premura. A continuación, llega Crémilo (el primer actor), y vuelve a salir su mujer (tercer actor) en el v. 788. Los tres actores ingresan en la casa en el v. 801. El coro tiene entonces a su cargo una nueva *performance*. En el v. 802, Carión (segundo actor) sale. En la segunda parte de la comedia, si el personaje de Carión continúa en las manos del segundo actor, el *protagonistés* tiene a su cargo el rol del hombre justo (v. 823) y Hermes (v. 1099), los dos interlocutores del esclavo. El tercer actor, por su parte, representa al delator (v. 850). La escena queda vacía para la actuación del coro en el v. 958, de modo que el segundo actor entra a continuación como la vieja y el tercer actor como el hombre joven (v. 1042). Entonces el *protagonistés* vuelve a su rol de Crémilo (v. 965). Luego del canto del coro (v. 1097), Carión (segundo actor) entrevista a Hermes (primer actor). Este último parte en el v. 1170 y regresa como Crémilo en el verso siguiente. En el medio, el coro permite el cambio de vestimentas. El sacerdote de Zeus es interpretado con comodidad por el tercer actor (v. 1171). Ambos se encuentran con la vieja (segundo actor, v. 1197) y Plutos que sale de la escena como personaje mudo. La misma posibilidad cabría para Carión, aunque nada se dice de su presencia.

⁴⁶ Sin embargo, para OLSON (1989) la salida de Carión por la párodos y su reaparición como personaje mudo no son necesarias. Sobre la base de la constante glotonería del esclavo, que sólo espera la recompensa de su ama (vv. 764-6), entiende que Carión ingresa a la casa en el v. 770. Aristófanes explotaría la ambigüedad del verso, donde *ἐκείνους* puede interpretarse como *ἄνδρες* (v. 767), *ὀφθαλμοῖς* (v. 769), *καταχύσματα* (v. 768) o *κρῖβανιτῶν* (v. 765). Observamos que la ambigüedad es absolutamente

en la obra.⁴⁷

No dudamos de que la audiencia individualizaba a los actores aunque estos interpretaran varios *roles*, así como los jueces evaluaban la actuación global del actor y no la composición de un personaje en particular.⁴⁸ También eran posibles situaciones inversas. Un único personaje, Plutos, debe ser interpretado por más de un actor. Esta duplicidad, sin duda también una exigencia de tipo técnico, tiene fundamentos internos de peso. Debía de ser deseable que las dos imágenes de Plutos –la del viejo ciego y decrepito y la del dios sanado y rejuvenecido– se diferenciaron notablemente ante los espectadores. El empleo de dos actores favorecía la transposición escénica de esta transformación que implicaba, a su vez, un verdadero vuelco en la comedia.

No nos pasa inadvertido que, de acuerdo con nuestra propuesta, no habría, en términos de actuación, una distancia considerable entre el desenvolvimiento del primero y del segundo actor. Por el contrario, hasta podría pensarse que este último estaba a cargo de escenas que permitían un lucimiento personal más destacado. Esto ha llevado a algunos estudiosos a invertir nuestra propuesta y a postular que el *protagonístés* representaba el papel de Carión.⁴⁹ No habría sido este un dato anecdótico en términos de recepción de la pieza. Es dable pensar que debido al carácter jerárquico de la clasificación de los actores, quien estuviera a cargo del personaje lo connotaba de un valor agregado particular.⁵⁰ La

textual y se desvanece con la puesta en escena, donde los pasos del esclavo eliminan toda ambivalencia.

⁴⁷ Serían personajes mudos el niño que acompaña al hombre justo (παῖδάριον, vv. 823 ss), el testigo del delator (μάρτυρος, v. 891), Plutos en sus dos salidas de la casa (vv. 626 ss y 1196 ss) y los otros esclavos de la casa de Crémilo (vv. 1194, 1196, etc.). Muy probablemente, una comparsa acompañara al dios y a Crémilo a su regreso del *Asclepieion* (vv. 782 ss.).

⁴⁸ La comedia de Aristófanes da cuenta del reconocimiento público de los actores (cf. *Paz*, vv. 781-86 y *Ranas*, v. 303). Por otra parte, durante el *proagón*, si las especulaciones son correctas, el autor se presentaba ante una audiencia reducida junto con sus actores desenmascarados, en el Odeón, y adelantaba el tema de sus obras. Podemos sospechar ciertos rasgos de familiaridad entre los personajes interpretados por un mismo actor.

⁴⁹ RUSSO (1994:233), igual que DEARDEN (1976), atribuye el rol de Carión al primer actor y el de Crémilo al segundo. Por lo tanto, se invierte nuestra propuesta.

⁵⁰ “[...] il primo attore, il *protagonistes*, resta l'incontrato dominatore della scena; per i suoi collaboratori non c'è posto né sulle epigrafi né nei ricordi biografici” (LANZA, 1989: 185). Lanza llega incluso a postular que en algunos casos el primer actor también jugara el rol del esclavo del prólogo, en momentos en que el personaje principal retarda su

figura de Carión, aunque no protagonizara la comedia, se hubiera visto ensalzada en el cuerpo del *protagonistés*.

Concluimos, pues, que, en *Plutos*, el héroe no comparte su protagonismo. A pesar de que el esclavo transgrede las reglas de su *status*, no pierde, sin embargo, los rasgos tradicionales de la figura del esclavo; su presencia, entonces, genera un juego de tensiones y ambigüedades entre la identificación implícita con los otros servidores del drama y la contraposición extrema.⁵¹ Ciertamente comparte algunas funciones con su amo, pero sólo al nivel del *oikos* y nunca llega a reemplazarlo por completo. Toma su lugar momentáneamente cuando este no está, pero la usurpación no tiene incidencias en el nivel de la *pólis*. Mientras Carión “juega” a ser el amo, Crémilo despliega sus dotes de héroe cómico –que gran parte de la crítica ha desconocido– en escenas que desbordan el carácter ilustrativo del plan. Realiza los ajustes necesarios para que todas las piezas ensamblen en el nuevo sistema. La acción no concluye, por lo tanto, luego de la primera mitad de la obra como comúnmente se ha señalado, y Crémilo retiene su hegemonía hasta en las últimas líneas del drama, cuando dispone del festejo de la procesión (vv. 1016-18).

En términos de actuación las evidencias no son tan claras. Efectivamente proponemos que el *protagonistés* interpretara la figura de Crémilo, estipulando una suerte de coherencia entre el perfil dramático y el perfil escénico de los personajes. Sin embargo, bien podría haberse dado el caso contrario. De una manera u otra, se haría evidente que los requerimientos actorales del primero y segundo actor muestran una asombrosa paridad. Para decirlo en otros términos, protagonista y *protagonistés* podrían no haber sido categorías equiparables.

aparición en escena. No podría desaprovechar este momento para captar la simpatía del público.

⁵¹ Habría otros esclavos sobre el escenario, como lo indican los vv. 26, 228, 1105, 1194, 1196.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGEAUD, PH. (1993) "El rústico", en VERNANT, J.-P. (ed.), *El hombre griego*, Madrid, pp. 325-338. (Título original: *L'uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- BOWIE, A. M. (1993) *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- CARRIÈRE, J. C. (1979) *Le carnaval et la politique. Une introduction à la Comédie grecque, suivre d'un choix de fragments*, Paris.
- CARTLEDGE, P. (1990²) *Aristophanes and His Theatre of the Absurd*, London.
- CORNFORD, F. M. (1993) *The Origin of Attic Comedy*, Michigan, 1914¹.
- COULON, V. (1923-1930) *Aristophane: Texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele*, Paris.
- CSAPO, E. (1993) "A Case Study in the Use of Theatre Iconography as Evidence for Ancient Acting", *AK*, 36, pp. 41 ss.
- DEARDEN, C. W. (1976) *The Stage of Aristophanes*, London.
- DOVER, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles.
- FLASHAR, H. (1975) "Zur Eigenart des Aristophanischen Spätwerks", en NEWIGER, H.-J. (ed.) *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt.
- HANDLEY, E. W. (1953) "XOΠOY in the Plutus", *CQ*, 3, pp. 55-61.
- HEBERLEIN, F. (1981) "Zur Ironie im 'Plutus' des Aristophanes", *WJA N.F.* VII, pp. 27-49.
- HENDERSON, J. (1980) "Lysistrate: The Play and Its Themes", en HENDERSON (ed.), *Aristophanes: Essays in Interpretation*, Cambridge, pp. 153-218.
- HERTEL, G. (1969) *Die Allegorie von Reichtum und Armut. Ein aristophanisches Motiv und seine Abwandlungen in der abendländischen Literatur*, Nürnberg.
- HUNTER, R. L. (1979) "The Comic Chorus in the Fourth Century", *ZPE*, 36, pp. 23-38.
- KONSTAN, D. – DILLON, M. (1981) "The Ideology of Aristophanes' Wealth", *AJPh*, 102, pp. 371-94.
- LANZA, D. (1989) "Lo spazio scenico dell'attore comico", en DE FINIS, L. (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, Trento, 28-30 marzo 1988, Castello, pp. 179-191.
- LESKY, A. (1964) *La tragedia griega*, Barcelona.
- MACDOWELL, D. M. (1994) "The Number of Speaking Actors in Old Comedy", *CQ*, 44, pp. 325-335.
- MARSHALL, C. W. (1997) "Comic Technique and the Fourth Actor", *CQ*, 47, pp. 77-84.

- MAJRACH, G. (1968) "Interpretationen zur Attischen Komödie", *AClass*, 11, pp. 1-24.
- MCLEISH, K. (1980) *The Theatre of Aristophanes*, Bath.
- OLSON, S. D. (1989) "Carion and the New World of Aristophanes' *Plutus*", *TAPhA*, CXIX, pp. 193-99.
- (1990) "Economics and Ideology in Aristophanes' *Wealth*", *HarvST*, 93, pp. 223-242.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1953) *The Dramatic Festival of Athens*, Oxford.
- RUSSO, C. F. (1994) *Aristophanes. An Author for the Stage*, London-New York (Título original: *Aristofane autore di teatro*, 1962, Firenze).
- SIFAKIS, G. M. (1992) "The Structure of Aristophanic Comedy", *JHS*, cxii, pp. 123-142.
- SLATER, N. W. (1990) "The Idea of the Actor", en WINKLER J. J. – ZEITLIN F. I. (edd.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, New Jersey, pp. 385-395.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1984) "Act Division in Old Comedy", *BICS*, 31, pp. 139-152.
- SÜSS, W. (1954) "Scheinbare und wirkliche Inkongruenzen in der Dramen des Aristophanes", *RhM*, 97, pp. 289-316.
- THIERCY, P. (1986) *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris.
- USSHER, R. G. (1979) *Aristophanes, Greece & Rome*. New Surveys in the Classics No. 13, Oxford.
- WHITMAN, C. H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge Massachusettes.

ABSTRACT

In the scenes which illustrate the consequences of the fulfillment of the new order. Chremylos and Karion alternate in the reception of the casual visitors. The outstanding differences between scenes dominated by the former or the latter lead us to doubt the supposed protagonism shared between master and slave. The dissimilities serve to exalt the figure of Chremylos and to test his heroic makeup. Karion himself behaves as a mere receptionist.

Aristophanes | *Plutos* | Comic hero | Protagonist | Acting

DIANA L. FRENKEL

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
dfrenkel@filo.uba.ar

Este artículo intenta demostrar la complejidad de *Génesis* VI:1-4. El relato yahavista (el más antiguo de la narrativa bíblica) utiliza un fragmento mítico, desplazado de su contexto original e integrado en la trama estructural y temática de *Génesis* I-XI. Los rasgos esenciales de este mito (el diluvio, separación del plano divino y humano) pueden encontrarse en la literatura oriental del segundo milenio. Hesíodo y la épica homérica incluyen motivos semejantes en la descripción de la separación de los héroes semidioses de los seres humanos.

Yahvéh | mito | mortales | dioses | héroes

Los cuatro versículos que preludian el relato del diluvio (*Génesis* VI: 1-4) constituyen uno de los fragmentos más discutidos y oscuros de todo el *Antiguo Testamento*. La confrontación de este pasaje con otras fuentes provenientes del mundo oriental y del mundo griego facilita su comprensión. La propuesta de este trabajo es poder descubrir la función de este fragmento, aparentemente extraño al espíritu yahavista, dentro del contexto de *Génesis* I-XI.

Génesis VI:1-4 (*Septuaginta*, ed. A. Rahlfs)¹

¹Καὶ ἐγένετο ἡνίκα ἤρξαντο οἱ ἄνθρωποι πολλοὶ γίνεσθαι ἐπὶ τῆς γῆς, καὶ θυγατέρες ἐγενήθησαν αὐτοῖς· ζιδόντες δὲ οἱ υἱοὶ τοῦ θεοῦ τὰς θυγατέρας τῶν ἀνθρώπων ὅτι καλαὶ εἰσιν, ἔλαβον ἑαυτοῖς γυναῖκας ἀπὸ πασῶν, ὧν ἐξελέξαντο. ³Καὶ εἶπεν κύριος ὁ θεός

¹ Preferimos la versión griega al original hebreo por querer señalar que los traductores no sólo llevaron a cabo una mera traducción, sino una interpretación del texto. Tal es el caso de *gibborim*, héroes, que la *Septuaginta* traduce como γίγαντες, gigantes. La misma situación se presenta en otros pasajes, p. ej. *Génesis* X:8-9. Cf. la opinión de LIEBERMAN (1950:50): "The *Septuagint* is the oldest of our preserved *Midrashim*".

Οὐ μὴ καταμείνηι τὸ πνεῦμά μου ἐν τοῖς ἀνθρώποις
τούτοις εἰς τὸν αἰῶνα διὰ τὸ εἶναι αὐτοὺς σάρκας.
ἔσονται δὲ αἱ ἡμέραι αὐτῶν ἑκατὸν εἴκοσι ἔτη. ⁴Οἱ δὲ
γίγαντες ἦσαν ἐπὶ τῆς γῆς ἐν ταῖς ἡμέραις ἐκείναις καὶ
μετ' ἐκεῖνο. ὡς ἂν εἰσεπορεύοντο οἱ υἱοὶ τοῦ θεοῦ πρὸς
τὰς θυγατέρας τῶν ἀνθρώπων καὶ ἐγεννῶσαν ἑαυ-
τοῖς· ἐκεῖνοι ἦσαν οἱ γίγαντες οἱ ἀπ' αἰῶνος, οἱ ἄν-
θρωποι οἱ ὀνομαστοί.

¹Cuando la humanidad comenzó a multiplicarse sobre la superficie de la tierra y le nacieron hijas, ²los hijos de Dios vieron que las hijas de los hombres eran hermosas y tomaron por mujeres a las que eligieron de todas. ³Di-jo Yahvéh: "No permanecerá mi espíritu en el hombre eternamente porque no es sino carne, sus días serán de ciento veinte años". ⁴Los gigantes existían en la tierra en esos días y también después, cuando los hijos de Dios se unían a las hijas de los hombres y ellas les daban hijos; esos eran los gigantes de la antigüedad, hombres famosos.

La exégesis rabínica no logró una interpretación unánime y subrayó varios puntos oscuros. El primero de ellos surge con respecto a la identidad de los hijos de Dios, *bnei ha elohim* en el original hebreo. Una expresión igual se encuentra en el libro de *Job* 1:6 y 11:1, y ha sido interpretada como 'ángeles'. Gran parte de las leyendas talmúdicas han aceptado esta versión y entre los *Libros Pseudoepigráficos*, el libro de *Henoch* la desarrolla ampliamente.² Otras interpretaciones vieron en los

² Cf. I *Henoch* VI-XI: doscientos ángeles guiados por Shamhazai se rebelan contra Dios y descienden a la tierra donde se unen a las hijas de los hombres. Ellas darán a luz gigantes que devastarán la tierra, colmándola de pecados. Finalmente los ángeles serán castigados por su acto de soberbia. Una versión interesante de este pasaje se encuentra en el *Targum de Pseudo-Jonatan* (traducción aramaica del *Peritaeuco* que agrega a la versión original comentarios aggálicos y exegéticos. Se la considera la traducción palestinese más antigua, incluso de la época precristiana, a pesar de contener adiciones tardías como la mención de la mujer e hija de Mahoma): "Y sucedió que los hijos de los hombres comenzaron a multiplicarse sobre la superficie de la tierra y les nacieron hijas hermosas y vieron los hijos de los grandes que las hijas de los hombres eran hermosas, con los párpados pintados y con colorete, andando con las carnes desnudas, y concibieron pensamientos lujuriosos y se tomaron mujeres de todas las que les gustaron. Y dijo Yahvéh en su *Memrá*: No será juzgada ninguna de las generaciones malvadas que surgirán en el futuro con el criterio judicial de la generación del diluvio que va a ser

hijos de Dios a seres humanos, hijos de poderosos; las hijas de los hombres serían muchachas pertenecientes a una clase inferior, o bien descendientes pecadoras de Caín.³ Otro tema que provocó controversias está relacionado con los gigantes, traducción del original hebreo *nephilim*. El nombre de estos seres se explicó como proveniente del verbo hebreo *nphl* ('caer'): eran seres que habían caído del cielo a la tierra o habían caído, asombrada, a la gente que se encontraba con ellos.⁴ El versículo 4 vuelve a mencionar a los gigantes de la antigüedad, sin embargo el original hebreo habla de *gibborim*, héroes. ¿Por qué la *Sep-tuaginta* desechó la traducción de 'héroes' y repitió la de 'gigantes'? Tal vez temía teñir este pasaje de una atmósfera más cercana al mundo pagano que al estricto monoteísmo hebreo.⁵ Los γίγαντες son mencionados en *Números* XIII:32-3 cuando retornan al desierto los doce espías enviados por Moisés para explorar la tierra de Canaán. Ellos informan sobre la fortaleza del pueblo, superior a la de los hebreos y concluyen: "Toda la gente que hemos visto allí es gente alta. Hemos visto también gigantes [...]" ([...] καὶ ἐκεῖ ἐώρακαμεν τοὺς γίγαντας [...]). Y en *Deuteronomio* II:10 son mencionados los habitantes del monte Seir "pueblo grande, numeroso y de alta estatura [...]" ([...] ἔθνος μέγα καὶ πολὺ καὶ ἰσχύοντες [...]). Durante mucho tiempo se pensó que los primitivos habitantes de Palestina habían sido seres de elevada estatura, pero las excavaciones arqueológicas no lo han confirmado, o al menos han hallado esqueletos del mismo tamaño en otras latitudes.⁶ Una explicación posible es la que determina el origen de la tradición hebrea de los gigantes en la contemplación de estructuras megalíticas sobre todo en

destruida y exterminada de en medio del mundo. ¿Es que no puse en ellos mi santo espíritu para que hicieran buenas obras y he aquí que han hecho malas sus acciones? He aquí que les di una extensión de ciento veinte años para que hicieran penitencia y no lo han hecho. Samhazai y Azael habían caído del cielo y estaban en la tierra en esos días, y también después de que los hijos de los grandes entraron a las hijas de los hombres y estas les dieron hijos; ellos son los llamados gigantes de antiguo, hombres famosos" (*Biblia Políglota Matritensis*, "hispanica versio": Teresa Martínez Saiz).

³ Para estas interpretaciones cf. el artículo de CASSUTO (1973:17-28).

⁴ Cf. *Génesis Rabbah* XXVI:5 ss: "El nombre *nephilim* indica que derribaron (*hippilu*) el mundo, cayendo (*naflu*) ellos mismos del mundo al que llenaron de abortos (*nephilim*) por su inmoralidad". (Este texto constituye el *midrash* (comentario) más antiguo del libro de *Génesis* escrito en la segunda mitad del siglo IV d.C.).

⁵ CHILDS (1960:54) comenta: "[...] The passage breathes an atmosphere which seems certainly more compatible with the mythology of Greece than the religion of Israel. The idea of unrestrained polygamy among the gods, depicted as masculine, and the helplessness of mortal women to resist their advances is a common mythical motif".

⁶ Cf. *Palestine Exploration Fund Quarterly Statement* (1902:353 ss).

Transjordania. Pero una nueva perspectiva surgió a partir de los descubrimientos de textos hititas⁷ que contenían versiones de mitos hurritas⁸ (el hurrita se habló en el norte de Mesopotamia y de Siria). Los hurritas son nombrados en *Deuteronomio* II:12 como uno de los habitantes del monte Seir (“καὶ ἐν Ζηρ ἐνεκάθητο ὁ Χορραῖος πρότερον [...]”) y su literatura, (en tablillas cuneiformes) relata el ciclo de Kumarbi, dios local hurrita y sus enfrentamientos con el dios de la tormenta, Teshub y un enorme monstruo Ullikumi. Es fácil suponer un conocimiento de esta literatura por parte del redactor del relato Yahavista.⁹ Lo importante es analizar la función de estos cuatro versículos del cap. VI de *Génesis* dentro del contexto general. A continuación se narra la indignación de Yahvéh al ver que la maldad del ser humano se extendía sobre la tierra y en sus corazones meditaban conductas perversas, por lo que decide el exterminio de toda la creación (5-7). El primer asesinato (Abel a manos de Caín) ya se había cometido (IV:2-16), y salvo este crimen, el texto bíblico no refiere nuevos hechos de violencia. La exégesis rabínica llena este vacío y comenta a propósito de la maldad que colmó la tierra: “Rabi Azariah en nombre de Rabi Ye-hudáh bar Simon dijo: Todas las criaturas cometieron actos perversos en la época anterior al diluvio: el perro se unía con el zorro, el gallo con el pavo real. Rabi Luliani bar Tibrin, en nombre de Rabi Isaac dijo: también la tierra se prostituyó; cuando plantaban trigo, brotaba cizaña”.¹⁰ Esta explicación aclara el sentido de la cólera de Dios: los seres vivos, incluido el género humano, no respetaban su naturaleza, es decir, sobrepasaban sus propios límites. Volvamos a *Gén.* VI:1ss: ¿Los hijos de Dios, al unirse con mortales, acaso no desconocieron también su naturaleza? Los seres que engendraron, *nephilim* o gigantes, héroes famosos, ¿no constituían un desafío, una manera de enfrentar a Yahvéh?¹¹ El v. 3 parece corroborar esta hipótesis ya que

⁷ Para una aproximación a esta literatura cf. *Textos literarios hititas* (ed. Alberto Bernabé).

⁸ Los mitos hurritas fueron reconocidos como fuentes de inspiración de Hesiodo en *Teogonía y Erga*. Cf. GÜTERBOOK (1948:123-34) y WALCOT (1966).

⁹ “The whole cycle, then, with all its bloodthirsty detail, was J’s time familiar to much of the ancient world. It could hardly have been a stranger to J or his own immediate sources” (SPEISER, 1964).

¹⁰ Cf. *Génesis Rabbáh* XXVIII.

¹¹ HUMBERT (1960:69-70) analiza el relato de los primeros capítulos del *Génesis* bajo la perspectiva “desmesura-caída” y con respecto al fragmento de *Gén.* VI:1 ss señala que “constitue évidemment un nouvel échantillon du thème ‘démésure-chute’. Aussi bien, et quoique l’initiative paraisse, dans la version actuelle, venir des Elohim, ces unions ne tendent à rien moins qu’à abolir la distinction essentielle entre le divin et l’humain, à violer par conséquent l’ordre de choses sacré”.

Dios decide acortar la vida humana al destacar la esencia de la mortalidad del hombre "porque no es más que carne", más aún si se acepta la sugerencia de von Rad de leer el v. 4 después del 2.¹² En *Gén.* III Adán y Eva desoyen la prohibición de Dios de no comer del árbol de la ciencia del bien y del mal, instigados por la serpiente, quien le aclara a Eva que después de comer el fruto "se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conoedores del bien y del mal" ([...] διανοιχθήσονται ὑμῶν οἱ ὀφθαλμοί. καὶ ἔσεσθε ὡς θεοὶ γινώσκοντες καλὸν καὶ πονηρὸν. (5)). Adán, Eva y la serpiente son castigados: el hombre deberá trabajar duramente para alimentarse¹³, la mujer dará a luz con dolor y será dominada por el hombre y el reptil será maldito ente todas las bestias (14-19). Finalmente Adán y Eva son expulsados del paraíso, al temer Yahvéh que pudieran comer también del árbol de la vida y se volvieran inmortales (23). El relato del Paraíso es sumamente claro en describir el castigo ejemplificador reservado al ser humano por intentar conseguir un atributo divino y querer romper la barrera que separa a Dios del ser humano. Más aún, *Ezequiel* XXXII:20 ss describe la estadia en el *sheol* (mundo subterráneo) de los otrora héroes (καὶ ἐκοιμήθησαν μετὰ τῶν γιγάντων τῶν πεπτωκότων ἀπὸ αἰῶ-νος [...]) quienes vivos "semejaban el pánico" y ahora muertos "soportan su ignominia junto con los que bajan a la fosa" (οἱ κατέβησαν εἰς αἶδου ἐν ὄπλοις πολεμικοῖς καὶ ἔθηκαν τὰς μαχαίρας αὐτῶν [...]) (27)).¹⁴ Ningún ser humano, aunque manifieste una conducta heroica o posea una talla gigantesca, podrá alcanzar la dimensión de Dios y su destino es perecer como cualquier mortal.¹⁵

¹² Cf. VON RAD (1961:110).

¹³ En el Paraíso Adán y Eva podían alimentarse sin necesidad de trabajar la tierra (*Gén.* II: 16). Hesíodo (*Erga* 106 ss) relata el mito de las cinco razas. La primera, ocurrida durante el reino de Cronos, presentaba una situación semejante: los hombres gozaban de todos los bienes, desconocían los males de la vejez y "la fecunda tierra producía por sí misma numeroso y abundante fruto" (118-9). Platón (*Político* 271-2) reproduce el mito de la edad de Cronos y describe a los hombres a quienes la tierra les brindaba el sustento de manera espontánea y vivían al aire libre, desnudos.

¹⁴ BLENKINSOPP (1998:105) menciona la relación estrecha de los *nephilim* con los *gibborim* (podrían identificarse unos con otros). Nimrod, fundador del primer imperio mesopotámico fue considerado el primer *gibbor*, según *Génesis* X:8, "οὗτος ἤρξατο εἶναι γίγας ἐπὶ τῆς γῆς". BLENKINSOPP deduce que es posible describir a los *gibborim* como "potentados, aspirantes a un poder político absoluto y arbitrario". El pasaje citado de Ezequiel conforma un "poema satírico sobre el faraón egipcio" cuyo lenguaje recuerda al de *Gen.* VI:4.

¹⁵ HENDEL (1987:21) afirma: "The function of the Nephilim in Israelite tradition, I submit, is to die".

EL POEMA DE *ATRAHASIS*

La publicación de gran parte del poema épico *Atrahasis*,¹⁶ proveniente de la literatura babilónica, reveló puntos de contacto con el relato del *Génesis*. *Atrahasis* describe la dura situación de un grupo de dioses jóvenes, los Igigu, dominados por deidades superiores quienes los obligan a realizar tareas serviles. Los Igigu se rebelan, queman sus utensilios de trabajo y los dioses superiores matan a uno de los rebeldes. Estos marchan al templo del dios Enlil. La solución está dada por la creación de hombres capaces de reemplazar a los dioses en sus tareas. La diosa madre Belet-Illi y el dios Enki crean con el cuerpo del dios asesinado y arcilla seres humanos, quienes se multiplican y producen ruido (*rigmu*) y tumulto (*huburu*) que molestan a las deidades.¹⁷ Estas deciden reducir el número de hombres mediante el envío de calamidades (peste, sequía, hambre) cada mil doscientos años. Finalmente, una asamblea de dioses decreta la total destrucción del género humano por medio de un diluvio. El dios Enki previene al mortal Atrahasis, famoso por su sabiduría, aconsejándole la construcción de un barco para albergar todos los seres vivos y él mismo poder escapar del diluvio durante siete días y siete noches. Al término del mismo, Atrahasis, único humano sobreviviente, junto con su familia, ofrece un sacrificio a los dioses y la diosa madre construye un monumento de lapislázuli para recordar que esto no ha de volver a repetirse. Se mencionan medios de controlar la superpoblación (esterilidad, celibato, etc.) y el poema concluye con un pedido a la audiencia de prestar atención al mensaje del poema.¹⁸ ¿Qué maldades cometieron los seres humanos para ser castigados con un diluvio que los destruyó casi en su totalidad? Blenkinsopp (1998:78 ss) cree que el envío del diluvio se debe al crecimiento de la población que no puede ser detenido ni siquiera con la presencia de pestes mortíferas ni con falta de alimentos. Basa su argumento en las circunstancias posteriores al diluvio entre las que se mencionan medios contra la fertilidad humana nombradas en el pasaje final del poema. En cambio, Oden y otros sostienen que la clave debe

¹⁶ Cf. LAMBERT – MILLARD (1969). Los datos encontrados en las tablillas babilónicas indican que las mismas habían sido copiadas por un tal Ku-Aya durante el reinado de Ammisaduqa (1646-1626 a.C.).

¹⁷ Cf. la XI tablilla del *Cantar de Gilgamesh* (versión de G. Blanco): "[...] En esos días el mundo era fértil, / las gentes se multiplicaban, / bramaba el mundo como un toro salvaje. / y los Grandes Dioses se irritaron con el clamor. / Enlil oyó el clamor y dijo a los dioses en asamblea: / 'El clamor es intolerable, / el sueño ya no es posible con este clamor'. / Y así fue como los dioses decidieron en sus corazones / desencadenar el diluvio".

¹⁸ Para el argumento cf. BLENKINSOPP (1998:78) y ODEN (1981:200-204).

buscarse en el ruido (*rigmu*) y tumulto (*huburu*) provocado por los seres humanos. Generalmente el *rigmu* va acompañado de actividades de rebeldía en contra de la voluntad divina (la primera señal de rebelión de los Igigu consistió en el ruido (*rigma isemmû*) que dejaban oír. Oden ejemplifica con pasajes de otros mitos acadios que confirman su hipótesis y finalmente cita una conclusión semejante a la suya, expresada por el antropólogo E. Leach:¹⁹ el ruido o el clamor intenso es un atributo exclusivo de la divinidad, por lo tanto los seres humanos cometieron un acto de arrogancia al llevar a cabo esa conducta privativa del dios.²⁰

¿Existe alguna relación entre este poema épico y Génesis VI:1-4? Este último precede a la narración del diluvio y señala que la unión entre lo divino y lo humano es castigada con el acortamiento de la vida de los hombres y más tarde, debido a la mala conducta de los mismos, sobreviene el diluvio. Hanson (1977:214) destaca una serie de episodios en los primeros capítulos del *Génesis* que describen la conducta humana transgresora que apunta a elevarse más por encima de lo permitido para un mortal y que por ello es castigada: la ingestión del fruto del árbol del bien y el mal, la expulsión del Paraíso, la descendencia de los hijos de Dios y los mortales, el diluvio y la torre de Babel.²¹ *Atrahasis* refleja las consecuencias de la superpoblación: el *rigmu* provocado por el número creciente de humanos o su conducta rebelde –o ambas cosas a la vez– perturbaban al plano divino, quien finalmente los castiga con un diluvio devastador por haber querido invadir el campo exclusivo de los dioses.

HESÍODO

El deseo de la divinidad de destruir a la raza humana aparece también en el fragmento 204 del *Catálogo de las mujeres* o *Eeas* atribuido a

¹⁹ LEACH (1974:86-7): "It seems to be generally true that, in the language of ancient and primitives mythologies, which did not need to cope with the cacophony of our industrial age, loud noises are *always* an attribute of the divine" (citado por ODEN, 1981:209).

²⁰ Cf. ODEN (1981:200): "[...] the primary theme of *Atrahasis* is the development and the maintenance of the boundary between the gods and humans [...]."

²¹ Otra conducta de desmesura humana. Cf. *Gen.* XI:4: "[...] Construyamos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue hasta el cielo y hagámonos famosos, por si somos dispersados por la superficie de la tierra". El castigo de Yahvéh no demoró (v. 7-8): "[...] confundamos su lenguaje, de modo que no entienda nadie a su prójimo. Y de ahí los desperdigó Yahvéh por toda la superficie de la tierra, y dejaron de construir la ciudad". Este pasaje podría tener también una fuente babilónica. En el *Enuna Elis VI*, líneas 60-62 se describe la construcción del templo de Babilonia y el redactor del relato Yahavista lo habría modificado según la intención del relato bíblico. "The narrator utilized this source to answer a perplexing question and point a significant moral" (SPEISER, op.cit).

Hesíodo. Reproducimos los vv. 95-103 de la edición de R. Merkelbach y M. L. West (Oxford Classical Texts, 1990³), *Helena Proci*

[...] Πάντες δὲ θεοὶ δίχα θυμὸν ἔθεντο
 ἐξ ἔριδος· δὴ γὰρ τότε μῆδετο θέσκελα ἔργα
 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, μείξαι κατ' ἀπείρονα γαῖαν
 τυρβάξας, ἤδη δὲ γένος μερόπων ἀνθρώπων
 πολλὸν αἰστώσαι σπεῦδε, πρόφασιν μὲν ὀλέσθαι
 ψυχὰς ἡμιθέων ν οἰσι βροτοῖσι
 τέκνα θεῶν μι ο. ὀφθαλμοῖσιν ὀρώντα,
 ἀλλ' οἱ μὲν μάκαρες κ ν ὡς τὸ πάρος περ
 χωρὶς ἀπ' ἀνθρώπων βίον καὶ ἦθε' ἔχουσιν [...]

Todos los dioses tenían sus ánimos en sentido opuesto a partir de una querrela. Precisamente entonces Zeus que truena desde el cielo meditaba acciones maravillosas, causar confusión en la ilimitada tierra tras perturbarla, y se apresuraba por destruir la numerosa estirpe de los mortales, como pretexto para hacer perecer las vidas de los semidioses [...] con los mortales los hijos de los dioses con sus ojos viendo pero que los afortunados [...] como antes tuvieran recursos y costumbres apartadas de los hombres [...]

El pasaje transcrito pertenece a uno mucho más extenso que enumera a los pretendientes de Helena y el juramento conjunto de todos ellos. En él se destaca claramente la intención de Zeus de acabar con los semidioses (resultado de la unión entre mortales y dioses) y de establecer una neta separación entre el plano humano y el divino (vv. 101-3).²² Es significativa la presencia del vocablo ἡμίθεοι, utilizado por Hesíodo en este pasaje y en *Erga* en el mito de las cinco edades, al referirse a la cuarta edad: “[...] creó Zeus Crónida otra cuarta, [...] la estirpe divina de los héroes, que son llamados semidioses” (ἔτ' ἄλλο τέταρτον Ζεὺς Κρονίδης ποίησε, ἀνδρῶν ἡρώων θεῖον γένος, οἱ καλέονται ἡμίθεοι, 157-60). Algunos perecieron en las batallas y a otros Zeus determinó

²² Con respecto al v. 100 Wilamowitz presenta la siguiente conjetura “μη ἐπιχθονίοισι βροτοῖσι τέκνα θεῶν μίχθηι [...]” con lo cual refuerza aún más la interpretación de la voluntad de Zeus de evitar la unión entre mortales y dioses. Cf. STIEVE (1963:6): “[...] deren Sinn abermals Wilamowitz den recht zerstörten Versen abgewonnen hat: Zeus will, indem er die ἡμίθεοι vernichtet, der Vermischung von Göttern und Menschen ein Ende bereiten”.

concederles "recursos y costumbres apartadas de los hombres" (τοῖς δὲ δίχ' ἀνθρώπων βίωτον καὶ ἤθε' ὀπάσσας Ζεὺς Κρονίδης [nótese la semejanza con el v. 103 fr. 204], 170). En su comentario de ἡμίθεοι, M. West remite al fr. 204. 100 (= τέκνα θεῶν, 101) como también lo hace con respecto al v. 170 de *Erga*. L. Koenen (1994:26-31) cree que el fr. 204 no fue escrito por Hesíodo sino por un contemporáneo suyo que usó deliberadamente las mismas palabras que el poeta beocio en la edad de los héroes. Koenen considera que en ambos casos la intención de Zeus es apartar a los héroes de los humanos. Estos transcurren su existencia en la Isla de los Bienaventurados (vv. 171-2).

HOMERO

El vocablo ἡμίθεοι aparece una sola vez en Homero (*Il.* M 23: "κάππεον ἐν κονίησι καὶ ἡμιθέων γένος ἀνδρῶν") cuando se describe la destrucción de la muralla aquea –posterior a la caída de Troya– por una lluvia torrencial. R. Scodel ("Achaean Wall", 42) afirma que esta destrucción podría ser un vestigio del mito del diluvio (presente en la épica mesopotámica y el *Génesis*), desplazado por el tema de la guerra troiana.²³ En la civilización griega las uniones entre dioses y mortales eran frecuentes²⁴ (cf. Hesíodo, *Th.* 965 ss), sin embargo la *Ilíada* manifiesta

²³ Cf. HENDEL (1987:20-1). En los *Cantos Ciprios* (frag. 1. Allen) Zeus manifiesta expresamente su voluntad de provocar una matanza entre los hombres por medio de la guerra a fin de aligerar a la tierra del agobio de la superpoblación "ἦν ὅτε μυρία φύλα κατὰ χθόνα πλαζόμεν ἀνδρῶν ἐκπάγλως ἐβάρυνε βαθυστέρνου πλάτος αἴης. Ζεὺς δὲ ἰδὼν ἐλέησε [...] ῥήπισσας πολέμου μεγάλην ἔριν ἰλιακοῖο [...] οἱ δ' ἐνὶ Τροίῃ ἥρωες κτείνοντο. Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή. En Eurípides se encuentran alusiones sobre este asunto: *Electra* 1282-3; *Helena* 36-41; *Orestes* 1639-42.

²⁴ Hendel considera que en la épica oriental no existen testimonios de uniones entre dioses y hombres (opinión contraria a la de Cassuto y la de Child. Este último señala: "[...] the archeological discoveries of Sumerian, Accadian, Hittite, and Ugaritic mythology, while offering no exact parallel, do present abundant evidence of the promiscuity in sexual relations of the gods, often with mortals", *op. cit.*, p. 54). Hendel, por su parte, encuentra como única evidencia la del héroe Gilgamesh quien presenta dos tercios de su cuerpo de dios y uno de hombre. Además, Gilgamesh rechaza la propuesta de la diosa Ishtar de unirse con ella en matrimonio (cf. tab. VI). En Ugarit (Ras Shamra, en la costa mediterránea, frente a la isla de Chipre) se encontraron numerosas tablillas que reproducían textos diplomáticos, jurídicos, administrativos, religiosos, etc. A estos últimos pertenecen las leyendas de *Kartu* y la de *Aqhat*. Reproducimos la respuesta de Aqhat al ofrecimiento de inmortalidad por parte de la diosa Anat: "Respondió el Príncipe Aqhat: [...] ¿Qué es lo que un hombre puede conseguir como destino último, / qué puede alcanzar un hombre como resultado final? / [...] Yo también moriré la muerte de todos, / y como un mortal también pereceré" (Cf. CROATTO, 1994:132-6).

expresamente la tajante división entre mortales y seres humanos: Diomedes, tras herir a Afrodita, es increpado por Apolo quien le recuerda su condición de mortal (ἴππει οὐ ποτε φῦλον ὁμοῖον ἀθανάτων τε θεῶν χαμαι ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων, E 441-42); Poseidón y Apolo rehusan enfrentarse en combate "por los míseros mortales" (βροτῶν δειλῶν) quienes "ya se hallan florecientes y vigorosos comiendo los frutos de la tierra, o se quedan exánimes y mueren" ([...] ἄλλοτε μὲν τε ζαφλεγέες τελέθουσιν, ἀρούρης καρπὸν ἔδοντες, ἄλλοτε δὲ φθινύθουσιν ἀκήριοι, Φ 462-6). Y en la *Odisea*, la ninfa Calipso se queja amargamente de los dioses que envidian a las diosas que comparten su lecho con mortales (Σχέτλιοι ἔστε. θεοί, ζηλήμονες ἕξοχον ἄλλων, οἳ τε θεαῖς ἀγάασθε παρ' ἀνδράσιν εὐνάζεσθαι ἀμφασδίην [...], ε 118 ss).

CONSIDERACIONES FINALES

La intención de *Génesis* VI:1-4 es mostrar la finitud de la estirpe humana y el claro límite entre Dios y los seres humanos. Para ello utiliza un relato mítico (estos versículos probablemente reproduzcan sólo una parte del mismo) pero adaptado al espíritu del relato yahavista. Ni siquiera los gigantes pudieron lograr sobrevivir más tiempo que el designado por la voluntad de Yahvéh. Toda maldad y soberbia del ser humano son castigadas (expulsión del paraíso, diluvio, destrucción de Sodoma y Gomorra, etc.) y los héroes de antaño (*Ez.* XXXII:27) yacen bajo tierra. Es innegable el conocimiento de la épica oriental por parte del redactor yahavista. El diluvio, presente en el *Atrahasis*, es una de las fuentes del relato del *Génesis*, y otros pasajes bíblicos también revelan la presencia de la literatura babilónica (cf. nota 19). Hesíodo fue otro autor permeable a la literatura oriental (cf. nota 6). Probablemente una intervención de los fenicios haya sido el puente entre Oriente y Hesíodo.²⁵ Los dioses pueden manifestar conductas humanas (guerras sangrientas, hostilidades, rivalidad), pero será imposible para un mortal franquear la barrera entre su mundo y el de la divinidad.

²⁵ Filón de Biblos (en Eusebio, *Praeparatio Evangelica* I.X.34 d) refiere la traducción de la *Historia fenicia*, escrita por Sankuniatón. Los primeros fragmentos (al comienzo sólo existía en el mundo el caos y la oscuridad, luego dos dioses Pothos y Mōth originan la creación) recuerdan la *Teogonía* hesiódica. En *Erga*, el mito de las razas tiene claros precedentes orientales, cf. WEST (1990).

BIBLIOGRAFÍA

- BERNABÉ, A. (1979) *Textos literarios hetitas*, ed. —, Madrid.
- Biblia Poliglota Matritensis: Targum palaestinense in Pentateuchum. I Génesis* (1988). Editada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- BLENKINSOPP, J. (1998) *El Pentateuco*, Navarra.
- CASSUTO, U. (1973) "The Episode of the Sons of God and the Daughters of Men", *Biblical and Oriental Studies*, I, pp. 17-28.
- CHILDS, B. S. (1960) *Myth and Reality in the Old Testament*, London.
- CROATTO, J. S. (1994) *Las culturas del antiguo próximo Oriente*, ISE-DET, Buenos Aires.
- Génesis Rabbah I. Comentario midrásico al libro del Génesis* (1994), Navarra, Verbo Divino. (Versión de Luis Vega Montaner).
- GÜTERBOOK, H. G. (1948) "The Hittite Version of the Hurrian Kumarbi Myth: Oriental Forerunners of Hesiod", *AJA*, 52, pp. 123-34.
- HANSON, P. D. (1977) "Rebellion in Heaven, Azazel, and Euhemeristic Heroes in *Enoch* 6-11", *JBL*, 96.2, pp. 195-233.
- HENDEL, R. S. (1987) "Of Demigods and the Deluge: toward an interpretation of *Genesis* VI:1-4", *JBL*, 106.1, pp. 13-26.
- HUMBERT, P. (1960) "Démesure et chute dans l'*Ancien Testament*", *Hommage a Wilhelm Vischer*, Montpellier, pp. 63-82.
- KOENEN, L. (1994) "Greece, the Near East, and Egypt: Cyclic Destruction in Hesiod and the *Catalogue of Women*", *TAPhA*, 124, pp. 1-24.
- LAMBERT, W. G. – MILLARD, A. R. (1969) *Atrahasis: The Babylonian Story of the Flood*.
- LEACH, E. (1974) *Lévi-Strauss*.
- LIEBERMAN, S. (1950) *Hellenism in Jewish Palestine*, New York.
- ODEN, R. A. (1981) "Divine Aspirations in Atrahasis and in *Genesis* 1-11", *ZAW*, 93.1, pp. 197-216.
- RAHLFS, A. (1935) *Septuaginta: Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, edidit —, Stuttgart.
- SPEISER, E. A. (1964) *Genesis*. Introduction, translation and notes by — New York.
- STIEWE, K. (1963) "Die Entstehungszeit der hesiodischen *Frauenkataloge*", *Philologus*, 107.1-2, pp. 1-29.
- VON RAD, G. (1961) *Genesis: A Commentary*, London.
- WALCOT, P. (1966) *Hesiod and the Near East*, Cardiff.
- WEST, M. L. (1990³) *Hesiod. Works and Days*, Edited by —, Oxford.

ABSTRACT

This article aims to show the complexity of *Genesis* VI:1-4. The Yahwist, author of the oldest stratum of biblical narrative, makes use of a mythological fragment, displaced from its traditional context and integrated into the structural and thematic framework of *Genesis* I-XI. The essential features of this myth (the flood, separation of God from mortal men) can be traced in an unbroken continuum on near eastern soil from the mid-second millenium. Hesiod and the Homeric epic pursue similar temes in the description of the separation of the heroic demigods from the mortal men.

Yahweh | myth | mortals | gods | heroes

PROTÁGORAS Y LA INVENCIÓN HUMANA DE LA POLÍTICA. LAS CONDICIONES DEL PACTO SOCIAL EN LA ATENAS DEMOCRÁTICA

ARGOS 24 (2000) pp. 85-112

JULIÁN GALLEGO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
julian_gallego@fullzero.com.ar

El artículo aborda la concepción sofística de la sociedad a partir del problema de lo que en términos modernos se conceptualiza con la idea de pacto social. Se hace especial referencia al pensamiento de Protágoras y su relación con la Atenas democrática, principalmente el mito del surgimiento de la política, la doctrina sobre la virtud política como un atributo de todos y el funcionamiento del *lógos* para hacer que un parecer cobre existencia real. Finalmente, se hace hincapié en la importancia de la educación del ciudadano como un elemento inmanente a las prácticas políticas de la democracia ateniense.

pacto social | política | discurso | verdad | parecer

Plantearse el problema del pacto social desde la perspectiva de la sofística implica moverse principalmente entre Protágoras, que es el que percibe por vez primera a la política como un pacto, y Antífonte, que traza una distinción radical entre la ley y la naturaleza, sin dejar de lado las consecuencias que se extraen de las tesis gorgianas sobre el no-ser, la verdad y la función del lenguaje. El problema del pacto consiste en establecer los vínculos adecuados entre la esfera de lo político y la de lo comunitario, separación conceptual que no existe en el pensamiento griego pero respecto de la cual es posible señalar algo a partir de las nociones de *politeía* y *koinonía*, que nos han permitido desentrañar en qué sentido podemos hablar con alguna propiedad de estado y sociedad en la Grecia antigua, puesto que la *pólis* era al mismo tiempo tanto una forma de gobierno como una comunidad.¹

Esto es justamente lo que vemos aparecer, no bajo el modo de lo simultáneo sino de manera sucesiva, en el mito del *Protágoras* de Platón: en primer lugar, gracias a Prometeo, las múltiples artes y las fuerzas

¹ GALLEGO (1994:149-60).

dispersas de los grupos humanos configuran ya una vida social; en segundo lugar, por un acto de Zeus, la unidad política de la sociedad hace que esas múltiples fuerzas sean partes de un todo social. Un relato de esta índole nos conduce sin duda a una cuestión mayor, la del estatuto de los mitos en la obra platónica, problema al que Luc Brisson le ha dedicado un libro completo.²

A partir de sus aportes y de los análisis de Pierre Vidal-Naquet,³ hemos llegado a la conclusión de que el mito en la obra platónica se coloca en posición de aquello que no puede ser representado por la razón. En efecto, si bien la cultura griega ha transitado del mito a la razón,⁴ una vez apartado y relegado el mito del pensamiento racional, aquel reaparece en este sin que pueda ser nuevamente apartado porque esta operación ya ha sido realizada. Así, el mito pasa a ocupar entonces el sitio de lo que, estando en exceso respecto del pensamiento racional, de todos modos se hace manifiesto en su interior: lo que no puede ser pensado según los criterios de adecuación entre verdad y esencia, tal la posición del mito que postulamos para esta obra platónica.

Un análisis del mito del *Protágoras* conlleva para nosotros no perder de vista esta cuestión, por lo cual será necesario preguntarse qué es aquello que en esta narración se ubica en exceso en relación con el pensamiento racional. Adelantaremos aquí que de lo que se trata en este relato es del problema de la invención de la política –aquello que para los griegos *hace ser* a la sociedad– y del pacto.⁵ cuyo consenso posibilita que de las fuerzas múltiples y dispersas, sus conflictos y sus peligros,

² BRISSON (1994).

³ VIDAL-NAQUET (1983:304-47; 1992:74-128).

⁴ Cf. VERNANT (1985:247-49, 264-66, 334-64); también UNTERSTEINER (1949:76-78), que postula la externalidad del mito respecto del pensamiento y lleva a cabo su análisis del mito de Protágoras a partir de esta distinción.

⁵ Como introducción al problema del pacto social en el pensamiento de los sofistas, GITHRIE (1988:139-50) y KERFERD (1988:179-208). Con respecto a la formulación del pacto social en el mito de Protágoras, DUPRÉEL (1948:30-35), que relaciona esta cuestión con la tesis del convencionalismo sociológico que el autor asume en torno al *méttron ánthropos* protagórico. Asimismo UNTERSTEINER (1949:79-85) y la crítica de PLÁCIDO (1973:35, n. 41), que considera algo verdaderamente forzado la aplicación que hace Untersteiner del *lógos* débil y el *lógos* fuerte a la evolución de las *tékhnai*, es decir, una etapa previa donde prima la dispersión de los intereses de las artes particulares, el *hétton lógos* de la *tékhnē*, y una etapa superadora, el *kreítton lógos* en que el técnico se convierte en exponente del interés de la comunidad. τὸ κοινῇ δόξαν. En verdad, según Plácido, el argumento fuerte es un instrumento asociado fundamentalmente al arte político.

surja una sociedad con capacidad para incluir lo múltiple.⁶

Un contexto histórico preciso permite situar esta cuestión. Hacia mediados del siglo V a.C. toma un relieve inusitado un tema que va a cristalizar alrededor de la idea del "primer inventor" (πρῶτος εὑρετής).⁷ Sófocles expone esta idea en *Antígona* (331-66) haciendo decir al coro que no existe nada más asombroso que el hombre, el cual posee una destreza técnica y una habilidad superiores a lo que podría imaginarse; él se ha enseñado a sí mismo la palabra y el pensamiento, a partir de los cuales se desarrolla la ciudad y sus formas civilizadas de comportamiento.⁸ Son los hombres, pues, los que han conquistado las técnicas, asunto sobre el que los sofistas no dejarán de insistir, por lo general en relación con el problema de la ley y la naturaleza. Esquilo también presenta una visión sobre este asunto en el *Prometeo encadenado* (436-506). El propio dios detalla cómo los hombres han recibido de su parte el conjunto completo de las invenciones (σοφίσματα), los procedimientos (μηχανήματα), las artes (τέχναι) y los recursos (πόροι), y concluye señalando que, en definitiva, "los mortales han recibido de Prometeo todas las artes (πᾶσαι τέχναι)".⁹ Es evidente que el pasaje nos lleva directamente a la concepción protagórea expresada en la obra platónica,¹⁰ pues el problema principal del que se ocupa el pasaje esquileo, así como el de Sófocles, es el del saber técnico y su adquisición por parte de los hombres.

En efecto, en el mito del *Protágoras* el problema de las *tékhnai* se destaca como una cuestión de primer orden.¹¹ "El hombre, dice Protágoras, cuando tuvo participación en el destino divino, en primer lugar, a causa del parentesco con los dioses, fue el único de los animales que creyó en los dioses y empezó a erigir altares y estatuas de los dioses. Después articuló la voz y enseguida mediante el arte las palabras, e inventó casas, vestidos, calzados, lechos y los alimentos de la tierra" (322 a). Algo similar se lee en el *Sísifo*, drama satírico atribuido al sofista Cri-

⁶ Este aspecto de la doctrina sofística, tras haber hecho *tabula rasa* mediante una crítica al extremo de los valores vigentes, implica una reconstrucción a partir de nuevos criterios. En efecto, el problema del pacto o convención es un punto positivo del pensamiento sofístico, que trata de establecer nuevos criterios con los cuales concebir la sociedad sin recurrir a las ideas tradicionales. Cf. DE ROMILLY (1997:166-90).

⁷ VIDAL-NAQUET (1983:71-72).

⁸ SEGAL (1981:152-206); KNOX (1982). Cf. Isócrates, *Sobre el cambio* XV.24.

⁹ Cf. DE ROMILLY (1997:30-31).

¹⁰ SAID (1985:131-54).

¹¹ GILLI (1988:85-115).

tías –tío de Platón, aristócrata, opositor radical de la democracia y miembro activo de los Treinta Tiranos, que toman en sus manos el gobierno de Atenas luego de la derrota en la guerra del Peloponeso–. Según el fragmento que poseemos, hubo un tiempo en que no había orden en la vida humana; después los hombres establecieron leyes punitivas y la justicia como soberano imparcial. Pero, aunque ocultamente, los crímenes seguían cometándose, por lo que un hombre astuto e inteligente inventó a los dioses para bien de los hombres. Los persuadió, a la vez, de creer en ellos y temerles, de manera que los delitos de los malvados tuvieran en los dioses a los guardianes de sus actos. Introdujo una doctrina adecuada y, ocultando la verdad con un argumento falso, extinguió así la ilegalidad que reinaba (*Critias, Sísifo* = DK 88 B 25).¹²

No obstante la semejanza, una diferencia importante se esboza: para Protágoras, los hombres tienen lazos de parentesco con los dioses; para Critias, en cambio, los dioses son una invención de un hombre sabio para persuadir a los hombres de la utilidad de vivir políticamente organizados.¹³ Ciertamente, el relato de Critias asume en plenitud la doctrina sofística en torno a la humanidad del primer inventor. En el mito del *Protágoras* esto no se esboza así, puesto que la capacidad inventiva de los hombres sólo puede desarrollarse una vez que Prometeo entrega al hombre la sabiduría técnica junto con el fuego, tras haberlos robado a Hefesto y Atenea; la organización política de la sociedad es también un don divino, de Zeus en este caso, que lo entrega al hombre por medio de Hermes (321d; 322c). El mito asume como un dato la existencia de los dioses (320c-d), y pone al nivel de estos, de su voluntad y de sus decisiones, el acto inventivo por el cual la humanidad adviene como una singularidad respecto de los demás grupos de seres vivientes.¹⁴

¹² DE ROMILLY (1997:115-19).

¹³ En las *Suplicantes* (480-99; 449-52) de Esquilo se lee una invocación a los dioses por parte de Dánao, aunque recomendada por Pelasgo, mediante ofrendas en los altares. Esta apelación a los dioses cumple una función utilitaria y política, lo cual no significa que para Esquilo los dioses sean una invención humana. Pero es interesante constatar el paralelismo entre ambas situaciones: en el ámbito político, las leyes y los mecanismos prácticos institucionales no aseguran un inmediato consenso. La presencia de los dioses puede entonces ser una herramienta coercitiva para lograr los fines buscados. En el caso de Pelasgo, convencer en la asamblea que se va a celebrar; en el caso del fragmento de Critias, lograr la obediencia a las leyes. Cf. GALLEGO (1999).

¹⁴ Vale la pena mencionar aquí el agnosticismo de Protágoras. Según su afirmación, sobre los dioses no se puede decir nada, ni que son ni que no son, ni cuál sea su naturaleza

Es precisamente en este punto donde la narración platónica se aparta de la temática del *prôtos heuretés*. En el diálogo entre Sócrates y Protágoras esto aparece como fruto de una elección pedagógica. Aquel pide al sofista que demuestre lo más claramente posible si la virtud es enseñable (διδασκτόν). Este se pregunta cómo habrá de demostrarlo, relatando un mito (μῦθον λέγων), como el más anciano a los más jóvenes, o discuriendo por medio de un razonamiento (λόγω διεξέλθων). El sofista elige según lo que ha de resultar más agradable al auditorio: narrar un mito (320c).

Dos conclusiones se imponen. Por un lado, el hecho de enseñar sobre la base de la persuasión es una de las formas que los sofistas utilizan para poder transmitir sus lecciones a sus discípulos. Ser más agradable (χαριέστερον εἶναι) es la expresión que Platón pone en boca de Protágoras, dejando en claro así el papel que los sofistas asignan al uso del lenguaje en el acto de enseñar a los demás su saber. Por otro lado, se percibe una evidente oposición entre narrar un mito o discurrir por medio de un razonamiento. Esta oposición, ligada a ese tránsito del mito a la razón ya mencionado, se presenta ahora en el terreno del *lógos*. Se trata de una oposición no de una exclusión del mito, y así se lee en el propio texto de Platón: “μῦθον λέγων ἐπιδείξω ἢ λόγῳ διεξέλθων”. La opción por el mito nos muestra que este se ubica dentro del campo de la razón, y es desde esta que se decide introducir un relato mítico de acuerdo con las necesidades. Pero, ¿cuáles son estas necesidades? Desde la perspectiva sofística, lo que importa es persuadir para que el lego aprenda. Pero, según el punto de vista platónico, el mito va a permitir cerrar un problema que la *epistémē* no puede racionalmente elaborar: el problema de los comienzos.

En verdad, el mito busca desentrañar por qué la virtud política es enseñable, en tanto que todos los hombres participan de ella por igual. La narración expone que es a raíz de una decisión de Zeus que la *aretē politiké* es adquirida por el hombre, y es también a causa de su disposición que todos han de participar de ella. Sin embargo, en la lógica del mito lo que se cuenta es cómo se llega a tal situación: el robo de Prometeo, en primer lugar, la piedad de Zeus, después. Estamos ante la cuestión de los comienzos de la *pólis*. Es justamente aquí donde Platón

(Diógenes Laercio IX 51 = DK 80 B 4); cf. DE ROMILLY (1997:111-15). Por lo tanto, si Protágoras utilizó en verdad el mito que Platón refiere, su función sería básicamente pedagógica y persuasiva, para enseñar y convencer a sus oyentes acerca de lo que el sofista imparte como doctrina.

se aparta de la idea de que la invención de la política, y más aún la de los dioses, sea un producto humano tal como expresaba Critias.¹⁵ Según la doctrina general del filósofo, la política de los hombres en el mundo sensible sólo puede ser una copia defectuosa de la política en tanto que esencia ideal e inmutable. La corrección para esto ha de venir de la mano del filósofo-rey.¹⁶ Pero, ¿cómo los hombres, en el mundo de la *dóxa* y las apariencias, han adquirido la política? Esto es lo que en el pensamiento platónico está en exceso respecto de la razón, es decir, lo que no puede ser pensado por ella.¹⁷ La invención de la política, que para los sofistas era una capacidad humana,¹⁸ es lo que Platón no puede aceptar como tal porque, si así fuera, haría caer a la política enteramente en el terreno de la *dóxa*, y, por tanto, no sabría ser regulada según la necesidad rigurosa del concepto que el filosofema político platónico exige.

De este modo, el mito, que en un sentido se opone al *lógos*, muestra que, en otro sentido, se halla en el interior de este (Platón, *Fedón* 61b):¹⁹ no está excluido de la razón sino que sutura los razonamientos; no opera enlaces lógicos sino míticos; torna posible la continuidad de la demostración sin que pierda efectividad ni se produzca una dispersión de la razón. El mito sutura y no deja que las fisuras de la razón irrumpan haciendo estéril el intento.²⁰ Aquello que Critias asumía como obra del "primer inventor", en tanto los hombres, por sí mismos y según las necesidades, adquirirían la política y creaban a los dioses como reaseguro y representación de las leyes, en Platón, en cambio, será obra de los dioses: sólo hay invención de la política en tanto que designio

¹⁵ VIDAL-NAQUIET (1983:342, n. 52) destaca que Platón tanto en el *Político* (274c) como en la oración fúnebre del *Menéxeno* (238b) hace una opción a partir de dos posibilidades, o la invención humana o la invención divina de las artes y las técnicas, eligiendo la versión que más se opone al humanismo.

¹⁶ Estos son los problemas que aborda la *República*. Sobre estas cuestiones, ver JAEGER (1957:656-76); más recientemente, LISI (1989).

¹⁷ Cf. RANCIÈRE (1996:31): "Tal es la lección que Platón mismo da en el gran mito del *Político*. Es vano querer buscar modelos en la época de Cronos y los necios ensueños de los reyes pastores. Entre la época de Cronos y nosotros, el corte de la distorsión ya se ha producido siempre. Cuando a uno se le ocurre fundar en su principio la proporción de la ciudad, es que la democracia ya pasó por allí. Nuestro mundo gira 'en sentido contrario', y quien quiera curar a la política de sus males no tendrá más que una solución: la mentira que inventa una naturaleza social para dar una *arkhé* a la comunidad".

¹⁸ DE ROMILLY (1997:213-24).

¹⁹ Con respecto a la oposición en Platón entre relato mítico y discurso verificable ver BRISSON (1994:114-43).

²⁰ Sobre la utilidad del mito en Platón, *ibid.* (144-51).

divino.²¹ Las decisiones y el acto mismo de creación transcurren totalmente en el mundo de los dioses, sea por la falta de inteligencia de Epimeteo, sea por el robo de Prometeo, que busca remediar la imprudencia del anterior, sea por la piedad de Zeus, que comprende que a los hombres no les basta solamente con las técnicas particulares para poder conservarse y vivir organizadamente fundando ciudades. Es menester la política. En todas las etapas, los hombres son sujetos pasivos de las empresas divinas. Lo que el mito platónico deja afuera, para permitir la coherencia de un pensamiento sin contradicciones, es la actividad humana, la invención en inmanencia de las artes y técnicas y de las prácticas políticas colectivas, eso que el coro de la *Antígona* de Sófocles o el fragmento del *Sísifo* de Critias habían ya asumido sin ambages.

Ahora bien, el lugar que ocupa el mito en el discurso filosófico de Platón no invalida que podamos considerar ciertos elementos del relato, aunque mediados por el código platónico, como aspectos explícitos de la concepción política de Protágoras. La tendencia general de los estudiosos modernos ha sido tomar el mito como un texto pertinente para comprender el pensamiento protagóreo.²² Una consideración a tener en cuenta es que este mito se inserta en el plano más general de los embates platónicos contra la democracia,²³ cosa que, de todos modos, no desdice la alternativa de leer los contenidos sofísticos allí presentes. El análisis estructural de Luc Brisson pone en claro de qué modo el texto, a pesar de hacer referencia a un pasado mítico lejano, resulta inmanente a las ideas políticas de la segunda mitad del siglo V.²⁴ Se trata, ciertamente, de la política como campo de acción dominante en la vida humana.²⁵

Las polémicas sobre la democracia y sobre la inmanencia y el primado de lo político se conjugan de manera tal en el pensamiento de Protágoras que conducen tanto a la formulación de una suerte de teoría

²¹ Cf. VIDAL-NAQUET (1983:342-43). Platón, según el autor, no se aparta fácilmente de Protágoras: en el *Político*, junto al ciclo de Zeus se colocan la filosofía, la ciencia y la ciudad. Y, siguiendo a Golschmidt (n. 55), que plantea que la ciudad no parece tener ninguna utilidad en el más allá, Vidal-Naquet señala que si bien para Platón la ciencia puede ser separada en teoría de la institución cívica, en la edad de oro los hombres casi no la practican.

²² PLÁCIDO (1984:174, n. 11; 1973:36-37) da las referencias principales de las interpretaciones a favor o en contra de la idea de que el mito pueda considerarse una expresión significativa del pensamiento del sofista.

²³ Al respecto, CAPIZZI (1970).

²⁴ BRISSON (1975).

²⁵ Cf. LAMI (1975).

del pacto social como a una especie de historia de la humanidad al final de la cual el advenimiento de la política torna posible la existencia misma del contrato social y, por ende, de la sociedad humana.²⁶ Domingo Plácido demuestra que el mito, en su desarrollo, ofrece tres etapas diferentes de la historia de la humanidad.²⁷ La primera de ellas, la época de las interpretaciones cosmológicas, evoca el nacimiento de las especies. En la distribución de Epimeteo, vemos transcurrir el estado natural cuando el hombre se halla aún en situación de inferioridad (320c-321c). En segundo lugar nos encontramos con la etapa más primitiva de la evolución de la sociedad. A partir de la intervención de Prometeo los hombres dominan ya las técnicas pero son incapaces de nuclearse y vivir en sociedad porque carecen de la política (321c-322b). La última etapa, la que se abre con la donación de Zeus mediante su emisario Hermes, evoca el nacimiento de la política y la participación colectiva de los hombres en la ciudad, de acuerdo con relaciones de solidaridad y dependencia mutua entre los ciudadanos y contrariamente al dominio de las diversas *tékhnai* que son individuales (322c-d). Estamos ciertamente en el terreno del arte político (πολιτική τέχνη) y su atributo, la virtud política (πολιτική ἀρετή), que Zeus ha dado a todos por igual.²⁸

Esto último convoca de inmediato a la *pólis* democrática y nos lleva directamente hacia aquello que había provocado la demostración de Protágoras en el relato platónico, esto es, el argumento socrático en torno a la asamblea ateniense (319b-d)²⁹, pues para el sofista el hecho de que la virtud sea un bien colectivo hace posible su transmisión por medio de la enseñanza y el aprendizaje.³⁰ El carácter comunitario de la *aretè politiké* no se ve afectado aquí por las diferencias de grado en la posesión de la misma, hecho que, en sí mismo, depende de muchos factores. "Lo que simboliza, entonces, el don de Zeus, concluye Plácido, son las condiciones históricas generales propicias para el desarrollo de la política y que existen en la *pólis* democrática. Bien entendido, la conce-

²⁶ Cf. KAHN (1981) y NARCY (1990:41-45), que analiza el mito y la argumentación del Protágoras.

²⁷ PLÁCIDO (1984:163-66).

²⁸ GILLI (1988:143-81).

²⁹ Se trata del famoso pasaje en que Sócrates destaca que cuando los atenienses se reúnen en la asamblea y deben resolver cuestiones técnicas, consultan entonces a especialistas, pero al decidir sobre asuntos que competen a la organización de la ciudad, cualquiera puede pedir la palabra y aconsejar.

³⁰ GUTHRIE (1988:250-56).

sión de *aidós* y de *dike* no vienen de Zeus. Este es sólo un símbolo común a otras representaciones de la democracia ateniense".³¹

Está claro que el acontecimiento que periodiza esta historia de la humanidad es el nacimiento de la política. Ahora bien, ¿sobre qué elementos se asienta el contrato político? En el mito (322c), Protágoras cuenta que lo que Zeus envió a los hombres fue el respeto (*αἰδώς*) y la justicia (*δίκη*) para que ellos fueran principios ordenadores de las ciudades (*πόλεων κόσμοι*) y lazos creadores de amistad (*δεσμοὶ φιλίας συναγωγοί*). El reparto del respeto y la justicia se hace entre todos los hombres, para que todos tengan su parte en ellos, puesto que si pocos participaran de ellos no surgirían ciudades (322d).³²

Barbara Cassin destaca que si bien el *lógos* parece no cumplir en la consecución del pacto políticamente organizado una función fundante (en efecto, la emisión de sonidos y la articulación de palabras son desarrollos humanos a partir de los aportes de Prometeo).³³ se puede inferir, no obstante, que en el cuadro sofístico, a diferencia de las concepciones morales platónicas, no hay una intención ética ni la autonomía de un sujeto moral, sino una moralidad práctica: respeto a las reglas del juego político. Así, *aidós* y *dike* implican sobre todo el respeto de la opinión pública, es decir, lo que los otros registran y esperan, así como la regla o el uso, esto es, el procedimiento que permite mostrar una norma de conducta requerida en público. La *aidós* lleva a sentir respeto por la *dike*, mientras que esta permite a cada uno demostrar aquella. De este modo, la ciudad se organiza a partir de la amistad, pues "no puede haber comunidad sin *philia* ni *philia* sin sentimiento de la justicia y reconocimiento de la humanidad del otro. con quien en lo sucesivo las relaciones no pasarán más por la violencia sino por la mediación del discurso persuasivo. La política es una 'técnica' y la ciudad, que no compete a la naturaleza sino a la cultura, es *artificio*".³⁴

Pero la política, en tanto algo inmanente y auto-constituyente, es para la sofística un asunto de *lógos*. ¿Cómo se acopla el mito a este requerimiento? La respuesta ya no se encuentra en el mito sino en el argumento que Protágoras desarrolla a continuación, donde saca las

³¹ PLÁCIDO (1984:166).

³² Véase GILLI (1988:358-61), que precisa cuáles son para Protágoras las condiciones para que se conforme un sujeto político: respeto y justicia repartidos para todos por igual.

³³ CASSIN (1995:215-25). Aquí, sigo de cerca su desarrollo. Dejo de lado, no obstante, su análisis de la relectura del mito protagórico por parte de Elio Aristides.

³⁴ HARTOG (1996:130).

conclusiones adecuadas para la demostración de que la virtud política es un atributo de todos que puede enseñarse y aprenderse.³⁵

En primer lugar, cuando se establece una consulta sobre la virtud política, es decir, cuando los atenienses hacen uso de la palabra en el espacio público, todos toman parte de la misma porque todos participan de esa virtud o no habría ciudades (323a). Esta conclusión, ya adelantada al final del relato mítico, deja entrever ahora el rol del discurso. El segundo elemento que establece Protágoras, para que Sócrates no crea que es engañado, consiste en demostrar que aunque alguien no sea justo debe decir igualmente que lo es: "puesto que todos los hombres piensan realmente que cada hombre participa de la justicia y de las demás virtudes políticas [...], si ven a uno que es injusto, y que sobre sí mismo dice la verdad en público (τάληθῆ ἐναντίον πολλῶν), lo que entonces pensaban que era prudencia (σωφροσύνην), decir la verdad, ahora es locura (μανίαν), y dicen que todos deben mostrar que son justos, lo sean o no (ἐάντε ὥσιν ἐάντε μή), o el que no finge justicia está loco; porque es necesario que nadie, cualquiera que sea, deje de ningún modo de participar de la misma, o no debe estar entre los hombres" (323a-c).

No se trata entonces de decir la verdad (τάληθῆ λέγειν) sino de mostrar que se es justo (φάναι εἶναι δίκαιους), esto es, proferir lo que la virtud política exige en función de que el consenso que sostiene la situación siga vigente. Pero tal consenso sólo existe en virtud del *lógos*. No se postula nada que más allá de él sea capaz de garantizar la unidad del lazo social. Se trata, evidentemente, del régimen discursivo sofístico. Si no se dice la verdad sino que se profiere aquello que la comunidad acepta para que todos participen de la comunidad, se trata entonces de ficción, de lazo social imaginario. Volvemos a encontrarnos aquí con una formulación de igual tenor que la de Critias (*Sísifo* 25-26 = DK 88 B 25). En esta obra el respeto a la justicia a través de la vigilancia de los dioses es, en rigor, un falso argumento que oculta la verdad, pero que hace posible que el orden político de la sociedad pueda mantenerse. Para Protágoras, no debe decirse en público la verdad cuando esta atente contra el fundamento del lazo social basado en la virtud como atributo de todos. Si alguien dice ser no virtuoso debe ser excluido de la política, pues, de otro modo, la *pólis* misma corre peligro. La verdad que no puede ser dicha es la verdad de la situación, la que al advenir destru-

³⁵ KERFERD (1988:169-78).

ye el orden de lo dado. La idea de Protágoras viene, de algún modo, a reconocer lo mismo que Antifonte comprueba: la teoría del pacto no otorga garantía alguna de que se actúe con justicia; sólo establece cuál es la condición a respetar, y alcanza con que alguien muestre o diga que la respeta para que el pacto subsista. Ciertamente, Antifonte va un poco más allá que Protágoras, porque la violación sistemática de las leyes que algunos usufructúan no tiene una contraparte similar para quien elige obedecerlas (*Sobre la verdad* = DK 87 B 44, fr. I, A, cols. V-VI).³⁶ Esto conduce a la posibilidad cierta de que el lazo social se vea socavado desde su propio interior.³⁷ Por esta línea argumental nos encontramos nuevamente con Critias: puesto que el pacto sólo postula cuáles son las leyes que rigen el acuerdo pero persiste la posibilidad solapada de que sea violado, entonces, es necesario inventar un reaseguro, los dioses, dado que la creencia y el temor que infunden, al poner el respeto en un plano trascendente, garantizan un mejor cumplimiento de los postulados del pacto que la inmanencia pura de las leyes humanas. Claro que desde Protágoras hasta Antifonte y Critias, avanzamos de la primera a la segunda generación de sofistas, y transitamos también desde la *akmé* de la democracia ateniense a los estragos de su agotamiento.³⁸ Pero, igualmente, todos ellos comparten la idea básica acerca de cuáles son los fundamentos del pacto político.

El argumento de Protágoras en cuanto a decir o no la verdad es comparable al que, con fines distintos, según otro contexto y en un régimen discursivo diferente, desarrolla Foucault cuando sostiene que se puede decir la verdad pero no estar "en la verdad" del discurso de una

³⁶ Cf. FARRAR (1988:116-17).

³⁷ Esto es lo que pone de relieve FARRAR (1988:106-23), que argumenta que si bien la apelación al *nómos* conlleva una externalización del orden, mientras que la apelación a la *phýsis* implica un fortalecimiento del orden desde adentro, de todos modos, la oposición entre *nómos* y *phýsis* muestra los peligros de la socialización: que la *phýsis* al ser expulsada afuera de la *pólis* ya no sirva de reaseguro, y que el *nómos* como orden interno no sea capaz de garantizar la fortaleza del mismo. El peligro de la socialización no es otra cosa que la disolución del lazo social. Cf. RANCIÈRE (1996:29-34).

³⁸ DE ROMILLY (1997:140-65) señala que la crítica radical de todos los valores inaugurada por la primera generación de sofistas dio paso, a partir de la segunda generación, a un inmoralismo que era una consecuencia directa de la *tabula rasa* instaurada por los sofistas en su afán de destrucción de cualquier atisbo de trascendencia. De todos modos, esta no era la única opción, pues junto al inmoralismo de la época de la guerra del Peloponeso, cuando todo recurso es válido para reafirmar las propias posiciones, existe también otra posibilidad, la de una reconstrucción positiva de los valores a partir de la *tabula rasa*.

época. "Se puede decir la verdad siempre que se diga en el espacio de una exterioridad salvaje; pero no se está en la verdad más que obedeciendo las reglas de una 'policía' discursiva que se debe reactivar en cada uno de los discursos".³⁹ Esta exterioridad salvaje es lo que en el razonamiento protagórico aparece bajo la idea de locura, puesto que, ante cualquiera que diga la verdad, si esta atenta contra los supuestos de la situación, la ciudad deberá actuar para excluirlo radicalmente de ella, de manera que su enunciado no termine por desorganizarla. Si la situación se asienta sobre el supuesto de la participación de todos en la justicia y la virtud política, ser injusto y decirlo implica ubicarse en el afuera absoluto del sistema. La función "policíaca" del discurso concebida por Foucault tiene su correlato en las constricciones que señala Protágoras (327d) cuando establece que la educación, los tribunales, las leyes o cualquier otra compulsión deben actuar sobre los hombres para que los obligue continuamente a preocuparse por la virtud, si no serían una especie de salvajes. De este modo, el mundo es un efecto del decir, esto es, el decir produce el efecto de que una situación pueda advenir. Pero a su vez, ese decir prescribe desde entonces lo enunciable y lo decible, de modo que, bajo su ley, hay discursos indecibles cuya pronunciación queda estructuralmente prohibida.⁴⁰

El último argumento de Protágoras tendiente a demostrar que de la virtud participan todos y que esto es un efecto de discurso, lo hallamos en la afirmación del sofista acerca de que todos, dentro de sus posibilidades, son maestros de virtud, lo mismo que cualquiera que enseñe a los niños a hablar griego (ἐλληνίζειν). En efecto, el aprendizaje de la lengua materna es algo similar a la enseñanza de la virtud, y por ende la *aretè politiké*, al igual que la lengua materna, debe ser objeto de la *paideia* desde la infancia (328a; 325c). Así, conjuntamente con el *lógos* comienza a transmitirse aquello que hace que las ciudades puedan existir, pues todos los hombres son aptos para participar de la *aidós* y la *dike*, o, en su defecto, no podrían existir las ciudades. La conclusión que

³⁹ FOUCAULT (1973:30-31).

⁴⁰ BADIOU (1985:91-97) denomina a esto *interdicto* del lugar como categoría no de la política sino de la ley. En efecto, siguiendo el razonamiento que hace el autor, se puede decir que la proposición "yo soy injusto" está estructuralmente prohibida, según la ley de los lugares establecida por el enunciado que sostiene que la virtud política, basada en la justicia y el respeto, es algo que se aplica a todos los hombres. Por lo tanto, enunciar que se es injusto va contra la ley establecida sobre la virtud política y excluye a quien lo profiere sin que tal enunciado tenga valor político alguno.

se impone es que si el mito se toma como un texto significativo de la doctrina protagórea, entonces el *lógos* habrá de cumplir el rol creador que le cabe según la concepción sofística.⁴¹ Para ello, como hemos visto, es menester ir más allá del mito, continuar con el razonamiento argumentativo, es decir, avanzar sobre el relato en el que el *mythos* se inscribe en el *lógos*. Esto es lo que de algún modo sintetiza el propio Protágoras: "Te he dicho, Sócrates, con un mito y un argumento cómo la virtud es enseñable" (328c).⁴² En este terreno, Protágoras no sólo inscribe la narración mítica en el pensamiento racional, sino que, sobre todo, él mismo con su propia intervención se inscribe de lleno en la decisión sofística en torno al estatuto productor del discurso.

Otra derivación de la tesis protagórea sobre la necesidad de que todos participen de la virtud política atañe a la tesis del *homo-mensura*. Ya es un tópico en las discusiones sobre el punto privilegiar o bien el aspecto subjetivista o el genérico o el convencionalista de la tesis. En concreto, la formulación de la misma dice así: "El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son, en cuanto son, de las que no son, en cuanto no son".⁴³ La interpretación subjetivista es la que realiza Sócrates en el *Teeteto* (152a), pues sostiene que "tal como una cosa me parece a mí que es, así es para mí, y tal como una cosa te parece a ti que es, así es para ti". Se trata entonces del problema de la percepción, puesto que las cosas son para cada uno lo que él percibe (152b-c). La segunda interpretación, la genérica, tal vez no haya tenido una formulación tan clara en la antigüedad. Pero en algunas glosas de Sexto Empírico (*Esbozos pironianos* I 218 = DK 80 A 14) encontramos una postura objetivista: "[Protágoras] afirma también que las causas inteligibles de todos los fenómenos radican en la materia, por cuanto la materia, en la medida en que aquellos dependen de esta, es en potencia todo cuanto a todos se revela". Este objetivismo que apunta a todos, al menos en potencia, implica una idea genérica del hombre. Veamos las consecuencias derivadas del subjetivismo y el objetivismo.

Recientemente, Emmanuel Terray ha señalado con justa razón que los sofistas optan resueltamente por la inmanencia y, por lógica conse-

⁴¹ Para una análisis del mito de Protágoras en tanto *lógos* o argumento, FARRAR (1988:87-98).

⁴² Cf. BRISSON (1975:28-36; 1994:142).

⁴³ Protágoras ap. Sexto Empírico *Contra los profesores* VII 60 = DK 80 B 1; Platón *Teeteto* 152a, 166c-d; *Crátilo* 386a. Cf. PLACIDO (1973:40-58) que a lo largo de su exposición da las diversas interpretaciones y traducciones de esta tesis; asimismo DE ROMILLY (1997:106-11).

cuencia, llevan a cabo una crítica radical de todas las formas de trascendencia. A raíz de ello, políticamente hablando no puede concebirse desde entonces ningún fundamento ontológico ni para la ciudad ni para la ley. Esto es lo que se deduce de la afirmación del sofista en la apología que leemos en el *Teeteto* (167c): "Pues lo que a cada ciudad le parezca bueno y justo lo es para ella mientras se mantenga en tal opinión". Terray pasa seguidamente a analizar la tesis del hombre como medida, que también constituye un embate contra la trascendencia.⁴⁴ Su opción es la del subjetivismo, tal como ha sido aceptado en la antigüedad a partir de la interpretación socrática que ya citamos: "el hombre de Protágoras –concluye Terray– es el individuo singular, y su doctrina es resueltamente subjetivista y sensualista". Es por eso que el autor critica decididamente la postura que da a la tesis protagórea un sentido genérico.⁴⁵

Uno de los principales sostenedores de esta otra interpretación ha sido Theodor Gomperz. En primer lugar, porque ella es preferible a la de carácter individual y subjetivista. En segundo lugar, porque en la tesis del *homo-mensura* se trata del hombre o de la naturaleza del hombre, que percibe lo que es real, en tanto que lo que no es real no puede ser objeto de percepción. Por tanto, la teoría del conocimiento del sofista de Abdera parte de la noción genérica de hombre y no del individuo. Es Platón quien atribuye a Protágoras la idea de que lo que parece a cada uno verdadero es verdadero para él, hecho que conduce a un subjetivismo o escepticismo extremos, nombres que por lo demás hacen demasiado honor a una doctrina que no era la del sofista. Así, mientras el *Protágoras* brinda un retrato fiel, aunque exagerado, el *Teeteto* en cambio es una caricatura. Por todo esto, concluye Gomperz, no hay tal escepticismo universal en el sofista sino una concepción del hombre en cuanto ser genérico.⁴⁶

La tesis convencionalista, según nosotros la entendemos, hace hincapié en un aspecto distinto al privilegiado por las posturas aludidas hasta aquí. En este sentido, Eugène Dupréel argumenta que atribuirle al sofista una visión genérica de la naturaleza humana lleva a convertirlo en un precursor de Kant, tanto si se considera esto bajo la idea de un subjetivismo a la manera kantiana o un empirismo naturalista. Para el autor,

⁴⁴ TERRAY (1990:21-24); cf. ROSSETTI (1986).

⁴⁵ TERRAY (1990:24-26). La tesis individualista ha sido sostenida también por autores de la talla de LESKY (1968:373-74) y de un especialista en filosofía griega como GÜTHRIE (1988:172-74, 183-92); asimismo WINDELBAND (1955:121 y n. 62).

⁴⁶ GOMPERZ (1951:I.502-13).

Protágoras era profundamente antinaturalista, el primero que deja de lado radicalmente todo recurso a la *phúsis* cuando de explicar las cosas o justificar los valores se trata. Sin embargo, ello no lo conduce a adoptar la tesis individualista que sostiene el platonismo. Protágoras fue el menos "individualista" y por ende el más "social" de todos los pensadores de la antigüedad. La idea del *homo-mensura* lejos de expresar una teoría de la percepción y la apariencia, implica en esencia una concepción sociológica del conocimiento y su valor. El criterio a tomar en cuenta es el de lo social, pero no como una naturaleza sino como una concepción mutable, cambiante, que puede ser transformada mediante la acción. Se trata de una pragmática que establece la jerarquía de los conocimientos según el grado de su valor práctico y de acuerdo con la transmisión social de los mismos por el discurso. Por eso la importancia que tienen para la sofística la educación y la oratoria. Ambas prácticas, en efecto, pueden hacer cambiar las disposiciones aún no pulidas de los individuos transformándolas en otras. Es a raíz de todo esto que, para Dupréel, la doctrina de Protágoras es un convencionalismo sociológico: "Una fórmula breve y decisiva expresa a la vez el sentido verdadero, la intención y el alcance del aforismo protagórico: las cosas no son *por la naturaleza*, son *por la ley*, no φύσει sino νόμῳ".⁴⁷

Terray tiene razón, ciertamente, cuando señala que la postura genérica de Gomperz conduce a una visión trascendente del *homo-mensura*. Pero su visión nos parece desacertada cuando critica la idea que sobre esta tesis aporta el trabajo de Françoise Caujolle-Zaslavsky, que señala más que una interpretación genérica del hombre un punto de vista sociológico o convencionalista.⁴⁸ En efecto, Caujolle establece un planteamiento cercano al de Dupréel, pues su argumento apunta a comprender al *homo-mensura* no como el hombre genérico o el individuo sino en tanto intermediario entre ambos extremos, es decir, el elemento representativo de un grupo. La idea de representatividad podría, en verdad, conducir a un retorno de la trascendencia. Pero Caujolle aclara el punto al sostener que hombre designa, de manera verosímil, la idea de una colectividad asentada en el consenso que implica el respeto a una misma ley, es decir, el hombre como un emergente de una sociedad singular e históricamente determinada.

Interpretación genérica de acuerdo con un criterio naturalista e

⁴⁷ DUPRÉEL (1948:14-25).

⁴⁸ CAUJOLLE-ZASLAWSKY (1986:157).

interpretación sociologista según la idea de una convención cuyo modo de ser es el cambio, no son evidentemente lo mismo. Mientras que la primera instala la trascendencia, la segunda pone el acento en un relativismo de orden práctico que no desdeña la acción humana. Esta parece ser la interpretación políticamente más activa de la tesis del sofista. Ello justifica que se hable del hombre en sentido colectivo, es decir, ni ser genérico ni ser individual.⁴⁹ En este punto preciso, la idea protagórea de que todos los hombres han de participar de la virtud política o no han de existir las ciudades, se conecta con el principio del hombre como medida de lo que es y de lo que no es. Otra vez el enlace lo opera la función discursiva. El criterio de lo que es o no es no queda ligado a lo verdadero o lo falso sino a las representaciones imaginarias, que podrán ser, en todo caso, mejores o peores para una sociedad determinada en un momento dado y mientras una tal convención se mantenga.

Esto es lo que pone de relieve la así llamada apología de Protágoras, que Platón hace decir a Sócrates en una situación en la que este trata de reproducir cuáles serían las refutaciones del sofista ante lo que el mismo Sócrates y Teeteto han manifestado al ridiculizarlo. En esta intervención, Protágoras parece establecer un punto de detención a las interpretaciones posibles de la tesis del *homo-mensura*. En primer lugar, el problema que despeja es el de la verdad: puesto que lo que a alguien le parece que es, así es para él, no hay entonces percepciones más verdaderas unas que otras; lo que se percibe será siempre la verdad. El sabio, en consecuencia, no opera sobre la verdad, porque no hay nadie que haya trocado las opiniones falsas en verdaderas. Sabio es aquel a quien lo que le parece y es malo, lo trueca haciéndolo parecer y ser bueno. Pero sí existe la posibilidad de establecer criterios de valor: algo puede ser mejor o peor para alguien. Para un enfermo va a ser mejor lo saludable, por lo cual el médico le suministrará las medicinas (φαρμάκοις) que mejoren su estado. El sofista, compara Protágoras, logrará el cambio con palabras (λόγοις). De este modo nos encontramos con una formulación ligada a la doctrina de Gorgias que ha sido destacada por

⁴⁹ Así lo señala NESTLE (1961:117-19). UNTERSTEINER (1949:54-66) en forma más ambigua habla tanto de lo individual como de lo genérico. RODRÍGUEZ ADRADOS (1975:206-7) prefiere no introducir ninguna distinción entre uno y otro. Adrados, llamativamente, atribuye a Nestle la posición de Gomperz (que, como vimos, habla del hombre genérico) y a UNTERSTEINER (1949:56) una posición individualista que tampoco se condice con las afirmaciones de este.

Derrida: el *lógos* es un *phármakon*.⁵⁰ Pero, ¿a quién se dirige este remedio? En principio, a los que se hacen instruir. Sin embargo, antes de llegar a esta afirmación, Protágoras señala que los oradores sabios y buenos son a las ciudades lo que los médicos para los que se enferman o los campesinos para las plantas. En efecto, en tanto pueden aportarle a cada uno su respectivo remedio, todos ellos son sabios. Pero en el caso de los oradores el *phármakon* resulta ser el mismo que el del sofista, esto es, el discurso. Las "plantas" o los "enfermos" a los que los oradores o los sofistas deben volver saludables no son otra cosa que las *póleis*, es decir, las comunidades de ciudadanos, dado que su cometido es que lo benéfico, no lo pernicioso, sea y parezca justo para ellas. Porque lo que cada ciudad tenga por justo y bueno, eso es efectivamente para ella mientras siga valorándolo como tal. Así, la conclusión de la argumentación protagórea coincide con el punto de partida: "El sabio, en vez de que todas las cosas sean malas para los ciudadanos, logra que sean y parezcan buenas" (*Teeteto* 166d-167c). Todo esto conduce, a su vez, a un aspecto central de la teoría protagórea, el *kreítton lógos*, pues el orador y el sofista, a través del uso de la palabra, consiguen que algo que al comienzo se encuentra en una posición de debilidad se convierta en un elemento fuerte.

De manera que hay un parecer que hace ser (*δοκεῖν εἶναι ποιεῖν*) dice Protágoras (167c), cuestión que no debe ser asociada con la verdad (*ἀλήθεια*). En rigor, la contigüidad de estos tres infinitivos, parecer, ser, hacer, nos muestra cuáles son los ejes de la doctrina sofista: se trata, en primer término, de un hacer, una práctica; pero también de una ontología relativa que no se liga al ser como una verdad fija e inmutable sino al parecer cambiante de una colectividad. En todo caso, para que un parecer sea, hay que operar, trabajar, en pos de ello. El verbo *dokein*, tal como señala Detienne,⁵¹ es un término directamente asociado con la actuación política, del cual deriva *dóxa*, la opinión. Por lo que los sabios, los oradores y los sofistas, al hacer que algo parezca y sea, están estableciendo el modo de ser en el terreno de lo que hemos denominado un relativismo ontológico. Sin embargo, en un campo de fuerzas así concebido, el procedimiento esbozado por Protágoras implica una manera eficaz de construcción de la verdad ya no como *alétheia* sino en tanto *dóxa* ligada a lo *eikós*, lo probable o verosímil que se sostiene como

⁵⁰ DERRIDA (1975:173).

⁵¹ DETIENNE (1981:115, 120).

fruto de una convención o acuerdo: el tiempo durante el que una idea se mantenga como socialmente válida para una ciudad dada es el lapso de vigencia de una verdad construida según los criterios analizados. Si en un primer momento el problema del *homo-mensura* Protágoras lo plantea ligado a la percepción (αἴσθησις) como verdad, en un segundo momento, sin embargo, el ser viene dado por el parecer, al cual se llega a partir de la disyuntiva entre lo bueno o lo malo, lo mejor o lo peor. Así, mientras la percepción es del orden de los sentidos de cada cual, e implica un subjetivismo manifiesto, el parecer, en cambio, conlleva adentrarse en el terreno de unas prácticas colectivas donde es posible un uso persuasivo del lenguaje que conduce a la conformación de un imaginario social. El *parecer* es lo que *efectivamente* es para una ciudad que toma eso como ley, norma o costumbre. Obsérvese que el parecer, que Sócrates ponía en principio al nivel del individuo, adquiere en esta formulación un modo de implementación social que convalida la interpretación que Dupréel planteaba sobre el convencionalismo sociológico.⁵² El subjetivismo socrático es, tal como el propio Sócrates lo señala cuando comienza a imaginar lo que el propio Protágoras diría, la ridiculización de las ideas del sofista. La formulación protagórea podría expresarse así: el hombre es la medida de todas las cosas, de las que son, en cuanto son, de las que no son, en cuanto no son. Y puesto que se es hombre en tanto se participa de la virtud política, hombre designa al ser político, es decir, al ciudadano. Así, aquello que cada ciudad haga parecer y ser para sus ciudadanos mediante el arte político y la persuasión basada en el procedimiento del argumento fuerte, eso será la medida del ser de las cosas.⁵³

Pero, de todas maneras, no hay que desdeñar la posibilidad de analizar en la tesis la presencia de un sentido individualista, aunque no en una dimensión absoluta. Se trataría más bien de un derivado de la educación protagórea como medio de dominio individual que permite que las propias opiniones de cada uno se hagan fuertes, esto es, que las opiniones de un cualquiera tengan validez. Ahora bien, que un cualquiera tenga cabida en el espacio político conduce especialmente a la situa-

⁵² DUPRÉEL (1948:25).

⁵³ Debe recordarse en este contexto que la virtud política es un atributo de todos los hombres, siempre y cuando ellos se atengan a respetar no la verdad sino el parecer de la comunidad, dado que, en toda circunstancia, se debe mostrar que se es justo, sin importar si esto es verdadero o no. Decir la verdad, decir que se es injusto, conduce a la exclusión de la locura o al salvajismo de los misántropos (cf. Platón, *Protágoras* 327d).

ción de la democracia ateniense, sus asambleas y tribunales, donde un cualquiera tiene la posibilidad de proponer o enmendar leyes, votar en contra o a favor de un político, etc. Es decir que un cualquiera implica a todos los hombres, y, por consiguiente, volvemos a encontrarnos con la tesis del *Protágoras* de Platón, donde el sofista sostiene que la virtud la comparten todos.⁵⁴ Por otra parte, si bien importa la opinión individual, e importa sobremanera la colectiva, tampoco es menos cierto que en la reflexión del sofista la unidad humana es, como bien reconoce Plácido, muy relativa. Porque es básicamente el habitante de la ciudad democrática el que es capaz de aprender la virtud política por medio de esa contraposición de verdades que se realiza día tras día. Entonces, con este procedimiento, la opinión individual se supera en la colectiva. Por ende, el mundo es asumido como algo cambiante, porque también el hombre cambia. E interesa principalmente el hombre, puesto que es él quien establece la mejor norma e informa con su accionar al conjunto del mundo material.⁵⁵ Estamos ante una concepción dinámica que torna posible la aceptación de la capacidad inventiva del hombre para establecer sus propios destinos políticos, idea condensada con claridad en la imagen del *prótos heuretés*.

Este hombre no es una entidad abstracta e intemporal sino un sujeto modelado de acuerdo con unas prácticas políticas específicas, las de la ciudad democrática, las de Atenas principalmente. Pero este entramado de prácticas no debe ser pensado ni como una objetividad insoslayable ni como una trascendencia.⁵⁶ En el seno de un conjunto de instituciones, hábitos y normas hay, en verdad, un espacio para una subjetividad de carácter colectivo. Se trata de situaciones históricas; por

⁵⁴ Se recordará aquí que la crítica de Sócrates al hecho de que cualquiera pueda levantarse en la asamblea y pedir la palabra para dar su opinión en los asuntos políticos, aunque no sepa nada, es lo que provocó la demostración de Protágoras en torno a la idea de que la virtud pueda y deba ser enseñada a todos (cf. Platón *Protágoras* 319d-e). Un hombre cualquiera no es más que un individuo, no el individuo tomado como medida subjetiva, e implica no discernir dentro del conjunto social mucho más allá de esa categoría. Un cualquiera, un alguien, es similar a la categoría de *algo* que HEGEL (1968: 104-5) analizaba como la menos determinada de todas. En este caso, alguien, un cualquiera, predica la existencia de la posibilidad de implementar individualmente la tesis del *homo-mensura*, pero nada más que eso. El relativismo de esta fórmula protagórea requiere entonces una delimitación mayor, y esto viene dado por las determinaciones sociales, que si bien no anulan el relativismo, implican, eso sí, lo social como condición.

⁵⁵ PLÁCIDO (1973:56-57, y nn. 150-151).

⁵⁶ Sobre el sentido que damos a las ideas de trascendencia e immanencia ver, en un plano teórico-filosófico, DELEUZE-GUATTARI (1993:39-62).

tanto, estamos frente a una materialidad mutable, cambiante. Es en la inmanencia de estas prácticas que los hombres pueden subjetivarse. En consecuencia, la posición genérica o la individual sólo pueden ser planteadas en relación con el criterio de lo colectivo. Pero este criterio no implica armonía o falta de contradicción. Se trata, pues, de un momento dado en el estado de las fuerzas políticas. Dentro del campo de lo colectivo, ligado a una comunidad históricamente dada, la perspectiva genérica puede ser argüida: se trata, en todo caso, de una fuerza que conduce a una trascendencia y, por tanto, a la fijación de un orden como una especie de naturaleza. El punto de vista individual también puede ser sostenido: es también una fuerza que conduce a un escepticismo basado en un subjetivismo extremo que no permite llevar a cabo ninguna acción. Entre las fuerzas lo que se instala es el conflicto, que en el marco democrático puede aportar resoluciones parciales pero nunca definitivas. El discurso es el campo de esta contienda; las antilogías, una manera de asumir las contradicciones en tanto que reales; la puja entre el argumento fuerte y el débil, el modo de indicar que toda lucha arroja vencedores y vencidos, pero también la posibilidad de volver a la contienda. El enunciado de la tesis del *homo-mensura* no otorga la certeza agradable de un habla o un acto con garantías, sean estas objetivas o subjetivas. Esta tesis es más bien el terreno mismo de la lucha entre los diversos opuestos que hemos visto aparecer a lo largo de esta argumentación. En todo caso, la formulación pone el acento en la profanidad de un tiempo, la segunda mitad del siglo V a.C., en el que el hombre –sin una definición de su esencia– es colocado en el centro de la escena, como actor de su destino, como inventor de su mundo.⁵⁷ El mundo de los dioses queda así limitado en cuanto a sus acciones y sus efectos; ya no se puede afirmar nada sobre los dioses, ni si existen ni si no existen, ni cuál sea su naturaleza, porque no pertenecen a la dimensión donde se desarrolla la experiencia humana. Se puede incluso extremar la tesis del *homo-mensura* y sostener, como en el *Sísifo* de Critias, que los dioses, al igual que la sociedad, son invenciones humanas. Pero es preciso insistir: nada de esto implica la trascendencia de la figura humana como elemento sustancial e inmutable. La sofística no busca el ser del hombre sino que practica un relativismo ontológico radical. El hombre es según lo que la convención política permite que sea, esto es, de acuerdo con lo que el lazo social imaginario, en que se sostiene la experiencia comunitaria,

⁵⁷ Cf. ESCOHOTADO (1975:152-77).

hace que sea.⁵⁸ El criterio es práctico y, por lo tanto, producido mediante intervenciones, forzamientos, actos. Se trata de política y de discurso.

Por eso, toda la polémica entre lo genérico y lo individual ha estado mal planteada, buscando criterios objetivos o subjetivos de adecuación o inadecuación entre el mundo y el intelecto, el objeto gnoseológico y el sujeto cognoscente.⁵⁹ Los sofistas sólo se plantean la cuestión del conocimiento en función del problema del *lógos* y la política. Lo que descubren a través de su trabajo sobre la lengua es la potencia del discurso para producir, hacer ser. Esto en política implica una fuerza capaz de introducir la alteridad en el seno de lo mismo, de "invaginar", como sostenía Derrida,⁶⁰ en la metafísica de la representación el límite mismo de un surco múltiple y divergente. Este surco no es la comodidad de las reglas institucionales que rigen una lengua e invitan a decir con garantías.⁶¹ No se trata, pues, de decir por decir trazando una relación sin fisuras entre un *lógos* y otro. No todo es discurso; o, mejor aún, en el discurso no todo es *lógos*. También hay *prâgma*, la fuerza en tanto que práctica. Si hasta aquí no hemos trazado distinción alguna entre *lógos* y discurso y los hemos utilizado incluso para traducir uno a otro, es necesario a partir de este momento comprender esta diferencia, que es interna al *lógos* mismo. Esto significa que hay una parte del *lógos* que no es *lógos* sino *prâgma*, decisión práctica. Puede parecer paradójico o ambiguo. Pero tales aporías son las que la sofística pone a producir en el discurso al postular que la palabra hace ser. Existe aquello de lo que no se puede hablar. Pero no se trata, en tal caso, de callar sino de actuar.

⁵⁸ Véase GALLEGO-LEWKOWICZ (1996).

⁵⁹ Para un intento de resolución de estas cuestiones, ver BERNSEN (1969:141-42), que luego de un recorrido por las fuentes, los fragmentos y las interpretaciones de la tesis protagórea, concluye que el subjetivismo extremo no puede sostenerse; es necesario un punto de objetividad. Sin embargo, su interpretación, centrada en el problema de los fundamentos del conocimiento, no implica un cierre definitivo del asunto: "La tesis del *homo-mensura* diría: 'Es una verdad objetiva que no hay verdades objetivas'. En mi opinión sólo resultará posible negar la existencia de un concepto objetivo de verdad a través de esta expresión en sí misma contradictoria. Y siendo la expresión en sí misma contradictoria encontramos difícil decir que afirma o niega algo en absoluto: la expresión carece de un sentido definitivo [...] Por ende, debemos concluir que la tesis real del *homo-mensura* no versa sobre, sino que sólo pretende versar sobre el concepto de verdad objetiva, y que no es claro cómo la tesis posiblemente tratara del concepto de verdad sin desistir de representar un subjetivismo consistente".

⁶⁰ DERRIDA (1989:47).

⁶¹ FOUCAULT (1973); BADIOU (1982:92-101).

Actuar en el *lógos* no sólo significa hablar sino tomar debidamente en cuenta el momento oportuno, *kairós*. La circunstancia, pues, implica la acción encarnada en una decisión.

Cynthia Farrar, que le dedica a la cuestión del hombre como medida un capítulo completo de su libro sobre el pensamiento democrático y la invención de la política en la Atenas clásica, concluye que Protágoras no sólo fue un pensador de lo político sino también el primer teórico democrático en la historia del mundo. Si la teoría protagórea es expresiva de la autonomía del hombre y su búsqueda de lo que cree que son sus intereses, también lo es de la posibilidad de conseguir el orden mediante la interacción de las fuerzas sociales, un orden que no debe ser entendido como algo trascendente. Hay, pues, una interacción entre el hombre y el mundo que define la realidad que puede ser conocida; dicha interacción es, según Farrar, estable en lo general cuanto variable localmente. En este sentido, la tesis del *homo-mensura* se asocia, en especial, con la sociedad ateniense, una democracia directa y participativa capaz de incluir a los más pobres, es decir, a todos y cada uno de los habitantes del Ática. Luego, su contenido es político. En efecto, dado el contexto político e intelectual ateniense, Protágoras interpreta el proceso de interacción democrática como algo capaz por sí mismo de proveer respuestas a las cuestiones suscitadas en su desarrollo. El sofista brinda a partir de esto una explicación de la naturaleza humana y la política, fundadas ambas sobre la forma en que el hombre realmente experimenta su vida en sociedad. Así, la acción política es tanto una expresión de la propia personalidad colectiva como un dominio colectivo de sí misma que la comunidad ateniense produce en su devenir. El orden es, pues, completamente immanente a la dimensión social de la experiencia humana, y la razón y la acción son los únicos modos de dominio de sí que los hombres poseen para vivir en sociedad. Ello conlleva poner en correlación la sociedad civil, las cualidades sociales o cívicas y la búsqueda de una armonía social. Pero todo esto no trasluce un punto de vista empírico y concreto que se ligue directamente a las relaciones sociales atenienses; la de Protágoras, acota Farrar, es una teoría que asume la dimensión política de la democracia desde un afuera de las prácticas.⁶²

Habíamos señalado antes que la tesis del *homo-mensura* habilitaba una articulación entre *lógos* y *prágrma* en la que la elección del momento adecuado conducía al problema de la decisión, y, por ende, al de

⁶² FARRAR (1988:44-49, 77-78, 87, 97-98).

la acción subjetiva. Ahora bien, la conclusión de Farrar parece ubicar a Protágoras no en un plano activo sino en el de la contemplación. ¿Es que el sofista demoleedor de toda trascendencia, partidario de la inmanencia, se ubica él mismo en trascendencia respecto de las prácticas? Su posición de extranjero no es en sí misma sinónimo de exterioridad. Hay de parte suya un accionar concreto que se asocia de inmediato con su teoría y su práctica en el seno de la *pólis* ateniense: su voluntad educativa. Esto que Protágoras de algún modo pone en marcha, y que luego es continuado por Gorgias y otros, señala la necesidad no sólo de hablar o razonar sino también de actuar. El sofista en la ciudad es alguien que habla y procura que los demás asuman el discurso como un acto. Esto es justamente lo que plantea Sócrates en el *Teeteto* (152b), cuando señala que Protágoras no habla neciamente o sólo por hablar, no es un charlatán. Algo similar refiere en el *Protágoras* (329b): el sofista es capaz de decir largos discursos o hablar brevemente según la necesidad. Y esto es también lo que a los ojos de Sócrates lo distingue de todos los demás: los oradores populares, el propio Pericles o cualquiera de los que son hábiles para hablar (328e-329a). Pero nos llevaríamos una idea errada si asumiéramos las palabras de Sócrates como una forma de exclusión de Protágoras de los aspectos propiamente sofísticos de su prédica real.⁶³

Su práctica, plenamente sofística, es tanto una *paideia* como una actividad económica que se conecta con las prácticas políticas.⁶⁴ Busca, por cierto, a quienes son capaces de pagar sus enseñanzas; establece relaciones individuales, de maestro a discípulo. Pero su fin consiste en enseñar la virtud porque ella es enseñable y así lo creen también los ate-

⁶³ Cf. CASSIN (1995:110-13).

⁶⁴ Esto ya lo había visto con gran agudeza HEGEL (1955:11-12): "Llamamos cultura [...] al concepto aplicado en la realidad [...] La cultura, así entendida, se convierte en la finalidad general de la enseñanza; por eso surgió por doquier multitud de maestros de sofística. Más aún, los sofistas son los maestros de Grecia, gracias a los cuales, en realidad, pudo surgir en ésta la cultura. [...] No en vano el fin del estado es siempre lo general, dentro de lo que queda encerrado lo particular. Los sofistas, al aspirar a este tipo de cultura y a su difusión, se convierten en una clase especial dedicada a la enseñanza como negocio o como oficio, es decir, como una misión, en vez de confiar ésta a las escuelas; recorren para ello, en incesante peregrinar, las ciudades de Grecia y toman en sus manos la educación y la instrucción de la juventud". Esto conducirá a la paradoja del consenso, respecto del cual ver CASSIN (1995:192-95): la educación, que es "pública" y afecta a los valores comunes, implica un consenso; pero ¿cómo pensar entonces el cambio?

nienses (Platón *Protágoras* 328c). En consecuencia, su exterioridad respecto de las prácticas políticas no lo es tal en relación con la cultura política de esa sociedad cara-a-cara que es la Atenas clásica. En inmanencia a la situación de la comunidad democrática ateniense en tanto colectividad convencional, es decir, en inmanencia a las discursividades que traman el lazo social imaginario, los sofistas desarrollan una actividad cultural de nuevo tipo, retribuida, basada en su labor intelectual, su saber enciclopédico y el arte de la elocuencia. La mediación del dinero en las transacciones entre los sofistas y aquellos que podían acceder a sus enseñanzas, posibilitó a las nuevas clases sociales enriquecidas adquirir una formación que los aristócratas tradicionales, en principio, no recibían, pues estos eran los destinatarios de una *paideía* centrada en los simposios y los ritos iniciáticos. De este modo, la actividad pedagógica sofística no tomaba en cuenta la jerarquía social sino que se abstraía de ella por medio del dinero, una convención socialmente aceptada que tornaba posible apuntar al ciudadano, cualquiera fuera este, para conformarlo como artífice activo mediante su participación en la vida política. "El gran éxito y el amplio predicamento, aduce Bruno Gentili, que obtuvieron esos profesionales del intelecto en una ciudad como Atenas se ha de poner necesariamente en relación con el carácter democrático de su constitución, que abría el área del poder a las clases tradicionalmente excluidas de él".⁶⁵ Por otra parte, la reflexión sofística sobre el *lógos* junto con los procedimientos persuasivos ligados al dominio del discurso entroncan directamente con el funcionamiento práctico de la asamblea en tanto cuerpo donde el *démos* desarrolla su soberanía. Por tanto, en contra de la conclusión de Farrar, sostenemos que el pensamiento sofístico se establece en interioridad a las prácticas políticas, asumiendo en plenitud las consecuencias de un mundo sensible-profano. El otro aspecto de esta reflexión sobre la política atañe al tema

⁶⁵ GENTILI (1996:350); también DE ROMILLY (1997:22-23). Para una visión global del problema de la educación impartida por los sofistas, JAEGER (1957:263-302). Debemos destacar asimismo la importancia que reviste ubicar los problemas sofísticos en el marco de las prácticas de oralidad y escritura. La *paideía* es uno de ellos, tema que recientemente ha sido reconsiderado por ROBB (1994), trabajo relevante que estudia la cuestión desde la entrada del alfabeto en la cultura oral de la Grecia del siglo VIII hasta la alianza de la literatura y la *paideía* en el siglo IV, pero que, lamentablemente, no otorga en esta evolución un lugar destacado a los sofistas de la segunda mitad del siglo V. En torno al tema ver MUIR (1982), que pondera la relación de los sofistas con la educación a partir de un hecho concreto: la organización política, institucional y legal de la colonia de Turios, de la que Protágoras habría sido uno de los redactores de las leyes.

del *nómos* y su relación con la *phýsis*. Este otro terreno trabajado por la sofística hace de esta corriente de pensamiento la gran transformadora de los problemas filosóficos. Así, paralelamente al paso del ser al *lógos*, hay en la sofística un tránsito de la *phýsis* a la política.⁶⁶

La política, como vimos en los desarrollos referidos al mito de Protágoras, implica un pacto. Este acuerdo es un asunto de justicia y de respeto, y sus imbricaciones recíprocas: respeto por la justicia, una justicia basada en el respeto. Esto constituye el despliegue del arte político que Zeus dona a los hombres para que no perezcan. Hay un pacto que requiere reconocer en todo momento las bondades de la justicia y sostener siempre el carácter justo, y por ende virtuoso, de cada una de las acciones y decisiones individuales. Estamos ante un problema de ley y de consenso. Sin respeto a la convención política no hay ley que pueda imponerse al estado de naturaleza; sin ley que respetar, es decir, sin lo político en tanto esfera de existencia de las ciudades, no hay tampoco modo alguno para los hombres de superar la posición de debilidad inicial con relación al estado natural. Incluso el dominio de las diferentes técnicas resulta insuficiente, y provoca la preocupación de Zeus que termina enviando a Hermes para que a todos los hombres los haga partícipes de la virtud política. En definitiva, para Protágoras la ley es, pues, un valor fundamental que permite que advenga esa sociedad política que es la *pólis*.⁶⁷

⁶⁶ Problema que constituye un tópico cada vez que se plantea un análisis de la producción de los sofistas, sobre lo cual ver BARKER (1960:74-76) y ADKINS (1972:106-12). Para una síntesis reciente, TERRAY (1990:56-63). Para tratamientos sistemáticos globales, GUTHRIE (1988:64-136) y KERFERD (1988:143-67). Por su parte, DE ROMILLY (1971:73-95), coloca a los sofistas en su lugar correspondiente en la evolución del pensamiento griego en torno a la ley. Vale la pena poner de relieve asimismo el fundamentado análisis histórico de OSTWALD (1986:250-73) que realiza una detallada exposición del momento en que las tesis sofistas sobre la oposición *phýsis-nómos* adquieren más peso a partir de la mayor polarización política, social e intelectual de la década del 420; también KELLEY (1990:14-34), visión que trasciende el ámbito helénico trazando una genealogía del pensamiento occidental sobre la ley y ubicando en dicho contexto los aportes del pensamiento griego al respecto.

⁶⁷ Respecto de esto último, ver BERTRAND (1999:15-37).

BIBLIOGRAFÍA

- ADKINS, A. W. H. (1972) *Moral values and political behaviour in ancient Greece. From Homer to the end of the fifth century*, London.
- BADIOU, A. (1982) *Théorie du sujet*, París.
- (1985) *Peut-on penser la politique?*, París.
- BARKER, E. (1960) *Greek political theory. Plato and his predecessors*, 3ª edición, London.
- BERNSEN, N. O. (1969) "Protagoras' homo-mensura thesis", *Classica & Mediaevalia*, 30, pp. 109-44.
- BERTRAND, J.-M. (1999) *De l'écriture à l'oralité. Lectures des Lois de Platon*, París.
- BRISSON, L. (1975) "Le mythe de Protagoras. Essai d'analyse structurale", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 20, pp. 7-37.
- (1994) *Platon, les mots et les mythes. Comment et pourquoi Platon nomma le mythe?*, 2ª edición, París.
- CAPIZZI, A. (1970) "Il 'mito di Protagora' e la polemica sulla democrazia", *Cultura*, 8, pp. 552-71.
- CASSIN, B. (1986) *Positions de la sophistique*, París.
- (1995) *L'effet sophistique*, París.
- CAJOLLE-ZASLAWSKY, F. (1986) "Sophistique et scepticisme. L'image de Protagoras dans l'œuvre de Sextus Empiricus", en CASSIN (1986: 149-65).
- DE ROMILLY, J. (1971) *La loi dans la pensée grecque des origines à Aristote*, París.
- (1997) *Los grandes sofistas en la Atenas de Pericles* (1988), Barcelona.
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F. (1993) *¿Qué es la filosofía?* (1992), Barcelona.
- DERRIDA, J. (1975) "La farmacia de Platón", en *La diseminación*, Madrid (1972), pp. 91-260.
- (1989) *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona (1987).
- DETIENNE, M. (1981) *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid (1967).
- DUPRÉEL, E. (1948), *Les sophistes*, Neuchâtel.
- ESCOHOTADO, A. (1975) *De physis a polis. La evolución del pensamiento filosófico griego desde Tales a Sócrates*, Barcelona.
- FARRAR, C. (1988) *The origins of democratic thinking. The invention of politics in classical Athens*, Cambridge.
- FOUCAULT, M. (1973) *El orden del discurso*, Barcelona (1970).

- GALLEGO, J. (1994) "Aristóteles, la ciudad-estado y la asamblea democrática. Reflexiones en torno al libro III de la *Política*", *Gerión*, 14, pp. 143-82.
- (1999), "Religión y política en la ciudad democrática. La ritualidad cívica en las *Suplicantes de Esquilo*", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 32, pp. 5-28.
- GALLEGO, J. – LEWKOWICZ, I. (1996) "En búsqueda del eslabón perdido: el hombre griego", *Anales de Historia Antigua y Medieval*, 29, pp. 147-67.
- GENTILI, B. (1996) *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona (1984).
- GILLI, G. A. (1988) *Origini dell'eguaglianza. Ricerche sociologiche sull'antica Grecia*, Torino.
- GOMPERZ, T. (1951) *Pensadores griegos. Historia de la filosofía en la Antigüedad*, I, Buenos Aires (1902).
- GUTHRIE, W. K. C. (1988) *Historia de la filosofía griega III. Siglo V. Ilustración*, Madrid (1969).
- HARTOG, F. (1996) *Mémoire d'Ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris.
- HEGEL, G. W. F. (1955) *Lecciones sobre historia de la filosofía*, II, México (1833).
- (1968) *Ciencia de la Lógica*, 2ª edición, Buenos Aires (1948).
- JAEGER, W. (1957) *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México (1933).
- KAHN, C. H. (1981) "The origins of social contract theory", en KERFERD, G. B. (ed.) *The sophists and their legacy*, Wiesbaden, pp. 92-108.
- KELLEY, D. R. (1990) *The human measure. Social thought in the Western legal tradition*, Harvard.
- KERFERD, G. B. (1988) *I sofisti*, Bolonia (1981).
- KNOX, B. (1982) "Sophocles and the polis", en AA. VV., *Sophocle*, Ginebra, pp. 1-27 (*Entretiens sur l'Antiquité Classique*, XXIX).
- LAMI, A. (1975) "Il mito del Protagora e il primato della politica", *Critica Storica*, 12, pp. 1-45.
- LESKY, A. (1968) *Historia de la literatura griega*, Madrid (1963).
- LISI, F. L. (1989) "La clasificación de los Estados en la teoría platónica", *Memorias de Historia Antigua*, 10, pp. 23-43.
- MUIR, J. V. (1982) "Protagoras and education at Thourioi", *Greece & Rome*, 19, pp. 17-24.
- NARCY, M. (1990) "Le contrat social: d'un mythe moderne à l'ancienne sophistique", *Philosophie*, 28, pp. 32-56.
- NESTLE, W. (1961) *Historia del espíritu griego*, Madrid (1944).
- OSTWALD, M. (1986) *From popular sovereignty to the sovereignty of*

- law. Law, society, and politics in fifth-century Athens*, Berkeley.
- PLÁCIDO, D. (1973) "El pensamiento de Protágoras y la Atenas de Pericles", *Hispania Antiqua*, 3, pp. 29-68.
- (1984) "Protogoras et la société athénienne: le mythe de Prométhée", *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 10, pp. 161-78.
- RANCIÈRE, J. (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires (1994).
- ROBB, K. (1994) *Literacy and paideia in ancient Greece*, Oxford.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1975) *La democracia ateniense*, Madrid.
- ROSSETTI, L. (1986) "La certitude subjective inébranlable", en CASSIN (1986:195-209).
- SAÏD, S. (1985) *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris.
- SEGAL, C. (1981) *Tragedy and civilization. An interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass.
- TERRAY, E. (1990) *La politique dans la caveme*, Paris.
- ÜNTERSTEINER, M. (1949) *I sofisti*, Torino.
- VERNANT, J.-P. (1985) *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, 2ª edición, Barcelona (1965).
- VIDAL-NAQUIET, P. (1983) *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro*, Barcelona (1981).
- (1992) *La democracia griega, una nueva visión. Ensayos de historiografía antigua y moderna*, Madrid (1990).
- WINDELBAND, W. (1955) *Historia de la filosofía antigua*, Buenos Aires (1912).

ABSTRACT

The paper approaches the sophistic conception of society starting from the issue of what is conceptualised with the idea of social contract in modern terms. A special emphasis is given to Protágoras' thought and its relationship with democratic Athens, mainly the myth of the emergence of politics, the doctrine about the political virtue as an attribute of everyone and the working of *logos* to make that an opinion gets a real existence. Finally, stress is made on the importance of the citizen education as an immanent element to the political practices of the Athenian democracy.

social contract | politics | discourse | truth | opinion

LA CONDICIÓN FRATERNA EN ANTÍGONA DE SÓFOCLES

ARGOS 24 (2000) pp. 113-123

MARGARITA GARRIDO
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
revistaargos@yahoo.com.ar

Consciente de que comprender un texto formalmente y conceptualmente es oscilar entre lo inmediato y lo inaccesible, en un estudio sobre la proyección de *Antígona* de Sófocles en la cultura occidental G. Steiner sostiene que su significación nos ha llegado desviada. En tal circunstancia, el citado autor asegura que todos los elementos de desafío a la comprensión de *Antígona* están en el primer verso de la obra (1991:162). En efecto, la inicial exhortación fraterna contiene cinco palabras de las cuales dos, "Oh Ismena", son comprensibles; las restantes son objeto de voluminosas exégesis. Advertidas respecto de la importancia de este verso cuyo elemento nuclear es αὐτάδελφον, realizamos un análisis del mismo en función de su repercusión en la obra. Asimismo, observamos el campo léxico referido a la condición fraterna en las restantes obras de Sófocles. Tras constatar la relevancia de tal relación de parentesco en la producción de este trágico ateniense, advertimos que, especialmente en *Antígona*, la condición fraterna, articuladora de la dialéctica entre el espacio público y privado, está privilegiada más allá de cualquier otra condición humana.

Grecia | tragedia | Sófocles | Antígona | hermana

"Si mi esposo hubiera muerto, otro podría tener, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido uno; pero, estando mi madre y mi padre ocultos en el Hades, no hay hermano que yo pudiera tener" (Ant. 908-912).¹

En plena soledad y casi al final de su vida, estas palabras de Antígona se centran en la relación de parentesco. Πόσις, παῖς y ἀδελφός surgen como tema en posición prominente del verso.

¹ "πόσις μὲν ἂν μοι καθανόντος ἄλλος ἦν. / καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φωτός. εἰ τοῦδ' / ἤμπλακον. / μητρὸς δ' ἐν Ἄιδου καὶ πατρὸς κεκευθότιον / οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάσται ποτέ". Estos versos corresponden a la edición de H. LLOYD-JONES & N. G. WILSON (1990). La traducción nos pertenece.

Además, integran un esquema argumentativo de estructura circular donde, ante la circunstancia de muerte, se podría tener otro marido u otro hijo, pero, muertos los padres, jamás se podría tener un hermano. Así, frente a πῶσις y παῖς, componentes de cláusulas irreales, resalta, en una cláusula de matiz real, ἀδελφός.²

Esta cita que privilegia la relación fraterna ¿podría ser considerada la expresión de sentimientos indignos de Antígona? Así lo afirman varios estudiosos de Sófocles, entre ellos Jebb, Bowra y Waldock para quienes es extraña la elección de un hermano en vez de un hijo.³ En cambio, Sarah Pomeroy admite la posibilidad de que la madre no estuviera tan unida a su hijo debido a la autoridad patriarcal con sus derechos sobre aquel. A esta historiadora, la elección de Antígona le parece razonable en el contexto de la Atenas clásica donde el vínculo entre hermano y hermana era muypreciado.⁴ Sin embargo, agrega que tal preferencia es propia de la mujer que rechaza el papel tradicional de esposa y madre. Y ejemplifica esta afirmación con *Antígona* de Sófocles.⁵

Otra perspectiva para la interpretación de aquellas palabras de Antígona advierte que hay una sola relación humana en la que el yo puede negar su soledad sin apartarse de su auténtico modo de ser. Es una relación entre hombre y mujer. Es la relación de hermano y hermana. Allí se unen ἕρος y ἀγάπη, no obstante, estos componentes quedan superados en la φιλία, es decir, en el carácter absoluto y trascendente de la relación misma. Esta opinión de George Steiner se completa cuando señala que la visión de una hermana respecto de su hermano es ontológica pues asigna valor irremplazable al ser mismo.⁶ Con este criterio afirma que todos los elementos de desafío a la comprensión de *Antígona* están “despiadadamente” en el primer verso de la obra.⁷

Ante estas controvertidas opiniones sobre las citadas palabras de Antígona elaboramos esta propuesta de análisis cuyo recorrido transitamos por etapas. Comenzamos por el primer verso del prólogo para centrarnos en αὐτάδελφον, término que consideramos nuclear. A partir de él delimitamos el campo léxico de la obra que se gesta en torno al

² Ver KAMERBEEK (1978:160-161).

³ JEBB (1962:164); BOWRA (1965:93-94); WALDOCK (1966:133-142).

⁴ Esta historiadora hace referencia a un relato de Heródoto (3.119) acerca de una mujer que cuando debe escoger entre la vida del marido, del hijo o del hermano elige la del hermano por la misma razón que Antígona. POMEROY (1990:121).

⁵ POMEROY (1990:118-119).

⁶ STEINER (1991:26-27 y 36 ss).

⁷ STEINER (1991:162).

vínculo fraterno. Posteriormente, tendemos nuestra mirada a las restantes obras de Sófocles cuyo planteo se conecta también con la relación de hermandad. Por último, retomando el primer verso de *Antígona*, concluimos este enfoque desde una perspectiva retórica con el fin de determinar la significación de la condición fraterna en la obra.

Observamos, entonces, el primer hexámetro dactílico, ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα, compuesto de cinco palabras de las cuales dos, "Oh Ismena", son perfectamente comprensibles; las otras tres fueron objeto de voluminosas exégesis.⁸ Respecto de αὐτάδελφον,⁹ Antígona lo utiliza en esta apelación inicial (1), cuando esgrime su discurso a fin de persuadir a su hermana, y luego, cuando acusada por Creonte argumenta que se trata de la sepultura de un hermano (503). También Hemón lo emplea al justificar el acto de Antígona (696). Este vocero del ámbito social asegura que no sólo se trata de sepultar a un hermano sino, sobre todo, de impedir la degradación de un cadáver, por lo que considera desacertada la imposición del jefe de Estado, su padre (703-704). Estas palabras proyectan la significación del fraterno acto femenino, desde el ámbito familiar al religioso de la πόλις tebana.

Y ampliando el análisis del αὐτάδελφον notamos que en el primer verso aparece junto a κοινόν, término seminal en la historia de la lengua, del pensamiento religioso, de las instituciones y de la antropología griega.¹⁰ Κοινόν presenta una fecunda duplicidad. Por un lado, significa "común" y sus sentidos afines; por otro, significa "vinculado a la sangre". Atendiendo a lo dicho, κοινόν acentúa la comunión entre hermanas en el primer verso de la obra.¹¹ Y en dos oportunidades más lo mencionan las hijas de Edipo; también lo emplea Tiresias (988; 1024). En boca de las mujeres, el término tiene un significado restringido al ámbito familiar, connotando la relación de hermandad (57; 546); en palabras del adivino, la idea de comunión se proyecta a lo social y cósmico.

Asimismo, al observar el prefijo constituyente de αὐτάδελφον detectamos otras palabras compuestas, emitidas también por Antígona. Ella utiliza tres vocablos:

- El primero es αὐτάδελφον, al referirse a sus hermanos Ismena y Polinices (1; 503).

⁸ STEINER (1991:162).

⁹ En opinión de KAMERBEEK (1978:37) probablemente sea tomado de Esquilo (*Sept.* 718, *Eum.* 89).

¹⁰ STEINER (1991:163).

¹¹ KAMERBEEK (1978:37) traduce "related by consanguinity".

- El segundo, ἀυτογέννητα (864-865), al recordar el matrimonio incestuoso de sus padres.¹²
- El tercero, ἀυτόχειρ (900), al mencionar la acción de sus manos en las honras a sus muertos.

Estos términos remiten a un contexto muy especial de su familia, donde la fraternidad se inserta en un linaje incestuoso que con sus propias manos forja las huellas de su acción. Tal es el caso de sus padres: Yocasta se ahorca (53-54) y Edipo hiere sus propios ojos (52); también el caso de sus hermanos: Etéocles y Polinices perecen golpeándose mutuamente (172); y el caso de la misma Antígona que, tras la ejecución del rito prohibido (900), condenada, se ahorca (1221-1222). Por lo tanto, aquellos vocablos la insertan en un ámbito familiar cuyos actos se encadenan a partir de una transgresión. Y en este marco de confusiones de consanguinidad, el particular uso de κοινόν en la exhortación prologal funde a Antígona e Ismena en un solo ser.

Tras estas consideraciones sobre ἀυτάδελφον resulta oportuno integrarlo en un campo semántico junto a ἀδελφός, κασίγνητος, ξύναιμος, ὄμαιμος y ὄμοσπλαγχνος.

Ἀδελφός¹³ es el término más frecuente en boca de la familia tebana. Con él Antígona señala a Polinices, su "queridísimo" hermano (46; 81; 517), aunque indica también la relación fraterna en general (912). Por su parte, Ismena lo emplea para referirse a sus hermanos varones (13; 55). Y Creonte, con la misma expresión, señala tanto el vínculo entre Antígona e Ismena (192) como entre Yocasta y él (486).

Con respecto a κασίγνητος¹⁴, lo usan las hijas de Edipo especialmente Antígona. Su primera mención hace referencia a sus hermanos Etéocles y Polinices (21); las tres siguientes señalan sólo a este (869-870; 899; 915). Las palabras de Ismena, en cambio, indican únicamente a su hermana (49; 544). Entonces, al comparar el referente de κασίγνητος y ἀδελφός en boca de aquellas, advertimos que Antígona utiliza ambos términos para referirse a sus hermanos varones, a Polinices en particular; Ismena, por el contrario, en ningún momento alude a este: ciertamente, con ἀδελφός, remite a sus dos hermanos, y con κασίγνητος, exclusivamente a su hermana. Y en palabras de Creonte, κασίγνη-

¹² BROWN (1987:196) observa que ya el verso 53 hace una explícita referencia al matrimonio incestuoso.

¹³ Respecto al sentido de este término en el vocabulario del parentesco remitimos a BENVENISTE (1983:140 ss.).

¹⁴ BENVENISTE (1983:145).

τος no aparece sino que surge ἀδελφός para la referencia fraterna sin distinción de sexo.

En cuanto a ξύναιμος y ὄμαιμος, lexemas que enfatizan el lazo de sangre, se encuentran principalmente en boca de Creonte. Con el primero reconoce la consanguinidad de Polinices, Antígona e Ismena (198; 488); con el segundo indica tanto el parentesco en general como la relación fraterna de Antígona y Etéocles en particular (512). También Antígona utiliza ὄμαιμος para referirse a Etéocles (513). El coro, en cambio, pronuncia ξύναιμος al enfatizar el lazo de sangre de Etéocles y Polinices (794).

Y respecto de ὁμόσπλαγχνος aparece sólo una vez precisamente cuando, ante Creonte, Antígona argumenta que no considera vergonzoso honrar a los hermanos de matriz (511).¹⁵

Por lo tanto, en boca de Antígona son frecuentes ἀδελφός y κασίγνητος. Con ambos remite particularmente a Polinices (46; 81; 517; 869-870; 899; 912; 915). En segundo lugar utiliza αὐτάδελφος en relación con Ismena y Polinices (1; 503). En tercer lugar, con ὄμαιμος indica a Etéocles (513). Por último, recurre a ὁμόσπλαγχνος para indicar a los hermanos en general (511). En boca de Ismena, en cambio, se pronuncian sólo ἀδελφός y κασίγνητος. El primero para señalar a sus hermanos varones (13; 55); el segundo para establecer su relación con Antígona (49; 544). Creonte, por su parte, recurre a lexemas que distinguen el lazo de sangre (198; 486; 488; 512). Precisamente ξύναιμος y ὄμαιμος en boca del jefe de Estado, tío de los hijos de Edipo, resultan irónicos pues el decreto de aquel no contempla los lazos familiares. Y el coro también pronuncia ξύναιμος al indicar la consanguinidad de los hijos varones de Edipo (794).

En definitiva, atendiendo al léxico fraterno empleado por las hermanas, Antígona señala siete veces a Polinices y sólo una a Etéocles; Ismena, en cambio, evita la referencia a alguno de ellos. Además, las variantes con que Antígona explicita y enfatiza la relación de hermandad no excluyen la elección en función del referente. En efecto, la mención a Polinices e Ismena se da con términos diferentes de los utilizados para Etéocles. Así pues, la empresa fraterna que intenta realizar la asocia con Ismena y Polinices en particular, mientras que deja fuera de tal mención a Etéocles. En boca de Ismena, en cambio, las variantes lexicales distinguen la marca de género ya que con κασίγνητος remite a su hermana

¹⁵ KAMERBEEK (1978:105) sostiene que ὁμόσπλαγχνος es equivalente a ὁμογάστριος en Homero y aparece en Esquilo, sólo en *Sept.* 890.

(49; 544) mientras que con ἀδελφός, a sus hermanos varones (13; 55).¹⁶ De todos modos, más allá de los matices que surgen de la variedad lexical, en *Antígona* constatamos un campo semántico que contribuye a revelar la importancia del vínculo de parentesco en el conflicto en torno a la sepultura de un hermano.

Tras este análisis, fijamos la mirada en otras obras de Sófocles.¹⁷ Al respecto, el léxico fraterno es frecuente en *Electra* y en *Edipo en Colono*. En *Electra* aparecen κασίγνητος (12; 317; 329; 555; 951; 969; 977; 1137; 1164; 1301), ἀδελφός (117; 461; 537; 956; 987; 1148; 1212; 1346; 1484), ὄμαιμος (12; 325; 531) y ξύναιμος (156). Y en *Edipo en Colono* se encuentran los mismos aunque predomina ὄμαιμος (323; 330; 335; 979; 1275; 1405; 1772); en segundo lugar, κασίγνητος (324; 1092; 1184; 1329; 1423); en tercer lugar, ἀδελφός (535; 1056; 1262; 1290); por último, ξύναιμος (1355; 1374). Algunos de estos términos surgen también en *Edipo rey* y en *Ayax*, aunque menos recurrentes. En efecto, en *Edipo rey* están ἀδελφός (160; 458; 577; 1406; 1481) y ὄμαιμος (639); y en *Ayax*, ξύναιμος (727; 977; 1387), ἀδελφός (922; 1294) y ὄμαιμος (1312). En *Traquinias* aparece sólo ὄμαιμος (1147). Y en *Filoctetes* no hay registro del léxico fraterno.

Particularmente en *Electra* advertimos que los términos más usados están en boca del personaje homónimo que, con frecuencia, recurre a ἀδελφός (117; 461; 956; 987; 1148; 1212; 1346; 1484) y κασίγνητος (555; 951; 969; 977; 1137; 1164; 1301). Asimismo, en *Edipo en Colono*, la relación fraterna se manifiesta especialmente en boca de Edipo y su hijo Polinices. Las palabras del padre pronuncian ὄμαιμος (330; 335; 979), ξύναιμος (1355; 1374) y ἀδελφός (535); las del hijo, ὄμαιμος (1275; 1405), ἀδελφός (1262; 1290) y κασίγνητος (1329; 1423). A su vez, en *Edipo rey* el término más frecuente es ἀδελφός, y en *Ayax* es ξύναιμος. Finalmente, en *Traquinias*, el único lexema fraterno está en boca de Heracles (1147). En definitiva, en las citadas tragedias de Sófocles –incluyendo *Antígona*– surgen, en el siguiente orden de frecuencia, ἀδελφός alternando con αὐτάδελφος; luego, κασίγνητος, ὄμαιμος, ξύναιμος y ὁμόσπλαγχνος. Este último aparece sólo una vez, mientras los anteriores son recurrentes.

Entonces, nos permitimos establecer las siguientes asociaciones. En *Antígona* y *Electra* se revela la importancia del rol de hermana. Los personajes homónimos hacen constante referencia a un hermano varón

¹⁶ Respecto de esta distinción de género, remitimos a BENVENISTE (1983:146).

¹⁷ Véase la edición citada de LLOYD-JONES & WILSON.

y, además, mantienen sobre el mismo un particular diálogo con su hermana. Así se delinea un triángulo constituido por Antígona-Polinices-Ismena y Electra-Orestes-Crisótemis. Y en *Antígona* y *Ajax* se destaca un conflicto en torno a la sepultura de un hermano, en el que se ven directamente comprometidos Antígona y Teucro respectivamente. Por último, en *Edipo rey* y *Edipo en Colono* el vínculo fraterno se confunde con otros lazos parentales a partir del incesto pues el personaje homónimo es padre y hermano de sus hijos (*OT*, 458; 1406; 1481, y *OC*, 324; 330; 535; 1275; 1290).

Con este entorno léxico que deja entrever la significación del particular vínculo de parentesco recurrente en las tragedias de Sófocles, retornamos a *Antígona* para analizar la estrategia discursiva que despliega una hermana desde el primer verso de la obra. En efecto, en la exhortación prologal, Antígona tiende redes para involucrar a Ismena en la empresa que aquella ha decidido. En tal oportunidad, su mención de ἀντάδελφον reforzado por κοινόν contribuye a vincularla fuertemente con su hermana. Antígona busca su complicidad para transgredir un decreto de Estado que afecta su οἶκος. El tono subjetivo de su lenguaje es evidente en la referencia a Ismena (1) como también a Polinices (81; 899; 915); en cambio, la mención de Etéocles está despojada de afectividad, señalado sólo por el vínculo de sangre ὄμαιμος (513) –vocablo que, además, no emplea para sus otros hermanos–. De este modo, su inicial estrategia establece con Ismena y Polinices dos clases de relación, consanguínea y afectiva, mientras que con Etéocles deja entrever sólo la primera.

Pero el intento de comunión generado por Antígona choca con la respuesta de su hermana. La reticencia de esta frente a los deberes parentales hace que aquella ponga distancia (71-72; 76-77) y, tras constatar su obediencia a la política estatal, se atreve a develarle su propósito de honrar al hermano insepulto (73; 80-81). Con este solitario desafío, la estrategia discursiva de Antígona muestra un giro en el tratamiento a su hermana que invoca inicialmente con afecto, κάρα (1), es señalada luego como un odioso miembro familiar, ἐχθρός (93-94). Por lo tanto, la apelación al vínculo de consanguinidad no ha tenido el efecto esperado por Antígona pues su hermana, como estrategia de supervivencia, no está dispuesta a actuar en contra de la ley de la ciudad. Ismena teme la muerte; Antígona la considera honrosa (72; 97). Esta ruptura fraterna pone de manifiesto el contraste entre la ley de la ciudad invocada por Ismena y la ley de la sangre señalada por Antígona.

Paralelamente, al prestar atención a la retórica de Ismena para disuadir a su hermana observamos que su primera invocación pronuncia

el nombre de Antígona sin connotación alguna; inclusive, cuando escucha su propuesta de transgresión, la llama "desdichada", ταλαῖφρον, ταλαίνης (39; 82), y "audaz", σχετλία (47). En tal sentido, habiendo comenzado con un término denotativo, Ἀντιγόνη (11), muy pronto connota su discurso con calificativos axiológicos negativos para esta. Así, la particular interacción dialógica que establece con su hermana marca la correspondiente distancia que oculta el vínculo fraterno. Si bien la llama κασιγνήτη (49), en circunstancias en que las relaciones familiares ocupan el primer plano de su discurso, y aunque también menciona el atributo κοινόν circunscripto al destino de sus hermanos varones (56-57), no obstante, en el encuentro prologal, Ismena no se atreve a aceptar la propuesta fraterna. Y alejada de los deberes que atañen a su οἶκος se ubica como mujer consciente de que el poder y la fuerza tienen forma masculina (58-64). En efecto, distante del ámbito familiar y divino que en el discurso de su hermana están cohesionados, se inserta en un contexto social que la condiciona por el hecho de ser mujer. Desde esta perspectiva que enfoca roles de "género" antes que el vínculo de parentesco, ser hermana de Polinices, e inclusive de Antígona, no es razón suficiente para mover a Ismena a la acción.

Frustrado el intento persuasivo de Antígona frente a la estrategia disuasiva de su hermana, centramos nuestra atención en el reencuentro fraterno. En tal circunstancia, la inicial tensión generada entre hermanas se inserta en un conflicto en el ámbito social. En ἀγών con el jefe de Estado, Antígona utiliza variantes lexicales que destacan su relación de parentesco, en especial con Polinices al que señala con αὐτάδελφος (503), κασίγνητος (869-870; 899; 915) y ἀδελφός (517; 912). Sin embargo, en diálogo con su hermana no emplea tales términos; más aún, el tono afectivo con que antes la invocaba en la exhortación prologal, Ἰσμήνης κάρα (1), integra luego expresiones que indican exclusivamente a Polinices, κασίγνητον κάρα (899; 915). No obstante, la reacción de Ismena es notable pues, habiendo rechazado la propuesta de Antígona, se declara su cómplice (536-537). Pero, aunque pone distancia de lo cívico que antes había decidido obedecer, el rechazo de Antígona es contundente (546-547). Comprobamos entonces la tensión dialógica generada tras la resistencia entre propuesta y contrapropuesta fraterna, y advertimos que no existe, en el ámbito familiar representado en la obra, una única categoría de intereses femeninos aun entre hermanas pues ocuparse de la honra del hermano insepulto es, en principio, el firme propósito de Antígona. De todos modos, el cambio de actitud de Ismena pone de relieve la importancia del vínculo fraterno y de los deberes que

de él derivan.

Para sintetizar esta propuesta de análisis recordamos que αὐτάδελφον, núcleo del primer verso, repetido en el resto de la obra, nos sitúa en circunstancia previa y posterior al rito prohibido por decreto, contextualizando el hecho tanto en el plano familiar como social respectivamente. En tal oportunidad se justifica a Antígona como hermana e, inclusive, como miembro de una πόλις que encomienda a la familia la honra a sus muertos. Y, teniendo en cuenta que en el primer verso αὐτάδελφον aparece junto a κοινόν, advertimos la dualidad lingüística de este término. Κοινόν muestra como crucial la condición humana en lo referente al parentesco, pues siendo este el más corriente de los hechos biológico-sociales es al mismo tiempo lo irreductiblemente singular e individual. El particular uso de κοινόν en la exhortación inicial, sumado al efecto del prefijo de αὐτάδελφον, funde a las hermanas en un solo ser, en una relación hiperbólica.

Queda claro, entonces, cómo el primer verso de Antígona genera expectativas en el rol fraterno, expectativas que el léxico de la obra viene a consolidar. Desde esta perspectiva, la visión de otras obras de Sófocles contribuye a resaltar el particular vínculo de parentesco. Y tras estas observaciones del léxico que enhebra varias obras de Sófocles, el análisis discursivo iniciado en el primer verso de *Antígona* pone énfasis en el particular rol de hermana. En esta oportunidad señalamos el intento de Antígona a fin de compartir con Ismena la honra debida a un hermano; además, advertimos la valorización del acto ejecutado por aquella. Este rito fraterno es muy digno de alabanza, "ἀπ' ἔργων εὐκλειεστάτων" (695). Así lo aseguran las palabras de Hemón que inclusive se pregunta si Antígona no es digna de obtener una estimable recompensa, οὐχ ἦδε χρυσεῖς ἀξία τιμῆς λαχεῖν; (699). De modo que, en la sociedad representada en la obra, se convalida la función religiosa de la mujer, particularmente la de una hermana como Antígona, reconocida por la πόλις tebana.

Ante estas consideraciones, disentimos de aquellos estudiosos como Jebb, Bowra, Waldock que, ante la cita que motiva esta ponencia, hablan de sentimientos indignos de Antígona pues, para ellos, es extraña la elección de un hermano. Más bien, consideramos que aquella cita es la expresión de sentimientos muy dignos de Antígona. Asimismo, disentimos de la opinión de Pomeroy que, en referencia a la protagonista, sostiene que la acentuación de su rol de hermana deviene de su rechazo al rol de esposa y madre. Pues, al contrario, Antígona lamenta, precisa-

mente, su frustrada vida, paralizada en el estatuto de *vύμφη* cuando afirma:

ἀλλὰ μ' ὁ παγ-
κοίτας Ἴιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος
ἄκταν. οὐθ' ὕμεναίων
ἔγκληρον. οὐτ' ἐπὶ νυμ-
φείοις πῶ μέ τις ὕμνος ὕ-
μνησεν. ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω. (810-816)

πρὸς οὓς ἀραῖος ἄγαμος ἄδ'
ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι. (867-868)

ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναι-
ὸς <ἀ> ταλαίφρων ἄγομαι (876-877)

καὶ νῦν ἄγει με [...]
ἄλεκτρον, ἀνυμέμαιον, οὐτε του γάμου
μέρος λαχοῦσαν οὐτε παιδείου τροφῆς (916-918)

En conclusión y teniendo en cuenta que los ritos de entierro –tarea particularmente femenina– corresponden a una hermana cuando un hombre no tiene madre ni esposa, nos parece razonable la elección de Antígona, de modo que adherimos a la opinión de Steiner para quien la relación fraterna de Antígona y Polinices está privilegiada más allá de cualquier otra condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

- BENVENISTE, E. (1983) *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Madrid.
- BOWRA, C. M. (1965) *Sophoclean Tragedy*, London.
- BROWN, A. (ed.) (1987) *Sophocles: Antigone*, London.
- JEBB, R. (ed.) (1962) "Sophocles" en *The Antigone*, Vol. 3, London.
- KAMERBEEK, J. C. (1978) *The plays of Sophocles*, Leiden.
- LLOYD-JONES, H. – WILSON, N. G. (ed.) (1990) *Sophoclis Fabulae*, Oxford.

POMEROY, S. B. (1990) *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, Madrid.

STEINER, G. (1991) *Antígonas*, Barcelona.

WALDOCK, A. J. A. (1966) *Sophocles the Dramatist*, London.

ABSTRACT

Being conscious that to comprehend a text formally and conceptually is to oscillate between the immediacy and the inaccessibility, G. Steiner holds, in a survey on the projection of Sophocles' *Antigone* in occidental culture, that we received a deviated significance. In such circumstance, the mentioned author assures that all the elements challenging the comprehension of *Antigone* are in the first verse of the piece (1991:162). In fact, the initial fraternal exhortation has five words, of which, two, "Oh Ismene", are comprehensible, the rest are objects of voluminous exegesis. Aware of the importance of this verse whose nuclear element is ἀυτάδελφον, we analyzed its repercussion in the piece. We observed, as well, the lexical field referred to the fraternal condition in the Sophocles' other pieces. After confirming the importance of such kinship in the production of this Athenian tragedian, we noticed that, especially in *Antigone*, the fraternal condition, articulating the dialectic between public and private space, is privileged beyond any other human condition.

Greece | tragedy | Sophocles | Antigone | sister

DIALÉCTICA Y GRAMÁTICA EN EL ESTOICISMO ANTIGUO

ARGOS 24 (2000) pp. 125-144

CLAUDIA T. MÁRSICO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
sofiac@ciudad.com.ar

El presente trabajo estudia los fenómenos teóricos que colocaron a la dialéctica estoica como eje de la constitución de la gramática como disciplina autónoma, a partir de la división entre dialéctica de significantes y dialéctica de significados. Luego, se propone un abordaje crítico respecto del *status* de la tradicional disputa "analogistas vs. anomalistas" que pone de manifiesto las relaciones entre dialéctica estoica y filología alejandrina y de este modo da cuenta de los presupuestos que hicieron posible la conexión entre ambas corrientes. Este recorrido permite atisbar hasta qué punto la gramática técnica no se separa de sus orígenes teóricos en el estoicismo y la impronta de la dialéctica en sus dos vertientes se mantiene presente en etapas maduras de la disciplina.

dialéctica | gramática | analogía | anomalía | estoicismo

La tendencia contemporánea al rastreo de la génesis de los saberes ha llamado la atención sobre las condiciones que llevan a que un cuerpo teórico se fragmente y recorte de modo que se produzca la instauración de un nuevo objeto de estudio que a partir de allí será considerado como objeto de una disciplina independiente. Este proceso no es lineal ni continuo y las situaciones que lo determinan son muchas veces complejas y oscuras. El caso de la gramática ha llamado la atención repetidas veces, ya que existiendo numerosos abordajes tempranos del problema lingüístico, la disciplina gramatical se desarrolló en una época bien tardía. En efecto, para la obra fundacional de este ámbito de estudio habrá que esperar hasta la *Téchne grammatiké* de Dionisio Tracio, en el s. I a.C. Los acercamientos anteriores, especialmente los que se dieron en la sofística y en los tratados aristotélicos, no llegaron a configurar un sector de estudios que pueda ser considerado gramatical.

Es recién a partir del entrecruzamiento de la dialéctica estoica —especialmente la desarrollada en Pérgamo— y la filología alejandrina cuando se puede precisar un origen de este ámbito. La cuestión fundamental

se torna entonces la determinación del momento preciso en que la disciplina gramatical cobra autonomía y, en forma concomitante, el rastreo de las condiciones que hicieron posible el acoplamiento teórico entre las dos corrientes. En lo que sigue nos interesará especialmente detenernos en los aspectos que hicieron que la dialéctica estoica funcionara como el eje que permitió la construcción de la esfera lingüística como objeto de estudio autónomo. Hemos de internarnos, entonces, en el problema de la estructura de la dialéctica dentro del marco general de la doctrina estoica y del espacio que en ella ocupa la gramática (punto 1). Dicha estructura nos llevará a analizar el modo en que influyen sobre la gramática posterior los contenidos lingüísticos insertos en las dos secciones de la dialéctica: la dialéctica de significantes (punto 1.a) y la dialéctica de significados (punto 1.b). Finalmente, nos referiremos al *status* de la disputa entre analogistas y anomalistas a efectos de enmarcar las relaciones entre la dialéctica estoica y la filología alejandrina y de este modo dar cuenta de los presupuestos que hicieron posible la conexión entre ambas corrientes (punto 2). Esto nos permitirá mostrar hasta qué punto la gramática técnica no se separa de sus orígenes teóricos en el estoicismo y la impronta de la dialéctica en sus dos vertientes se mantiene presente en etapas maduras de la disciplina.

1. LA ESTRUCTURA DE LA DIALÉCTICA

Los estoicos determinaron los alcances de la filosofía mediante la delimitación de tres ámbitos teóricos: lógica, ética y física.¹ Si bien hay testimonios acerca de diversos intentos por establecer jerarquías, Diógenes Laercio hace notar, tras presentar una serie de "metáforas" que dan cuenta de su profunda interrelación, que "según dicen algunos de ellos, ninguna parte es preferible a otra, ya que todas se encuentran entremezcladas" (DL 7.40 = SVF II 37 = FDS 1). En efecto, si se tiene en cuenta la premisa de "vivir de acuerdo con la naturaleza" (DL 7.87 = SVF III 4) se comprende que todas las partes estén conectadas: la física desentraña el orden de la *phýsis* mediante el uso de la razón dialéctica y a este orden se acoge la ética indicando una conducta acorde.

La lógica, por su parte, presenta una división en dos partes, retórica y dialéctica (FDS 33 = DL 7.41). Esta última será la que nos interesará en este caso, y lo que importará, entonces, en primer lugar, será determinar qué noción de dialéctica maneja el estoicismo. Las definiciones

¹ Cf. FDS 1-32.

pueden agruparse en torno a dos ideas:² por un lado, la dialéctica como “ciencia del decir bien”, y por otro, la dialéctica como “ciencia de lo verdadero, lo falso y de lo que es ni una cosa ni otra”. Ambos grupos de definiciones no están en rigor en contradicción, sino que derivan uno de otro. En efecto, cuando Diógenes Laercio define la dialéctica, dice que “es el dialogar correctamente (*toû orthós dialégesthai*) en los discursos en preguntas y respuestas”, y agrega “De allí también la definen así, ciencia de las cosas verdaderas, falsas y ni lo uno ni lo otro” (7.42 = *FDS* 33), haciendo referencia a la amplia perspectiva que se subraya aquí respecto del lenguaje, esto es, no se circunscribe al lenguaje apodíctico sino a todo tipo de expresiones, donde se consideran entonces no sólo proposiciones sino también preguntas, órdenes, ruegos, etc.

Ahora bien, Alejandro de Afrodisia, que coincide en muchos puntos con Diógenes, dice a propósito del hecho de que el nombre de dialéctica no significa lo mismo para todos los filósofos: “Los [filósofos] de la Stoa definen a la dialéctica como la ciencia del decir bien (*epistémēn toû eû légein*), y sostienen que el decir bien es decir lo verdadero (*tà alethē*) y lo conveniente (*tà prosékonta*)” (*In Top.* 1.10 ss). Esta afirmación puede ser mejor comprendida y valorada si se la lee a la luz del testimonio de Diógenes Laercio que describe en estos términos el contenido de la dialéctica:

La dialéctica, por su parte, se divide en el lugar acerca de las cosas significadas (*τὸν περὶ τῶν σηματουμένων*) y [el lugar] acerca del lenguaje (*τῆς φωνῆς τόπον*). Y el [lugar] acerca de las cosas significadas (*τὸν μὲν τῶν σηματουμένων*) [se divide] en la parte acerca de las representaciones (*τὸν περὶ τῶν φαντασιῶν τόπον*), y la de los enunciables que a partir de ellas subsisten (*τῶν ἐκ τούτων ὑφισταμένων λεκτῶν*): proposiciones completas y predicados rectos y oblicuos,³ géneros y especies

² Para un repertorio numeroso de fuentes referentes a la noción de dialéctica, cf. *FDS* 33-43 y 55-66.

³ Las proposiciones (*axiómata*) son *lektá* completos (*autotelé*), mientras los predicados (*kategorémata*) son la variante incompleta (*ellipés*) del *lektón* (DL 7.64) y están constituidos sobre la base de un verbo que puede o no llevar complementos. El comportamiento semántico-sintáctico del verbo determina la ordenación en clases de las que en este texto se consignan sólo dos: la de los rectos (*orthá*) y la de los oblicuos (*hyptía*) que corresponden respectivamente, según se especifica en DL 7.64-65, a los verbos activos transitivos y a los pasivos. Las dos clases no mencionadas aquí son la de los

y del mismo modo razonamientos, modos, silogismos y sofismas debidos al lenguaje o a la realidad; [...] Propio de la dialéctica es el lugar antes mencionado sobre el lenguaje mismo (ἴδιον τόπον καὶ τὸν προειρημένον περὶ αὐτῆς τῆς φωνῆς), en el cual se trata sobre el lenguaje escrito y cuáles [son] las partes del discurso, acerca del solecismo y el barbarismo, de los poemas, de las anfibologías y acerca del lenguaje armonioso y de la música y, según algunos, acerca de las definiciones, las divisiones y el estilo. (DL 7.43-44)⁴

Según esto, los testimonios de Diógenes y Alejandro parecen coincidir, en el sentido de que la dialéctica de significados (διαλεκτική περὶ τῶν σημασινομένων), en tanto incluye la teoría de las representaciones y la de los enunciables, en la que se halla la lógica, constituiría el fundamento del decir verdadero, mientras la dialéctica de los significantes (διαλεκτική περὶ τῶν σημασιόντων), entendida como una teoría del estilo o la dicción, sería la base del decir de manera conveniente (DL 7.55-59). El estoicismo incluiría así un área de estudio que, tras estudiar el lenguaje, culminaría en el reconocido tópico de la corrección de la lengua usualmente referido como *hellenismós*, establecido ya por Aristóteles como principio fundamental del estilo. (cf. *Ret.* III.5.1407a19 ss.)

neutros (*oudétera*) –activos intransitivos– y los recíprocos (*antipeponthóta*) –verbos con morfología pasiva pero significado activo, i.e. casos de voz media–. Tal como puede inferirse de esto, la clasificación de los tipos de predicados constituye una tematización del problema de la diátesis que difiere de la doctrina canónica que instaura la gramática en su tripartición *energetiké* – *mése* – *pathetiké*.

⁴ En los testimonios referentes a la dialéctica estoica existen tres términos que remiten a la temática del lenguaje y que pueden dar lugar a confusión: *phoné*, *léxis* y *lógos*. El primero, *phoné*, que hemos traducido por 'lenguaje' refiere al sentido más amplio y es de notar que si bien primariamente significa 'sonido', 'voz', tal como se lo usa en 7.55, cobra además un sentido más amplio en pasajes como 7.43 donde remite a la idea de un "sistema lingüístico" y sirve incluso para mentar la escritura. El segundo, *léxis*, tiene el significado declarado de 'palabra' en tanto conglomerado de elementos fonéticos (*stoicheía*) que puede ser o no significativo, punto en el que radica su diferencia con las proposiciones (*axiómata*) que cuentan siempre con esta característica. En el caso del pasaje en cuestión, sin embargo, *léxis* se presenta en una acepción no técnica, refiriendo al lenguaje examinado desde el punto de vista del estilo. *Lógos*, finalmente, es el término utilizado para mentar el lenguaje en su mayor grado de complejidad, algo que hemos querido reflejar en su traducción de 'discurso'.

1.a. DIALÉCTICA DE SIGNIFICANTES

Lo que ha llamado la atención de los exégetas es que muchos temas que solemos considerar como pertenecientes al ámbito gramatical están contenidos en la parte de la dialéctica que se refiere a los significados y no a la que corresponde a los significantes, así por ejemplo en lo que concierne a “proposiciones completas y predicados rectos y oblicuos, géneros y especies (λεκτῶν ἀξιωμάτων καὶ αὐτοτελῶν καὶ κατηγορημάτων καὶ τῶν ὁμοίων ὀρθῶν καὶ ὑπτίων καὶ γενῶν καὶ εἰδῶν” (DL 7.43). Por esto afirma Frede (1978:32) que una parte importante de las teorías a las que los historiadores de la gramática asignan una peculiar importancia no pertenecen a la parte de la dialéctica que trata de los significantes, donde en principio sería lógico encontrarlas. Esto no quiere decir, de todos modos, que la dialéctica de los significantes no encierre contenidos ‘gramaticales’ y de hecho Diógenes nos dice que allí se trata, entre otras cosas “sobre el lenguaje escrito y cuáles [son] las partes del discurso” (ἡ ἐγγράμματος φωνὴ καὶ τίνα τὰ τοῦ λόγου μέρη) (DL 7.44), lo que sí se pone de manifiesto es que esta parte parece no ser coextensiva con lo que habitualmente entendemos por problemas gramaticales.

Este análisis es llevado a cabo por supuesto desde una perspectiva ajena a la matriz teórica del estoicismo, como un modo de someter a prueba el esquema dialéctico separado del conglomerado de doctrinas extralógicas ligadas especialmente a la gnoseología que los estoicos veían sin embargo como inseparables. Esto es, no hay duda de que desde el sistema originario en que este esquema fue propuesto la doble locación de tratamientos lingüísticos –en la dialéctica de significantes y en la dialéctica de significados– respondía a la peculiar conformación del proceso gnoseológico en el cual se inserta la producción del lenguaje, donde precisamente existe una máxima coherencia entre el plano de los contenidos de pensamiento, i.e. el plano conceptual del lenguaje, y el plano fonológico, i.e. el lenguaje en su materialidad física. Esta separación implica que ambas partes produzcan planteos que hoy no dudaríamos en considerar gramaticales, ya que la dialéctica de significados, aquella que apunta a los contenidos de pensamiento y por lo tanto es la sede natural del estudio de la lógica concentra los tratamientos semánticos y sintácticos que acrecentaron la fama de los estoicos como gramáticos. La pregunta metodológicamente orientada que se propone es si la dialéctica de los significantes, sede natural del estudio del lenguaje en su materialidad, aislada artificialmente de las partes de la doctrina con ella relacionadas, tiene un desarrollo suficiente como para constituir una gra-

mática, o por el contrario los tratamientos que hoy consideramos gramaticales no son más que 'accidentes' de los estudios lógicos sin lograr constituir un grado mínimo de especificidad y por lo tanto sin que sea lícito postular la noción de una gramática estoica ni la idea de una responsabilidad directa de los estoicos en la conformación de la gramática como disciplina autónoma.

En la perspectiva de Frede, la parte de la dialéctica que trata de los significantes cumpliría los requisitos para que podamos referirnos a una 'gramática estoica'. En efecto, a partir del compendio de Diógenes, que cita la obra de Diocles de Magnesia, puede inferirse que esta sección de la doctrina constituía una suerte de teoría de la *léxis* orientada al tratamiento del 'decir bien' (*eû légein*) desde el punto de vista de la conveniencia en términos de Alejandro de Afrodisia (cf. *supra*); esto es, una teoría del lenguaje que incluía desde la consideración de la voz como *conditio* de la articulación fonética (DL 7.55), pasando por los elementos del discurso en términos de letras, palabras y proposiciones (7.56-57), las partes del discurso (7.57-58), las virtudes y vicios del lenguaje (7.58-59), hasta una consideración sobre diversos tipos y construcciones discursivas (7.60-62). Por esta razón, opina Frede que "[t]he account in Diogenes might be thought of as representing a stage in which grammar has grown from a negligible part of such a theory of diction to a full-blown and complex discipline, which, however, at least formally, was still regarded as part of the theory of diction" (1978:44).

Siguiendo esta línea de pensamiento la gramática se tornaría autónoma al separarse del contexto dialéctico que la contiene, y esto habría sucedido en el momento en que los filólogos tomaron esta teoría del lenguaje para convertirla en la parte introductoria de su propia disciplina orientada a la crítica textual (*krisis tôn poiématon*). En otras palabras, la gramática se fundaría a condición de que la teoría de la *léxis* se separara del ámbito de la dialéctica, y por ende del ámbito de la filosofía. Pero para Frede, en la conformación estoica hay ya una gramática instituida en tanto se da un estudio de las partes del discurso y un estudio de sintaxis que encarnan un modelo gramatical. La tesis de Frede subraya bien que las fuentes dan suficiente testimonio para afirmar que la sintaxis no es un fenómeno tardío, producto de la etapa madura de la gramática, sino que se halla presente ya en las formulaciones estoicas (1978:55 ss).

Lo que nosotros creemos necesario remarcar es que la gramática constituida en el momento de erigirse como disciplina autónoma no se separa de sus presupuestos teórico-filosóficos sino que estos son incorporados a la naciente disciplina gramatical. Lo que de todos modos es

preciso rescatar de esta postura es el reconocimiento de la dialéctica de significantes como origen de la estructura formal de los tratados de gramática posteriores.

La influencia de esta parte de la doctrina estoica entendida como una suerte de 'teoría de la *léxis*' sobre los tratados de gramática posteriores ha sido ya subrayado por Barwick (1922 y 1957, *passim*). Este autor llama la atención sobre la coincidencia entre la estructura de la dialéctica de significantes según la presenta Diógenes Laercio y los tratados (*artes*) latinos, contrapartida de las *téchnai* griegas. Según Diógenes los estoicos abordaban el estudio lingüístico en tres niveles según los cuales se parte de un análisis de los elementos del lenguaje, se sigue por un estudio de las categorías de palabras (partes del discurso) para concluir en una parte sobre virtudes y vicios del discurso. Lo mismo encuentra Barwick en el esquema general del *Ars* de Donato: se comienza por una definición de la voz y la descripción de los elementos del lenguaje (letras y sílabas), se sigue por las categorías de palabras y sus características morfológicas y se concluye con el estudio de los vicios y virtudes del enunciado. Frente a esta coincidencia se llama la atención sobre la ausencia de la tercera parte de esta trilogía en la *Téchne grammatiké* de Dionisio Tracio, lo que lo hace suponer que los alejandrinos habrían innovado respecto de la estructura estoica suprimiendo esta parte sobre virtudes y vicios del discurso. Los latinos, por el contrario, habrían evitado esto siguiendo a pie juntillas un modelo estoico que, según Barwick, habría sido una gramática escolar elaborada a fines del s. II a.C.

Una influencia de este tipo está presupuesta, explícitamente o no, en la mayoría de los trabajos de las últimas décadas, aunque se han propuesto críticas. Baratin, por ejemplo, impugna la postulación de una influencia palpable de la gramática estoica en los tratados posteriores a partir de la confrontación de los esquemas de detalle del compendio de Diógenes y el *Ars* de Donato (1989:200 ss). Allí objeta que mientras el plan estoico propone una tripartición del discurso tipo *phoné-léxis-lógos*, Donato postula una progresión letra-sílaba-palabra-enunciado. Hay que notar, sin embargo, que ambos esquemas no necesariamente se oponen y que la progresión de letra a enunciado está presente también de algún modo en el compendio de Diógenes (7.55-57).

Por otra parte, objeta Baratin que la tercera parte del esquema de DL tenga algo que ver con el de Donato, ya que los estoicos habrían propuesto cinco virtudes del discurso *hellenismós*, claridad (*σαφήνεια*), concisión (*συντομία*), conveniencia (*πρέπον*) y la [bella] construcción (*κατασκευή*) y dos vicios (barbarismo y solecismo) que no coinciden

con las de Donato, para quien existen tres virtudes (metaplasmo, figuras y tropos) y tres vicios (barbarismo, solecismo y una categoría abierta en la que se incluyen otras faltas). Según esto, "c'est une gageure de mettre ces deux schémas en parallèle" (p. 201). Sin embargo, creemos que sostener esto implica postular que durante varios siglos las doctrinas deberían haber permanecido inmutables, que los gramáticos no deberían de haber alterado en lo más mínimo el conglomerado heredado reprimiendo o eliminando todo rasgo de creatividad. Por el contrario, tal vez debería sorprendernos más que hubiesen sido tan respetuosos de los viejos esquemas como para conservar siquiera la líneas generales. A nuestro juicio las coincidencias son suficientes para establecer la similitud entre los esquemas e inferir una influencia estoica en los tratados de gramática.

Respecto de las innovaciones alejandrinas que estarían presentes en la *Téchne* de Dionisio Tracio, la cuestión de la autenticidad de la *Téchne* está lejos de ser resuelta, por lo cual el presunto alejamiento de los parámetros estoicos es menos susceptible de ser debidamente demostrado. De todas maneras, a los efectos de nuestro trabajo, lo mismo da que los alejandrinos hayan suprimido la tercera parte del esquema o no, ya que lo que interesa es que este esquema fue incorporado por los filólogos griegos y a través de estos por los latinos, constituyendo de este modo la base de la reflexión gramatical de Occidente. Pero además de ello, nosotros propondremos que la influencia estoica sobre la constitución de la gramática como disciplina autónoma no surge sólo de la dialéctica de significantes, sino que los contenidos de la dialéctica de significados son por completo relevantes a este respecto.

1.b. DIALÉCTICA DE SIGNIFICADOS

La segunda rama de la dialéctica está constituida por la parte *perì tòn semainoménon*. Esta parte se divide en una sección que estudia las condiciones gnoseológicas del *eú légein*, esto es, la consideración de la representación (*phantasia*) en tanto origen del conocimiento (DL 7.43; 45-46 y 49-54), y la que se refiere al contenido de esas representaciones, definido como "los expresables que a partir de ellas [sc. las representaciones] subsisten ($\tau\omega\upsilon\upsilon\tau\omega\nu\ \acute{\upsilon}\phi\iota\sigma\tau\alpha\mu\acute{\epsilon}\nu\omega\nu\ \lambda\epsilon\kappa\tau\omega\upsilon\nu$) (7.43). El contenido de una representación es un *lektón*, un 'enunciable', una proposición que significa algo y que es por ello lo referido en el lenguaje.⁵

⁵ No nos detendremos aquí en el tratamiento de las representaciones, aunque sí diremos al pasar que la dialéctica configura una visión general de los aspectos que constituyen el pro-

Hemos ya dicho que esta parte concentra no sólo temáticas de orden lógico (razonamientos, modos, silogismos y sofismas [...]; razonamientos falsos, verdaderos, negativos, sorites y otros semejantes, incompletos, insolubles, acabados y los llamados 'del cuerno', 'nadie' y 'los segadores', DL 7.43), sino que aquí se incluyen también problemas que podríamos considerar 'gramaticales' (enunciados completos y predicados, axiomas enunciables perfectos, predicados rectos y oblicuos, géneros y especies, DL 7.43). En lo que sigue intentaremos mostrar que este ámbito de la dialéctica, que en principio no parece corresponder a tales investigaciones gramaticales, constituyó un factor importante en la conformación de la teoría estoica del lenguaje y posteriormente en la gestación de la gramática como disciplina.

Las consideraciones de la antigüedad sobre el lenguaje se habían dado siempre en contextos no estrictamente lingüísticos. Ya los sofistas, los primeros en propugnar tesis sobre el lenguaje, estuvieron motivados por intereses retóricos o pedagógicos. Esta tendencia no hará más que profundizarse si se tiene en cuenta a las grandes filosofías de la época clásica. La filosofía platónica, especialmente, abre un tipo de relación con el lenguaje que convierte a este último en el medio de manifestación de la filosofía, de modo que a través de él será preciso dar cuenta de lo real. A estos efectos el lenguaje no merecerá atención más que como "materia" con la cual ha de construirse el enunciado correcto (*orthòs lógos*) que refleje lo real inteligible y su ordenamiento. En esta línea de pensamiento Idefonse caracteriza este uso del lenguaje como el paso fundador de un "programa apofántico" que será continuado y profundizado por Aristóteles y llevado a su máxima expresión por la filosofía estoica. La consecuencia fundamental de dicho programa es lo que Idefonse, tomando una expresión de H. Joly (1986:136), llama "bloqueo lingüístico" (1997:15). En efecto, esta funcionalización del lenguaje como medio de manifestación del verdadero objeto de reflexión filosófica opera una supresión del status del lenguaje mismo como posible objeto de reflexión independiente. Esto es, las categorías aristotélicas que constituyen un nexo entre lenguaje y realidad no permiten que se instale la necesidad del análisis gramatical. De este modo se anula la posibilidad de desarrollo de un acceso meramente descriptivo al fenómeno de la lengua, con la consiguiente imposibilidad de una evolución autónoma de los estudios lingüísticos.

ceso de conocimiento desde el modo en que son aprehendidos, incluyendo el análisis lógico y veritativo de su contenido hasta el modo en que dicho contenido se objetiva en el lenguaje.

Sin embargo, el desarrollo exacerbado de la lógica estoica, que llevó a cabo un examen pormenorizado de las posibilidades del lenguaje, terminó por elaborar, sin que esta fuera su intención principal, la base firme para el desarrollo de la gramática. Y no nos referimos aquí sólo a la necesidad que generó de crear un área de reflexión lingüística en la dialéctica de significantes, sino que el desarrollo lógico también llevó a consideraciones de este campo que tuvieron repercusiones determinantes en el orden del estudio del lenguaje. De este modo, el aporte del estoicismo a la gramática no se cifra solamente en el enfoque y la estructura de la dialéctica de significantes, sino que el contenido teórico que lega la dialéctica de significantes, especialmente en lo que hace a los presupuestos y fundamentos, es de radical importancia.

Tomemos por ejemplo el caso de la teoría estoica de los tiempos del verbo. Este tema figura entre los tópicos que han contribuido a ubicar a los estoicos entre los precursores en la instauración de la gramática. Las fuentes para la reconstrucción de esta doctrina son sin embargo tardías y en rigor se limitan al contenido de un único escolio bizantino atribuido al gramático Stephanus. En dicho escolio se comenta el párrafo 13 de la *Téchne Grammatiké* de Dionisio Tracio dedicado al verbo y para ello Stephanus se refiere a las definiciones que los estoicos daban a los tiempos del verbo: el presente *-enestós* para los gramáticos— era para los estoicos *enestós paratitikós*, el imperfecto *-parocheménos—* era llamado *parocheménos paratitikós*, mientras que el perfecto *-para-keímenos—* y el pluscuamperfecto *-hypersyntelikós—* eran respectivamente *enestós syntelikós* y *parocheménos syntelikós*. Esto fue interpretado tradicionalmente como un esquema que conjuga lo temporal (presente/*enestós* y pretérito/*parocheménos*) con lo aspectual (extensivo/*paratitikós* y perfectivo/*syntelikós*).⁶ Tras la tesis de Pohlenz (1965²), que cifraba el descubrimiento del aspecto en el origen semítico de los principales representantes del estoicismo, por ser este un grupo lingüístico en el cual el aspecto es marcadamente relevante, lo cual habría pre-dispuesto su atención al mismo fenómeno en la lengua griega, hay un cierto consenso en la comunidad académica que atribuye este interés a condicionamientos extralingüísticos ligados a discusiones teóricas surgidas del ámbito físico y que provocaron de manera indirecta el avance en

⁶ Se suele inferir que los estoicos reconocieron también el aoristo y el futuro, aunque su ubicación en el esquema presenta aristas más problemáticas. Sobre este punto, cf. nuestro trabajo (en prensa).

el área de la dialéctica.⁷

En rigor habría sido la disputa en torno de la tesis de Diodoro Crono acerca de la naturaleza del movimiento lo que habría generado este avance teórico. Diodoro Crono, un megárico cuyas tesis, por contraste, influyeron el estoicismo en tanto, se dice, fue maestro de Zenón, sostenía la tesis de que el tiempo y lugar están compuestos por unidades mínimas indivisibles (*amére*), con lo cual nunca puede decirse de un móvil que “en este momento está en movimiento”, sino que si se toma en cuenta un momento *x* el móvil *m* estará en un lugar *a*, mientras en un momento *y* estará en un lugar *b*, esto es, siempre está en reposo. La tesis de Diodoro incluía sin embargo una explicación para la apariencia de movimiento que capta el sentido común, diciendo que si bien no hay movimiento presente, sí puede inferirse el movimiento pasado. Esto es, sí puede decirse de un móvil que se ha movido, lo cual equivale a afirmar que en un tiempo dado anterior el móvil estaba en *a* y que en otro tiempo dado posterior estaba en *b*. Según nos refiere Sexto Empírico, los estoicos, que sostenían una doctrina opuesta en lo que hace a la constitución del espacio y el tiempo concibiéndolos como infinitamente divisibles,⁸ contestaron a este argumento, que en principio está motivado por una concepción física –si bien tiene implicancias que escapan a este ámbito–, con un argumento puramente lógico: si un enunciado extensivo (*paratitíkos*) es verdadero, debe serlo también el enunciado perfectivo (*syntelestíkos*) correspondiente, y del mismo modo, si el perfectivo es falso lo será también su correlato extensivo. A lo cual sigue una disputa sobre el carácter de las proposiciones extensivas y perfectivas, esto es, una disputa sobre el carácter aspectual de las proposiciones y la influencia de esta característica en su *status* lógico (SE, *M X* 85–90).

Por la terminología utilizada es claro que es el mismo tipo de estructura teórica que encontramos reflejada en el esquema del verbo que mucho después nos presenta Stephanus, una terminología que dirime diferencias entre proposiciones del presente y del pasado ya sean estas extensivas o perfectivas. Una preocupación de origen físico originó entonces una respuesta lógica, que en la economía del sistema estoico correspondía sin duda al nivel de la dialéctica de significados, ya que era una cuestión del valor semántico de las proposiciones y no una cuestión

⁷ Cf. por ejemplo, VERSTEEGH (1980), FREDE (1993), CRIVELLI (1994), BERRETONI (1989).

⁸ Espacio y tiempo, junto con vacío y *lektón* configuran la lista canónica de los incorpóreos (*asómata*) que contempla la doctrina estoica (SE, *M V* 218), de ambos se dice que, en tanto continuos, son divisibles *eis ápeiron* (cf. Estobeo, *Ecl.* I 106,5 W = SVF 509 = FDS 808 y Plutarco, *De comm. not.* 41, 1081C = 1082A = SVF II 519 = FDS 809).

sobre atributos de las partes del discurso. El desarrollo de la gramática, sin embargo, irá desdibujando estas diferencias que cobraban sentido desde una perspectiva que priorizaba el esquema de la doctrina estoica en su conjunto, incluyendo las relaciones entre las tres áreas de la filosofía.

Podemos así establecer un doble origen de la reflexión lingüística estoica: por un lado, los condicionamientos extralingüísticos, esto es, el desarrollo de otras áreas, lo cual supone una profundización en el estudio del lenguaje, cosa que se deja ver en casos como el de la doctrina de los tiempos del verbo, donde una cuestión física dispara cuestiones lógicas –a nivel de los *lektá*– y finalmente cuestiones lingüísticas. Por otro lado el desarrollo de la antigua preocupación por el *hellenismós* genera una reflexión sobre los elementos que constituyen la lengua y llevan a la instauración de una teoría de la *léxis* que configura el ejemplo de los tratados de gramática de épocas posteriores. Por lo que acabamos de decir, el desarrollo de la gramática se apoya en las dos ramas de la dialéctica estoica –i.e. es consecuencia del *eú légein* en sus dos sentidos–. De una, toma el formato escalonado –desde los elementos del lenguaje (*stoicheiá*) hasta cuestiones de estilo que apuntan al *hellenismós*–, mientras que de la otra toma los presupuestos que muestran al lenguaje como correlato de una estructura organizada según patrones susceptibles de ser codificados por la lógica, y que por lo tanto le otorga coherencia.

2. ANALOGÍA Y ANOMALÍA: EL DEBATE ENTRE ALEJANDRINOS Y PERGAMENOS

En las referencias tradicionales al origen de la gramática tenía carta de ciudadanía el planteo de la disputa entre los criterios anomalistas y analogistas. Esta disputa, según se decía, era llevada adelante por la Escuela de Pérgamo, de filiación estoica que encarnaba el criterio anomalista, y la Escuela de Alejandría, que sostenía el principio de analogía. Estos principios pueden ser resumidos del siguiente modo: para los analogistas, especialmente Aristarco, el análisis de la lengua mostraba que existía una flexión regular y por lo tanto reglas que permitían corregir los términos equívocos mediante la restitución al paradigma correspondiente.

Los anomalistas, cuyo principal representante sería el estoico Crates de Malos, habrían contestado a esto que la observación de los fenómenos lingüísticos tal como se presentan en el uso común de la lengua,⁹

⁹ Para una lectura empirista donde la observación es la base del sistema gramatical

y como se puede ver a través del estudio morfológico, pone de manifiesto que no existe una estructura regular en el lenguaje, por lo cual es imposible establecer reglas racionales que permitan dirimir entre formas correctas o incorrectas. Es de notar que el problema del establecimiento de formas correctas es absolutamente fundamental para la nascente disciplina gramatical, ya que por la actividad tradicional de la filología alejandrina en la cual la edición de textos clásicos era el objetivo básico, la posibilidad de dirimir entre la corrección o incorrección de una variante se muestra como una arista fundamental.

Según la interpretación tradicional, los continuadores de Crates se desentendieron de la gramática, algo que preanunciaría el abandono general del estoicismo respecto de las cuestiones dialécticas y que iría acompañado del aumento del interés por la ética que finalmente se dio en el estoicismo tardío. Por otro lado, los alejandrinos habrían encontrado en la oposición de los pergamenos un estímulo para desarrollar su propia perspectiva que culminó en la erección de la gramática como disciplina independiente. La gramática, entonces, surgida del seno de la dialéctica estoica se independizaría cuando los alejandrinos, en disputa con los integrantes de la Escuela de Pérgamo, de filiación estoica, toman su modelo y lo separan de la matriz filosófica. Sin embargo, ya Fehling (1956) hizo notar que las bases testimoniales de la disputa eran sumamente endebles y descansaban en una única fuente no demasiado confiable.¹⁰ Esta única fuente es Varrón en los libros 8-10 de su *De lingua latina*. Se ha querido complementar esta carencia interpretando que la referencia de Sexto Empírico (M 1.60 ss) a las críticas realizadas a la definición de Dionisio Tracio de la gramática como *empeiría* era una manifestación de la disputa entre anomalistas y analogistas. Ahora bien, la definición de Dionisio dice "La gramática es un conocimiento por experiencia de las cosas dichas en general por los poetas y prosistas" (γραμματική ἐστὶν ἐμπειρία τῶν παρὰ ποιηταῖς τε καὶ συγγραφεῦσιν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ λεγομένων) (Dionisio Tracio, *Téchne grammatiké* 1). En este sentido, los anomalistas coincidirían con la definición de la gramática como *empeiría*, mientras que los analogistas se contarían entre los que opinan que Dionisio se equivoca y que la gramática es una *téchne*. Entre ellos se contarían todos los gramáticos cuyas definiciones cita

estoico, cf. la obra de METTE (1952), titulada precisamente *Parateresis*.

¹⁰ La tesis de Fehling fue aceptada por gran cantidad de autores, entre ellos PINBORG (1975:109 ss) y BLANK (1982:2 ss y 1994:152 ss) y tomada con ciertos reparos por otros como CALBOLI (1962:181), SIEBENBORN (1976:9-12) y COLLART (1962:122 ss).

Sexto en el capítulo "Qué es la gramática" del *Contra grammaticos* (M 1,57–90): Ptolomeo el Peripatético que impugna el término *empeiria* de la definición de Dionisio al igual que Asclepiades de Mirlea (M 1,60–75), Queres, para quien "la gramática perfecta era una habilidad (*héxis*) derivada de la técnica para descubrir con la mayor justeza (ἐπὶ τὸ ἀκριβέστατον) los significados y las cosas dichas por los griegos, excepto aquellas que pertenecen al dominio de otras técnicas" (SE, M 1.76) y Demetrio Cloro que presenta la definición más amplia: "la gramática (*grammatiké*) es la técnica de las cosas dichas por los poetas y el conocimiento de las palabras de uso común" (SE M 1.84).

Lo que llama inmediatamente la atención es que Dionisio Tracio, precursor de los alejandrinos en el terreno gramatical, quede incorporado como un anomalista y criticado por su grupo de origen, cuando en general el tono del texto de Sexto deja entrever que las diversas definiciones de gramática responden a un curso de polémicas intragramaticales donde la nueva disciplina pugna a través de la voz de quienes la practican por definir claramente su objeto y sus límites. Es claramente inferible de las cinco posturas que no es posible leer aquí una oposición basada en dos concepciones del lenguaje claramente opuestas sino más bien una progresiva redefinición de la disciplina en vistas de la práctica efectiva de los gramáticos. Esta redefinición va acompañada de la intención de jerarquizar la disciplina, lo cual se evidencia en el abandono de la categoría de *empeiria* y en la pretensión de subrayar su exhaustividad suprimiendo la expresión ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ que integraba la definición de Dionisio Tracio, a la vez que una pretensión de extender los límites de la gramática más allá del ámbito de la estricta filología –las cosas dichas por poetas y prosistas–, hecho que se constata en la introducción de la temática de la conversación común como legítimo objeto de estudio. No hay aquí, entonces, una polémica analogistas *vs.* anomalistas.

Más sospechoso aún resulta que el propio Sexto agrupe a Crates de Malos con Aristófanes y Aristarco como sostenedores de una noción de gramática en sentido profundo¹¹ que incluye la lectura experta de acuerdo con los signos diacríticos, la interpretación de los poemas, el análisis de las glosas, la etimología, la crítica de los poemas y... la analogía. (SE M 1.44) Según esto, no sólo pertenecen para Sexto a un grupo que comparte una orientación teórica sino que Crates practicaría la

¹¹ Frente a una gramática en sentido amplio entendida como uso de la lectoescritura y contra la cual Sexto no tendría objeciones, como sí las tiene con las definiciones más ambiciosas que amplían los alcances de la disciplina.

analogía. Y no sólo esto, ya que luego asocia a Crates con la definición de gramática de Cares, que la relaciona con la *téchne*. Lo sorprendente entonces es que las teorías de Crates, el principal representante de la Escuela de Pérgamo y supuestamente sostenedor de criterios anomalistas y empiristas, resultan ser tomadas como paradigma por un partidario de ideas opuestas que practica la analogía y define a la gramática en relación con la *téchne*. Por supuesto, una incongruencia. Creemos por todo esto que establecer relaciones entre el par anomalía/analogía y el par empirismo/racionalismo es imposible a juzgar por los testimonios existentes. Es preciso aceptar que la discusión de Sexto corre por otros carriles y que, sin relación con ella, la referencia de Varrón parece seguir siendo la única fuente de la famosa disputa.

En este sentido, no sólo el *Contra grammaticos* de Sexto está lejos de ser una confirmación del testimonio de Varrón, sino que muy por el contrario, un tratado de este tipo puede haber sido la fuente de su equívoco (cf. Blank, 1994:153 ss). Cuando 'anomalía' se acerca a un uso técnico en el estoicismo, mienta la ruptura del correlato entre forma y significado.¹² Pero el comentario de Sexto parece ser el único *locus* en que la noción de anomalía se utiliza para referirse a una irregularidad del tipo de la que refiere Varrón. En *Adv. Math.* 1.154, Sexto se refiere a la forma plural del nombre de algunas ciudades (Ἀθηναίαι, Πλαταιαίαι) mientras que otras admiten formas singulares o plurales (Θήβη / Θηβαί; Μυκῆνη / Μυκῆναι), por lo cual se dice que "se hablará con más cuidado acerca de la anomalía en estos casos al avanzar en la investigación" (ῥηθήσεται δὲ ἐπιμελέστερον περὶ τῆς ἐν τούτοις ἀνωμαλίας προβαίνουσας τῆς ζητήσεως). Pero la anomalía aquí no se refiere, como en Varrón, a una irregularidad en la flexión, sino a la irregularidad general del objeto de estudio de la gramática, una precisión sobre el grado de *akríbeia* que puede alcanzar la disciplina gramatical, al modo en que Aristóteles afirma en *Ética Nicomaquea* 1.3 que "no se ha de buscar el mismo rigor en todos los razonamientos (*lógoi*)" (1094b12) y que es preciso "buscar la exactitud en cada materia en la medida en que la admite la naturaleza del asunto" (1094b 22). Este uso, común en los tratados empiristas del tipo del de Sexto dirigidos a impugnar la categoría de *téchne* aplicada a la gramática, puede haber sido el origen del error de Varrón que habría tomado esta noción como un concepto vertebrador de una perspectiva orgánica respecto del fenómeno lingüístico.

¹² Por ejemplo un término con forma privativa, como *athánatos*, y significado positivo.

Despejado este problema, puede entenderse que Sexto agrupe a Crates de Malos con los alejandrinos. Frente al tradicional relato de la lucha entre escuelas, creemos que entre estoicos y alejandrinos hubo en la reflexión sobre el lenguaje una comunión básica de principios que sirvió de fundamento a la complementación de dos líneas de pensamiento de origen diverso. Lejos de explicar los orígenes de la disciplina gramatical, la teoría de la oposición entre anomalistas y analogistas oscurece el panorama teórico y parece difícil que pueda ofrecer un relato plausible de cómo los alejandrinos, tan adversos a los principios básicos de la dialéctica estoica, habrían sin embargo adoptado amplios sectores de su doctrina. Muy por el contrario, creemos que descartando esta hipótesis se está en mejores condiciones de comprender el fenómeno que permitió que dos líneas teóricas con intereses diversos convergieran armónicamente para generar el surgimiento de una nueva disciplina. Ambas corrientes comparten la creencia en una racionalidad básica operante en la lengua que puede permitir no sólo establecer paradigmas básicos a los cuales referir los casos particulares, sino también explicar aquellos casos que se apartan de los parámetros esperables.

CONCLUSIÓN

La orientación de los estudios en torno del origen de la gramática en las últimas décadas ha mostrado, en tanto se ha profundizado el conocimiento de la dialéctica estoica, que el estoicismo es determinante en la constitución de la disciplina. Los intentos tibios de presentar al estoicismo como responsable de este desarrollo, que subrayaban al principio una importancia indirecta o también fundacional, pero en el cual la filología alejandrina había cargado con la mayor responsabilidad han ido dejando paso a estudios que presentan panoramas más complejos. Del mismo modo es necesario dejar atrás las interpretaciones que presentan una inclinación en sentido inverso, donde la filología alejandrina pasa a ser casi una convidada que se adapta dócilmente a la *forma mentis* de la filosofía estoica. Lo que proponemos, por el contrario, es el esfuerzo de pensar en un proceso complejo en el cual no hay compartimentos estancos sino un movimiento dinámico que agrupa estudiosos en permanente interacción. Ambas líneas no tenían visiones antitéticas, sino que estaban aptas para la fusión teórica que dio por resultado la gramática. Son los acuerdos básicos los que permitieron el acoplamiento y de otro modo no se entiende muy bien cómo habrían podido comunicarse tan eficazmente representantes de escuelas en disputa, incluso sin que que-

dase ningún testimonio de ello. Es mucho más plausible que el contacto se haya dado naturalmente y que los estoicos hayan tenido para los alejandrinos el preciado elemento de una fundamentación teórica acabada y atrayente para complementar sus estudios pormenorizados sobre el lenguaje que se basaban intuitivamente en principios racionalistas, similares a los estoicos, pero carecían de una formulación y un marco teórico que asegurara la coherencia que sí ofrecía la doctrina estoica.

La dialéctica estoica, tal como hemos sostenido, constituyó una fuente doble de acercamientos teóricos al problema del lenguaje, generando de este modo dos modelos distintos de abordaje de esta área de estudio. El modelo estructurado en torno de la dialéctica de significantes (*dialektikè peri tôn semainónton*) lega a la gramática el esquema formal de descripción de la lengua y el enfoque analítico que va de los elementos (*stoicheia*) a las partes del discurso (*mére tou lógou*) y finalmente a las proposiciones y los tipos de discurso. El éxito de este esquema se manifiesta en la similitud de estructura que encontramos tanto en los tratados griegos como en los latinos de la fase madura de la gramática que coincide básicamente con el modelo estoico. El modelo de abordaje contenido en la dialéctica de significados (*dialektikè peri tôn semainoménon*), por su parte, si bien en su origen estaba orientado al estudio de proposiciones desde la perspectiva lógica, aportó a la gramática los principios teóricos que atañen a la racionalidad del lenguaje y a la estructura lógica subyacente en todo enunciado que no sólo fue fundamental para el desarrollo de la sintaxis sino que redundó en fértiles desarrollos teóricos en torno de regiones particulares del estudio lingüístico.

En suma, podríamos decir que el estoicismo ha legado a la gramática sus principios teóricos, tras lo cual esta disciplina cobró autonomía. Ahora bien, esta autonomía no implica un corte respecto de su matriz filosófica ni implica tampoco que la gramática haya seguido este modelo sin apartarse de él en lo más mínimo.¹³ Las posibilidades de desarrollo que brindaba la dialéctica estoica hicieron que su impronta perdurara incluso en etapas avanzadas de la disciplina y justifican el hecho de que digamos que muchos principios condicionaron definitivamente el sesgo de la gramática de modo que los parámetros actuales responden todavía a las marcas fundacionales. En muchos otros aspectos, sin embargo, la

¹³ En este sentido nos parece un exceso sostener que la influencia estoica en un autor como Apolonio Discolo es tan marcada que su obra puede ser tomada como un testimonio de gramática estoica: "Because so very little of the Stoic grammatical theories has been preserved, the *Syntax* of Apollonius Dyscolus now becomes our best and most extensive source of information about Stoic syntax". (BLANK, 1982:x-xi).

autonomía de la disciplina implicó que el marco teórico estoico se volviera un presupuesto cada vez menos explícito, lo cual da cuenta del desarrollo de la gramática de manera independiente.

Respecto de la prístina influencia estoica, digamos que en la gramática técnica los gramáticos operan con estos presupuestos, que muchas veces pueden rastrearse sin demasiadas dificultades en etapas maduras de la disciplina, como lo atestigua, por ejemplo, la obra de Apolonio Díscolo. Allí es habitual encontrar referencias inequívocas a los antiguos temas dialécticos que sin embargo están ahora puestos al servicio de otros objetivos. A pesar de la ubicación estrictamente lógica que estos temas tuvieron en un principio en la doctrina estoica, la gramática los resignifica, pero sin quitarles por eso su impronta lógica. Lo que nos interesa subrayar es que la gramática técnica no vacía los conceptos de su contenido filosófico sino que los adapta a sus fines funcionalizándolos a su vez como dadores de una base teórica para la disciplina gramatical.¹⁴ Podría decirse que la dialéctica estoica perdura en la gramática y en su doble vertiente moldea su idiosincracia: la dialéctica de significantes aporta la estructura que permitirá organizar el conocimiento, mientras que la dialéctica de significados lega los presupuestos lógicos que permitirán a los gramáticos reclamar para su disciplina el *status* de *téchne*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNIM, H. (1903) *Stoicorum Veterum Fragmenta*, Leipzig, índices por M. Adler (Leipzig, 1924).
- BARATIN, M. – DESBORDES, F. (1981) *L'analyse linguistique dans l'antiquité classique*, Paris.
- BARATIN, M. (1989) "La constitution de la grammaire et de la dialectique", en AUROUX, S. (ed.) *Histoire des idées linguistiques*, Bruxelles.
- (1996) "Aperçu de la linguistique stoïcienne", en SCHMITTER, P., *Geschichte der Sprachtheorie. 2. Sprachtheorie der abendländischen Antike*, Tübingen.
- BARWICK, K. (1922) *Remnius Palaemon und die römische Ars grammatica*, Leipzig.

¹⁴ Así, en Apolonio, toda la *Sintaxis* se apoya en una estructura lógica básica que da sentido a los enunciados y sirve a su vez como parámetro para determinar la corrección o incorrección de un enunciado. (*Sint.* 1.8 y 1.14)

- (1957) *Probleme der stoichen Sprachlehre und Rhetorik*, Berlin.
- BERRETONI, P. (1989) "An Idol of the School: The Aspectual Theory of the Stoics", *Rivista di Linguistica*, 1.1, pp. 33-68.
- BLANK, D. (1982) *Ancient Philosophy and Grammar. The Syntax of Apollonius Dyscolus*, California.
- (1994) "Analogy, anomaly and Apollonius Dyscolus" en EVERSON, S. (ed.) *Companions to Ancient Thought 3. Language*, Cambridge.
- CAJOLLE-ZASLAVSKY, F. (1985) "La scholie de Stéphanos. Quelques remarques sur la théorie des temps du verbe attribuée aux Stoïciens", *Histoire Epistémologie Langage*, 7.1.
- COLLART (1962) "Analogie et anomalie", *Varron. Entretiens Hardt IX. Vandoeuvres-Génève*.
- CRIVELLI, P. (1994) "The Stoic Analysis of Tense and of Plural Propositions in Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos X 99*", *Classical Quarterly*, 44.
- FEHLING (1956-57) "Varro und die grammatische Lehre von der Analogie und der Flexion", *Glotta*, 35, pp. 214-270 y 36, pp. 48-100.
- FREDE, M. (1978) "Principles of stoic grammar", en RIST, J. (ed.) *The Stoics*, Berkeley-London.
- (1993) "The Stoic Doctrine of the tenses of the Verb", en DOERING, K.-EBERT, TH., *Dialektiker und Stoiker*, Stuttgart, pp. 141-154.
- Grammatici Graeci* (1878-1910), Leipzig. (Reimpr. Hildesheim-Olms, 1965): I, 1: G. UHLIG (ed.), *Dionysii Thracis ars grammatica*, 1883; I, 3: A. HILGARD (ed.), *Scholia in Dionysii Thracis artem grammaticam*, 1901; II, 2: G. UHLIG (ed.) *de constructione*, 1910; II, 3: R. SCHNEIDER (ed.), *Librorum Apollonii deperditorum fragmenta*, 1890.
- HIERSCHKE, R. (1977) "'Aspekt' in der stoischen Tempuslehre?", *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung*, 91.
- HÜLSER, K. (1988) *Die Fragmente zur Dialektik der Stoiker*, Frommann-Holzboog [FDS].
- ILDEFONSE, F. (1997) *La naissance de la grammaire dans l'antiquité*, Paris.
- JOLY, H. (ed.) (1986) *Philosophie du langage et grammaire dans l'antiquité*, Bruxelles.
- LALLOT, J. (1989) *La grammaire de Denys le Thrace*, Paris.
- LOHMANN, J. (1953) "Gemeinitalisch und Uritalisch (Ein Beitrag zur sprachwissenschaftlichen Methodenlehre)", *Lexis*, 3.
- MARCOVICH, M. (1999) *Diogenes Laertii Vitae Philosophorum*, Leipzig.
- MÁRSICO, C. (en prensa), "Aspecto y tiempos gramaticales en el estoicismo", en JULIÁ, V. (ed.), *Los griegos y su lengua. Reflexiones, aná-*

- lisis, propuestas didácticas*, Buenos Aires.
- METTE, H. (1952) *Parateresis. Untersuchungen zur Sprachtheorie des Krates von Pergamon*, Halle.
- PINBORG, J. (1975) "Classical Antiquity: Greece", *Current Trends in Linguistic Theory* 13.
- POHLENZ, M. (1965) "Die Begründung der abendländischen Sprachlehre durch die Stoa", *Kleine Schriften*, Hildesheim.
- ROBINS, R. (1951) *Ancient & Medieval Grammatical Theory in Europe*, London.
- SEXTUS EMPIRICUS, *Against the Grammarians*. Translated with an Introduction and Commentary by D. BLANK, Oxford, 1998 [Texto griego en BURY (ed.) (1935) *Sextus Empiricus in four volumes*, London, Loeb Classical Library].

ABSTRACT

This paper deals with the theoretical phenomena which put the Stoic dialectic as main point of the constitution of Grammar through the fundamental division in a branch of dialectic dealing with what is signified, and another with what has signification. Then, it proposes a critical study regarding the status of the traditional polemic 'analogists vs. anomalists' that shows plainly the relationship between Stoic dialectic and Alexandrian philology, and the common basis that made possible the connections between them. This way reveals that technical grammar did not separate itself from its Stoic theoretical origin and that the influence of both branches of dialectic is present in its mature stages.

dialectic | grammar | analogy | anomaly | Stoicism

ANTIGONA FURIOSA DE G. GAMBARO: ENTRE TRADUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN

SUSANA SCABUZZO
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
scabuzzo@criba.edu.ar

ARGOS 24 (2000) PP. 145-155

Este trabajo explora las relaciones que *Antígona Furiosa* de Griselda Gambaro guarda con el texto de Sófocles y con otros textos como *Odisea*, *Hamlet*, *La Peste*, etc. Las múltiples conexiones que AF establece con variados textos afloran mediante traducciones, citas, alusiones o sugerencias, entretejidas con pasajes originales. Esos hipotextos resultan resemantizados en función de las líneas de fuerza del texto gambarino: abuso de poder, crueldad, victimización, sumisión. Con ello Gambaro coloca al espectador frente al horror de la violencia ejercida y tolerada.

Antígona | Gambaro | hipotextos | resignificación | violencia

Muy diversa ha sido la suerte que corrió Antígona, la heroína de Sófocles, en su desembarco en Latinoamérica, desembarco generalmente olvidado u obviado por casi todos los que han rastreado la pervivencia de temas procedentes de la antigüedad grecolatina en la literatura posterior.¹ En efecto, resulta llamativo que desde Europa no se dé cuenta de los retoños del tronco clásico que, aclimatados a la novedad de estas tierras, han brotado en la segunda mitad de este siglo que acaba; y no menos llamativo es que no se hagan explícitas las razones de tal omisión. Naturalmente, sería ingenuo pensar que la llegada de Antígona a Latinoamérica se produce en viaje sin escalas desde la Atenas del s. V en la que vio la luz. Genette ha señalado,² hace ya varios años, que todo texto que se produce surge en diálogo con los textos que lo han precedido; y esto es muy cierto en la línea que podríamos llamar de la tradición clásica. Cada vez que un texto reescribe un tema procedente del mundo grecolatino, se inserta en una red de relaciones que lo

¹ Entre ellos, STEINER (1989).

² GENETTE (1982).

vincula a los textos que lo precedieron en esa reescritura. De modo que hablar de las *Antígonas* latinoamericanas es, de alguna forma, hablar de la de Sófocles y de todas las que se produjeron en el lapso que separa a Atenas de nuestra actualidad.

Sería muy arduo y en extremo ambicioso pretender seguir el itinerario completo de nuestra heroína una vez que puso pie en este continente. Solamente queremos mencionar el hecho de que en manos de Leopoldo Marechal, de Jorge Andrade, de Luis Rafael Sánchez, de César Rengifo,³ *Antígona* se ha ido distanciando notablemente del original griego. Esta es una de las razones por las que resulta sorprendente la reescritura que realiza Griselda Gambaro en 1986.

Una de las constantes de la producción de Gambaro es el despliegue de las relaciones de poder. Su mundo está poblado de seres que dominan a otros y se convierten en victimarios, enfrentados a quienes no tienen posibilidad de ejercer el poder y, victimizados por los opresores, son sometidos a procesos de destrucción. *Antígona Furiosa* pertenece a la que Osvaldo Pelletieri señala como tercera fase, "realista crítica"⁴ del teatro de Gambaro, en la que se destacan personajes femeninos que se oponen a la violencia y al poder irracional. La palabra, en boca de mujeres como la Dolores de *La Malasangre* y *Antígona*, se volverá grito de denuncia e instrumento de liberación.

En comparación con las otras piezas americanas, esta *Antígona Furiosa* guarda una relación mucho más estrecha con el texto de Sófocles; por otro lado incorpora fragmentos de otros textos, algunos ajenos a la tradición clásica y a la temática central de la obra; estos textos de los que Gambaro se apropia se entretajan con pasajes de su propia creación.

Una forma de ir desbrozando el terreno será puntualizar primero esas remisiones a textos que podríamos llamar hipotextos secundarios. La obra se inicia cuando *Antígona*, ahorcada y coronada de flores blancas, afloja el lazo de su cuello; están en escena los otros dos personajes que completan el elenco, Corifeo y Antínoo, tomando café en una mesita redonda, con trajes de calle; sus nombres remiten, uno a la tragedia, y el otro al Pretendiente osado de la *Odisea* de Homero;⁵ Corifeo pregunta en son de burla, refiriéndose a *Antígona* que canturrea, si es *Ofeilia*. Y ella canta los versos con aire de copla popular que Shakespeare

³ MARECHAL (1981), ANDRADE (1979), SÁNCHEZ (1983), RENGIFO (1989).

⁴ PELLETIERI (1994:35).

⁵ Dado que nunca son nombrados en la escena, estas alusiones solo son válidas para el lector del texto.

asignó a Ofelia en la escena en que desvaría.⁶ Estos versos al comienzo de la obra, pese al tono ligero del cuadro, sugieren al espectador dos nociones: locura y muerte. La Ofelia de Shakespeare mezcla en su canción el dolor porque su amor se fue y su pena por la muerte del padre. Reconoce que nadie sino ella llorará a su muerto. Como la Ofelia inglesa, esta Antígona canta la misma copla por su hermano muerto, que nadie más que ella tendrá el coraje de llorar, y casi al final de la obra la repite por su prometido Hemón (esta asociación de parentesco y *eros* se reitera, como veremos, más adelante). Pero sus palabras, al comienzo de la acción dramática, son de inmediato desmentidas: "¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba?" (pág. 197).⁷ De esta forma, Gambaro alude a las víctimas sin sepultura del proceso militar argentino; el tono indiferente y casi burlón con que Corifeo y Antínoo señalan la ausencia de tumba frente a Antígona-Ofelia desquiciada por su duelo, evoca y subraya la crueldad ejercida sobre los familiares de los desaparecidos.

Acabado el cantar de Antígona, tras un breve intercambio entre ella y Corifeo, Antínoo produce la primera emisión que retoma el texto del edicto del Creonte sofócleo, que condensado y sujeto a algunas modificaciones, evoca también *La Peste* de Camus: "¡Que nadie lo toque! ¡Prohibido! Su peste es contagiosa. ¡Contagiará a la ciudad!". Hacia el final de la obra (pág. 213), cuando comienza a caer la inmundicia de los pájaros, Antínoo y Corifeo aluden nuevamente a la peste, que ahora es la suciedad de las aves que anuncia el Tiresias de Sófocles, y al mismo tiempo la peste con toda la carga simbólica que asume en la novela homónima.⁸ Ubicada en la Argentina de 1986, la amenaza de la peste mantiene el sentido general que le asignó Camus; es la falta de libertad y la aceptación de tal condición, es el abuso del mando y la sumisión; y al mismo tiempo alude al poder militar, que no fue desactivado por la democracia en nuestro país.

Cuando Antígona menciona su condición de princesa, Corifeo y Antínoo la asocian con los versos de Darío "la princesa está triste, qué tendrá la princesa?, los suspiros escapan de su boca de fresa" asumiendo una actitud burlona cuando Antígona, conmocionada, está reconociendo y confesando que ante Creonte tuvo miedo. El texto de Darío

⁶ Acto IV, escena V.

⁷ Cito el texto de AF por la edición de 1989 (Buenos Aires, Ediciones de la Flor).

⁸ "Corifeo: ¡Y en tu casa te seguirá la peste! / Antínoo: ¡Me encerraré! / Corifeo: ¡Te seguirá la peste! Ningún dios oírá nuestras súplicas. ¡Malditas aves! / Antígona: El mal permitido nos contamina a todos. Escondidos en sus casas, devorados por el miedo, los seguirá la peste." (pág. 214).

inserto en este contexto resulta ofensivo e irreverente hacia quien se aproxima a la muerte. Por otro lado, se evidencia con dureza la imposibilidad de verdadero diálogo entre Antígona y los otros dos personajes, indiferentes ante su sufrimiento.

El odio que se hace presente al final de la obra remite al que atraviesa sin concesiones las páginas que M. Yourcenar dedica a Antígona en *Fuegos*: "el odio se cierne sobre Tebas como un espantoso sol".⁹ En el texto gambarino, el odio evoca, además, el origen de la violencia que se desató antes y durante la dictadura militar.

Todas estas citas o alusiones marcan una apropiación de materiales heterogéneos, que son recortados de los textos originales e insertados en un nuevo contexto, en el que, naturalmente, resultan resementizados. Como vimos, en todos los casos está presente la evocación de la brutalidad a que conduce el abuso del poder; la escueta contextualización, a que haremos referencia más adelante, contribuye a que esos textos hablen del último gobierno militar.

Los procedimientos de desmontaje y reorganización textual no se aplican solamente a los textos que hemos llamado secundarios, sino también al de partida, al texto sófocleo. Las operaciones que realiza Gambaro sobre este material resultan llamativas.¹⁰ En primer lugar, hemos de señalar que se funda en una traducción de Sófocles; es decir que se inscribe en la línea que inicia Luigi Alamanni en 1533, y que continúan Hölderlin en 1804 y Cocteau en 1922; este último, a la par que traduce a Sófocles, produce una especie de condensación del texto, que él mismo llama "*contraction*", y explica:

C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf.
Ainsi j'ai voulu traduire Antigone. A vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendues.
Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d'oeuvre.¹¹

Gambaro también condensa segmentos del texto de Sófocles que

⁹ YOURCENAR (1991:53).

¹⁰ MOMIGLIANI (1997) analiza los procedimientos a los que Gambaro somete el texto de Sófocles, pero a nuestro juicio su interpretación del texto griego no es acertada.

¹¹ COCTEAU (1948).

reproduce con diverso grado de fidelidad a la traducción en que se basa. Y esta condensación revela una notable lucidez, que le permite mantener intactas las zonas medulares del texto de partida. Es decir que en ciertos tramos reproduce frases traducidas, y en otros condensa pasajes de Sófocles que son perfectamente identificables para el espectador/lector que lo conoce. Notemos que tanto la presencia del texto de Sófocles como la apropiación de otros señalados anteriormente, exigen del público ideal una marcada competencia teatral y literaria. El mayor volumen del texto sofócleo que utiliza Gambaro procede del *kommós* o lamento de Antígona por su muerte inminente; le siguen en orden decreciente el *agón* de Creonte y Hemón, el de Creonte, Antígona e Ismena, el discurso en que Antígona explica sus razones para morir por un hermano, los dichos de Tiresias, los relatos del *ángelos* y del *exángelos*, los diálogos de Creonte y Coro, el prólogo, la *párodos* y finalmente el himno a Eros, que queda reducido a dos líneas. Elimina los demás cantos del Coro y el plano sobrenatural; el conflicto se origina entre los hombres a causa del abuso del poder.

Gambaro no sigue el ordenamiento del texto sofócleo; sobre la traducción que utiliza, realiza variadas operaciones de desmontaje y desarticulación en los diversos niveles textuales. Su obra se configura con tres personajes solamente, lo que obliga a un predominio masivo de la *diégesis* por sobre la *mimesis*. En rigor de verdad, en la tragedia griega sucede algo similar, aunque no en proporciones tan extremadas. *Antígona Furiosa* explota esta característica al máximo; la obra se abre cuando la protagonista, que ya se ha ahorcado, suelta el lazo que ciñe su cuello, y acaba en el momento en que se ahorca; así, la trama consiste en la evocación de los hechos y las palabras que desembocaron en su muerte. En esa evocación se mezclan sin marcas distintivas el discurso indirecto de la narración y los escasos elementos miméticos, a los que se añade la anticipación de lo que sucederá (aunque en realidad es cosa ya sucedida): "Corifeo: [...] Hemón vendrá a pedir por ella [...] aprobará para una frase maestra. Antínoo: ¿Cuál? Corifeo: Solo, se puede mandar bien en una tierra desierta" (pág. 206).

Este expediente es un recurso que va de la mano del hecho de que la obra es ejecutada por tres personajes solamente. Cada uno de ellos debe asumir emisiones que en el texto de Sófocles corresponden a distintos personajes, y a la vez, el texto de cada personaje sofócleo se halla desarticulado y diseminado en boca de dos de los tres de Gambaro, a menudo en una misma emisión. Hasta palabras que en Sófocles corresponden a Antígona, son asignadas aquí a Corifeo. Ni el texto ni la didas-

calia indican que deba darse al espectador algún indicio claro de los cambios de personaje, por lo que se supone que esto debe poner en acción su competencia teatral y literaria para captarlos. El juego de los personajes se complejiza con un artefacto escénico, la carcasa que representa a Creonte; la edición de 1989 señala: "Cuando el Corifeo se introduce en ella, asume, obviamente, el trono y el poder".¹² La reorganización de los acontecimientos que produce Gambaro, además de la diegetización ya aludida, muestra dos grandes bloques que se articulan en torno a lo que el texto recupera del Discurso del Trono que pronuncia el Creonte sofócleo. En el primero, se concentran básicamente la historia de los antecesores de Antígona y la de sus hermanos, el edicto de Creonte prohibiendo la sepultura de Polinices, y la decisión de Antígona de realizar los ritos fúnebres. A estos elementos procedentes del texto sofócleo, Gambaro añade el canto inicial de Antígona-Ofelia, la pantomima de envenenamiento que realiza Corifeo, y las acciones que podríamos llamar 'rituales', cumplidas por Antígona en relación con sus muertos. En esta primera parte de la obra cobra gran relieve el edicto de Creonte, repetido con insistencia y siempre en forma de órdenes imperativas. Acabado el Discurso del Trono (pág. 200) se abre un amplio período agonal en el que la narración recupera, aunque dislocados, los enfrentamientos entre Creonte y Antígona, Creonte y Hemón, Antígona e Ismena, Creonte y Tiresias del texto sofócleo. En este tramo Gambaro reformula la soledad de Antígona y la injusticia de su condena en términos que evocan lo actuado por el proceso militar; por ej: "¿Qué abogados tuvo, qué jueces, quién estuvo a su lado? [...] La agarró y decidió: a esta la reviento" (pág. 207). Tras el *kommós* de Antígona que marcha a la muerte sobreviene el desenlace, en el que Gambaro introduce innovaciones significativas. Una de ellas, la insistencia en la peste, cuyo valor simbólico ya habíamos señalado. Otra, la configuración de Creonte; si el Creonte de Brecht¹³ es derrotado en el combate sin que se diga nada de su peripecia íntima, el de Gambaro avanza aún más en su distanciamiento del de Sófocles; el griego, muertos todos los miembros de su familia, en la más horrorosa soledad, comprendió la magnitud de sus errores. El argentino no solo no se arrepiente, sino que finge estar aniquilado, pero conserva todo su poder. Desde el trono, que no ha aban-

¹² La carcasa es un recurso "distanciador" tomado del teatro brechtiano. El discurso fragmentado, el paso del relato en pasado a la acción presente sin transición son también recursos propios del teatro de Brecht.

¹³ BRECHT (1981).

donado, lanza sobre sus enemigos un perdón que nadie pidió, y que por eso mismo es ofensivo. Su actitud hipócrita contrasta con la orgullosa integridad de Antígona, que encerrada en la cueva derrama el cuenco de agua porque se niega a aceptar esa misericordia que solo encubre crueldad. Otra novedad es el reproche que Antígona dirige a Hemón por haberse suicidado: "¿Por qué preferiste la nada y no la pena? La huida y no la obstinación del vencido" (pág. 216). En síntesis, las innovaciones más significativas que Gambaro introduce en la historia que cuenta, en relación con la de Sófocles, tienen que ver básicamente con el abuso del poder; remiten al proceso militar vivido en la Argentina, y a la supervivencia más o menos agazapada de las fuerzas que atentan contra los derechos humanos; a estas se añade la exposición, bastante profusa, de los diversos sentimientos y movimientos pasionales que experimentó Antígona, y en menor medida, de los de Ismena; Gambaro le asigna a Antígona miedo y superación del miedo ante Creonte, ternura hacia su hermana, amor y reproches para Hemón por haberse refugiado en la muerte. De esta forma se despliegan las distintas reacciones de los victimizados ante el poder: el miedo infantil de Ismena, la huida de Hemón en el suicidio, el coraje heroico en Antígona. Y finalmente, como ya acotamos, retomando rasgos que ya Anouilh dejara apenas esbozados en su *Antígona*, deja flotando la insinuación de afectos incestuosos de la protagonista: "Oh Polinices. Hermano. Hermano. Hermano. Yo seré tu aliento. Tu boca, tus piernas, tus pies. Te cubriré. Te cubriré" (pág. 201).

La acción dramática aparece en buena medida descontextualizada; no hay en el texto actorial ni en las didascalias ninguna indicación concreta de tiempo o de lugar.¹⁴ Sin embargo, los espectadores/lectores argentinos pueden reconocer usos del lenguaje propios del habla coloquial de los porteños; además el café que toman Corifeo y Antínoo evoca una costumbre típica de Buenos Aires. Por otro lado, hay emisiones que remiten a la Argentina de la última dictadura militar. Mediante estas escasas y un tanto vagas referencias temporoespaciales dispersas en la obra, Gambaro conjuga la ubicación en la Argentina del proceso y la universalización de la experiencia que se está desarrollando en la escena.

De este trabajo de desarticulación y resemantización textual que hemos reseñado rápidamente, destacaremos algunos elementos. El primero, la manipulación ejercida por Gambaro sobre el Discurso del Tro-no de Creonte, que encierra el edicto prohibiendo el sepelio de Polinices.

¹⁴ Sobre la ambigüedad situacional y referencial de los textos de Gambaro, ver DE TORO (1989:189-192).

Los fragmentos de este discurso, en los que Gambaro parafrasea el texto de Sófocles, se reparten entre Antínoo y Corifeo, y el pasaje en que reproduce en forma más amplia el edicto está a cargo de este último.

La primera ocurrencia del decreto se produce en medio de la pantomima con que Corifeo simula morir envenenado: "Antínoo: ¡Que nadie lo toque! ¡Prohibido! Su peste es contagiosa, contagiará a la ciudad!". Mientras remeda una muerte, Corifeo anticipa el trato que se le dará a su cadáver, en franca alusión al edicto de Creonte: "Nadie me enterrará" [...] "Me comerán los perros" (pág. 198); de esta forma, por un lado subraya la crueldad del decreto de Creonte, y por otro establece la falta de compromiso de Corifeo y Antínoo en la problemática central de la obra.

La siguiente intervención del Corifeo subraya la dureza del edicto mediante un políptoton: "¡prohibido, prohibido! ¡El rey lo prohibió! ¡Yo lo prohibí!". El juego de tercera y primera personas ("El rey" / "yo") expresa la apropiación de un rol y de una palabra ajenos, al tiempo que remite al egotismo del Creonte sofocleo. El autoritarismo enfatizado por las repeticiones es luego subrayado por el gesto indicado en la didascalia: "se rebana el cuello".

Un poco más adelante (pág. 200-201), el edicto es puesto en boca del corifeo; este refiere el bando parafraseando las palabras que Sófocles asignó a Creonte, Antígona y Hemón:

Creonte no permitirá enterrar a Polinices que quiso quemar a sangre
y fuego
Sangre y fuego la tierra de sus padres. Su cuerpo servirá de pasto.
Pasto a perros y aves de rapiña. Creonte Creonte. Su ley dice:
Eteocles será honrado
Y Polinices
festín de perros. Podredumbre y pasto
Que nadie gire –se atreva– gire gire como loca dando vueltas frente
al cadáver
insepulto insepulto insepulto

Las marcadas repeticiones endurecen la expresión y le otorgan un aire marcial; es particularmente significativa la reiteración del nombre de Creonte, con la que Gambaro parece recuperar el autoritarismo y el egotismo del original griego. "Pasto, festín, perros", junto a "podredumbre" acentúan la degradación a que es sometido el cadáver. Gambaro concentra en esta versión del edicto las notas crueles que en el texto

griego aparecen diseminadas en distintas emisiones. Por otro lado, elimina elementos culturales propios del mundo antiguo, e incorpora la prohibición de otro rito: el de girar frente al cadáver, en alusión a la dolorosa ceremonia repetida incesantemente por las Madres de Plaza de Mayo, que fueron descalificadas como "locas" por los asesinos de sus hijos.

Los ecos de la interdicción de Creonte se extienden todavía y se dispersan por el texto. Los tres personajes insisten en distintos momentos en la prohibición. Un poco más adelante (pág. 202) Corifeo retoma otro segmento del Discurso del Trono: "Despreciable es quien tiene en mayor estima un ser querido que a su propia patria"; y luego, desde la carcasa: "Eso soy yo. Mío es el trono y el poder". Observemos que en Sófocles la totalidad del Discurso del Trono es anterior al prendimiento de Antígona. Gambaro acentúa la dureza de su Creonte colocando el edicto y el D. del Trono después de conocerse que la transgresión fue obra de Antígona. Por otro lado, omite los principios en los que el Creonte griego funda su gobierno, excepto el que mencionamos más arriba, y calla las razones que, con acierto o no, esgrime en defensa de su edicto; de esta forma construye un gobernante que ejerce el poder de manera más arbitraria que su antecesor. Tal como Gambaro estructura el juego de los personajes en escena, la figura de Creonte se diluye y queda solamente su voz, que a veces es emitida desde la carcasa que lo desfigura hasta la caricatura. En efecto, las emisiones más autoritarias de este Creonte son reproducidas desde la carcasa; este artefacto, entonces, puede entenderse como expresión de la vacuidad del poder, ente que adquiere voz y rostro cuando es ocupado y asumido, y que pervive más allá de los individuos. Esa instancia de poder adquiere rasgos de crueldad inexistentes en la versión sofóclea. Las estrategias textuales y escénicas empleadas por Gambaro en su versión del Discurso del Trono, ofrecen al espectador un Creonte deformado hasta la deshumanización que lo conduce a la crueldad irracional; y al mismo tiempo su personaje, en su rigidez autoritaria y en sus pretensiones de poder absoluto, resulta trivializado. Este nuevo Creonte, que ejerce el poder sin justicia y lo retiene sin arrepentimientos ni vacilaciones, forma parte del mundo cruel y absurdo en el que se debaten los personajes de Gambaro.

En varias ocasiones *AF*, además de condensar el texto sofócleo, exagera ciertos rasgos del estilo hasta llevarlo a una especie de pastiche; así, en el original griego el Discurso del Trono transparenta el rigor con que Creonte ejercerá el poder; en la versión de Gambaro las repeticiones

y los cortes en la cadena hablada endurecen el discurso y extreman la actitud autoritaria.

Además de las señaladas, Gambaro ejerce otras prácticas intertextuales, como la traducción del texto original con cambio de función. Por ej., dice Corifeo: "¡Sin enfermedades, sin sufrimientos! [...] Por propia voluntad, podría decirse, entre todos nosotros, descenderás libre y viva a la muerte"; aquí resulta evidente la función irónica que asume esta emisión, y la distancia del original griego es subrayada por la expresión con que la cierra Corifeo: "¡No es tan trágico!" (pág. 210). Hay también citas y alusiones que resultan claramente resemantizadas; parafraseando al Coro griego, dice Corifeo: "El castigo siempre supone la falta, hija mía." y añade: "No hay inocentes". Estas expresiones, surgidas del fondo de la tragedia, en la Argentina de 1986 resultan resemantizadas en obvia referencia al imaginario de sectores sociales que justificaron la violencia del Estado. Un poco más adelante, refiriéndose a la forma de muerte de Antígona, encerrada viva en una cueva, de manera semejante al Creonte griego, Corifeo dice: "Quedaremos puros de su muerte y ella no tendrá contacto con los vivos" y Antínoo comenta: "¡Qué sabiduría! está y no está, la matamos y no la matamos". Estas son innegables referencias a ciertas prácticas con que el proceso militar se deshizo de muchos de los que consideraba sus enemigos.

En síntesis, las operaciones que realiza Gambaro tanto sobre los hipotextos secundarios como sobre la tragedia de Sófocles, apuntan masivamente a exponer ante los argentinos la vacuidad del poder deshumanizado que agobió y desangró a nuestro pueblo, y las reacciones diferentes, que van desde la connivencia, pasando por la tolerancia silenciosa, y por la evasión en la muerte, hasta la oposición heroica y sin concesiones. Resulta claro en esta obra el carácter especular, en tanto coloca al espectador frente al horror de la violencia ejercida y tolerada, y al espanto de sus propias miserias, en procura de suscitar una respuesta ética.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDRADE, J. (1979) *Pedreira das almas. O telescópio*, Río de Janeiro.
 ANOUILH, J. (1968) *Nuevas Piezas Negras: Jezabel, Antígona, Romeo y Jeanette, Medea*, Buenos Aires.
 BRECHT, B. (1981) *Teatro Completo: El Preceptor, Antígona, Coriolano*, Buenos Aires, vol XIII.

- COCTEAU, J. (1948) *Théâtre*, Paris.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- DE TORO, F. (1989) "La referencialidad especular del discurso en Griselda Gambaro", en PELLETIERI, O. (comp.) *Teatro argentino de los '60*, Buenos Aires.
- MARECHAL, L. (1981) *Antígona Vélez*, Buenos Aires.
- MOMIGLIANI, L. (1997) "Antígona Furiosa de Griselda Gambaro y su intertexto griego" en PELLETIERI, O. (ed.) *De Esquilo a Gambaro, Cuadernos del GETEA*, No. 7, Buenos Aires.
- PELLETIERI, O. (1994) *Teatro argentino contemporáneo*, Buenos Aires.
- RENGIFO, C. (1989) *Teatro. La fiesta de los moribundos*, Venezuela, tomo III.
- SÁNCHEZ, L. (1983) *La pasión según Antígona Pérez*, Puerto Rico.
- STEINER, G. (1989) *Antígonas*, Barcelona.
- YOURCENAR, M. (1991) *Fuegos*, Madrid.

ABSTRACT

The aim of this paper is to explore the links between Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa* and other texts such as *Antigone*, *Odyssey*, *Hamlet*, *La Peste*, etc. Manifold connections with different texts come to the surface by translations, quotations, allusions or hints, intertwined with original passages. These underlying texts get new meaning in accordance with the main thematic lines of Gambaro's play. The spectator is thus faced with the horror of the exerted and tolerated violence.

Antigone | Gambaro | underlying texts | resignification | violence

EL IMAGINARIO DE LAS LÁGRIMAS Y DEL CUERPO: *TRISTIA* Y *EPISTULAE EX PONTO* O LA ÚLTIMA METAMORFOSIS DE OVIDIO

ELEONORA TOLA

UBA / PARIS IV-SORBONNE
elytar@yahoo.com.ar

El imaginario del llanto asociado con el del cuerpo constituye uno de los aspectos de la poética de los textos ovidianos del destierro, *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*. En este trabajo se estudia la función de dicho imaginario en la construcción literaria del exilio de Nasón. Los múltiples movimientos de la escritura generados por la puesta en escena de estos temas parecen inscribirse en una poética "metamórfica": el llanto, el cuerpo y la violencia ejercida sobre este le permiten a Ovidio construir la última de sus *metamorfosis*.

cuerpo | lacrimae | metamorfosis | exilio | Ovidio

Sólo una crítica ovidiana más reciente se ha interesado en el *status* "poético" de las *Tristia* y *Epistulae ex Ponto* de Ovidio, con respecto a las cuales se había insistido excesivamente en señalar la decadencia del talento del poeta durante sus últimos años en Tomis,¹ así como los rasgos de una retórica epidíctica propia de un deseo de congraciarse con los lectores y destinatarios de los poemas.² Las distintas interpretaciones de estos textos, que van desde una "desvalorización" literaria hasta la reciente rehabilitación de una poética, han servido como fundamento a nuestra reflexión. En primer lugar, una relectura de los principios de la metamorfosis en el universo ovidiano nos condujo no sólo a referir las obras del exilio a los textos anteriores, sino también a compararlas entre sí. Resultó de esta doble confrontación una escritura concebida, en *Tristia* y *Pontica*, como el lugar de una ambivalencia cercana a aquella que caracteriza al proceso de la metamorfosis, en el que se entremezclan lo *mismo* y lo *otro* en una dialéctica de tensiones. El proceso de la transformación es, en efecto, susceptible de conjugar elementos heteróclitos que implican dos naturalezas o dos seres imbrica-

¹ Cf. BOUYNOT (1957:13).

² Cf. LEE (1949:114-115); WILKINSON (1955:318, 290 y 334).

dos el uno en el otro. Dicho de otro modo, la metamorfosis se vincula estrechamente con la noción de un devenir ambiguo entre dos estados diferentes, fundado en una confusión de identidades, es decir, una suerte de paradoja entre las nociones de *identidad* y *alteridad*.³

Una puesta al día exhaustiva de los motivos comunes a las *Tristia* y a las *Pontica*⁴ muestra que estos dos textos parecen ellos mismos concebidos, uno con respecto al otro, en función de múltiples tensiones. Un estudio comparado de los modos de actualización de un imaginario dominante, que funciona además en resonancia con la obra anterior, puede revelar la originalidad de estos últimos textos. Una perspectiva fundamentalmente autotextual es entonces esencial en este sentido, ya que permite comprender y definir las transformaciones principales que se operan de *Tristia* a *Pontica*.⁵

El tema del llanto, insistente en ambos textos, es ejemplar. Más precisamente, el motivo de lo líquido, que es ya en sí el lugar de un devenir, es capaz de mostrar, de un texto al otro, las variaciones de la palabra ovidiana, que no deja de oscilar entre los límites fluctuantes de la retórica y de la poética. Hemos considerado la imagen de las *lacrimae* a partir de un relevamiento lexical efectuado sobre la totalidad de los hexámetros y de los pentámetros. Dicho relevamiento no ha tenido en cuenta los procedimientos de la estadística, puesto que seguiremos fundamentalmente la escuela de la retórica: son las "dosificaciones" y las realizaciones estilísticas las que nos han interesado en este caso. Basándonos entonces en este tema común a *Tristia* y *Pontica*, estudiaremos, con algunos ejemplos concretos, el funcionamiento de esta palabra "metamórfica", cuyo lugar privilegiado parece ser la *inuentio*. Una estilística comparada permite entrever, en efecto, una escritura en devenir perpetuo, incluso en sus últimos instantes.

Ahora bien, si la metamorfosis implica de por sí el pasaje ambivalente o intermediario de un estado a otro,⁶ el exilio no excluye, por su parte, la idea de un pasaje que, físico, adquiere también alcances simbólicos ambivalentes. La noción de "metamorfosis" no concierne solamente a las obras anteriores al exilio, sino que es central también en *Tristia* y *Pontica*.⁷ En los versos 117-120 de la primera elegía de las *Tristia*, Ovi-

³ Cf. SCHMIDT (1991); GALVAGNO (1995).

⁴ Sobre este punto, cf. particularmente NAGLE (1980).

⁵ Entendemos por "autotextualidad" la remisión intertextual dentro de las obras de un mismo autor.

⁶ Al respecto, cf. GALVAGNO (1995: *passim*).

⁷ Cf. BARCHIESI (1986:105): "Nella visuale del poeta dei *Tristia*, le *Metamorfosi*, e le

dio escribe precisamente que el cambio radical de su condición debe agregarse como un anexo a sus *Metamorfosis*:

Sunt quoque mutatae ter quinque uolumina formae,
 Nuper ab exequiis carmina rapta meis.
 His mando dicas **inter mutata referri**
Fortunae uultum corpora posse meae;
 (Tr. l.l.117-120)

Hay también quince volúmenes de Metamorfosis, poemas arrancados recientemente a mi funeral. Te encargo que les digas que pueden ubicar entre esas metamorfosis [aquella d]el rostro de mi suerte.⁸

La situación del exilio del narrador es presentada, desde el comienzo del texto, como una nueva transformación que debe anexarse a aquellas que Ovidio ha ya tratado antes.⁹ Cabe recordar que la escritura de la metamorfosis ovidiana, es decir, la construcción textual de la imagen de la transformación, ha dado lugar a varios estudios recientes.¹⁰ Aunque estas reflexiones no se refieran directamente a *Tristia* y *Pontica*, su aplicación a estos textos no puede sino ayudar a profundizar, también en los últimos poemas ovidianos, el proceso de una escritura y de una recepción metamórficas.

Desde una perspectiva basada sobre las nociones de *metamorfosis* y *fluctuación tensional*, observadas anteriormente, examinaremos las transformaciones de una palabra que podemos llamar "proteiforme".¹¹

metamorfosi, non sono finite: un nuovo epilogo, deprimente et tristicante. sarà continuazione necessaria, come se il resto dei *Tristia* dovesse rileggere in propria chiave l'altro testo già compiuto".

⁸ Las traducciones de los pasajes citados son nuestras y han sido realizadas a partir de la edición de C.U.F.

⁹ Cf. MÉTHY (1993:217-226) en lo que se refiere a una transformación del poeta y de su poesía durante el exilio.

¹⁰ Cf. MERVAUD (1997); TRONCHET (1998).

¹¹ Sobre Proteo, ver *Met.* II.9 ("Proteaue ambiguum..."); VIII.731 ("Sunt quibus in plures eius est transire figuras / Vt tibi, complexi terram maris incola, Proteu."); XI.255 ("Dixerat haec Proteus et condidit aequore uultum / Admisitque suos in uerba nouissima fluctus."); *Fast.* I.369-370 ("Decipiat ne te uersis tamen ille figuris / Impediant geminas uincla firma manus."); I.373-374 ("Ille sua faciem transformis adulterat arte; / Mox domitus uinclis in sua membra redit"). Ver también Virgilio, *Georg.* IV.411-414 y 439-444, en el episodio de Aristeo que integra la historia de Orfeo. Con respecto a Proteo y la metamorfosis, cf. DANGEL (1999a:88-90).

La "metamorfosis" del yo poético provocada por el exilio atraviesa la construcción textual de su experiencia "vívida":¹² aparece a distintos niveles de la arquitectura o "cuerpo" estilístico de los textos del exilio ovidiano.

Esta última noción de "cuerpo" es aún más significativa por el hecho de que el cuerpo del yo poético (Nasón) puede ser leído simétricamente junto con aquel del texto mismo, como nos lo confirman además las teorías de los Antiguos.

A lo largo de *Tristia* y *Pontica*, Ovidio insiste, en efecto, sobre las huellas de su propia metamorfosis a causa del exilio. Dicha transformación pasa fundamentalmente por un cambio físico en el poeta, que da lugar a abundantes descripciones relativas al deterioro del ser y al relato de la experiencia desestructurante de la relegación.¹³ Estos temas se caracterizan por una presencia recurrente de marcas corporales, lo cual resulta aún más interesante puesto que, en el universo de la metamorfosis, el cuerpo es no sólo el lugar de la representación humana,¹⁴ sino también la materia "poiética" de la escritura.

Tal sobreimpresión no es específica de Ovidio, sino que es una imagen tópica de la retórica. Recordemos al respecto que en el libro VIII.5.34 de su *De Institutione oratoria*, Quintiliano establece una analogía, concerniente a la elocuencia, entre las partes del cuerpo y las del discurso retórico:

Ergo uero haec **lumina orationis** uelut **oculos** quosdam esse **eloquentiae** credo. Sed neque **oculos** esse toto **corpore** uelim, ne **cetera membra** officium suum perdat, et, si necesse sit, ueterem illum horrorem dicendi malim quam istam nouam licentiam.

Existe entonces un "cuerpo de la elocuencia", *corpus eloquentiae* (J. O. X.1.87). Sus partes, los miembros del discurso, corresponden a las diversas partes y elementos constitutivos del cuerpo humano (*corpus, lumina, oculos, corpore, membra*).¹⁵ El término *membra* puede así

¹² Entendemos siempre esta noción dentro del marco de una ficción poética, reconstrucción literaria de una situación cuya "realidad" no tenemos en cuenta para nuestro análisis.

¹³ Cf. *Tr.* I.1.119-122; 3.73-74; 6.29-32; III.1.53-56; 3.85-88; 11.25-26; 14.45-46; IV.1.95-102; 6.37-44; 8.1-4; V.1.39-40; 2.3-10; 7.57-64; 12.21-22, 29-32, 55-58; *Pont.* I.1.67-68; 2.33-34; 4.1-10; 10.21-28; II.7.39-42; III.4.45-46; IV.2.21-22; 9.89-90; 13.17-22; 16.49-52.

¹⁴ Sobre este punto, cf. GALVAGNO (1995:85) y VIAL (1998:38-60).

¹⁵ A propósito de las "figuras" retóricas, Quintiliano señala también que dicha denomina-

designar los miembros tanto del cuerpo como de la frase.¹⁶ En cuanto a *corpus*, este indica la materia en sí, el cuerpo de la escritura, evocando al mismo tiempo el objeto poético.¹⁷ En lo que respecta más exactamente a la relación entre el cuerpo y la metamorfosis, el proemio de las *Metamorfosis* ovidianas traduce claramente esta doble valencia. La escritura es concebida aquí como un “cuerpo” poético (*corpus*) que padece una transformación, como los seres mismos del relato: “In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora, di, coeptis (nam uos mutastis et illas / Adspirate meis primaque ab origine mundi / Ad mea perpetuum deducite tempora carmen” (*Met.* l.1-4).

La escritura y el cuerpo se asocian aún más desde un punto de vista lexical en los últimos textos ovidianos. En ellos se torna insistente el motivo de un cambio existencial y la presencia recurrente de la imagen del cuerpo puede también hacer alusión, como veremos, a la de las formas poéticas. Este doble valor del léxico corporal no hace más que focalizar, en este caso, una metamorfosis capaz de extenderse del yo poético a la construcción de sus elegías: la última, verdadera “metamorfosis”, es la mutación intrínseca a los textos mismos del exilio: las *Tristia* no son las *Pontica*.

ción deriva de la manera de indicar los distintos gestos del cuerpo. Ver *I. O.* ll.13.8 ss.: “expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua, et interim decet, ut in status atque picturis uideamus, uariari habitus, uultus, status; nam recti quidem corporis uel minima gratia est; nempe enim aduersa sit facies et demissa brachia et iuncti pedes et a summis ad ima rigens opus; flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quandam et affectum; ideo nec ad unum modum formatae manus et in uultu mille species; cursum habent quaedam et impetum, sedent alia uel incumbunt; nuda haec, illa uelata sunt [...]: quid tam distortum et elaboratum quam est ille dis-cobolos Myronis? si quis tamen [...] improbet opus, nonne ab intellectu artis abfuerit in qua uel praecipue laudabilis est ipsa illa nouitas ac difficultas?”.

¹⁶ Cf. Cic. *Orat.* LXVI.221: “constat enim ille ambitus et plena comprehensio e quattuor fere partibus, quae membra dicimus” (un período completo se compone de cuatro partes, que nosotros llamamos miembros [...]).

¹⁷ Al respecto, cf. también Platón, *Fedro* 264c-e. Sócrates se refiere al discurso entendido como un ser viviente, compuesto de un cuerpo proporcionado. En cuanto a la doble valencia de *corpus* en las *Metamorfosis* de Ovidio, cf. el planteo de FARREL (1999) quien establece, en dicho texto, una oposición entre la materialidad del poema y la imaterialidad de la voz poética. En este sentido, el autor distingue dos momentos distintos en las *Metamorfosis*: en principio, el texto es entendido como un cuerpo equivalente al del poeta. Luego, en un movimiento contrario, el texto se libera de dicha corporalidad y al ser capaz de sobrevivir a la muerte del poeta accede a una vida permanente. Sobre las implicancias de estos aspectos en los poemas ovidianos del destierro, remitimos a nuestra *Tesis de doctorado*, “La métamorphose poétique: *Tristes et Pontiques*. Le poème inépuisable”, en donde se estudia la imagen del cuerpo en relación con la noción de “metamorfosis”.

Como ya hemos señalado anteriormente, estudiaremos, en el marco específico de este artículo, un aspecto puntual del imaginario de los textos ovidianos del exilio, el motivo recurrente del llanto. Nos gustaría profundizar su escritura en relación con la imagen polivalente del cuerpo.

1. LAS LACRIMAE O UN ASPECTO DEL IMAGINARIO LÍQUIDO EN *TRISTIA Y PONTICA*

La relación entre el agua y la metamorfosis se fundamenta en el imaginario más general del elemento líquido, con el que se asocia el campo semántico del llanto.

El elemento líquido ha sido con frecuencia vinculado, por su misma naturaleza, con la idea de transformación y de devenir, que la imagen del río heracliteano contribuyó a forjar.¹⁸ Como señala G. Bachelard, "l'eau est vraiment l'élément transitoire. Elle est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre".¹⁹ La noción de una metamorfosis permanente forma entonces parte del agua, elemento que no cesa de fluir y de adquirir múltiples formas.

Por su carácter metamórfico, el elemento líquido establece además una asociación permanente de imágenes. De hecho, el agua es por excelencia el lugar de las ambivalencias propias de toda metamorfosis, de las variaciones en donde se entrecruzan varios símbolos que participan a la vez de la vida y de la muerte: así como es espacio de purificación ritual, también puede incluir en su imaginario el tema del viaje fúnebre, cuyo emblema es un viaje marítimo sin retorno.²⁰

En la misma perspectiva, G. Durand hace referencia al carácter heracliteano de este elemento situado bajo el signo de un movimiento constante.²¹ El agua, que puede vincularse con la idea de huida, de algo que se escapa, contiene en sí una ambivalencia: capaz de duplicación, produce sólo un reflejo que destruye el menor soplo; lo inane coexiste con una simetría invertida, tal como lo muestra la imagen misma de Narciso.²²

¹⁸ Heráclito, *Frg.* 12; 49a; 91.

¹⁹ Cf. BACHELARD (1942:8).

²⁰ Con respecto a la asociación entre el agua y la muerte, BACHELARD señala (1942:90): "Si l'on veut restituer à leur niveau primitif toutes les valeurs inconscientes accumulées autour des funérailles par l'image du voyage sur l'eau, on comprendra mieux la signification du fleuve des enfers et toutes les légendes de la funèbre traversée".

²¹ Cf. DURAND (1969:104, 106, 122).

²² Con respecto al "complejo de Narciso" en la cultura, GENETTE (1966:21), hace también

En cuanto a la escritura de Ovidio, el elemento líquido permite ampliar aún más este primer enfoque. Componente esencial de las *Metamorfosis*, este es uno de los temas que fascinó mayormente la imaginación del poeta. Refiriéndose a las distintas imágenes que atraviesan y definen este texto, S. Viarre analiza la presencia continua de los cuatro elementos de la naturaleza y su relación con el simbolismo y el imaginario de la metamorfosis. Con respecto al elemento líquido, la autora señala su aptitud para el movimiento, al que Ovidio se mostró muy sensible a lo largo de esta obra.²³

El elemento líquido en su aspecto dinámico se manifiesta, en las *Metamorfosis*, bajo la forma del llanto, del diluvio, como en el primer libro (I.260-261; 264 ss.; 270-271; 285 ss.; 291-292), y de la tormenta (XI.474-572). En su manifestación violenta y hostil el agua puede también conjugar la metamorfosis y la muerte. La asociación con esta última es aún más significativa por el hecho de que el elemento líquido evoca incluso los ríos de los Infiernos.²⁴ Dadora de vida en su valor ritual o vinculada con el mundo subterráneo en su poder de actuar en contra de la vida, el agua se asocia siempre con la metamorfosis, como de hecho lo señala el mismo Ovidio: “[...] Quid, non et lympha **figuras** / Dat capit-que **nouas**?” (XV.308-309, ¿No vemos que el agua da y recibe formas nuevas?).

Cabe agregar que el agua del llanto, es decir, el elemento líquido interiorizado y producido por el cuerpo, se relaciona también con la transformación de ciertos personajes, tanto es así que estos “se disuelven” en sus lágrimas y cambian de estado.

Las *Metamorfosis* ponen en escena una serie de relatos de transformaciones humanas a partir de las lágrimas. El elemento líquido como producto del cuerpo se convierte, en Ovidio, en el centro semántico de una serie de historias que focalizan el campo de lo acuático.

En este sentido, J.-M. Frécaut estudió las “fluidificaciones” del texto, dicho de otro modo, las transformaciones en agua.²⁵ El autor se refiere a la historia de Ciané (*Met.* V.409-437), ninfa de un estanque que, después de haber sufrido un ultraje a sus aguas por parte de Plutón, con

alusión al carácter ambivalente de este mito que conjuga, a partir del elemento líquido, dos temas de por sí ambiguos: el de la Huida y el del Reflejo. La imagen reflejada de Narciso es “fuyante, une image en fuite, car l’élément qui la porte est voué par essence à l’évanouissement. L’eau est le lieu de toutes les traîtrises et de toutes les inconstances”.

²³ Cf. VIARRE (1964:336).

²⁴ Cf. *Met.* XI.603-604; II.101, 611, 272; IV.505; X.697, etc.

²⁵ Cf. FRÉCAUT (1985:373-385).

una herida inconsolable (*inconsolabile uulnus* v. 426), se disuelve en sus propias lágrimas (*lacrimisque absumitur* v. 427), es decir se "autodisuelve".²⁶ Una suerte semejante es la de Biblis, en el libro IX (447-665), heroína enamorada de su hermano gemelo Cauno. Tras la persecución vana de este a través del Asia Menor, se consume en sus propias lágrimas: *lacrimis consumpta* (663).²⁷

Una fluidificación aparece también en el episodio de Acis y Galatea del libro XIII (750-897) de las *Metamorfosis*. De hecho Acis, al suplicarle a Nereo y Doris, padres de su amada, que lo salven del Cíclope Polifemo, es transformado por ellos en un río (*in amnem uersus* XIII.896-897).²⁸ En el caso del sátiro Marsias, cuya historia es narrada en el libro VI.382-400, el río que lleva su nombre es el producto de las lágrimas de todos aquellos que lloraron su muerte por haber desafiado a Apolo en un certamen musical: "madefactaque terra caducas / Concepit lacrimas [...] / Quas ubi fecit aquam" (VI.396-398).²⁹ Finalmente, la ninfa Aretusa padece también una fluidificación durante su huida de Alfeo, quien intenta poseerla (*Met.* V.577-641). Narradora de su propia transformación, Aretusa describe su pasaje al estado líquido: *In latices mutor* (636).³⁰

J.-M. Frécaut se refiere también a la ninfa Egeria (*Met.* XV.479-551), una mujer inconsolable tras la muerte de su marido, el rey Numa, que se consume en sus lágrimas hasta convertirse en una fuente: *Liquitur in lacrimas* (XV.551).³¹

Como puede observarse a partir de la mención de estos relatos, a lo largo de las *Metamorfosis* el agua del llanto es, varias veces, un rasgo esencial de la transformación de personajes que se fluidifican.

En lo que se refiere a los textos del exilio ovidiano, este elemento es, como hemos señalado, un aspecto recurrente.³² Insistiremos en el hecho de que es en las *Tristia* en donde el motivo del llanto presenta los rasgos más interesantes. En 81,63% de los pasajes relacionados con las

²⁶ FRÉCAUT (1985:374-375).

²⁷ FRÉCAUT (1985:376-377).

²⁸ FRÉCAUT (1985:377-378).

²⁹ FRÉCAUT (1985:379-380).

³⁰ FRÉCAUT (1985:380-381).

³¹ FRÉCAUT (1985:382-383).

³² En su carácter hostil, este elemento está presente, de manera insistente, en las tempestades de *Tristia* —durante el viaje por mar hacia el exilio—. Más insistente aún es, en los dos textos, la imagen de un naufragio. Hemos tratado en detalle estos dos aspectos en nuestra *Tesis de Doctorado*, "La métamorphose poétique chez Ovide: *Tristes et Pontiques*. Le poème inépuisable".

lágrimas en *Tristia* estas están asociadas a la condición de Nasón como exiliado.³³ Cabe agregar que estos 27 casos incluyen además otras imágenes, como las de la muerte, la escritura del exilio, el viaje, etc. Sólo un 14,30% de esos pasajes hace referencia al llanto de personajes míticos.³⁴ Únicamente un caso no atañe a la persona del narrador (2,04%).³⁵

En *Epistulae ex Ponto* el motivo del llanto es tratado de modo diferente. El llanto de *Pontica* concierne fundamentalmente a otras personas (23,52%)³⁶ y no al narrador, situación que no se presenta en las *Tristia*. Al mismo tiempo, contrariamente a lo que ocurre en las *Tristia*, las lágrimas sirven sobre todo, en las *Pontica*, para ejercer, de manera explícita, un poder de persuasión sobre los otros (32,35%).³⁷ A estas diferencias mayores entre los dos textos se suma, según veremos, un tratamiento distinto de los puntos aparentemente comunes. Un cuadro recapitulativo permite observar dichas variaciones:

<i>Lacrimae</i>	Condición de Nasón	Poder persuasivo	Llanto / Mito	Llanto de otras personas	Ejemplos varios
<i>Tristia</i>	81,63	—	14,30	—	2,04
<i>Pontica</i>	36,36	32,35	2,94 ³⁸	23,52	5,88 ³⁹

De este modo, si bien la imagen de las lágrimas aparece en ambos textos del exilio, un distanciamiento importante distingue a ambos: la imagen asociada directamente al narrador es evocada con una frecuencia de más del doble en las *Tristia* (81,63%) que en las *Pontica* (36,36%).⁴⁰ Un imaginario poético distinto subyace entonces a estos dos

³³ 55,10% lo hacen de manera directa y 26,53% a partir del llanto de otras personas, que no dejan de referirse, sin embargo, a la situación del poeta. Es el caso, por ejemplo, de los contextos que forman parte de la elegía I.3, poema que presenta la partida hacia el exilio.

³⁴ *Tr.* I.9.34; II.390.527; III.5.38; V.1.52, 55-56.

³⁵ *Tr.* V.6.37.

³⁶ *Pont.* I.8.3; I.9.17; I.9.53; II.11.9; III.1.32; III.1.99; IV.3.30; IV.11.4.

³⁷ *Pont.* I.2.102; I.2.149; I.6.43; II.2.39; III.1.102; III.1.103; III.1.149; III.1.157; III.1.158; III.1.166; IV.6.25.

³⁸ *Pont.* IV.1.30.

³⁹ *Pont.* IV.4.1; IV.10.5.

⁴⁰ *Pont.* I.1.68; I.2.27; I.4.53; I.7.29; I.9.2; I.9.20; II.2.39; II.3.84; II.3.90; II.5.21; IV.6.25; IV.11.10.

textos. Vale la pena profundizar este aspecto a partir de las tensiones que produce esta imagen asociada con el motivo del cuerpo en ambas obras ovidianas.

Ovidio logra siempre, a través de un mismo sustrato verbal y de disposiciones similares, transformar el sentido y la recepción, es decir, hacer que el mismo texto se convierta en otro en una fluctuación constante. La misma imagen es retomada para ser asociada con aquella de una metamorfosis del poeta, focalizada en diversos aspectos a lo largo de su exilio.

2. LAS FLUCTUACIONES DE LA METAMORFOSIS OVIDIANA EN LOS TEXTOS DEL EXILIO

¿Cuál es entonces, en *Tristia* y *Pontica*, la inserción de esta imagen? Examinaremos en primer lugar el alcance de la misma en las *Tristia*.

El dístico 121-122 de *Tr.* l.1 muestra, con respecto a la suerte de Ovidio, los dos polos de lo que se revela, durante el exilio, como un cambio de estado del narrador:

Namque ea **dissimilis** ^p subito est effecta **priori**,
Flendaque nunc, aliquo // tempore laeta fuit.
(*Tr.* l.1.121-122)

pues [mi suerte] se ha convertido, de repente, en algo muy distinto de lo que era antes; ahora es deplorable, en aquel entonces fue alegre.

Los términos de la transformación corresponden al contraste de una estructura temporal (*nunc / aliquo tempore*) y afectiva (*flendaque / laeta*). Las nociones de tiempo y de cambio de estado, inherentes a toda metamorfosis, son entonces asociadas también al exilio del poeta, entendido como una oposición entre dos realidades.

Las indicaciones temporales (*priori; nunc; aliquo tempore; fuit*) se conjugan con la presencia de dos marcas emocionales para ilustrar, de manera simétrica en el pentámetro, los estados opuestos del narrador: *flendaque nunc / laeta fuit* (122). El término *dissimilis*, que representa de por sí un índice de transformación, subraya la oposición entre las palabras en oxímoron que abren y cierran el pentámetro 122 (*flendaque / laeta*). Incluso la métrica verbal acentúa esta misma impresión: *dissi-*

milis, portador de un efecto expresivo por su misma extensión,⁴¹ genera a su vez la imagen de un contraste por su formación coriámbica en contra-ritmo (- - - -).⁴² El anapesto después de la cesura ^p, que focaliza la rapidez del proceso, (*subito*), prolonga y confirma la puesta en escena de una inversión. El prefijo *dis-*, que indica separación, traduce también la imagen de una suerte de dispersión o disociación que corresponde no sólo al estado del poeta sino también a la puesta en escena de su *corpus*.

Dentro de este tiempo hecho de la alianza de imágenes contrastantes, se inscribe entonces el narrador en su nuevo estado, asociado a una *Fortuna flenda*.⁴³ El "rostro" (*uultus*) de la Fortuna que corresponde al momento del exilio se vincula con el campo semántico del llanto, es decir del elemento líquido:⁴⁴ *flendaque* es incluso resaltado en el comienzo del pentámetro: "Namque ea dissimilis ^p subito est effecta priori / **Flenda**que nunc, aliquo // tempore **laeta** fuit" (*Tr.* l.1.121-122).

Desde el inicio del texto el cambio provocado por el exilio se relaciona en las *Tristia* con un elemento que comporta, como hemos dicho, un movimiento permanente. Más precisamente, se trata de un elemento incluido en la naturaleza física del hombre.⁴⁵ El poeta designa también al exilio como un *lacrimabile tempus* (*Tr.* V.12.1), de modo que la transformación que resulta de su nueva situación histórica (*tempus*) se alía con un elemento líquido cargado de connotaciones negativas, puesto que son las lágrimas provocadas por un desorden en la experiencia de Nasón. Incluso una red verbal conjuga, a lo largo del texto, en sus componentes formales, los rasgos contrastantes de la noción misma de metamorfosis: si la forma *-bile* (*lacrimabile*) remite a una potencialidad, el sufijo *-ndus* (*flenda*) se relaciona con la imagen de una obligación

⁴¹ Como señala DANGEL (1999b:77): "Si les dissyllabes et les trisyllabes constituent la base de la langue, en revanche ces extrêmes que représentent les mots très longs ou très courts ne sont jamais l'oeuvre du hasard". Cf. también MAROUZEAU (1962⁴:96-108); HERESCU (1960:67-73).

⁴² Sobre este punto, cf. LUCOT (1962:186).

⁴³ El mismo adjetivo vinculado con la fortuna del narrador aparece también en *Tr.* III.11.37-38: "Carnifici fortuna potest mea flenda uideri: / Et tamen est uno iudice merita parum".

⁴⁴ Seguimos en este aspecto el punto de vista de BACHELARD (1942:110): "Pour la rêverie matérialiste, tous les liquides sont des eaux, tout ce qui coule est de l'eau, l'eau est l'unique élément liquide". En la misma perspectiva, DURAND (1969:106), señala que las lágrimas constituyen un aspecto secundario del agua nocturna y se encuentran estrechamente relacionadas con el elemento acuático.

⁴⁵ Como observa HEUZÉ (1985:516), "cette alchimie qui transmue en pleurs la souffrance (ou la joie) est une [...] concession de la substance physique à l'affectivité".

fatal, como lo es el exilio para Nasón.

En *Tr.* 1.9.37-38 el poeta insiste asimismo sobre este imaginario en el que su fortuna de exiliado no puede asociarse más que con las lágrimas: "Is **status**, haec rerum ^P **nunc** est **fortuna** mearum / Debeat ut **lacrimis** // nullus adesse **modus**" (Esta es mi situación, esta es mi suerte actual: que no pueda haber ningún fin para mis lágrimas).

La primera elegía del último libro de *Tristia* introduce también la imagen de un *flebilis status* para designar al poeta instalado en su llanto, estado que además se extiende a la escritura misma ("**Flebilis** ut noster **status** est, ita **flebile carmen**. / *Materiae scripto* // conueniente suae", *Tr.* V.1.5-6, "Como mi situación, mi poema apela a las lágrimas, y el texto está en armonía con su tema"). *Fleo* es entonces vinculado no sólo con la condición del poeta exiliado (*status*), sino también con su objeto poético.

El elemento líquido funciona entonces en las *Tristia* como el marco de la transformación del poeta y de su escritura, integrada, a su vez, en un tiempo hecho de contrastes. El lazo entre el llanto y la escritura es aún más significativo por el hecho de que, como sabemos, la elegía es tradicionalmente considerada por los romanos como un *fleBILE carmen*.⁴⁶

Por el contrario, en el segundo texto del exilio, las *Pontica*, no encontramos ninguna alusión a un destino del poeta asociado directamente al campo de las *lacrimae*. Sin embargo, como lo hemos constatado en la frecuencia con que el motivo aparece en este texto, las *Pontica* también ponen en escena, en varias ocasiones, dicho campo semántico.

El motivo en relación con la situación del poeta se inscribe aquí en el contexto de algunas referencias a personajes de las *Metamorfosis*. ¿Cuáles son entonces, en *Pontica*, las alusiones autotextuales al universo de la metamorfosis ovidiana?

En la primera elegía (*Pont.* 1.2.27-36) observamos una alusión léxico-temática de las *Metamorfosis*, en la que Nasón integra la imagen de su propia transformación.

Fine carent ^T **lacrimae** ^P, nisi cum **stupor** obstitit illis DDDD
 et **similis morti** // pectora **torpor** habet.
 Felicem ^T Nioben ^P, quamvis tot **funera** uidit,

⁴⁶ *Ov. Am.* III.9.3: "**Flebilis** indignos, **Elegia**, solue capillos!"; *Her.* XV.7: "Flendus amor meus est: **elegi flebile carmen**". Con respecto a los orígenes de la elegía, que vinculan el género con un *lamento* fúnebre, cf. HINDS (1987:103): "From the time of Aristophanes and Euripides ancient opinion is unanimous in connecting elegy with mourning". Ver también SABOT (1976:102-104): "D'après les témoignages les plus anciens, il semble que le terme ἔλεγος ait désigné un chant plaintif et même funéraire".

quae posuit sensum // saxea facta mali!
 Vos quoque felices, quarum clamantia fratrem
cortice uelauit // populus ora nouo!
 Ille ego sum lignum ^P qui non admittar in ullum,
 ille ego sum frustra // qui lapis esse uelim.
 Ipsa Medusa oculis ^P ueniat licet obuia nostris, DDDD
 amittet uires // ipsa Medusa suas.

(Pont. l.2.27-36)

Mis lágrimas cesan de fluir sólo cuando el cansancio las detiene y un entumecimiento parecido a la muerte se apodera de mi corazón. ¡Dichosa Níobe aunque haya visto tantos funerales, ella, transformada en roca, perdió la conciencia de su desdicha! ¡Dichosas vosotras también, cuyas bocas que reclamaban al hermano fueron recubiertas por la corteza de un álamo! Yo soy aquel a quien no se le permite ser árbol; yo soy aquel que, en vano, quisiera ser piedra. Aunque la misma Medusa se presentara ante mis ojos, la misma Medusa perdería su poder.

Como en las *Tristia*, el exilio sigue vinculado con el campo del llanto (*Fine carent lacrimae* [...]). Sin embargo, en *Tr.* l.1.122 se hablaba de una suerte *flenda(que)* que, integrada en un contraste temporal y afectivo, era capaz de indicar un cambio de estado. Por el contrario, en este pasaje inicial de las *Pontica* la presentación es modificada: la noción de transformación deriva de un sustrato verbal propio del imaginario ovidiano de la metamorfosis. Más exactamente, dichos términos designan los síntomas que paralizan al cuerpo en metamorfosis. El pentámetro 28 introduce en este sentido el motivo de una muerte analógica con la condición del narrador (*similis morti*).⁴⁷ Cabe agregar que el hexámetro 27 reúne, dentro de un mismo verso, dos marcas contrastantes: la imagen de un fluir que se desprende de *lacrimae* coexiste con la de una fijación rígida que deriva de *stupor*. El resto del pasaje insiste sobre este aspecto

⁴⁷ Sobre *stupor* y *similis*, cf. ANDERSON (1963:3-4). En cuanto a *torpor*, ver *Met.* l.548. Esta secuencia evoca además el pasaje de *Tr.* l.1.121-122, en el que Nasón presenta su condición como *dissimilis... priori*. De este modo, el cambio temporal que implica su situación, puesto en escena en el primer texto, es retomado en *Pontica* para agregarle la imagen del exilio como una forma de muerte: *similis morti*. Además, las dos secuencias se encuentran relacionadas también por una serie de analogías fónicas insistentes: *dissimilis / similis; priori / morti*.

a partir de la triple alusión a Níobe, las Heliadas y Medusa.⁴⁸

A decir verdad, estos tres personajes implican, cada uno a su manera, una transformación vinculada con la idea de una solidificación. De hecho, Níobe, castigada por Apolo y por Diana, es transformada en una roca; las Heliadas, a fuerza de llorar la muerte de su hermano Faetón, se convierten en álamos cuya corteza las retiene prisioneras; finalmente la cabeza de Medusa petrifica a quienes la miran.⁴⁹ No obstante, el elemento líquido se relaciona estrechamente con las dos primeras historias mitológicas. Las Heliadas se transforman, pues, en árboles extraños: sus ramas destilan las lágrimas que se solidifican, a su vez, en gotas de ámbar.⁵⁰ En cuanto a Níobe, inmovilizada en bloque de mármol, continúa, sin embargo, derramando lágrimas.⁵¹ En esta leyenda, el llanto se entrecruza con la piedra, lo líquido con lo sólido. De este modo, excepto Medusa que ofrece una imagen aparte, estos personajes están atravesados por una tensión contrastante que pone en evidencia el *status* fluctuante, ambiguo y contradictorio del proceso de la metamorfosis. El caso de Níobe ha sido incluso considerado por algunos críticos como la transformación que ilustra, por excelencia, dicho proceso.⁵²

Las *Pontica* integran así el imaginario de las *Metamorfosis* dentro de una escritura en la que la dimensión metamórfica del mito se sobreimpone a la condición del exiliado. La totalidad del pasaje focaliza un léxico que implica, fundamentalmente, una transformación "fijada" en la imagen de la piedra: *stupor, similis, torpor, saxea facta y cortice nouo*.

(v. 28) et **similis morti** // pectora **torpor** habet. DS

(v. 30) quae posuit sensum // **saxea facta** mali! DS

⁴⁸ Níobe aparece en el libro VI.146-312 de las *Metamorfosis*, las Heliadas se inscriben en el episodio de Faetón, en el libro II.272-366, y Medusa en los libros IV.1-73 y V.765-803, dentro de la leyenda de Perseo.

⁴⁹ Cf. *Met.* V.197-209.

⁵⁰ Cf. *Met.* II.363-366.

⁵¹ Cf. *Met.* VI.310-312.

⁵² Como señala FRECAUT (1980:143): "[...] on dirait que Niobé se trouve à l'intersection des pétrifications et des fluidifications (= métamorphoses en eau)". Cf. también OTIS (1966:151): "Thus the metamorphosis is [...] the very image of Niobe's final condition". GALVAGNO (1989:82), observa, con respecto a Níobe, que "la métamorphose la jette dans un état de pétrification et, en même temps, la dote d'une sensibilité ineffaçable, indice d'une vie qui s'installe pour toujours dans une souffrance purificatrice". El dolor, la metamorfosis y la escritura se asocian entonces en esta dinámica de petrificación y fluidificación para mostrar hasta qué punto Níobe es una figura simbólica de la totalidad del poema (*ibid.*, p. 198).

- (v. 32) **cortice** uelauit // populus ora **nouo!** DS
 (v. 34) **ille ego sum** frustra // **qui lapis** esse uelim. DS

La referencia al yo poético aparece en el dístico 33-34. La dualidad que caracteriza su estado de poeta exiliado es acentuada por una métrica verbal en anáfora formal en el dístico:⁵³

- Ille ego sum lignum** ^P qui non admittat in ullum; DSSS
ille ego sum frustra // **qui lapis** esse uelim. DS

- (Hex.) **Ill(e) ego sum lignum** ^P qui...
 (Pent.) **Ill(e) ego sum frustra** // **qui... lapis**

Tras una aceleración fuerte debida al pirriquo (*ego*), un primer freno es introducido por el verbo monosilábico que expresa la vida por excelencia (*sum*). Esta parece detenerse con la palabra espondeica que cierra doblemente el primer hemiepes del hexámetro y del pentámetro [*lignum* "madera sin alma"; *frustra* (vanidad absoluta)]. Los estados de las Heliadas y de Níobe simbolizan así el de Nasón: el adverbio *frustra* del pentámetro insiste en la ambigüedad propia de la situación del poeta, sometido a lágrimas vanas (27). Dicha ambigüedad es aún subrayada por la disociación de la persona misma del narrador: *Ille / ego* expresan dos formas distintas de una misma persona dividida entre dos realidades:⁵⁴ Nasón es al mismo tiempo él mismo (*ego*) y otro (*ille*), a quien observa con distancia.

El último dístico (33-34) menciona finalmente a Medusa, que trae, por excelencia, la imagen de una petrificación:

- Ipsa Medusa** oculis ^P ueniāt licet obuia nostris, DDDD
 amittet uires // **ipsa Medusa** suas. SS

Dicha referencia se desdobra en el hexámetro y en el pentámetro, en una suerte de eco con la referencia, también doble, al yo poético (*Ille ego sum... qui / ille ego sum... qui – Ipsa Medusa... / ipsa Medusa*). El

⁵³ Una misma secuencia abre el hexámetro y el pentámetro: coriambo (2 pronombres + *sum*) + espondeo + monosílabo largo.

⁵⁴ Tres ejemplos de las *Tristia* presentan una fórmula similar en contextos que aluden a una transformación de Nasón: *Tr.* III.11.25 ("Non s(um) ego qui fueram..."); IV.10.1 ("Ill(e) ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum"); V.7.55 ("Ill(e) ego Romanus uates -ignoscite, Musae!- / Sarmatico cogor plurima more loqui").

esquema SS, que rompe con la secuencia 4 veces repetida DS, adquiere, por su aislamiento en el conjunto de 8 versos, un relieve particular. De las Heliadas a Níobe, personajes mitológicos asociados a una metamorfosis en oxímoron, el texto culmina con la focalización de un estatismo, implícito en la alusión a Medusa.⁵⁵

Una vez observadas, en *Tristia* y *Pontica*, las distintas formas que adquiere el elemento líquido de las lágrimas vinculado con la imagen de la metamorfosis, conviene preguntarse cuál es la relación entre dicho elemento y la presencia del cuerpo (del yo poético y de su escritura) en los dos textos.

3. LAS LÁGRIMAS Y EL CUERPO DEL POETA

Los pasajes en los que aparece el motivo del llanto en los dos textos del exilio ovidiano presentan una recurrencia particular de la representación textual del cuerpo.⁵⁶ Dicho campo semántico predomina en las *Tristia*: el término *corpus* aparece aquí 43 veces frente a los 24 ejemplos de las *Pontica*,⁵⁷ en donde es representado así de un modo menos insistente.

El rol del cuerpo es ya importante en las *Metamorfosis* ovidianas. En el caso particular de los episodios de transformaciones en agua, los detalles físicos constituyen el punto de partida del proceso, es decir, el lugar material en donde se opera el cambio de estado: los miembros se reducen, el color del cabello se altera y el rostro cambia sus rasgos. De este modo, a partir de una "herida inconsolable" (*inconsolabile uulnus*) la metamorfosis de la ninfa Ciané (*Met. V*) insiste en la imagen de los miembros que se ablandan ("Molliri **membra** uideres [...]"), v. 429), de los huesos que se vuelven flexibles y de las uñas que pierden su dureza ("**Ossa** pati flexus, **ungues** posuisse rigorem", v. 430). El texto menciona también los cabellos, los dedos, las piernas y los pies de Ciané en el momento en que se produce su fluidificación ("Caerulei **crines digitique** et crura **pedesque**", v. 432). Luego su espalda, los flancos y el pecho se transforman en arroyos ("[...] post haec **umeri tergusque latusque** /

⁵⁵ La unidad de estos diez versos está dada por la repetición de un mismo esquema holo-dactílico (DDDD) en los dos hexámetros que enmarcan el pasaje, al principio y al final.

⁵⁶ *Tristia*: *corpus* (7 veces); *os*, *oris* (4 veces); *lumen* (2 veces); *uulnus* (2 veces); *gena* (2 veces); *oculis*, *auris*, *membra*, *caput*, *sinus* (1 vez). *Pontica*: *os*, *oris* (3 veces); *gena* (2 veces); *uulnus* (1 vez); *uultus* (1 vez); *pectus* (1 vez).

⁵⁷ La palabra *corpus*, en Ovidio, presenta una frecuencia que ubica a las *Tristia* después de las *Metamorfosis*.

Pectoraque in tenues abeunt euanida riuos", v. 434-435).

El mismo libro de las *Metamorfosis* muestra, como hemos señalado, la fluidificación de Aretusa. Las imágenes del cuerpo se entrelazan con el proceso metamórfico: los miembros son presa de un sudor frío ("Occupat obsessos sudor mihi frigidus **artus**", v. 632), el cuerpo es invadido por gotas azuladas ("Caeruleaque cadunt **toto de corpore guttae**", v. 633) y finalmente cada paso es el anuncio de la inmediata metamorfosis ("Quaque **pedem** moui, manat locus eque **capillis** / [...] In latice mutor [...]", vv. 634 y 636). En cuanto a Marsias (*Met.* VI), su fluidificación es precisamente el resultado de un desgarramiento corporal. Se nos presenta la imagen de la piel arrancada del cuerpo, de los músculos al desnudo, de las vísceras palpitantes y de un pecho abierto ("Clamanti **cutis** est summos **direpta per artus** / Nec quicquam nisi **uulnus** erat; cruor undique manat / Detectique patent **nerui** trepidaeque sine ulla / Pelle micant **uenae**; salientia **uiscera** possis / Et perlucetes numerare in **pectore** fibras", vv. 387-391).

En la metamorfosis de Biblis (*Met.* IX) la fluidificación es precedida por la imagen de su cabellera y de su rostro ("[...] iaces **frondesque** tuo premis **ore** caducas", v. 650). La metamorfosis de Acis (*Met.* XIII) pone en escena la imagen de un rostro azulado ("[...] **quod toto caeruleus ore**", v. 895) y aquella de la ninfa Egeria focaliza el proceso de un cuerpo en plena transformación ("Mota soror Phoebi gelidum **de corpore fontem** / Fecit et aeternas **artus** tenuauit in undas", vv. 550 y 551).

En los relatos de estas fluidificaciones el léxico corporal se conjuga entonces con el llanto de los personajes y de esta manera se produce el pasaje al nuevo cuerpo.⁵⁸ Más exactamente, como señala H. Vial, dicho proceso muestra frecuentemente una fragmentación del cuerpo, ya que la imagen de sus distintas partes prevalece sobre la de un conjunto.⁵⁹ En el marco del exilio de Nasón, vivido, como hemos señalado, bajo la forma de una fractura afectiva capaz de generar un imaginario de tensiones, el cuerpo se convierte así en un espacio de "desmembramiento". Incluso su presencia en la escritura insiste en la imagen de los *membra disiecta* del poeta.

Dichos rasgos aparecen, como veremos, en las *Tristia*.

⁵⁸ GALVAGNO (1995) estudió el simbolismo del cuerpo en diversos relatos de las *Metamorfosis*, los de Narciso, Pigmalión, Aretusa, Biblis, Mirra, Faetón y Meleagro.

⁵⁹ Cf. VIAL (1998:42).

3.A. TRISTIA O EL CUERPO EN MEMBRA DISJECTA

La partida del poeta hacia el exilio y la separación de los suyos en la elegía I.3 es presentada como una suerte de desgarró corporal. Cabe recordar al respecto, como M. Aroumi ha señalado, que la elegía I.3 presenta el "pasaje" ovidiano entre dos realidades a través de un eje temporal que organiza la elegía "cortándola" en dos partes bien definidas.⁶⁰

Dum loquor et ^T flemus ^P, caelo nitidissimus ab alto
 Stella grauis nobis // Lucifer ortus erat.
Diuidor haud aliter ^P quam ^T si mea membra relinquam
 Et pars abrumpi // corpore uisa suo est.
 (Tr. I.3.71-74)

Mientras yo hablaba y llorábamos, había surgido, muy brillante en lo alto del cielo, la estrella Lucifer que nos era funesta. Yo soy dividido como si abandonara mis miembros, y una parte pareció separarse de mi cuerpo.

El llanto (*flemus*), puesto de relieve en el centro del verso por las dos cesuras ^T y ^P, invade la partida inminente del narrador. Los "miembros" del yo poético (*mea membra*) están ubicados entre dos verbos clave: el que indica un desmembramiento (*diuidor*) y el que evoca una separación y un cambio de condición (*relinquam*).⁶¹ Esta imagen de la división culmina en el pentámetro 74: "Et pars abrumpi // corpore uisa suo est". Los *membra disjecta* del poeta son retomados dos veces en el interior del verso (*pars... corpore* y *abrumpi*), que contribuyen a la puesta en escena del desmembramiento (*rumpo*) y del alejamiento (*a-*). El corte central del pentámetro distribuye el cuerpo fragmentado de cada lado del verso y la dispersión es aún acentuada por una acumulación de disociaciones sintácticas sucesivas: "Et pars abrumpi // corpore uisa suo est"

La presencia insistente de marcas corporales en esta elegía permite además, como lo hemos señalado, poner en evidencia el aspecto físico

⁶⁰ Cf. AROUMI (1992:363-377). Recordemos que la elegía I.3 de las *Tristia* está construida como una narración retrospectiva del yo poético, que opone la actualidad del exilio al pasado del recuerdo. El análisis de M. AROUMI muestra precisamente este aspecto de una temporalidad fluctuante. Con respecto al exilio ovidiano como desencadenante de una poética de "ruptura", cf. VIDEAU (1991).

⁶¹ El prefijo *rell-* de este verbo traduce la noción de "dejar atrás", que corresponde a la imagen misma del exilio. El verbo *relinquo* aparece 5 veces a lo largo del relato de la despedida (Tr. I.3.3, 33, 62, 69, 73).

de una fragmentación provocada por la separación del poeta, hasta tal punto que el cuerpo mismo parece dispersarse, de manera mimética, a lo largo del relato. Cabe subrayar además el predominio de los términos *oculis* (3 veces) y *membra* (3 veces), de modo que la imagen del llanto y la de un cuerpo dispersado se encuentran estrechamente vinculadas.

La partida hacia el exilio, que conjuga el campo semántico de las *lacrimae* y el de un proceso temporal, se asocia con la imagen de un despedazamiento corporal, verdadera representación textual de un poeta dividido entre dos realidades contrastantes. Como lo confirma otro pasaje de las *Tristia*, el elemento líquido parece constituir el lugar de este desorden en que el cuerpo se muestra doblemente fragmentado, él mismo y en el acto de escritura:

Corque <i>uetusta meum</i> ^P tamquam <i>noua, uulnera, nouit</i> ,	DDSD
Inque <i>sinum</i> maestae // <i>labitur imber aquae</i> .	DS
Cum uice <i>mutata</i> ^P qui <i>sim fuerimque</i> recordor	DSSD
Et tulerit <i>quo</i> me // <i>casus</i> et <i>unde</i> <i>subit</i> ,	DS
Saepe <i>manus</i> demens, studiis irata sibi que	DSDS
Misit in <i>arsuros</i> // <i>carmina</i> nostra <i>rogos</i> .	DS

(Tr. IV.1.97-102)

Y mi corazón siente sus antiguas heridas como si fueran recientes, y hacia mi pecho fluye una lluvia de llanto afligido. Cuando, cambiada mi suerte, considero lo que soy y lo que he sido, cuando pienso dónde me ha llevado la suerte y de dónde se ha originado, con frecuencia mi mano enloquecida, furiosa contra su afición y contra ella misma, ha arrojado mis poemas a la hoguera ardiente.

En el marco de una alianza de imágenes contrastantes se introduce una suerte de "fluidificación" del poeta. *Corque* y *uulnera* (97) se encuentran en el centro de una asociación de elementos contrarios, es decir, la alusión a los dos momentos de la "metamorfosis" del narrador: "**Corque** *uetusta meum* ^P tamquam *noua, uulnera, nouit*".

A la disociación sintáctica que enmarca el primer colon del hexámetro (*corque... meum*) se suma una doble división trocaica de las breves de los biformes I y II. Sabemos que dicha acumulación, evitada normalmente por los poetas, es estilísticamente marcada.⁶² En este contexto se inscribe la alianza entre el momento anterior y posterior de la

⁶² Sobre este hecho, cf. DE NEUBOURG (1986:101).

condición del yo poético: *uetusta / noua*. El proceso de la metamorfosis es además subrayado por una paronomasia (*noua* y *nouit*) que implica a su vez una analogía semántica. El adjetivo no deja de evocar, por otro lado, una palabra clave del comienzo de las *Metamorfosis* ovidianas: "In **noua** fert animus mutatas dicere formas / **Corpora** [...]", *Met.* 1.1-2. La paronomasia de las *Tristia* integra también un segundo término clave (*uulnera*). Éste (*uulnus*) aparece 20 veces en las *Tristia* y es un término recurrente en las *Metamorfosis* de Ovidio, en donde designa con frecuencia uno de los desencadenantes de la transformación de los cuerpos.⁶³

Tres términos relativos al cuerpo se conjugan entonces en este pasaje de las *Tristia* (*corque*, *uulnera* y *sinum*), para la construcción de una imagen en la que se asocian la metamorfosis y el elemento líquido. Los versos que siguen (99-102) retoman los términos contradictorios de un tiempo "quebrado" (*qui sim fuerimque recordor*).

Cum uice mutata ^P qui sim fuerimque recordor	DSSD
Et tulerit quo me // casus et unde subit ,	DS
Saepe manus demens, studiis irata sibique	DSDS
Misit in arsuros // carmina nostra rogos .	DS

Estos versos introducen el léxico por excelencia de la metamorfosis (*mutata*), aplicado al poeta mismo dentro de un salto temporal: *sim*, *fuerimque recordor*. La imagen de la fragmentación es aún acentuada por una cadena fónica en redistribución que atraviesa el pasaje. Los sonidos de *meum* se asocian con los de *sinum* y son prolongados por *um* en el comienzo del hexámetro 99. Al mismo tiempo, la presencia de *mutata* puede ser percibida como la inversión sonora del homeoteleuto precedente (*um*), precisamente en el momento en el que se introduce, de manera más lancinante, el cambio en la situación del narrador ("Cum uice **mutata** ^P qui **sim fuerimque recordor**").

El cuerpo relacionado con las lágrimas y con una transformación integra entonces un imaginario de fluctuaciones ambivalentes. Dicho principio es anunciado por la dualidad que traduce el verso 97 (*uetusta / noua*). El contraste se prolonga en el pentámetro 100 bajo la forma de una nueva binaridad entre *quo / unde* y *casus / subit*. Cabe agregar que el verbo *recordor* (99), que incluye en su composición fónica la imagen de la corporalidad (*corque*, v. 97), designa, a su vez, una suerte de disociación temporal y material entre un presente y un pasado.

⁶³ La palabra *uulnus* aparece 127 veces en las *Metamorfosis*.

El motivo del llanto acentúa de esta manera el quiebre que opera el exilio en el doble "corpus" del poeta. En este sentido, el trabajo retórico de las palabras y de los versos adquiere una funcionalidad precisa en el imaginario poético de las *Tristia* de modo que excede un aspecto puramente declamatorio para formar parte de una estrategia poética específica. Debemos examinar ahora cómo funciona, al respecto, en las *Pontica*, el campo de las *lacrimae* referido a la imagen del cuerpo.

3.B. PONTICA O EL CUERPO "PARALIZADO"

La imagen del cuerpo vinculado con el llanto disminuye en las *Pontica*, ya que en este texto es representada casi dos veces menos (23,52%) que en las *Tristia* (44,89%). Ocho pasajes conjugan en *Pontica* el campo de las *lacrimae* y las marcas corporales. Entre dichos ejemplos 4 aluden directamente al llanto del poeta asociado a las siguientes partes del cuerpo: *pectora / ora genis / genas* (*Pont.* I.2.27-28,⁶⁴ 101-102; II.3.83-90, 11.9-10). Ciertos rasgos de una fijación, o de la noción de una "sequedad" de lágrimas, construyen estos pasajes.

En *Pontica* I.2 observamos la imagen del llanto y del cuerpo:

At tua tam placido quam nos quoque sensimus illum
iudice pro lacrimis // ora resolue meis.
 (*Pont.* I.2.101-102)

*Pero tú, delante de un juez cuya bondad ya he conocido, eleva tu voz en favor de mis lágrimas.*⁶⁵

Ovidio se dirige, en esta elegía que abre las *Pontica*, a su amigo Fabio Máximo, con el objeto de pedirle ayuda (*resolue*) con respecto a su situación de exiliado. De este modo, el tema del llanto es asociado al trabajo de una palabra de persuasión: el término *ora* remite doblemente al órgano de la palabra y a la imagen del llanto, incluida en la secuencia *pro lacrimis*. Esta preposición, que indica 'la acción en favor de alguien' aparece 2 veces en la misma elegía, siempre en el marco de una demanda de ayuda de Nasón.⁶⁶ En los dos casos observamos la voz-

⁶⁴ Ver *supra*, p. 172.

⁶⁵ El dístico siguiente explicita el pedido de Nasón: *Pont.* I.2.103-104: "Non petito ut bene sit, sed uti male tutius utque / exillum saeuo distet ab hoste meum" (No pidas que yo esté bien, sino mal pero más seguro, que el lugar de mi exilio esté lejos de un enemigo cruel).

⁶⁶ *Pont.* I.2.70: "Lenia pro misera fac modo uerba fuga"; 115: "Vox, precor, Augustas

sentido (*uerba / Vox*) vinculada con la imagen de un "ablandamiento" y a la idea de una salvación personal obtenida por el efecto producido sobre los otros (*lenia uerba / molliat aures*).⁶⁷ Las lágrimas adquieren entonces la fluidez de una materia que, como la palabra retórica, es capaz de ejercer un efecto.⁶⁸

Otro pasaje de *Pontica* pone en escena la imagen de un cuerpo "sumido en el llanto" y al mismo tiempo "fijado", "paralizado" en un estado:

Vltima me tecum uidit **maestisque** cadentes
exceptit lacrimas // Aethalis Ilua **genis**
 cum tibi **quaerenti** num uerus nuntius esset
 adtulerat culpae // quem mala fama meae,
 inter **confessum** dubie dubieque negantem
haerebam pauidas // dante timore notas
 exemploque **niuis quam mollit aquaticus auster**
gutta per attonitas // ibat oborta **genas**.
 (Pont. II.3.83-90)

(Es la isla de Elba la última que me vio contigo y recibió las lágrimas que caían por mis mejillas tristes cuando tú me preguntabas si era veraz la noticia que la mala fama de mi falta había traído. Yo me quedaba inmóvil abrazado a ti, dudosamente entre la confesión y dudosamente negando, dándome el miedo los rasgos de terror y, a la manera en que el húmedo Auster hace detretir a la nieve, fluía el llanto por mis mejillas consternadas.

La elegía II.3 está dedicada a la muerte de Celso, un amigo del narrador. Ovidio introduce la imagen de sus últimos momentos con dicho amigo ("Vltima me tecum uidit [...]"). La incertidumbre se expresa en el pentámetro (88) a través de un término que designa una fijación (*haerebam*), aún más sugestiva por el hecho de que la métrica verbal subraya el aspecto estático a partir de la forma molosa.⁶⁹ La imagen se prolonga

pro me tua molliat aures".

⁶⁷ Ver también *Pont.* I.2.127 ("placidas [...] aures").

⁶⁸ Sobre este aspecto de la retórica, vinculado con la acción de *suadere*, cf. ARMISEN-MARCHETTI (1994:9-17).

⁶⁹ El pasaje de *Pont.* II.3.83-90 presenta 4 palabras molosas [- -] repartidas en 4 versos, de modo que la imagen de una fijación está mayormente acentuada por la acumulación de estas palabras largas que refuerzan el campo semántico que domina estos

además semánticamente con *pauidas*, que insiste en la idea de un estado de 'temor', reforzado por otra palabra del mismo campo (*timore*). Observamos además la imagen de las lágrimas comparadas a la nieve que se derrite: "exemploque niuis **quam mollit aquaticus auster / gutta per attonitas** ibat oborta **genas**". Sin embargo, Ovidio insiste en las mejillas estupefactas: *attonitas... genas*. Un estado intermedio es subrayado en el hexámetro 87 a partir de la construcción de una dualidad ambivalente: "inter confessum **dubie dubieque** negantem". El verbo *mollit*, empleado para describir la nieve que se derrite, tiene así, en las *Pontica*, un doble status.⁷⁰

Finalmente, el dístico 9-10 del libro II.11 de *Pontica* muestra a un poeta incapaz de "fluidificarse":

Grande uoco *lacrimas* meritum quibus ora *rigabas*
cum mea concreto // sicca dolore forent.
(Pont. II.11.9-10)

*Llamo un gran servicio a las lágrimas con las cuales
mojabas tu rostro cuando el mío estaba seco, en un
dolor endurecido.*

Las lágrimas y el cuerpo se refieren, en el hexámetro, a un amigo de Nasón ([...] *lacrimas... ora rigabas*). El pentámetro alude, por el contrario, al rostro "seco" de Ovidio (*mea... sicca*), paralizado y endurecido por el dolor (*concreto... dolore*).⁷¹ Incluso un quiasmo subraya la inter-

versos. Incluso los epitritos IV^o [- - -] (*exemploque*, v. 89; *fomentisque*, v. 94) subrayan este aspecto de una pesadez excesiva. En efecto, según nuestros *Índices métricos*, el epitrito IV^o inicial de verso no aparece en ningún hexámetro del segundo libro de las *Tristia* y se trata aquí de la única ocurrencia de un epitrito IV^o inicial de pentámetro (*fomentisque*) en el libro II de las *Pontica*. Esta convergencia de efectos contribuye a insistir en el aspecto de una palabra de "peso" persuasivo.

⁷⁰ Designa la imagen de una fluidificación y al mismo tiempo se vincula con contextos en donde se lo utiliza para traducir los efectos de una palabra de persuasión. Los dos pentámetros del pasaje (88 y 90) permiten entonces introducir el aspecto estático de estas *lacrimae* que no llegan a fluir del todo.

⁷¹ El adjetivo *siccus* implica la imagen contraria a la de una fluidez (*rigabas*). El participio *concreto* completa la idea de un "endurecimiento" generado por el dolor y evoca al mismo tiempo la imagen de un agua congelada. El verbo *conresco* aparece, en Ovidio, sólo en sus *Metamorfosis* (IV.537; V.202, 673; VII.416; IX.220; XII.270; XIII.110, 492; XIV.201) y en los poemas del exilio. En las *Tristia*, las tres recurrencias del verbo aparecen en el libro III para describir la tierra del exilio de Nasón: III.10.25 ("Quid loquar ut uincti *conrescant frigore riui*"); 31-32 ([...] *undas / Frigore concretas unguia pul-*

penetración entre la sequedad de la boca y la rigidez del dolor (*mea concreto sicca dolore*). De este modo, el yo poético de las *Pontica* parece más bien fijado en la imagen de su incapacidad de fluidificarse: el dolor es la fijación de un rostro "seco". El llanto continuo del amigo de Nasón, en el libro II.11 (*lacrimas... quibus ora rigabas*, DDDD) culmina con un término moloso que cierra el primer colon del pentámetro y traduce una solidificación (*concreto*). El dolor exteriorizado coexiste entonces con el estatismo de la muerte.

Cuando las *Pontica* ponen en escena la imagen de las lágrimas asociadas a otras personas y no a Nasón, predomina entonces la imagen de una fijación o el efecto de una palabra de persuasión. Tres pasajes más del texto muestran estos aspectos: una secuencia de *Pont.* I.9.53-54⁷² conjuga el campo de las lágrimas con la muerte de Celso, amigo del poeta; en el libro III.1.165-166⁷³ Ovidio insiste en el poder de un llanto que intenta "conmover" a los otros, y finalmente un dístico de *Pont.* IV.11.3-4⁷⁴ presenta las *lacrimae* de un amigo del narrador, Galión, a propósito de la muerte de su esposa.

Las *Tristia* focalizan, dentro de la dialéctica del exilio, la imagen de una fluidificación, expresión de los movimientos propios de una situación de ruptura. El exilio es vivido, a lo largo del texto, como una transformación hecha de contrastes y de ambigüedades. En lo que respecta a las *Pontica*, esta escritura de lo intermedio está más bien orientada hacia el poder de una palabra retórica dotada de un peso (*pondera uocis*) y que apunta de manera más explícita a la realización del objetivo de Ovidio, es decir, la atenuación de su pena. La imagen de una palabra de "peso" corresponde, en el plano poético del texto, a aquella de una incapacidad del yo en representar esta fluidificación que es la exteriorización de un estado a través de las lágrimas. Más precisamente, se insiste en la noción de un "secamiento" del ser y de la escritura que conduce a la impresión de una incapacidad tanto metamórfica como poética.

sat equi"); 12.29 ("Nec mare concrescit glacie, nec, ut ante, per Histrum"). En las *Pontica*, *concreco* designa un "dolor endurecido" (II.11.10) y un entorno "congelado" del poeta (IV.7.7-8): "Ipse uides certe glacie concrescere Pontum, / ipse uides rigidó stantia uina gelu".

⁷² *Pont.* I.9.51-54: "Ille tibi exequias et magni funus honoris / fecit et gelidos uertit amoma sinus / diluit et lacrimis maerens unguenta profusis / ossaque uicina // condita textit humo".

⁷³ *Pont.* III.1.165-166: "Sunt utinam mites solito tibi more tuasque / non duris lacrimas // uultibus aspiciant!".

⁷⁴ *Pont.* IV.11.3-4: "Tu quoque enim, memini, caelesti cuspida facta / fouisti lacrimis // uulnera nostra tuis".

CONCLUSIÓN

La noción y la escritura de la "metamorfosis", fundamental en Ovidio, se mantiene constante incluso en sus dos últimos textos del exilio. Sus ingredientes mayores son el oxímoron, la disociación, las analogías fónicas y semánticas, una métrica fluctuante. Ahora bien, la puesta en escena de una fragmentación genera una serie de imágenes debido a las fluctuaciones ambiguas que los dos textos presentan no sólo dentro de sí mismos, sino también uno con respecto al otro.

En *Pontica* el cambio concierne menos a la vida impuesta por el exilio que a la inspiración misma del texto precedente. De un texto a otro, se pasa, en efecto, de la focalización de un movimiento a aquella de una fijación. Esta metamorfosis se cierra con la imagen de un universo poético en el que todo se paraliza y se detiene.

Cabe recordar que la fijación, reverso exacto de la metamorfosis en sus aspectos dinámicos, equivale, para un Ovidio, a la muerte del poeta. Asistimos entonces a la metamorfosis suprema: el pasaje de una vida, por más desfigurada que esta sea en las *Tristia*, al aniquilamiento absoluto en las *Pontica*.

Mientras Ovidio se siente poeta en el valor pleno del término, la retórica se integra en su poética para producir nuevos sentidos. Como señala J. Dangel, "les mots tournent en contexte, moins encore comme des tropes (τρέπειν) que comme de véritables figures de pensée".⁷⁵ El drama de las *Pontica* no radica entonces en un aumento del aspecto retórico, sino en el reconocimiento de una retórica sin efecto, es decir, de una pérdida del poder "poiético".⁷⁶

El instante intermediario que es el exilio confluye con el proceso metamórfico mismo, cuya hibridez es aquí confrontada con una experiencia "vívida". Retórica y poética se conjugan permanentemente a partir de ciertas resonancias que no cesan de modificarse de un texto al otro. La desesperanza, es decir, la "sequedad", es la última metamorfosis de la voz poética.

El arte con el que Ovidio logra, a través de su escritura, "representar" en *mimesis* estos estados de metamorfosis está en las antípodas del fracaso de su poesía. La voz del poeta no está por silenciarse para dejar entrever una muerte del mismo, sino que, por el contrario,

⁷⁵ Cf. DANGEL (1999a:99).

⁷⁶ Cf. VIARRE (1976:55): "Ovide, poète, cesse [...] d'être élève (de rhéteurs); il modèle et travestit la rhétorique qu'on lui a enseignée". Como observa BARTHES (1970:178): "la rhétorique devient une *techné* poétique (de 'création')".

Ovidio no ha perdido nada de su capacidad creadora. Dicho de otro modo, el poeta simplemente continúa o mejora los elementos de su poesía pasada, ya que ha cambiado profundamente los temas para operar una nueva metamorfosis, la última de su carrera poética. El motivo recurrente de las *lacrimae*, vinculado con la imagen insistente del cuerpo, nos ha permitido seguir algunos de los movimientos de este proceso ovidiano.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, W. A. (1963) "Multiple Change in the *Metamorphosis*", *TAPhA*, 84, pp. 1-27.
- ARMISEN-MARCHETTI, M. (1994) "Le miel de Lucrèce: poétique, rhétorique et psychologie de la persuasion dans le *De Rerum Natura*", *Vita Latina*, 134, pp. 9-17.
- AROUMI, M. (1992) "Ovide écartelé", *REA*, 94, pp. 363-377.
- BACHELARD, G. (1942) *L'eau et les rêves*, Paris.
- BARCHIESI, A. (1986) "Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi", *MD*, 16, pp. 77-107.
- BARTHES, R. (1970) "L'ancienne rhétorique", *Communications*, 16, pp. 254-337.
- BOUVNOT, Y. (1957) *La poésie d'Ovide dans les oeuvres de l'exil*, Thèse, Univ. de Paris IV-Sorbonne.
- DANGEL, J. (1999a) "Orphée sous le regard de Virgile, Ovide et Sénèque: trois arts poétiques", *REL*, 77, pp. 87-117.
- (1999b) "L'hexamètre latin: une stylistique des styles métriques", *Flor. II.*, 10, pp. 63-94.
- DE NEUBOURG, L. (1986) *La base métrique de la localisation des mots dans l'hexamètre latin*, Bruxelles.
- DURAND, G. (1969) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris.
- FARREL, J. (1999) "The Ovidian corpus: Poetic Body and Poetic Text", en HARDIE, PH. – BARCHIESI, A. – HINDS, S. (edd.) *Ovidian Transformations, Essays on the Metamorphoses and its reception*, Cambridge, pp. 127-133.
- FRÉCAUT, J.-M. (1980) "La métamorphose de Niobé chez Ovide (*Mét.* VI, 301-312)", *Latomus*, 39, pp. 129-143.
- (1985) "Les fluidifications dans les *Métamorphoses* d'Ovide", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 50, pp. 373-385.
- GALVAGNO, R. (1989) *Le fantasma et la métamorphose chez Ovide*, Thèse, Univ. de Paris VII.
- (1995) *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasma dans les Métamorphoses d'Ovide*, Panormitis.

- GENETTE, G. (1966) *Figures I*, Paris.
- HERESCU, J. (1960) *La poésie latine. Etude des structures phoniques*, Paris.
- HEUZÉ, P. (1985) *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Rome, Ecole Française de Rome.
- HINDS, S. (1987) *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge.
- LEE, A. G. (1949) "An Appreciation of *Tristia* III.vii", *G & R*, 18, p. 113-120.
- LUCOT, R. (1962) "Les rythmes horatiens", *Pallas*, 11, pp. 181-187.
- MAROUZEAU, J. (1962^a) *Traité de stylistique latine*, Paris.
- MERVAUD, I. (1997) *Métamorphoses génériques. Le mélange des genres dans les Métamorphoses d'Ovide*, Thèse non publiée, Univ. Paris IV-Sorbonne.
- MÉTHY, N. (1993) "Les *Tristes* ou la métamorphose d'Ovide", *Euphrosyne*, 21, pp. 217-226.
- NAGLE, B. R. (1980) *The Poetics of exile: Program and Polemic in the "Tristia" and "Epistulae ex Ponto" of Ovid*, Bruxelles, coll. Latomus 170.
- OTIS, B. (1966) *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge.
- SABOT, A.-F. (1976) *Ovide, poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse*, Paris.
- SCHMIDT, E. A. (1991) *Ovids poetische Menschwelt: Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Heidelberg.
- TRONCHET, G. (1998) *La métamorphose à l'oeuvre: Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain – Paris.
- VIAL, H. (1998) *Les fluidifications dans les Métamorphoses d'Ovide*, mémoire de D. E. A., Univ. Paris IV-Sorbonne.
- VIARRE, S. (1964) *L' image et la pensée dans le Métamorphoses d'Ovide*, Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
- (1976) *Ovide, Essai de lecture poétique*, Paris.
- VIDEAU, A. (1991) *Les "Tristes" d'Ovide et l'épigramme romaine. Une poétique de la rupture*, Paris.
- WILKINSON, L. P. (1955) *Ovid Recalled*, Cambridge.

ABSTRACT

The imagery of tears in connection with that of the body is one of the aspects of Ovid's Poetics in his exilic Poems, *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*. This article intends to study the function of this imagery in the literary construction of Naso's exile. The multiple writing movements engendered by the *mise en scène* of these subjects seem to integrate a "metamorphic" Poetics: tears, body and violence allow Ovid to construct his last *metamorphosis*.

body | tears | metamorphosis | exile | Ovid

PROBLEMAS Y RAREZAS EN EL HEXÁMETRO LATINO

ARGOS 24 (2000) pp. 185–190

ALBERTO J. VACCARO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
revistaargos@yahoo.com.ar

El artículo explica algunos fenómenos peculiares presentes en los hexámetros de cuatro autores latinos de diversas épocas: Ennio (II a.C.), Silio Itálico y Valerio Flaco (I d.C.), y Claudiano (IV-V d.C.). Las rarezas estudiadas ofrecen soluciones a los problemas estructurales de la versificación dactílica.

hexámetro | Ennio | Silio Itálico | Valerio Flaco | Claudiano

La versificación dactílica, así la de Ennio (II a.C.), como la de Silio Itálico y Valerio Flaco (I d.C.) o la de Claudiano (IV-V d.C.), ofrece características y peculiaridades dignas de observarse, sobre todo habida cuenta de la disparidad de sus épocas: comienzos del hexámetro romano, principios de la Decadencia y fin de la literatura latina, respectivamente.

Para empezar por lo menos llamativo, nótese que, entre los remanentes de la poesía enniana, se conserva un caso de aliteración total que vibra por la persistencia del sonido *t* a lo largo de todo un verso:

O Tite tute Tati tanta Tyranne tulisti! (*Annales*, I 108).

El mismo creador no desdeñó el hexámetro espondeaico, que un siglo más tarde aparecería como una de las innovaciones con que los *poetae noui* pensaron revolucionar el arte poética:

Hannibal audaci dum pectore de *me hortatur* (id., XIII 366),

modalidad que él mismo llevará a su culminación al elaborar un hexámetro holoespondeaico:

Infit, o ciues, quae *me fortuna fero* sic (id., XIV 381),

cuyo único dáctilo es ahora, por compensación, el obligatorio (aunque

no siempre) del quinto pie.

Entre otros diversos recursos, Ennio saca partido de la ambigüedad métrica de una *i* final, al asignarle la brevedad requerida para integrar el dáctilo inicial de un verso:

Poeni suos soliti dis sacrificare puellos (id., VI 237),

procedimiento que también será puesto en práctica cinco siglos más tarde por Claudiano:

Theodosius diuique tui; Sol ipsi quadrigis
(*De consulatu Stilichonis*, II 422).

Ennio asimismo echa mano a la cantidad larga de la *u* de un tiempo perfecto y la mantiene, a pesar de que precede a otra vocal, porque así logra redondear el pie inicial y el tiempo fuerte del segundo:

Adnūt sese mecum decernere ferro (*Ann.*, II 133),

lo que también practicó Claudiano con una larga por monoptongación de un diptongo griego, que en rigor podría haberse abreviado por su posición de vocal ante vocal, o sea en sílaba abierta:

Quid numerem gentes Atlantēosque recessus
(*Epithalamium de nuptiis Honori Augusti*, 280),

lo que resulta viable porque la voz en cuestión procede del griego Ἀτλάντειος.

El mismo Claudiano hará además algo semejante con una interjección en que se ofrece la misma coyuntura de vocal larga no abreviada a pesar de preceder inmediatamente a otra:

eheu quam breuibis pereunt cessante dracones
(*In Rufinum*, II 365),

aunque aquí podría argumentarse que el poeta bien pudo haber considerado aspirada la *h*, lo que, atravesando un obstáculo entre la vocal inicial y el diptongo siguiente, impediría la ley de abreviación de vocal ante vocal.

En cuanto a Valerio Flaco, una de sus particularidades consiste en haber tomado como semiconsonante la *i* del grupo *ie*, lo que permite redondear el verso alargando, por cierre de sílaba, la *ā* inicial: "/ arietat / et // Canthum // sequitur // Cantumque reposcit" (*Astronautica*, VI 639),

a lo que se añade la peculiaridad de haber considerado así la *i* de la palabra inicial de un verso que presenta, además, igual que el precitado, interpalabra triple masculina:

Thýiades, / haut // ali/o // reme/at // Me/dea tu/multu (id., VI 757).

Con respecto a Silio Itálico, un detalle extraordinario de su versificación salta en "genua labant" (*Bellum Punicum*, I 529), comienzo de verso cuyo primer pie /*genua la*/ implica que la *u* de *gēnuā* ha sido tratada como consonante, a fin de cerrar la sílaba anterior, con el consiguiente e imprescindible alargamiento de la *e* inicial.

Claudiano aprovecha, en cambio, el carácter de *wau* que suele corresponder a la *u* en el grupo *su-* seguido de vocal, para obtener el tiempo fuerte de un dáctilo:

suetus et alterno uerum contexere nodo
(*Panegyricus dictus Manlio Theodoro consuli*, 86).

así como, en otra oportunidad, para lograr el débil:

mansuescunt uarii uento cesante dracones (*In Rufinum*, II 365).

Otra curiosidad de Valerio Flaco la proporciona el mantenimiento y la supresión sucesiva de un mismo sonido al repetir una palabra, porque de este modo puede armar el primer dáctilo de un hexámetro: "iam ia(m) eg(o) et" (*Argonautica*, I 116), donde se advierte que, por natural imposibilidad de sinalefa, se conserva entero el primer *iam*, en tanto que recurre al metaplasmo para neutralizar el segundo, complementado por la cercana elisión de una *o* final; este procedimiento se repite en los pies iniciales de otro verso: "et iam / iamque ume/ri" (id., I 223), donde vuelven a chocar dos *iam* consecutivos, el primero de los cuales, como en el ejemplo anterior, se mantiene intacto; pero esta vez incluso el segundo, gracias a un enclítico que absorbe una unión, de otra manera inevitable.

Gratio Falisco (s. I a.C.), por su parte, aprovecha una cesura para el mantenimiento de una *m* de la que no puede prescindir:

hoc ingens meritum, // haec ultima palma tropae<i>
(*Cynegeticon*, 249).

Ennio emplea para su hexámetro un procedimiento que es más corriente en la métrica de la poesía cómica, como la elisión de *s* final, lo que le permite mantener una breve que se habría alargado por posición:

salus auem seruat. // At Romulu(s) pulcher in alto (Ann., I 84),

lo cual es factible además porque la pentemímera ha cerrado y alargado la sílaba final de *seruat*.

En un caso infrecuente, parece haber vocalizado la primera *u* de *auuium* y aconsonantado la *i*, para poder integrar el pie inicial con un raro diptongo y una *u* larga por posición:

/ auiūm, / praepetibus sese pulchris locis dant (id., I 98).

También Claudiano se ve precisado a condensar dos sílabas en una sola por medio de sinéresis, de modo de contar por sílaba larga dos vocales naturalmente breves:

Thēōdosius terris. En aurea nascitur aetas (*In Rufinum*, I 51),

procedimiento también empleado en *De consulatu Stilichonis*, II 422, ya citado en el cuarto párrafo.

En otra situación, al poeta del círculo de Símaco le resulta conveniente aprovechar la cantidad de una desinencia griega cuando se requiere una breve para integrar un dácilo:

Thyni Tracēs arant quae nunc Bithynia fertur
(*In Eutropium*, II 247).

El innovador Ennio se vale de cesura para considerar cerrada y, por tanto, alargada una sílaba cuando tal corte le permite acomodar los dos pies y medio que conducen a la pentemímera:

O pater, o genitor // o sanguen dis oriundum! (*Ann.*, II 121),

medio del que asimismo se vale Valerio Flaco para arribar a una heptemímera:

Caucasus et summas abiit // hibernus in arctos (*Argonautica*, VI 612).

Otro tanto se advierte en Nemesiano, pero en el mismo verso aprovecha la acentuación de una voz griega, σκολόπαξ, para mantener en su lugar el último acento rítmico de un hexámetro, a pesar de ser breve la vocal; es decir, entiende alargarla sólo porque lleva acento prosódico y, para el caso, también rítmico; además pasa por alto el alargamiento ante dos consonantes en el último pie:

exuiis: // praeda est // facilis // et amoenā scōlōpax
(*Versus de aucupio*, 21),

como si el grupo *sc-* fuese una unidad consonántica simple, a menos que haya querido cerrar el hexámetro con un raro anapesto acentuado en la breve inicial:

exuuiis // praeda est // facilis // et amoenā scōpōlāx,

lo cual parece más raro y poco probable.

Es digno de notarse además, en los poetas considerados aquí. el hecho de que los cuatro señalados en el párrafo inicial, así como Gratio y Nemesiano, suelen valerse de interpalabra triple masculina, estructuración métrica que se ha procurado demostrar, con referencia a los poetas de los siglos I a.C. y I d.C., mediante dos ponencias sucesivas y complementarias: "L'interparola triplice nel esametro del seculo I d.C."¹ y "Nuevo enfoque de la cesura triple en el hexámetro dactílico".²

Para ejemplo de cada uno de los cuatro expresamente estudiados véanse los siguientes:

Ennio: qui caelum // uersat // stellis // fulgentibus aptum
(*Ann.*, I, 59).

Silio: Italiam // fama? // tallis // praemittere pugnas?
(*Bellum Punicum*, I 344).

Valerio: pleni oculos: // illis // placidi // sermonis lason
(*Argon.*, I 298).

Claudiano: nec sceptri // tantum // fueris. // sed militis heres
(*In Ruf.*, II 163).

Quizá lo más notable en este último sea el encontrarse con que uno de sus muchos poemas breves de ritmo dactílico termina en el curso del verso; es decir, al llegar a la heptemímera de una triple A:

en iterum // conuulsa // feror // ...
(*Carminum minorum corpusculum*, LII 120),

¹ Università degli Studi di Pisa, IX Congresso della Federazione delle Associazioni di Studi Classici, 1989, cuyas actas se publicaron en *Studi Italiani di Filologia Classica*, terza serie, volume X, fasc. I-II. Firenze, Le Monnier, 1992.

² Universidad Católica de Valparaíso, XIV Semana de Estudios Romanos, 1990, publicada en *Semanas de Estudios Romanos*, vol. VI (MCMLXXXIX-MCMXC), Universidad Católica de Valparaíso, 1991.

pero aquí no hace sino reiterar un viejo procedimiento que ya había manejado varias veces Virgilio en la *Eneida*.³ ¿Serían éstos y aquéllos versos inconclusos en espera de terminación?

Sin embargo, en la historia del hexámetro latino la anomalía más extraordinaria, como en el pie final detectado en Nemesiano, haya sido la resolución, por Ennio, del comienzo de uno de sus versos mediante un raro anapesto:

uēlūti sī quando uinclis uenatica uelox (*Ann.*, X 339),

donde se entiende que, por imperio del ritmo, el primer acento cae forzosamente sobre la breve inicial de dicho pie, como único modo de no desvirtuar su esencia dactílica. Esto se enrola en los preceptos generales de la métrica, pero está totalmente fuera del uso y la forma dados por los poetas a este metro tan característico y tan empleado, cuya única alternativa para el dactilo básico era el espondeo, salvo en los finales trocaicos por catalexis.

Particularidades, pues, a lo largo de la historia del hexámetro latino, reveladoras de que siempre estuvo tanteando salidas para sus problemas estructurales.

ABSTRACT

This article explains some peculiar phenomena featured in the hexameters of four Latin authors of different ages: Ennius (II b.C.), Silius Italicus and Valerius Flaccus (I b.C.), and Claudian (IV-V a.D.). These studied features offer solutions to the structural problems of dactylic versification.

hexameter | Ennius | Silius Italicus | Valerius Flaccus | Claudian

³ Ver F. W. LENZ, "The incomplete verses in Vergil's *Eneid*. A critical report", en H. BARDON et R. VERDIÈRE (ed.), *Vergiliana. Recherches sur Virgile*. Leiden, R. J. Brill, 1971.

ΜΥΘΟΣ, ἜΠΟΣ Y CANTO: LA "TEORÍA" HOMÉRICA SOBRE EL GÉNERO ÉPICO

ARGOS 24 (2000) PP. 191-203

GRACIELA C. ZECCHIN DE FASANO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
revistaargos@yahoo.com.ar

El presente trabajo analiza los conceptos de μῦθος, ἔπος y canto en el campo de la épica homérica y parte de la hipótesis de considerarlos como conceptos que desarrollan una teoría poética sobre el ἔπος, en la que los aspectos "representacionales" o miméticos resultan esenciales. El proceso genético de la poesía surge inevitablemente de una comunicación oral entre poeta y musa, un modo de comunicación que conduce al diseño compositivo y estructural tanto de *Iliada* como de *Odisea* acorde con el funcionamiento de la memoria y con la técnica de expansión propia de la vocalidad épica.

mýthos | épos | Homero | Iliada | Odisea

La épica homérica suministra diversos pasajes en los que una teoría sobre el ἔπος puede derivarse desde una perspectiva sincrónica. Estos mismos pasajes proponen un problema a nuestra reflexión que constituye un punto de partida en la consideración del ἔπος como género. La información acerca de la práctica de la recitación como acerca del origen, la composición y la estructura del ἔπος coloca nuestra reflexión en el acotado marco de la memoria, la poesía y la *performance*. Dentro de este marco podemos analizar la información homérica en tres aspectos. En una primera aproximación el ἔπος es presentado como un discurso memorable y memorizable, que consiste en la transmisión testificante de hechos a partir de la musa. En un segundo grado, las metáforas relativas a la composición discursiva y la comprobación de efectos producidos en el auditorio nos permiten una nueva arista crítica desde el punto de vista del "placer épico", que Homero designa bajo el concepto de τέρψις. Finalmente, la ocasión de la *performance* involucra de modo inevitable un proceso "representacional" o mimético.

El abordaje del ἔπος como discurso memorable y memorizable se desarrolla desde la impronta de los proemios. El paralelismo sintáctico,

semántico y compositivo entre los proemios de *Ilíada* (1.1-10) y *Odisea* (1.1-20) aporta la información primera acerca de los componentes demarcables e ineludibles del discurso épico. La ritualización invocatoria de la musa implica la repetición de un acontecimiento y de un circuito interactivo dialógico entre entidades: poeta-aedo-musa, y dentro de este circuito se incluye un espacio de pública difusión del canto. En la distribución de conceptos del proemio de *Ilíada* el verbo *ἔειδε* como imperativo dirigido a *θεά*, delimita tanto los contenidos temáticos relativos a la muerte como el diseño temporal en el que se cumplimenta la voluntad de Zeus. De inmediato el concepto *μῦθος* se introduce entre las palabras del narrador y las de los personajes: *μῦθος* se convierte en un contenido interno del *ἔπος*.

En el enfoque específico de lo poético, el ordenamiento al narrar constituye un aspecto crítico de observación, por ejemplo en instancias relativas al ordenamiento catalógico del discurso en *Ilíada*, 2.484-494,¹ la reaparición de la invocación ritual a la musa marca un nuevo hito de inicio. El pasaje de *Ilíada*, previo al catálogo del canto II, marca una detención discursiva para solicitar la presencia de las Musas Olímpicas:

ἔσπετε νῦν μοι, μουσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι.
 ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν.
 οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν.
 (2.484-487)

El imperativo *ἔσπετε* (2.484) indica una intromisión de la ritualización de súplica en el canto épico. La acción exigida imperativamente a las musas es una acción relativa al narrar: *ἔσπετε* pide un acto de habla de parte de las diosas, el verbo *πάρεστε* expone una presencia, en este caso exclusivamente ritual, y una presencia que recuerda los méritos, el carácter elevado u olímpico de su existencia y su condición científica en el sentido de sabedoras de todas las cosas. La iterada demarcación de la diferencia entre Musas y mortales definida por el *ἡμεῖς* radica en las acciones verbales, los mortales (*ἔελ poeta?*) escuchamos *κλέος*, con una percepción auditiva que no implica conocimiento. La definición auditiva

¹ También en *Ilíada* 2.594-600: "[...] ἔνθα τε μουσαι / ἀντόμεναι Θάμυριν τὸν Θρήϊκα παῦσαν ἀοιδῆς. / Οἰχαλίηθην ἰόντα παρ' Ἐυρύπου Οἰχαλίης / στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν, εἴ περ ἂν αὐταὶ / μουσαι ἀείδοιεν, κούραι Διὸς αἰγιόχοιο / αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδῆν / θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκέλευον κιθαριστύν".

del κλέος aparece como elemento esencial a la épica. En lo inmediato, la aceptación del desconocimiento advierte que la enunciación del catálogo no corresponde a la autoridad del narrador sino a la autenticación en la voz de la musa. La aparición del pronombre ἐγώ con el uso de ἄν μυθήσομαι² en la apódosis como indicio de prospección a través de la noción 'narrar y numerar', insiste en la exaltación de las musas:

πληθὺν δ' οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω.
 οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δέ στόματ' εἶεν.
 φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ, ἐνεΐη.
 εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες μοῦσαι, Διὸς αἰγιόχοιο
 θυγατέρες, μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον.
 ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας.

(2.488-493)

En lo humano ni siquiera diez bocas se equiparan a las nueve de las musas, la calificación de la voz ἄρρηκτος (imparable) y el corazón como un órgano metálico ratifican la última condición esencial a las musas: son las únicas capaces de recordar (μνησαίατο) cuántos llegaron a Ilión y el corazón del poeta funciona, sencillamente, como metálica caja de resonancia.

Dos pasajes de *Iliáda* aportan una iluminada visión de κλέα y su ejecución. Nos referimos a 9.186-189 y a la descripción de las imágenes en el escudo de Aquiles. La acción de Aquiles que canta κλέα persigue una finalidad evidentemente emotiva, autocomplaciente, en su ánimo exacerbado la música efectúa la labor de sosiego descrita por τερπόμενον:

τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη.
 καλῆ δαιδαλέη, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν
 τὴν ἄρετ' ἐξ ἑνάρων, πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας
 τῇ ὄγε θυμὸν ἔτερπεν, ἅειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν. (9.186-189)

La lira en sí misma es presentada como un objeto teatral, que informa una serie de significados por su mera presencia. La lira narra una historia de guerra, su presentación como botín, describe un ámbito

² El uso de ἄν en la apódosis, cuya prótasis contiene un optativo, concede un valor definido a la partícula. El aoristo ὀνομήνω, abastece igual sentido de prospección con el significado de "enumerar". Cf. EBELING (1963:61, tomo II).

temporal y social bélico en el que la acción del héroe halla su marco de inserción. El canto y el objeto reducen a imagen la norma del funcionamiento social heroico. La descripción del placer épico definida por el término *τερπόμενον* (9.186), expone una emoción diversa de las específicas emociones de la tragedia: la épica produce fascinación, una influencia en el nivel emotivo sin producto o efecto temporal prolongado sobre el sujeto de la emoción.

La disposición coral de la imagen del muchacho cantando en medio del pueblo aporta el testimonio de lo que se ha considerado una lírica popular preliteraria en la proficua imaginaria del escudo (18.569-574). La presencia del canto afirma la matriz celebratoria de la épica en el monumento espacial que el escudo condensa, la presencia del muchacho cantando corrobora, en la calificación cualitativa de la voz y del canto, la realidad del *ἔπος* como canto.

El funcionamiento catalógico factual se reitera en *Iliada* 3.213-244 durante la *teichoskopía*. El discurso de Antenor dirigido a Helena, resuelve en la caracterización de Menelao y Odiseo la utilización de *ὑφαίνω* para la expresión de la elaboración de *μῦθος* y *μήδεα*. La metáfora textil propia de la actuación rapsódica se aplica en este caso particular al tejido de palabras normalizadas bajo la conceptualización de *μῦθος*. La metáfora del tejido mítico inserta en el discurso constituye otra posición respecto del género. La palabra enhebrada por el poeta es *μῦθος*, la conversación compartida es *μῦθος*, la textura épica es *μῦθος*.³

Algunos pasajes problematizan la comprensión del *ἔπος*, ya que desde la metáfora pragmática y concreta de un material que se teje entre dos hebras discursivas, se produce un decurso informativo como el del pasaje en 20.200-205, en que la ocasión del encuentro entre Eneas y Aquiles ofrece un duelo dialógico que restituye la importancia de la palabra como entidad menos concreta en cuanto a su existencia física que un hilo de textura y, no obstante, fundamental herramienta del conocimiento social del *γένος*, en la materia oída.

La teoría homérica sobre el *ἔπος* brinda alguna información más completa en el paralelismo entre narrador y personaje en la instancia de ordenar la materia a narrar. Desde este punto de vista volveremos a considerar el proemio de *Odisea*, 1.1-20 y un pasaje del canto 9.1-20. En el proemio,⁴ en los versos 1-10, el juego literario establecido por la

³ Sobre las posibles acepciones atribuidas a *μῦθος* en Homero, Cf. MARTIN (1989).

⁴ En cuanto a la extensión del proemio de *Odisea*, adherimos al esquema de RÜTER (1969:28-49).

anonimia y la anáfora constituye una aserción de la selección del material a narrar. De la multiplicidad amorfa del mito, y según la descripción aristotélica del principio compositivo (ἀναγκαῖον/εἰκός), el poeta debe elegir tema. Partiendo de la palabra ἄνδρα,⁵ el proemio muestra una insistencia relevante en la generación de redes semánticas. La anáfora de πολλῶν/πολλά (1.3-4), con la reiteración enfática de la cantidad de experiencias y, en forma correlativa, de sufrimientos que ha acumulado Odiseo, resume un lapso temporal y destaca la diversidad temática y la dificultad en sintetizar material tan abundante.⁶

En la interpretación aristotélica, la creación de argumentos se obtiene por una visión de conjunto⁷ expandible luego mediante la incorporación de episodios. La visión totalizadora del argumento queda encerrada en el proemio como una técnica de composición. La funcionalidad del proemio en esta interpretación queda circunscripta a contener la visión previa del argumento, la visión καθόλου y en este sentido, la síntesis que Aristóteles ofrece del argumento de *Odisea* (*Poética* 1455b16-24) brinda una secuencia alternativa de la del proemio, que incluye elementos no comentados por el texto épico.⁸ Evidentemente, la observa-

⁵ ἄνδρα concita las mismas dificultades interpretativas que una definición genérica de *Odisea*. PUCCI (1987:113) insiste en el valor enigmático del proemio, GOLDHILL (1991: 1-5), siguiendo la línea aristotélica la interpreta como una expresión multiprogramática y vinculada al reconocimiento y, finalmente, KAHANE (1994:115-131) establece distintos valores connotativos y deícticos del uso de la palabra. El itinerario remontado por el poema desde la anonimia a la identificación constituye, a nuestro juicio, un modo de organización de las secuencias y un ejercicio de composición que promueve en el lector/auditor un proceso de "reconocimiento" de la figura mítica mencionada.

⁶ El proemio enuncia sumariamente las secuencias básicas de la trama mediante acciones puntuales de aoristo (πλάγχθη, ἔπερε, ἶδεν, ἔγνω, πάθεν, ἐρρύσατο) que podemos comprender como la estructura del relato a seguir. El orden diseñado a través de los verbos resume el itinerario de Odiseo, su matriz heroica como destructor de ciudades, la experiencia cognoscitiva de su nuevo heroísmo que implicó acumulación de dolores, y, por último, su fracaso en lograr el νόστος de los compañeros. La enumeración incluye el desenlace –a modo de peripecia– para los compañeros, pero exceptúa el desenlace para el personaje protagonista. De tal manera, la información que el lector/auditor obtiene ofrece el esquema de una acción tripartita –con principio, medio y fin– aunque no informa, sino indirectamente, sobre el punto de mayor interés ubicado específicamente en el éxito o fracaso del personaje que ocupa el *focus* del relato. Para Havelock el proemio describe una trayectoria cognoscitiva, en otros términos una experiencia de aprendizaje o educativa coherente con su idea de ver los poemas homéricos como poemas didácticos. Cf. HAVELOCK (1994²:71-92).

⁷ *Poética*, 1455a34-b1 "Τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἶθ' οὕτως ἐπεισοδιῶν καὶ παρατείνειν".

⁸ La secuencia aristotélica enuncia como núcleos: exilio, persecución de Poseidón, sole-

ción de Aristóteles se dirige a interpretar cómo de un argumento tan breve puede obtenerse un poema con la extensión de *Odisea* con el fin de destacar la composición por incorporación de episodios, ya que la acción del poeta está definida por παρατείνειν. El valor proléptico del proemio en relación con la trama es indiscutible, aunque su anticipación resulte excesivamente sumaria, o su descripción de las acciones meramente sucesiva, e incluso, otras veces, simultánea, el proemio resulta un constituyente formal inevitable y esencial: el inicio define el marco teórico de la composición.⁹ La primer área del proemio genera un circuito desde el verso de apertura con la orden ἔννεπε hasta la solicitud εἰπέ que clausura el verso 10.¹⁰ Si el proemio admite ser considerado parte del discurso del narrador, la segunda persona contenida en los verbos genera un auditorio proclive a esperar un relato en primera persona. Sin embargo, en un juego literario muy sofisticado, el relato que sigue corresponde a una tercera persona omnisciente que guarda en segundo grado la garantía de autenticidad de lo narrado. La selección, aquello que el poeta deja a criterio de la musa (τῶν ἀμόθην),¹¹ coincide con la aparente arbitrariedad con que el proemio presenta el material. Una interpretación espacial de ἀμόθην explica sin la presencia de los elementos aristotélicos –reconocimiento y caracteres–, la composición llena de “meandros” típica de *Odisea*.¹² Al cerrar la primer área del proemio (1.1-10), ἀμόθην presenta el esquema de composición que se observa en el poema en los sucesivos círculos en que la trama se diseña y en las sucesivas partidas y llegadas con que la trama se completa. Frente a la

dad (vgr. la pérdida de los compañeros), conflictos de su casa (con la presencia de los pretendientes y el hijo), regreso empobrecido, reconocimiento y salvación con la destrucción de los enemigos.

⁹ Cf. DELEBECQUE (1980:4-20). Se trata, en parte, de la obediencia a las dos leyes que Delebecque llamó “ley de la sucesión” y “ley del tiempo muerto”, algo que no decide el narrador sino que pertenece a la norma interna del relato.

¹⁰ RICHARDSON (1990:394) considera que los dos verbos son referencias a la primera persona, pero no generan en *Odisea* una narrativa de primera persona, sino que colocan la autenticación de la musa como un repositorio divino de la narrativa.

¹¹ Para WOODHOUSE (1969:28) hay dos posibilidades de traducción del adverbio ἀμόθην: “from some point at least / from some point in that story”. De acuerdo a esta última interpretación, la narración sería un extracto de un relato mayor, pero Woodhouse lo considera irrelevante. El punto de partida es indicado después de la caída de Troya e insistimos en la novedad de analizar la extensión espacio-temporal del término ya que acarrea consecuencias para la composición de la trama.

¹² El esquema compositivo completo nos parece diseñado sobre secuencias que se re-actualizan, aunque últimamente han existido propuestas de organizar la trama en grupos de cuatro cantos que conforman el poema como un todo. Cf. TRACY (1997:360 ss).

enunciación ordenada de las secuencias que de manera sinóptica contienen los verbos del proemio, el adverbio *ἀμύθην* indica la decisión del narrador de presentar con mayor libertad *témporo-espacial* los sucesos.¹³ En este aspecto radica una esencial diferencia con *Iliada*, el proemio define la posición del poeta frente a su material y ambas epopeyas manifiestan la doble alternativa: se puede narrar desde un punto de inicio, se puede alternar ambiguamente desde cualquier punto como nuevas instancias de partida. Los imperativos dirigidos a la musa suscitan inmediatamente la generación del circuito de un diálogo, el *tú* de la musa existe porque el *yo* del narrador formula la orden. La interacción generada en la ficción se coloca, sin embargo, fuera del campo de lo narrado. El texto de la épica homérica queda involucrado en un contexto de diálogo musa-narrador. Sea que comprendamos a la musa como aportadora del material que será elaborado por el creador,¹⁴ sea que atendamos al circuito del diálogo sugerido por los verbos en segunda persona, el texto dialogal no interrumpe, no obstante, la secuencia narrativa y si, como Bajtín afirma, las formas literarias reflejan estructuras sociales vivas, queda claro que la interacción resulta la experiencia más vital en la sociedad homérica.¹⁵ En este caso, la descripción del proceso creativo, coincidiría con el comentario platónico de *Ion* 535c, exclusivamente en que la relación entre musa y poeta es una relación extralingüística y de dominio de la musa en la instancia, ya no de inspiración sino de transferencia temática.¹⁶ Entendido como discurso del narrador,

¹³ Según PERADOTTO (1990:83), la organización de los sucesos en la narración obedece al desenlace diseñado. De acuerdo con esta afirmación, el desenlace descrito para los compañeros de Odiseo marca el tono moral de la narración y, a modo de microestructura, el proemio anticiparía, de esta manera, la moralidad básica del desenlace del regreso de Odiseo con la muerte de los pretendientes.

¹⁴ Cf. la nota 1-10 en HEUBECK-WEST-HAINSWORTH (1991:67).

¹⁵ La tesis de HAVELOCK (1994²:93) no dista mucho de la consideración bajtiniana de que la forma literaria refleja una estructura social viva. También se basa en la presuposición de que lo que el poema describe es coetáneo de los usos sociales, no presume que la creación dista temporalmente, o considera que los usos y costumbres se mantienen de acuerdo a esta tesis, la interacción que los poemas homéricos presentan obedece a una estructura social existente. Más difícil es resolver a qué se refiere la presencia de la musa. Aunque Havelock opina que ella está meramente como responsable de todo lo que se dice a continuación.

¹⁶ Esta posibilidad nos resulta remota, ya que el narrador parece concederle un papel activo en la selección del material. HAVELOCK (1994²:152 ss), en cambio sostiene que la noción de inspiración es exclusiva del siglo V a.C. y que la presencia de la musa en Homero y Hesíodo se refiere a la adquisición de una serie de recursos técnicos por parte del poeta, no a un carácter "extático" de la poesía.

el proemio revela la ubicación del ἔπος en un ámbito de comunicación que, en primera instancia, se verifica de modo personal entre la musa y el narrador y, en segunda instancia, se pluraliza en una comunicación con un auditorio.

En idéntica posición en relación con la materia a narrar encontramos el discurso de Odiseo en 9.2-20 ss.¹⁷ Los primeros quince versos del discurso constituyen una autorreflexión de Odiseo sobre la función social del aedo y el espectáculo que ofrece al auditorio. La pregunta sobre el ordenamiento de su propio relato, (“τί πρῶτον τοι ἔπειτα, τί ὑστάτιον καταλέξω”, 9.14) es correlativa de la indefinición espacio-temporal de ἀμόθεν y de la iteración marcada como πολλά en el proemio de *Odisea*.¹⁸ La posición de proemio como delimitación de lo que en el mito resulta ἀναγκαῖον/εἰκός ofrece una ordenada síntesis temporal que sin duda ha guiado a Aristóteles en la afirmación de que hay unidad en *Odisea*, aunque la síntesis ofrecida por el proemio señala que la trama resulta un producto sofisticado.

La información obtenida a través de los proemios tanto de *Ilíada* como de *Odisea* ubica una doble densidad discursiva con la transmisión de factualidades entre musa y poeta o musa y narrador a través de un diseño temporal diverso, con un esquema de punto de inicio específica en *Ilíada* y un esquema ambiguo en *Odisea*.

Sobre el placer proporcionado por el ἔπος la escena más ilustrativa se halla en *Odisea* 1.325-364, en que el aedo Femio canta en medio del

¹⁷ El discurso de Odiseo constituye una reacción del personaje que sigue inmediatamente a los cantos de Demódoco. El primer canto de Demódoco tiene por tema la querrela entre Aquiles y Odiseo, el segundo canto los amores de Ares y Afrodita y el tercero, cantado a propuesta de Odiseo, canta la construcción del caballo de Troya. Frente a los dos cantos de tema estrictamente épico, el personaje manifiesta su turbación emotiva con un signo exterior: el llanto. La interacción efectuada significa un muestrario de las conductas de aedo y auditorio, así como de los temas, y establece la conexión estricta de Odiseo con los temas cantados. La ubicación que el personaje de Odiseo adquiere, lo instala ya no como simple huésped, sino inmerso en la tradición épica bélica. La restauración del tema troyano, con la caída de la ciudad es el preámbulo vinculante con el proemio (ἔπερος, 1.2).

¹⁸ La identificación entre narrador intradiegético y extradiegético deviene nuestro último argumento en la evaluación de la significación espacial de ἀμόθεν. La resolución del personaje es iniciar el relato con su nombre y expandir su significación con una prótasis de relativo que introduce el tema del dolo extendido ante πᾶσι. La expresión concede una dimensión espacial al concepto abstracto de κλέος confiriéndole concreción a través de una extensión hipotéticamente mensurable (“καί μεν κλέος οὐρανὸν ἵκει”, 9.20). Seguimos la nomenclatura de GENETTE (1980:27).

banquete de los pretendientes.¹⁹ El recitado tiene por tema el νόστος de los aqueos calificado como "λυγρόν" (1.327). La intervención del narrador genera un conflicto a la audiencia externa, promovida dinámicamente en su comprensión del poema, y reduce a la audiencia interna a un estatismo silencioso.²⁰ La diversa reacción de los auditores del canto, por un lado, Penélope y Telémaco; por otro lado, los pretendientes informan sobre efectos dispares relativos a la emoción que cada uno experimenta. Penélope invoca al aedo y esta invocación se clausura con una referencia al saber del aedo ("Φήμιε [...] οἶδας", 1.337) para explayarse concretamente en cuanto al repertorio, compuesto por ἔργα, hechos de los hombres y de los dioses, cuyo efecto sobre el auditorio es evaluado con el adjetivo θελκτήρια (1.337).²¹ La definición del repertorio a partir de ἔργα revela un enfoque pragmático respecto de las fuentes del canto que confirma la vinculación de factualidad en cuanto al conocimiento que la musa transmite y el aedo repite. Como los ἔργα pueden estar contenidos en diversos tipos de discurso, la virtualidad del discurso poético se mide por la modificación del auditorio que resulta fascinado ("σιωπῆ", 1.339).

El aedo queda preso de su situación como auditorio silencioso. El recitado aéutico produce una reacción emocional en los personajes, que se traduce en un silencio adormilado en los pretendientes, como efecto de la fascinación del canto; otra reacción, por parte de Penélope, en alusión a la emoción angustiante del tema propuesto y una última reacción de Telémaco, cuya finalidad consiste en demostrar los efectos emocionales del ἔπος que difieren en grado respecto de las emociones trágicas. La reacción de Telémaco se compone como contradiscurso de las palabras de Penélope y se organiza "dialógicamente" en la discusión de los temas que el aedo selecciona. Telémaco reclama que se le permita al aedo τέρπειν según su propio impulso y el hecho manifiesta que el proceso implícito tiene al aedo como agente, mientras la expresión τερπόμενον colabora con la gestación de un resultado o un estado

¹⁹ Cf. ZECCHIN DE FASANO (1994:33-42) en que distinguimos cuatro escenas y cinco pasajes narrativos de transición. La tercera escena se produce en el palacio de Odiseo y está enmarcada por el pasaje narrativo III (1.319-336) y por el pasaje narrativo IV (1.360-387) que presentan la partida de Atenea y el sueño de Penélope, respectivamente.

²⁰ Sobre la consideración de las "audiencias" en *Odisea*, Cf. DOHERTY (1992:161-177).

²¹ El paralelo situacional entre Penélope y el aedo y el horizonte presentado por el mito en la figura de Clitemnestra, a quien Agamenón dejó expresamente al cuidado del aedo, resulta inevitable.

emotivo. La expresión de Telémaco “τὴν γὰρ αἰοιδὴν μᾶλλον ἐπικλείουσ’ ἄνθρωποι, ἢ τις ἀκούοντεςσι νεωτάτη ἀμφιπέληται” (1.351-352) explica la preferencia por la novedad poética e incorpora nuevos contenidos temáticos al ἔπος.²² La interpretación más llana nos indica un juicio al gusto del auditorio que prefería una nueva opción temática y discursiva, en todo caso, esta opción coincide con la elección de Telémaco, quien por razones generacionales prefiere también lo más nuevo.²³ El recitado del aedo convoca a los personajes a un espacio de conflictos concomitantes y, en tal dirección, el silencio pasivo de los pretendientes debe comprenderse como parte de su vulnerabilidad emotiva y trágica.²⁴

Convertido el recitado aéutico en elemento vinculante entre discurso poético y audiencia, la diversidad de las emociones épicas opone a una información sincrónica presentada a través de los personajes, una coincidencia espacial de reacciones plurales determinadas por la diferenciación generacional y sexual. El silencio del aedo lo aísla de la discusión como receptor, el silencio de los pretendientes los coloca en un campo pasivo y en el ámbito de las decisiones del narrador, la escena completa se ofrece como síntesis de la génesis del poema: el recitado mismo proporciona temas y debates para la continuidad del ἔπος.

²² La discusión entre Penélope y Telémaco deviene un debate acerca de dos modalidades de discurso narrativo heroico. La oposición κλέα ἀνδρῶν/νόστος explica que los poemas relativos al νόστος no han llegado a incluir el νόστος de Odiseo y contra esa carencia se construye *Odisea* como el νόστος faltante. La misma idea básica se halla en FORD (1992:107-109), aunque insiste en el valor esencial de “pasado” que la épica representa. Nosotros, en cambio, advertimos un desplazamiento temático acorde con la gestación del nuevo sujeto de la acción heroica, Odiseo. El personaje remontado desde la anonimidad hasta la denominación, en el proceso creativo descrito por el proemio, promueve el origen de un discurso narrativo específico.

²³ La escena opone las predilecciones de un oyente femenino a las de un oyente masculino. El μῦθος se presenta como un área masculina de decisión y de recepción. La comparación de este primer recitado de aedo con los que realiza Demódoco en el canto 8 suministra información sobre los temas y la extensión habitual de un recitado épico. Sobre la extensión de un recitado aéutico y la utilización del verbo ὑμνεῖν hay opiniones divergentes. MURALLES (1992:cap. 2), vincula la extensión de los recitados de Demódoco con la propia de un himno, como si esta medida fuera la tolerada por el auditorio. FORD (1992:112), defiende la interpretación de ὑμνος como un simple sucedáneo de la palabra αἰοιδή. Evidentemente, la evolución condujo desde una composición dedicada a los dioses a una composición relativa a lo humano, aunque el marco invocatorio de la *Musa* siguió instalando la creación poética en un ámbito liminar de contacto entre el creador y el mundo de los seres divinos.

²⁴ Cf. Pucci (1987:214-227).

Sobre la dimensión pública del recitado resulta más ilustrativo el pasaje de *Odisea*, 8.43-49. El efecto conceptualizado por *τέρπειν* aparece con más insistencia que en *Ilíada*. En la convocatoria de Alcínoo a homenajear al huésped con cantos aélicos el repertorio de Demódoco se constituye en muestreo temático del género épico: *νεῖκος* resulta la base temática del *ἔπος*. En cambio el contenido temático del segundo canto, dentro del tenor de los engaños amorosos, parece presentarse al solo efecto de medir el efecto sobre el auditorio focalizado en Odiseo. También en 8.366-370 el placer épico se denomina *τέρπειν*. La consideración crítica del sujeto cantante y de los productos de su tarea presenta diversos términos: *ᾠοιδή*, *οἶμη*, *ἔργα* son vocablos destinados a definir contenidos y características del enunciado proferido. En todos los casos, e incluso en la formularia expresión "*ἔπεα πτερόεντα*", el *μῦθος* se conserva como contenido interno del *ἔπος* y el *ἔπος* se observa como enunciación oral, cuyo enunciado adquiere las diversas formas antes mencionadas.

La relación pedagógica entre aedo y musa reaparece en el último canto solicitado al aedo por Odiseo en 8.487-498. El hecho indica, no sólo que el repertorio podía ser sugerido por la audiencia, sino que la autenticidad de lo que se dice importa en cuanto evidencia relativa a una relación de similaridad o comparativa. La relación comparativa establece el parámetro de una imitación realizada por medio de una representación con dos modos: el modo del testigo ocular y presencial y el modo del testigo auditivo. El modo de representación incluye una evaluación ponderativa de la virtud del canto, ya que el aedo canta *κατὰ κόσμον*. En la apertura y cierre del discurso dos expresiones circunstanciales, *κατὰ κόσμον* y *κατὰ μοῖραν*, delimitan el actuar del aedo. El juicio evaluativo sobre el canto establece con la noción de adecuación al orden bello y la adecuación a lo apropiado, una maleabilidad de la materia cantada.²⁵ La escena previa al catálogo de guerreros en el canto II de *Ilíada* necesitaba de la inspiración de la musa, el discurso catalógico de Odiseo en los apólogos, merece una calificación de Alcínoo quien considera a Odiseo un nuevo aedo (11.364-374). Alcínoo destaca dos capacidades de Odiseo como narrador, sus *ἔπεα* tienen forma y sus *φρένες* son *ἑσθλά*. La doble condición de morfología adecuada en nobles pensamientos indica el desarrollo épico en el tenor de la imitación como representación de los mejores.

²⁵ El canto *κατὰ μοῖραν* implica un ordenamiento secuencial catalógico (8.499-500).

La vinculación conceptual entre $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ y $\epsilon\tilde{\rho}\omicron\varsigma$ resume la problemática de definición genérica aferrada a la intromisión de un concepto de *mimesis* dramática en el ámbito épico. En todos los pasajes citados el concepto de *mimesis* como "representación" subyace en la problemática de la génesis y en los indicios de la evolución del género.²⁶ Las reflexiones filosóficas de los receptores, especialmente, las reflexiones de Platón y Aristóteles, conducen a la indiferenciación formal entre épica y tragedia (especialmente, *República* 3.392c-394b y !0.595a-608b). La calificación aristotélica que ve a la epopeya como $\acute{\alpha}\omicron\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ en *Poética* (1449b 14-15) entraña el reconocimiento de un proceso de representación que difiere del proceso trágico en la distribución de tiempo, en el doble sentido de tiempo narrado, en que la épica resulta poesía del pasado y del tiempo de narrar, ya que la extensión temporal colabora con las dificultades pragmáticas de la composición y explica la imprecatoria súplica a las musas para erigir un monumento verbal.

BIBLIOGRAFÍA

- DELEBECQUE, E. (1980²) *Construction de L'Odysée*, Paris.
- DOHERTY, E. (1992) "Gender and Internal Audiences in the *Odyssey*", *AJPh*, 113.2, pp. 161-177.
- (1996) *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*, Michigan.
- FORD, A. (1992) *Homer: The Poetry of the Past*, Ithaca.
- GENETTE, G. (1980) *Narrative Discourse: An essay in Method*, Ithaca.
- HAVELOCK, E. A. (1994²) *Prefacio a Platón*, Madrid.
- KAHANE, A. (1994) *The Interpretation of Order*, Oxford.
- MARTIN, R. (1989) *The Languages of Heroes*, Ithaca and London.
- MIRALLES, C. (1992) *Come leggere Omero*, Milano.
- NAGY, G. (1996) *Poetry as Performance*, Cambridge.
- PERADOTTO, J. (1990) *Man in the Middle Voice*, Princeton.
- PUCCI, P. (1987) *Odysseus Polutropos*, New York.
- RICHARDSON, S. (1990) *The Homeric Narrator*, Nashville.
- RÜTER, K. (1969) *Odysseeinterpretationen*, Göttingen.
- TRACY, S. (1997) "The Structures of the *Odyssey*" en MORRIS, I. – POWELL, B. (Eds.) *A New Companion to Homer*, Leiden, pp. 360-379.
- WOODHOUSE, W. J. (1969²) *The Composition of Homer's Odyssey*, Oxford.
- ZECCHIN DE FASANO, G. C. (1994) "Composición y voz narrativa en el canto 1 de *Odisea*", *Synthesis*, 1, pp. 33-42.

²⁶ Sobre el concepto de *mimesis* aplicado a la épica Cf. NAGY (1996:39-59).

EDICIONES: TEXTOS, COMENTARIOS Y LÉXICOS

- ALLEN, T. W. (1917) *Odyssey*, Oxford.
- AMEIS, K. F. – HENTZE, C. (1964) *Homers Odyssee*, Amsterdam.
- AMEIS, K. F. – HENTZE, C. – CAUER, P. (1940) *Homers Odyssee*, Leipzig.
- AUTENRIETH, G. (1991²) *Homeric Dictionary*, London.
- BÉRARD, V. (1947) *L'Odyssee*, Paris.
- DINDORF, C. W. (1855) *Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, Oxford.
- DUNBAR, H. (1880) *Concordance to the Odyssey and Hymns of Homer*, Oxford.
- EBELING, H. (1963) *Lexicon Homericum*, Hildesheim.
- FRISK, H. (1906) *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.
- HEUBECK, A. – HOEKSTRA, A. (1990) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. II, Oxford.
- HEUBECK, A. – WEST, S. – HAINSWORTH, J. B. (1991) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. I, Oxford.
- HEUBECK, A. – FERNÁNDEZ-GALIANO, M. – RUSSO, J. (1992) *A Commentary on Homer's Odyssey*, Vol. III, Oxford.
- KASSEL, R. (1965) (ed.) *Aristotelis. De Arte Poetica Liber*, Oxford.
- LIDDELL – SCOTT (1968⁹) *A Greek-English Lexicon*, Oxford.
- LUCAS, D. W. (1978³) (ed.) *Aristotle. Poetics*, Oxford.
- LUDWIG, A. (1966) (ed.) *Scholia in Homeri Odysseae A 1-309 Auctiora et Emendatiora*, Hildesheim.
- MARÍAS, J. (1985⁴) (ed.) *Aristóteles. Ética a Nicómaco*, Madrid.
- STANFORD, W. B. (1967²) *The Odyssey of Homer*, New York.
- STEPHANUS, E. (1954²), *TLG*, Graz.

ABSTRACT

The present work analyzes the concept of μῦθος, ἔπος and song in the field of Homeric Epic in the perspective of an hypothesis which considers them as words or signs of a poetic theory about ἔπος, in which the mimetic aspects turn out essentials. The genetic process of poetry issues from an oral communication between the Poet and the Muse, a way of communication that contributes to the compositive and structural design of *Iliad* as well of *Odyssey* in accordance with the function of memory and with the expansion of proper technic of the epic vocalization.

mýthos | épos | Homer | Iliad | Odyssey

RESEÑAS

E. GAVOILLE, *ARS. Étude sémantique de Plaute à Cicéron*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2000, 393 pp.

ARCSOS 24 (2000) pp. 205-206

Este libro presenta una detallada y completa revisión de los diversos valores semánticos del término *ars* a través de sus variados empleos en las distintas épocas. Dicha revisión está estructurada en tres partes, que permiten organizar por secciones el vasto enfoque que propone la autora.

Una primera parte se refiere a los usos de *ars* anteriores a la época de Cicerón. E. Gavoille parte de la etimología del término y de la cuestión de su primer sentido, aludiendo a la problemática de *ars* como "capacidad" o "recurso". Luego hace referencia a las recurrencias de este concepto en Plauto. *Ars* es estudiado particularmente en el terreno de la acción, en tanto "habilidad" —especialmente en lo que respecta al campo semántico de la astucia— y, en plural, en el sentido de "maneras de actuar", "conducta". Por último, la autora alude al concepto en el ámbito de una actividad determinada, es decir, en sus sentidos de "talento" o "disciplina". Estos mismos valores son observados también en sus empleos a lo largo del siglo II a.C. (Un apéndice que presenta los compuestos de *ars* en la época preclásica (*iners*, *inertía*, *sollers*, *artifex*) concluye esta primera sección del libro.

Una segunda parte de la obra se ocupa de los valores más antiguos de este término, así como de los aportes recibidos por el mismo en la época ciceroniana. Tres ejes estructuran igualmente esta parte: *ars* en el campo de la acción (en los sentidos de "habilidad", "talento"), *ars* como "habilidad técnica" ("talento personal", "obra de arte" y "competencia específica") y finalmente *ars* en tanto actividad especializada ("actividad profesional", "*métier*").

En la última parte la autora aborda los nuevos sentidos que adquiere *ars* en la época de Cicerón. En primer lugar, *ars* como "disciplina", con sus diversas características semánticas, en singular y en plural, fundamentalmente como expresión del concepto de "cultura" en Cicerón (*doctrina*, *litterae*, *eruditio*, *humanitas*, *urbanitas*, *elegantia*). En segundo lugar, E. Gavoille se refiere a *ars* como "técnica" o "método" y a su inserción en la teoría retórica. Por último, el término es estudiado también dentro del ámbito de la filosofía, en el contexto de la Academia así como en el del estoicismo y epicureísmo.

Este estudio exhaustivo presenta una extensa bibliografía crítica. El interés

de un enfoque semántico planteado desde un punto de vista diacrónico reside en que se ofrecen datos que pueden permitir profundizar posteriormente el análisis específico de los textos, dentro de cada actualización contextual.

ELEONORA TOLA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / PARIS IV - SORBONNE
elytar@yahoo.com.ar

ARGOS 24 (2000) PP. 206-210

ALAIN GIGANDET, *Fama deum: Lucrèce et les raison du mythe*, Paris, J. Vrin, 1998, 406 pp.

El objetivo de este libro de A. Gigandet es establecer el valor y la función que tienen en el *De rerum natura* las tradicionalmente consideradas "digresiones" y demostrar que estas presentan un grado sumo de coherencia –en términos del complejo y matizado sistema de argumentación actualizado en el poema– frente a la comentada heterogeneidad del material incluido, de sus modos de utilización y de su inserción en los contextos respectivos. A modo de hipótesis, se diagrama un seguimiento del proceso de la reducción racional del mito realizado por Lucrecio según diversos procedimientos definidos y articulados entre sí.

El planteo del enfoque y de las premisas en la "Introducción" (pp. 9-34), se enriquece con la consideración de índices léxicos que definen la concepción lucreciana del mito como objeto específicamente discursivo. En tal sentido, el término *fama deum* (l 68) adquiere la significación de una paráfrasis relevante mediante la cual, intencionalmente, se elude todo posible correlato latino de *mythos*. Resulta tentador, entonces, ver en este desplazamiento un eco crítico de la *theia phemé* platónica. En consecuencia, Gigandet identifica en el *De rerum natura* una posible constante: crítica antirreligiosa y polémica filosófica resultan, de hecho, solidarias. Es, precisamente, este presupuesto el que dicta a Lucrecio, en última instancia, la estrategia general de su refutación. De conformidad con esta perspectiva, el autor despliega una especie de meta-análisis rigurosamente estructurado en secciones. Epígrafes, títulos y subtítulos pautan con eficacia su progresión.

En la primera parte, "Réfutation, Le Monde Désenchanté" (capítulos 1 a 4), se analiza el método empleado por Lucrecio para delimitar un universo discursivo –con sus figuras, acaecimientos y escenarios específicos– como objeto teórico de controversia y, simultáneamente, de su invalidación.

Según una estudiada gradación, el procedimiento disuasivo-persuasivo se inicia con el necesario acto de recusación de las voces responsables del discurso mítico-religioso, eje que se discute ampliamente en "Devins et Poètes: Les Voix du Mythe" (cap. 1). La estricta solidaridad del mito con una tradición de fuentes y vectores múltiples impone a Lucrecio la necesidad de invalidar, en primer término, sus diversificadas instancias de enunciación, luego de evaluar en cada una

de ellas el grado de autoridad y la eficacia de los mecanismos de creencia que le son propios. El espectro polémico así definido matiza su alcance, desde el comienzo mismo del poema, en torno a la palabra de adivinos, oráculos, filósofos y poetas. Bajo el subtítulo "Natura gubernans: Le Monde Arranché aux Dieux" (cap. 2) Gigandet muestra la relación cohesiva –desde el punto de vista argumentativo– que se establece entre dos pasajes, considerados digresivos, del libro II (167-183 y 1090-1104) y V (110-234). El principio teórico de no intervención divina y la refutación simétrica de la pretendida divinidad de un mundo creado para el hombre anulan el presupuesto que opera como fundamento de las cosmoteologías antropocéntricas (finalistas y providencialistas). De hecho, el dominio en el que Lucrecio sustenta su crítica implica la problemática física del comienzo del libro II. Subyace a la refutación la figura de *natura gubernans* (V 77), la naturaleza como única rectora de sus propios procesos. Los adversarios *ignari materiai* (II 167) prejuzgan negativamente sobre sus propiedades y su poder. Aunque la refutación afecte esencialmente las concepciones estoicas, se insinúa la posibilidad de que incluya al Platón del *Timeo*. En "Signes Célestes et Événements Providentiels: Une Rupture des Liens Symboliques" (cap. 3), Gigandet revisa una serie de secuencias de los libros V y VI tendientes a desmontar el mecanismo más convincente y poderoso del imaginario en cuestión: el de los fenómenos meteoroológicos imprevistos (el *numen* amenazante) y la creencia en benefactores míticos de la humanidad (el *numen* benefactor). En consecuencia, la meteoroología del libro VI complementa la cosmogonía del libro V. El modelo analógico emergente organiza una homogeneización del espacio que implica la negación de la realidad del espacio mítico, fragmentado y rigurosamente jerarquizado. Correlativamente, la secuencia V 1321ss. (historia del desarrollo de la civilización y de la cultura), implicará una refutación oblicua como contrapartida de los respectivos relatos institucionalizados, intencionalmente tácitos pero identificables en cada una de las etapas de la antropología histórica, a partir de la cual se elabora una teoría de la iniciativa humana. Se atribuye un rol primordial a la imitación de los fenómenos naturales y a las condiciones en que esta se ejerce. El corolario del planteo ubica en primer plano el lento transcurrir de un tiempo histórico, lineal y jalonado por la novedad de cada uno de los descubrimientos humanos, anónimos y colectivos; tiempo que es lógicamente incompatible con la concepción cíclica del tiempo mítico, regido por benefactores divinos. En el curso de su análisis, el autor articula "Prodige, Monstres, Ombres Infernales: Les Impossibles Figures Du Mythe" (cap. 4), según los dos ejes del planteo de Lucrecio: por una parte, un bestiario imposible de conformidad con las leyes naturales (V 878-924), contrapuesto a los engendros "experimentales" originarios de la juventud de la tierra (V 837-854); por otra, la inconsistencia de la creencia en las sombras de los muertos (III, *passim*). Un mismo principio físico, el de la especificidad de los compuestos, sustenta la refutación de la posibilidad de existencia tanto de los seres fabulosos como de las sombras infernales.

Se dedica la "Segunda Parte", "Mythologie: Éléments d'Explication du Mythe" (capítulos 5 a 7), al examen de los factores que sustentan la explicación

de la génesis y de las causas del mito.

En "La Rumeur des Dieux: Aux Sources du Mythe" (cap. 5), el marco de la antropología histórica del final del libro V, permite a Lucrecio proponer una reducción racional del origen del fenómeno religioso (V 1161-1168). La organización del texto vincula el nacimiento y permanencia de las creencias y del culto con el fundamento político de la evolución de la humanidad. En consecuencia, la actitud polemizante asimila el "discurso sobre los dioses" (*fama deum*) al ritual como superstición en acto. Discrepando con la opinión generalizada de los comentaristas, Gigandet demuestra que el pasaje no sólo no es redundante sino que abre un espacio problemático nuevo que demarca la eficacia del dispositivo argumentativo activado. En "Généalogie de l'Illusion: Images et Idoles" (cap. 6), la revisión del libro IV configura, regida por la concepción epicúrea de los *simulacra*, una focalización de la fenomenología de la percepción en las imágenes visuales. Los tópicos canónicos del error y de la ilusión representan un polo crucial para la formulación de una teoría del pensamiento y de los objetos de pensamiento que se instituye como teoría de las representaciones imaginarias. Continuando con esta línea de desarrollo, en "Deux Circonstances: Les Nuages, L'Echo" (cap. 7), Gigandet explicita las implicaciones de una configuración textual que esboza una teoría materialista de las imágenes. Al evocar las nubes (IV 136-142), Lucrecio sugiere una génesis posible de las representaciones míticas. Pero también el objeto nube condiciona eficazmente la controversia en la medida en que toda ficción en tal sentido queda reducida a una expresión meteorológica. Como correlato estricto, IV 572-594 invalida las ilusiones vinculadas a la percepción acústica. Se define la relación entre los dos fenómenos físicos estableciendo una red de correspondencias —especialmente léxicas—, centradas en la ecuación $eco = imagine\ verbí$ (v. 571). Según el autor, proponer una teoría de la génesis de un mito a partir de la descripción del proceso físico involucrado en el eco es, al mismo tiempo, poner en evidencia la naturaleza ejemplar del análisis y de su objeto, entendido como voz anónima, indefinidamente refractada en la imagen de los flujos sonoros elementales que la componen, i.e., se reitera en una escala menor el proceso de institucionalización de la *fama deum* misma.

La tercera parte, "Interprétation. La Question du Sens. Le Sens en Question", consta de tres capítulos (8-10) que discuten aspectos esenciales de la justificación y racionalización de los relatos míticos en el marco de la tradición exegética, a partir de una meticulosa revisión del concepto de alegoría.

Se retorna en el capítulo 8, "Guerre des Éléments. Guerre des Géants: L'Interpretation en Question", al libro V. Esta vez se trata de las secuencias 110-234, una muy breve alusión a la Gigantomaquia en el marco de la refutación contra la inmortalidad del mundo, y de 235-415, argumentación en el plano de la teoría física, con dos rápidas evocaciones de las leyendas sobre el diluvio y la catastrófica carrera de Faetón. La secuenciación impuesta establece un efecto de resonancia entre 110-234 y el episodio solar. En ambos casos media un proceso de interpretación que se inscribe en la tradición hermenéutica de las prácticas filosóficas cuya legitimidad epistemológica se cuestiona. Al considerar

el texto II 598-660, en "Cybèle: La Grande Mère du Sens" (cap. 9), luego de un pormenorizado examen, Gigandet reconstruye la estrategia de refutación actualizada y constata que, si bien el modelo crítico subyacente apunta nuevamente al procedimiento estoico de exégesis alegórica, se advierte en este pasaje célebre un alcance más general: es la hermenéutica de los mitos en su más amplio sentido la que, en última instancia, se constituye en motivo polémico desde una posición radical que tiene como objetivo la vinculación entre filosofía y religión. Complementa este análisis con "Vérité aux Enfers: Le Sens Déplacé du Mythe" (cap. 10), capítulo centrado en "[...] l'autre grand texte 'exétique' du *De rerum natura*" (p. 334): III 978-1023, el catálogo de los castigos infernales. Luego de considerar las posibles fuentes, la tradición y el contexto filosóficos, la peculiar presentación por la negativa como también la selección divergente del material primitivo realizada por Lucrecio, el autor concluye que se trata de un pasaje en el que el sentido aparece singularmente sobre-determinado (p. 382), ya que su objetivo define una interpretación correctora explícita de carácter ético: los tormentos que el mito localiza en el Aqueronte y en "el más allá", se experimentan en esta vida (*Acherusia uita*, III 1023) y son motivados por la insensatez de deseos excesivos y de temores sin fundamento. Postula la posibilidad de que los *Acherusia templa* (I 120 y III 25) representen la oportunidad de desarrollar no sólo una interpretación particular, parte esencial de la argumentación conclusiva del libro III, sino también de proponer un modelo para la lectura del discurso mítico en una dimensión no-alegórica: el desplazamiento del sentido sobre el que reposa la interpretación simbólica de Lucrecio refracta, en realidad, el efecto de conocimiento equívoco inherente a todo relato mítico. Intentar constituer un saber del mito supone, en los hechos, que el mito no es un saber. Tal es el corolario, según Gigandet, de la posición definida en el poema.

Las tres secciones que constituyen el cuerpo central de este estudio establecen una efectiva progresión en la complejidad del análisis, estructurado sobre la base de un recorrido de lectura atinente a tópicos que se demarcan de conformidad con el sistema de invalidación propuesto por el *De rerum natura*: presentación y descripción del objeto teórico de refutación, concebido como discurso convalidado por una tradición compleja; explicación no sólo de su génesis sino también de su permanencia institucional; y, por último, análisis e invalidación de las justificaciones alegóricas del mito, mediatizados por la impostación exegética asumida por el mismo Lucrecio para invertir su significación en términos de la distancia que necesariamente impone la *vera ratio* epicúrea.

La conclusión (pp. 393-408), "Une Boucle: Des Enfers à Venus et Retour, Ombre et Lumière", otorga a la descripción de la peste de Atenas con que se cierra el libro VI el valor de una última re-exposición metafórica "des symptômes de la 'maladie de l'âme'" (*anxius angor, metus, timor*). Sin embargo, Gigandet aconseja que el poema sea leído según una postulada estructura circular. El examen del texto liminar (VI 1265-1266) sugiere que en él se prepara la "epifanía" de la luminosa figura de Venus. Frente a la muerte y al temor supersticioso, *voluptas* y *vera ratio* –conjugadas– reiteran la oportunidad de una victoria anun-

ciada desde el proemio del libro I: "*nos exaequat uictoria caelo*" (l 79). Esta hipótesis de estructuración simbólica induce a un análisis del himno inaugural en relación con la concepción de Lucrecio sobre su propia poesía. Es de lamentar que el breve espacio dedicado al tema deje sin desarrollar un capítulo colmado de sugerencias del más alto interés.

A modo de conclusión, es posible observar que la propuesta introductoria se convalida en el riguroso desarrollo conceptual, sostenido por el análisis filológico, complementado, concomitantemente, no sólo por la cita y discusión de fuentes filosóficas, de autores latinos y de los comentaristas del texto sino también por estudios críticos sustanciales a los pasajes que se analizan. Por añadidura, si bien el estudio de Gigandet se interesa especialmente en determinados pasajes, seleccionados atendiendo al objetivo general formulado en la introducción, la constante remisión anafórica-catafórica a otros lugares del texto proyecta sobre el eje temático elegido un alcance totalizador que no se permite fragmentar la integridad del poema.

MARÍA ISABEL LÓPEZ OLANO
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
isalo@arnet.com.ar

ARGOS 24 (2000) PP. 210-212

V. G. KIERNAN, *Horace. Poetics and politics*, St Martin's Press, New York, 1999, 204 pp.

Esta obra no pertenece a un filólogo clásico, sino a un profesor de historia moderna, interesado en la literatura que, como antecedente de estos intereses registra un libro sobre *Shakespeare: poeta y ciudadano*. Sin dejar de lado el elemento crítico, lo que el autor intenta es acercarse a Horacio como poeta, es decir al valor humano de su producción, cosa que el crítico suele dejar de lado en la especificidad de su estudio.

En la introducción se busca definir el contexto en el que se desarrolló el mundo romano hasta el siglo de Augusto, en términos de situación geográfica, historia, organización política y social, filosofía, literatura, religión. La conquista del resto de los pueblos de Italia por los romanos marca lo que el autor llama "el camino al imperio", proceso que compara con fenómenos imperialistas en la Europa moderna y en América. El mismo desarrollo del poderío lleva en Roma a que los intereses de clase entren en tensión y, como consecuencia, a las guerras civiles, desde la de Mario hasta las de Antonio y Octavio. Aquí se consignan brevemente los avatares políticos y militares de Horacio, así como la dirección que toma su carrera literaria en el contexto socio-político de su tiempo.

En el segundo capítulo (*The Satires*), Kiernan comienza con una serie de apreciaciones acerca del género en el que Horacio inaugura su carrera, tomando como modelo a Lucilio; en estas observaciones sobre la cuestión del género tiene en cuenta el problema del concepto de originalidad en el mundo antiguo.

Los dos libros de sátiras (*sermones*) son caracterizados a partir de su orientación filosófica, epicúrea y estoica (y entra en juego a la vez el criterio de "madurez" artística), y analizados como testimonio y "pintura" de la vida social en diferentes niveles: la alta y la baja sociedad, la relación poeta-patrono, las relaciones entre hombre y mujer, la familia, la filosofía y la religión. Con la ayuda de la producción literaria se intenta definir un cuadro histórico y a la vez determinar, dentro de este, el perfil de la personalidad del poeta.

El siguiente capítulo (*The Epodes*), se abre con una referencia a la relación de esta parte de la obra con las sátiras y las odas a las que se enlaza a modo de etapa intermedia. En su opinión, los *Epodos* brindan una mirada abarcadora sobre el sujeto, característica de un trabajo biográfico; son definidos en términos rítmicos, para lo cual se introducen conceptos generales de métrica antigua y moderna, estudio en el que se contemplan diversas civilizaciones, y luego son clasificados en tres categorías (políticos, satíricos y amorosos); los poemas no se analizan uno por uno, al igual que las sátiras, sino sólo los más característicos, necesarios para construir el perfil de la sociedad y el individuo.

En *The Odes: Public Themes*, el autor plantea que las odas marcan un cambio bastante profundo con respecto a la obra anterior, diferencia que principalmente define a partir del concepto de "espíritu", y que pone en relación con hechos de la vida del poeta. La definición de este tipo de composición es también hecha en términos de métrica, y sobre todo a partir de la diferenciación entre esencia y forma, romana una y griega la otra. En esta primera sección, que versa sobre las odas en general, la atención recae sobre los poemas que hablan del arte poética horaciana, como el IV 9, y las dos composiciones de los libros I y III que definen su itinerario poético.

Las composiciones de tema civil son leídas en relación con varios elementos medulares, como política, patriotismo, Augusto, religión, guerra, imperio. Finalmente el autor se detiene en la contradicción que encuentra entre el entusiasmo patriótico y la inclinación artística, por un lado, y por otro la realidad de un estado fundado sobre la base de la dominación violenta, lugar común bastante discutido; la crítica actual habla más de integración (ej. Galinsky) que de contradicción u oposición.

Continúa luego un capítulo destinado a *Odes: Private Themes*. Dado que este estudio se basa en un supuesto determinado de lo que es "poeta", es decir que sólo se escribe libremente cuando se poetiza el mundo de los sentimientos individuales, porque los poemas cívicos pueden evidenciar insinuaciones extra poéticas, y que su intención es trazar una suerte de historia espiritual del sujeto en cuestión, resulta natural que sea en la lírica individual en donde el autor halla los mejores versos de Horacio, juicio que suele coincidir con gran parte de la crítica filológica especializada; en este terreno de la lírica es en donde el poeta expresa con mayor sinceridad sus sentimientos, ya que encuentra un lugar para sí mismo en el contexto de un régimen que coacciona las fuerzas del individuo, pero no, al parecer, precisamente las suyas. Los elementos a partir de los que se realiza la lectura son: el vino, la relación hombre-mujer, el amor, la naturale-

za, la vida y la muerte. Un pequeño apartado se dedica al *Carmen saeculare* y al cuarto libro de odas.

El capítulo 6 se ocupa de las Epístolas (*The Epistles*). Esta parte de la producción es considerada dentro de un concepto de evolución espiritual hacia la completa madurez artística, es decir como la manifestación de una búsqueda por parte del poeta, que iría en pos de un tipo de poeta *sapiens* de más largo aliento (en lo que fracasa, a juicio del autor). Las epístolas, que son una especie de retorno a las sátiras, pero de tono más serio y reposado, son leídas también como registro del estado de la sociedad y de los valores del individuo en esa etapa de su vida. En apartados especiales se estudian la filosofía, la ética y la literatura como ejes temáticos de estas composiciones.

El libro se cierra con un último capítulo titulado *The Augustan Era*, donde se intenta una aproximación al concepto de sujeto en el mundo romano, para explicar la dificultad de trazar un estudio sobre un individuo perteneciente a una sociedad con una percepción distinta de la subjetividad. La tarea de reconstruir la vida de un artista se apoya entonces en el estudio de su producción, así como en el estudio del contexto socio-histórico. El caso de Horacio, que vivió problemáticamente la conjugación del plano civil y el plano privado, resulta expresión paradigmática de una época, dicho sea en una percepción muy esquemática de su itinerario lírico. Por último se da un pantallazo sobre la obra en su conjunto, y se la valora estéticamente dentro de una tradición esencialmente romántica.

El libro, dirigido más bien a una órbita amplia de lectores anglófonos, se complementa con un cuerpo de notas a cada una de las partes, y una bibliografía mayoritariamente de origen sajón, en la que abundan nombres como Fraenkel, Galinsky, Nisbet, Rudd, West, etc., familiares al latinista y al estudioso de Horacio, salvo excepciones esporádicas como Carcôpino o Kerenyi.

No es la primera vez que se intenta un libro no especializado sobre Horacio; los nombres de P. Grimal, H. Hommel, E. Lefèvre, etc., filólogos eminentes, nos dan el ejemplo para intentar un libro de buena aproximación, como este, realizado por un historiador, que guardó en su alma el Horacio de la adolescencia, aunque algunos puntos sean discutibles, pero con el que se concuerda por el gusto inefable de su lectura.

EMILIO ROLLIÉ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
 revistaargos@yahoo.com.ar

PETER KINGSLEY, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic. Empedocles and Pythagorean Tradition*. Oxford, Clarendon Press, 1995.

ARGOS 24 (2000) pp. 213-216

El libro de Peter Kingsley resulta sumamente polémico con respecto a la tradición hermenéutica sobre Empédocles y el pitagorismo en especial, y sobre la interpretación del pensamiento presocrático en general. En la "Introducción" se plantean los problemas principales, que derivan de la autoridad de Aristóteles y Teofrasto acerca de los presocráticos. Básicamente, se busca refutar la concepción de un desarrollo gradual del pensamiento racional que culminaría en Aristóteles, y se siguen las huellas de una tradición de pensamiento más antigua que emerge en la cosmología preplatónica y en la mitología. En este sentido, el libro se presenta como una introducción a ciertas enseñanzas y tradiciones de la antigüedad, en el intento de abrir camino a investigaciones ulteriores dispuestas a examinar las evidencias sin los prejuicios sobre los que se han asentado la filología y la filosofía modernas. En este sentido, Kingsley busca recuperar una tradición oscurecida por los puntos de vista dominantes de la tradición de filosofía clásica racionalista. En lo que a Empédocles respecta, la discusión de si los fragmentos conservados pertenecen a uno o a dos poemas distintos, se advierte como prejuicio moderno la falsa dicotomía entre los intereses científicos y religiosos; Kingsley considera que se trata de dos poemas (cap. 23), pero no por esto distintos en cuanto a concepción e ideología. Se destaca asimismo como prejuicio asentado en la disciplina el aislamiento de las fuentes griegas y latinas del contexto del mundo mediterráneo y oriental, invitando al lector a un recorrido que parte del Cercano Oriente para volver allí en el transcurso de los siglos con la transmisión de las ideas de Empédocles y Pitágoras al Egipto helenizado y al mundo árabe.

El cuerpo del libro consta de veinticuatro capítulos distribuidos en tres partes, en correspondencia con el título (I Philosophy, II Mystery, III Magic), seguidos de tres breves apéndices sobre aspectos puntuales de las relaciones entre Grecia y Oriente, y completados con una interesante bibliografía y un índice temático. (Un mapa de Sicilia y otro de Egipto guían al lector a través de esta ruta marginal, pero no por esto menos influyente, del pensamiento griego.

La primera parte (caps. 1-5) aborda la cosmología de Empédocles analizando la cuestión de los elementos; el problema se focaliza en la confusión que presenta desde la antigüedad la tradición filosófica entre los elementos éter y aire, por un lado, y en las correspondencias entre los elementos y los dioses (fr. 31 B6 - DK), por el otro. Mediante un estudio filológico de los términos *aer* y *aither* en el lenguaje poético, y basándose en un pasaje de Filón conservado en armenio (caps. 2-3), Kingsley concluye que *aer* no es uno de los cuatro elementos, sino 'niebla' y 'vapor', mientras que *aither* es el término empleado para designar el elemento aire. En cuanto a la correspondencia entre los elementos y los dioses (caps. 4-5), retoma una interpretación del siglo XIX (Kntz, seguido por Burnet) que identificaba a Hades con el elemento fuego, apoyándose en datos de la

mitología griega y romana, complementados con referencias al Cercano Oriente y a la mitología indoeuropea, que presentan el rasgo común de asociar al sol (=fuego) con el mundo subterráneo. El punto más atrevido, y por ende menos ortodoxo en términos de la filosofía clásica y académica, radica en la asociación entre el sol en tanto fuego, la tierra y el mundo subterráneo, con la doctrina del 'fuego central', conservada en la tradición alquímica desde la antigüedad tardía: se presenta como evidencia un texto conservado fragmentariamente en árabe y en traducción latina (*Turba Philosophorum*), que atribuye esta doctrina específicamente a Empédocles, coincidente con la literatura alquímica griega (Olimpiodoro de Alejandría, Zósimo de Panópolis).

La segunda parte investiga las representaciones del mundo subterráneo en el *Fedón* de Platón, analizando en tres capítulos sucesivos (caps. 7-9) la geografía, las fuentes y la estructura del mito. Se puntualizan las coincidencias entre la descripción topográfica y la geografía de Sicilia, se establecen las fuentes pitagóricas, y en cuanto a la estructura se centra en los cuatro ríos y sus funciones escatológicas en el contexto de los cultos místicos de Deméter y Perséfone. Se destaca en el libro la imagen de Platón como un eslabón en esta tradición, que reaparece en el neoplatonismo y en el neopitagorismo, continuando una tradición oral anterior atribuida al pitagorismo, que adapta a su vez la tradición órfica. Así en el capítulo 10 ('Plato and Orpheus') se indagan los orígenes del mito del *Fedón*, postulando para los estratos más antiguos un poema atribuido a Orfeo. Se analizan las posturas más recientes acerca de las relaciones de Platón con las fuentes itálicas. El punto importante para el argumento general radica en que los ríos del mundo subterráneo descritos por Platón son atribuidos por fuentes posteriores a la tradición órfica (Ὀρφῶς παράδοσις), que establecía la correspondencia entre los ríos y los cuatro elementos y que desarrollaba la interpretación alegórica que suele atribuirse tardíamente al neoplatonismo, pero cuya anterioridad ya no puede ponerse en dudas a la luz de nuevas evidencias. Un hito importante del libro es el capítulo 11 ('The Mixing-Bowl'), en el que se examinan los testimonios sobre un poema órfico llamado *Krater*, en relación con los cráteres volcánicos de Sicilia y la leyenda de la muerte de Empédocles arrojándose al Etna para devenir inmortal. Particularmente interesante resulta la propuesta de Kingsley de atribuir al pitagórico Zopyrus de Tarento el poema *Krater*, que sería así la fuente primaria directa para el mito del *Fedón*, y que ilustra la adaptación pitagórica de la tradición órfica. Y puesto que este Zopyrus se identifica con un inventor mecánico de la escuela de Tarento, diseñador de armas de guerra, resulta de ello un cuestionamiento a la imagen difundida de una supuesta dicotomía en la escuela pitagórica entre el conocimiento teórico y el conocimiento práctico o, desde otra perspectiva, entre los aspectos religiosos y el desarrollo científico. Se retoma la doctrina del 'fuego central' (cap. 13), examinando el esquema cosmológico de Filolao y su relación con el lenguaje poético y mitológico, con particular referencia a la disposición homérica del cielo, la tierra, el Hades y el Tártaro (*Il.* 8.13-16), que conduce a una identificación entre el Tártaro del lenguaje mitológico y el 'fuego central' del lenguaje cosmológico de Filo-

lao, basado en la interpretación de datos transmitidos por la tradición poética (Homero y Hesíodo), y entre el Hades y la anti-tierra de la cosmología pitagórica. Esto implica un desplazamiento del esquema geocéntrico, atribuido a influencias orientales, pero donde el proceso de adaptación de la tradición se ve claramente al tomarse como base el lenguaje de la tradición poética específicamente griega, esto es, Homero. En el capítulo 14 ('A History of Errors') recapitula las discusiones más importantes explicitando las causas de la confusión, que remontan a las interpretaciones de Aristóteles de la cosmología pitagórica, en las que se pierde la articulación con la dimensión mitológica. Se observa la pervivencia de esta tradición en fuentes cristianas y árabes, y se explicitan los prejuicios de la erudición moderna, dominada por el atenocentrismo en su visión general de la antigüedad griega, que han obstaculizado la comprensión de la tradición pitagórica y presocrática.

Nueve capítulos conforman la tercera parte del libro (15-24), dedicada a la magia, concepto que requiere de ciertas precisiones. Se examinan evidencias sobre operaciones mágicas atribuidas a Empédocles, analizando el fragmento 111, atendiendo a las relaciones entre Sicilia y las ciudades fundadoras en Creta y Rodas, por las que circulaba el intercambio cultural con el Oriente; se traza una línea de filiación que vincula la enseñanza de Empédocles con el chamanismo norasiático a través de los magos de Persia, que proporcionan la palabra μάγοι al griego, para referirse a individuos que demuestran dominio sobre la naturaleza y pueden modificar el curso ordinario de los acontecimientos. Esta tradición reaparece en el Egipto helenizado en los papiros mágicos, los tratados herméticos y la literatura alquímica, y se constituye en el contexto inmediato para interpretar tanto los poemas de Empédocles como las leyendas acerca de su muerte, que son entendidas como parte de un proceso ritual iniciático vinculado a los misterios de Deméter y Perséfone. Se aducen diversos testimonios sobre esta tradición, su relación con los misterios de Dionisos por un lado y con el pitagorismo antiguo por el otro, para concluir en una línea de esoterismo báquico, que presenta el fenómeno de la heroización y la apoteosis como objetivos centrales, cristalizado en lo que se conoce como literatura órfica. Se examinan las láminas órficas de los siglos IV y III a.C., y otros documentos posteriores que muestran la continuidad de esta tradición esotérica desde la época arcaica hasta la antigüedad tardía, y en los últimos capítulos se señala su transferencia al mundo árabe. A la luz de los testimonios, Empédocles aparece como un mago, transmitiendo una enseñanza de procedencia oriental, más específicamente egipcia a través de Cartago, lo que explica la emergencia de esta enseñanza en los papiros mágicos en el Egipto grecorromano. Importa destacar que el término 'magia' está tomado en un sentido preciso y no debe entenderse como una vulgar manipulación de fuerzas más o menos vagas, sino como una forma especial de conocimiento que presenta aspectos comunes con la religión y con la ciencia, en tanto esquemas descriptivos de la realidad, destacándose el aspecto ritual y el conocimiento distintivo de la naturaleza. Se analizan los testimonios en torno a la figura de Bolus de Mendes (delta del Nilo, s. II a.C.) en el que convergen líneas de

pensamiento del pitagorismo y de la escuela de Demócrito, junto con tradiciones de conocimiento locales, a partir del cual se asocian estrechamente la supervivencia de la doctrina pitagórica y las doctrinas de los tratados herméticos, en tanto líneas paralelas de una misma tradición de conocimiento.

Particularmente interesantes resultan las revisiones de prejuicios críticos en las disciplinas modernas junto con el análisis de nuevas evidencias que desacreditan puntos de vista asentados y difundidos. El examen de las categorías de magia y religión, puntualizando los prejuicios que han llevado a desconocer el fundamento mágico del conocimiento científico, resulta renovador frente a enfoques anteriores del tema, en tanto puede dar cuenta de una más amplia evidencia, abundantemente presentada por el autor tanto en fuentes de la tradición escrita como en documentos primarios (papiros, tablillas, inscripciones). La articulación entre el lenguaje mitológico y la cosmología de los presocráticos reviste el mayor interés para los estudios sobre el período arcaico. El pitagorismo aparece como el ámbito de transmisión de estas enseñanzas que combinan aproximaciones científicas en la descripción de la realidad con operaciones rituales mágicas con un variado espectro de objetivos, entre los que se destaca el uso medicinal. El libro de Kingsley cubre un amplio panorama de la antigüedad, rastreando una tradición de conocimiento que aparece como marginal frente a la imagen de la Grecia clásica, focalizada en Atenas y su impronta racionalista, cuando esta tradición ha sido culturalmente no menos influyente que la específicamente 'clásica'. Un libro que arroja nueva luz sobre el proceso de transmisión de una doctrina desde la Grecia antigua hasta señalar los límites de la comprensión moderna del fenómeno.

DANIEL TORRES

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
datorres@netverk.com.ar

ARGOS 24 (2000), pp. 216-219

CAROLINE KROON, *Discourse particles in Latin; a study of nam, enim, autem, vero and at*. Amsterdam, J.C. Gieben, 1995, xiv + 402 pp.

El presente estudio es la tesis doctoral de la autora, realizada bajo la dirección de M. Bolkestein. Se inscribe en la serie de trabajos procedentes de la Universidad de Amsterdam que han renovado en los últimos años la lingüística latina con enfoques procedentes de la gramática funcional, el análisis del discurso y la pragmática.

El tema de las partículas ha sido generalmente desdénado en los manuales de gramática de las lenguas individuales y el latín no ha sido la excepción. Algunas de las que son tema de indagación en esta obra han sido descriptas tradicionalmente como medios lingüísticos que expresan relaciones semánticas entre cláusulas principales adyacentes, incluyéndose a las dos primeras entre las partículas coordinantes causales y a las otras tres entre las adversativas. Pero es claro

que muchos usos de estas partículas escapan a esta descripción y obligan a los autores de gramáticas latinas a señalar gran número de excepciones. Para resolver estas dificultades, Kroon propone un enfoque pragmático-discursivo para el estudio y descripción de las mencionadas partículas.

La obra está dividida en dos grandes secciones; la primera, que abarca algo más de un cuarto del libro, traza el marco teórico en el que se desenvolverá la descripción de las partículas mencionadas en el título. Esta parte teórica –señala la autora– puede interesar especialmente a los lingüistas que trabajan en el campo de la cohesión textual, a los que se especializan en partículas y a los que se dedican al desarrollo de los modelos lingüísticos de la coherencia discursiva (p. 2). La segunda parte contiene una descripción sincrónica sistemática de cada una de las partículas y, naturalmente, es de especial interés para los latinistas, aunque provee también, según opina la autora, materiales útiles para la lingüística general.

El corpus seleccionado comprende textos producidos entre los siglos II a.C. y II d.C., centrándose la selección particularmente en Plauto, Terencio, Cicerón, Petronio, los historiadores César, Salustio, Livio, Curcio y Tácito y las *Cartas a Lucilio* de Séneca.

La primera parte que, como anticipamos, desarrolla el marco teórico general para el análisis de las partículas discursivas, comprende cuatro capítulos. Los dos primeros dan cuenta, resumidamente, de los estudios más representativos que cubren el campo de las relaciones textuales en lenguas modernas (especialmente el inglés) y en latín: el primero abarca los que proponen una aproximación que Kroon califica como "top-down", es decir desde la taxonomía de las relaciones hacia los elementos de relación; el segundo, agrupa a los que realizan, también en palabras de la autora, una aproximación "bottom-up", es decir poniendo el acento en las partículas que marcan esas relaciones. Se hace referencia, en primer lugar, a las clasificaciones lógico-semánticas, que han sido las habituales en las obras de referencia y en los diccionarios latinos y que en mayor o menor medida reproducen los conceptos del antiguo manual *Tursellinus seu de particulis Latinis commentarii* de Hand (1829-1845). Mayor espacio se dedica a las clasificaciones que integran enfoques pragmáticos (como las taxonomías de Halliday y Longacre elaboradas para el inglés o los estudios particulares de algunos conectores de Van Dijk y Ducrot) como así también a las que se han elaborado desde la perspectiva de la teoría de los actos de habla o desde aproximaciones pragmático-discursivas. La conclusión de Kroon es que ninguna de estas teorías, separadamente, es suficiente para dar cuenta de la función y distribución de las partículas latinas y propone consecuentemente, para lograr una adecuada descripción, recurrir adicionalmente a conceptos provenientes del análisis del discurso y del análisis de la conversación. Cree que, para el estudio de los elementos de relación, resulta más útil un modelo multidimensional de la organización jerárquica del discurso en el que caben incluso elementos del contexto comunicativo no-verbal (p. 32). Concluye que una aproximación en la que se asigne funciones 'discursivas' a las partículas en cuestión tiene una mayor extensión explicativa y es por ello que prefiere denominarlas conectivos o partículas *discursivas*.

Los capítulos restantes de la sección teórica se destinan a la presentación del modelo adoptado como marco para su trabajo, al que califica como "a rough working model" (p. 58). Este tiene como base el concepto de coherencia, al que considera pertinente en tres niveles distintos del discurso —el representacional, el presentacional y el interaccional—, modelo basado en el de Halliday, pero al que la autora modifica por necesidad del propio material analizado. Las partículas se describirán y clasificarán entonces según el nivel del discurso en el cual tienen primariamente su función. En el capítulo final de la sección, Kroon presenta el "formato descriptivo" que utilizará en la descripción de cada una de las partículas involucradas. Son sus componentes:

1) un *significado básico*, es decir una invariante o constante semántica que todos los usos tienen en común (sin excluir la posibilidad de un número restringido de significados que pueden darse bajo la misma forma); este significado básico interactúa con un nivel específico del discurso, lo que da lugar a:

2) una *función discursiva*, que constituye el elemento más importante en la caracterización de una partícula y es el que en general se registra en los diccionarios y manuales de referencia. Esta función discursiva debe entenderse como una instrucción pragmática del hablante al oyente sobre cómo la unidad que contiene esa partícula debe referirse al contexto verbal o no verbal. Si bien una partícula puede tener más de una función discursiva en el caso de funcionar en más de un nivel del discurso, estas deben distinguirse jerárquicamente en primarias y secundarias;

3) el *uso efectivo, real* de la partícula, relacionado con la motivación pragmática para usarla en un contexto específico;

4) ciertos *efectos colaterales* provenientes de las propiedades contextuales.

La segunda parte se abre con un capítulo dedicado a la discusión de la noción de causalidad. En este marco se da una visión general del modo en que *nam* y *enim* han sido convencionalmente tratadas en los manuales de gramática. En general se las ha ubicado entre las conjunciones coordinantes causales sin establecer diferencias entre una y otra. Tras mostrar el fracaso para describir *nam* en todas sus ocurrencias como marcador de relaciones causales entre oraciones subsiguientes, aplica a su caracterización el formato descriptivo propuesto anteriormente. Señala que *nam* debe describirse primariamente como una partícula conectiva que funciona en el nivel presentacional del discurso y cuyo significado fundamental es la 'subsidiariedad'; es decir que *nam* marca unidades del discurso que proveen información subsidiaria con relación a otra unidad del discurso más central. La tradicional descripción de *nam* como un indicador de relación causal entre cláusulas es reducido a un efecto colateral en la propuesta de Kroon. Y lo mismo sucede con *enim*, a la que atribuye un significado básico de 'consenso' y cuya función discursiva es apelar al involucramiento y cooperación del destinatario. Por esta razón la ubica en el nivel interaccional del discurso.

En el capítulo siguiente se discute la noción lingüística de 'adversatividad' y se hace referencia al modo en que los 'conectivos adversativos' *autem*, *uero* y *at* han sido descriptos tradicionalmente en los manuales de gramática. Los tres

capítulos siguientes están dedicados al análisis minucioso de cada una de estas partículas siguiendo el esquema descriptivo aplicado a *nam* y *enim*.

A *autem* se la ubica en el nivel presentacional del discurso y se le atribuye como función primaria la de marcar el estatus 'discreto', separado, de un fragmento del texto en relación con su contexto precedente verbal o no-verbal. Funciona como un recurso focalizador de una segunda unidad que se presenta como paralela u opuesta a una anterior, ya sea en el nivel de la oración o más globalmente en el nivel del texto, cumpliendo en este segundo caso la función secundaria de marcar discontinuidad temática.

En cuanto a *vero*, se considera que su función discursiva primaria, que se produce en el nivel interaccional del discurso, consiste en marcar el compromiso personal con respecto al acto comunicativo, es decir que se comporta como un marcador de modalidad, aflorando su alegado valor adversativo tan solo como un efecto colateral en determinados contextos contrastivos.

Con respecto a *at*, Kroon establece que su función primaria es marcar, en el nivel interaccional del discurso, que en la unidad comunicativa que la sigue las expectativas del destinatario serán frustradas. Se determina para ella, además, una función secundaria que consiste en indicar, en el nivel presentacional, que la atención se dirige enfáticamente hacia una nueva unidad temática.

La obra resulta un valioso aporte por abordar una temática escasamente tratada en los estudios gramaticales del latín y por hacerlo con gran rigor metodológico y notable claridad expositiva. Creemos que el enfoque pragmático-discursivo elegido por la autora, al permitir una visión más clara de la organización textual a través del establecimiento de las funciones discursivas de los conectivos analizados, completa y complementa otros niveles de análisis y contribuye a lograr una mejor comprensión global de los textos.

El libro se cierra con una amplia y actualizada bibliografía y tres índices analíticos: de términos tratados, de pasajes discutidos y de palabras latinas.

MARTA GARELLI

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
garelli@criba.edu.ar

SÉNECA, *Diálogos. La filosofía como terapia y camino de perfección.*

Introducciones, traducción y notas de Matías López López, prólogo de Agustín García Calvo. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000, 293 pp.

Matías López López, doctor en filología clásica por la Universidad de Barcelona, nos presenta esta su traducción de los *Diálogos* de Séneca (*De la providencia, De la firmeza del sabio, De la ira, De la felicidad, De la vida retirada, De la serenidad del espíritu y De la brevedad de la vida*), muy bien ajustada al texto y al estilo retórico del Cordobés. Con oportunas notas que enriquecen la lectura de

ARGOS 24 (2000) pp. 219-221

los tratados por las referencias conceptuales respecto de no sólo otras obras de Séneca, sino también de autores pre y post senequianos. Esta versión de los *Diálogos* demuestra, al igual que lo que sucedió a lo largo de veinte siglos de lecturas, imitación e influencias, como el traductor puntualiza al reseñar la pervivencia del filósofo, que Séneca renueva su mensaje también para este nuevo siglo.

La edición se abre con un prólogo (pp. 9-12) de García Calvo, en el cual presenta escuetamente la versión de López López y puntualiza el carácter de la filosofía de Séneca. El filósofo es particularmente deudor como otros (estoicismo, cinismo) de la escuela socrática. El aglutinante de estas escuelas es el rechazo a la sociedad tal como se les daba. Por otra parte, García Calvo remarca atinadamente que un libro debe mover a la discusión, aún fuera del ámbito del propio libro, cosa que el prologista ejemplifica con algunos pasajes del *De ira*. En el preámbulo del traductor (pp. 13-6) se remarca la vocación o fe por un autor: en el caso concreto de López López, su relación con Séneca, los motivos que lo llevaron a descubrir su Séneca y la decisión de hacerlo público.

La introducción (pp. 17-61) está dividida en ocho partes: se trata del perfil biográfico, de la producción literaria, del talante personal y el oficio de moralista, de su lenguaje y estilo, su pervivencia, de estos *Diálogos* en particular, sobre la traducción presentada y termina con una abundante y actualizada bibliografía general. Con todo, a su vez, cada diálogo está presentado con una breve introducción, una sinopsis y una bibliografía específica. Al final hay un índice de nombres propios y otro de materias: los conceptos más importantes del pensamiento de Séneca en estos tratados.

No encontramos tesis alguna novedosa sobre la cierta paradoja en torno de Séneca, entre su vida pública, su relación con Nerón especialmente, y su pensamiento: "ese constante duelo entre lo pensado y lo vivido" (p. 29). El asunto es complejo, nos dice el traductor, "Séneca aspiraba a poner en práctica un sentido de la monarquía tal que [...] se respetaran los derechos adquiridos de la aristocracia senatorial y a la vez se promoviera, a pesar del despotismo imperante, una cierta humanización del poder político inspirada en los principios filantrópicos del pensamiento estoico" (p. 22). Es así que Séneca nos resulta: "a medida que mejor se aceptan en él la ambigüedad y la contradicción" (p. 28).

Los *Diálogos* —en rigor, etiqueta dudosa puesta a esta serie de tratados, pero que la tradición así forjó y las ediciones modernas se muestran respetuosas al respecto— junto con las *Epístolas morales a Lucilio* son "la representación genuina del sistema teórico senequiano" (p. 28) y, sigue el traductor, un retrato fiel de lo que en Roma imperial se entendía por filosofía" (p. 28). La originalidad de Séneca reside para López y López en la síntesis del estoicismo ortodoxo tradicional y el utilitarismo terapéutico. En estos diálogos, justamente, encuentra el traductor que "Séneca reivindica la independencia de criterio en relación a los maestros y la reformulación permanente de postulados y actitudes" (p. 29). El fin es la consecución en el ámbito interior de la verdadera sabiduría, frente al criterio externo del éxito en lo social. Pero ello constituye una tarea infinita: obtener, en efecto, el discernimiento de la verdad, la elevación y la armonía con la naturaleza,

el autodominio, la soberanía espiritual, la libertad sin límites, la clemencia, el gozo sereno ante la propia fortuna y el destino común del hombre –de hecho, todo lo que tematiza el filósofo en estas obras– hacen que aunque el sabio estoico senequiano parezca un estado utópico, con todo sea digno de ser buscado.

ANTONIO TURSI

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
 revistaargos@yahoo.com.ar

G. NAGY, *Homeric Questions*. Austin, University of Texas Press, 1996, 180 pp.

ARGOS 24 (2000) pp. 221-232

En la "Introducción" de este libro compuesto por cuatro capítulos el autor se propone pensar con una visión actualizada las clásicas cuestiones homéricas. Sin descuidar los estudios filológicos con origen en la Biblioteca de Alejandría, la innovación del crítico es ver la *performance* de la poesía homérica, es decir la ejecución como realización poética, desde dos disciplinas poco utilizadas en los estudios clásicos, como la lingüística y la antropología. El recurso a estas se fundamenta en una concepción del lenguaje como una estructura con función social y no como un mero objeto de estudio y a la importancia otorgada por la antropología a las tradiciones culturales y su valor en todas las sociedades.

En función de esto en el capítulo I, "Homero y las cuestiones de la poesía oral", trata de demostrar que la oralidad es un componente primario de la poesía y, por ello, resulta conveniente hablar de poesía oral. En esta perspectiva de la poesía oral, entonces, se observan los elementos de la tradición que la misma sustenta, y se abordan procedimientos y conceptos como 'trabajo de campo', 'sincronía *versus* diacronía', '*composition-in-performance*', 'difusión', 'temas', 'fórmula', 'economía', 'tradición *versus* innovación', 'unidad y organización', y 'autor y texto' al referirse a la literatura oral para circunscribirse finalmente a la poesía de Homero.

Sosteniendo el planteo de la oralidad en el capítulo II, "Un modelo evolutivo para la fabricación de la poesía homérica", el crítico propone los términos *composition* y *performance* como *composition-in-performance*, es decir, como un proceso para la elaboración de la poesía homérica. Luego de este cuestionamiento atiende al problema de la escritura del texto y a los mecanismos empleados para la fijación del mismo. Sin embargo, advierte la pérdida que implica para la literatura oral la fijación por escrito con respecto a su carácter religioso (mítico y ritual). No obstante, ahonda en las antiguas tradiciones orientales la importancia de la literatura oral y su incidencia en la audiencia desde una perspectiva antropológica. En síntesis, en este capítulo propone como modelo de fabricación de la poesía homérica las tradiciones literarias orales del Asia Central, principalmente la India, y del este europeo, en especial las tradiciones eslavas del sur,

avanzando sobre los resultados alcanzados por sus predecesores Albert Lord y Milman Parry.

En el capítulo III, "Homero y la evolución del texto homérico", Nagy retoma el problema de la fijación escrita del texto, pero considerando el contexto histórico-social en el que se produce. Para ello recorre la crítica y las diferentes posturas sobre la 'recensio' pisistrática. Nagy aporta nuevos argumentos a la postura que plantea que sería en la época de los Pisistrátidas, en especial con Hiparco, hijo de Pisístrato el tirano, cuando se produce la fijación textual de los poemas homéricos. Sin embargo, termina advirtiendo que hay que considerar a la fijación del texto homérico como un proceso y no como un evento.

Por otra parte, en el capítulo IV, "El mito como ejemplo en Homero", se focaliza la atención en el mito con sus dos posibilidades: el de la verdad (*alétheia*) y el de la cosa verdadera (*aléthés*); distinción que puede ser la adecuada para la antigua oposición de lenguaje marcado (mito) y no marcado (*épos*). En este sentido, se desarrolla la cuestión de si el mito ha de ser una verdad abstracta incuestionable, en otras palabras como algo ejemplar, o bien si ha de tener connotaciones en el mundo real y concreto, es decir como un ejemplo para aplicarse a cualquier situación humana. Luego de analizar diversas posturas como por ejemplo la de G. S. Kirk y C. Lévi-Strauss acerca de la invención de mitos orales-arcaicos en Homero, la de Walter Burkert en el sentido de que el mito designa una realidad, o la de Richard Martin quien dice que el mito designa el acto de habla en la dicción homérica y que tiene relación directa con su uso en los cultos religiosos, entre otras, el autor termina inclinándose por el mito como un ejemplo en la poesía homérica en términos de modelo, proponiendo, de esta manera, la aplicación social del mismo, en la línea de Mabel Lang.

Por último, en el "Epílogo" cierra el libro analizando mediante un paralelismo desde la perspectiva antropológica de Claude Lévi-Strauss la importancia de la oralidad en la *performance* a lo largo de tradiciones posteriores y distantes a la cultura griega como la de los indígenas americanos.

Para concluir debemos expresar que el libro y la interesante bibliografía empleada, acompañada de citas y discusiones, abre una nueva perspectiva en el estudio de algunas cuestiones homéricas tantas veces abordadas, como la de la oralidad y la textualidad, con resultados sorprendentes que constituyen un progreso disciplinar con respecto a tratamientos anteriores. Con todo, permanece abierta la cuestión de la fijación escrita de los poemas, y los argumentos de Nagy no han logrado convencer a los defensores del siglo VIII a.C. (cfr. Janko, CQ, 48, 1998, pp. 1-13).

ALEJANDRO GIRONDE
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
revistaargos@yahoo.com.ar

ROBERT PARKER, *Athenian Religion. A History*. Oxford, Clarendon Press, 1996, xi-xxviii + 370 pp.

ARGOS 24 (2000) pp. 223-238

La "Introducción del libro" (cap. 1) plantea la paradoja entre la premisa asentada del carácter eminentemente social de la religión griega y la falta de investigación con respecto a los grupos sociales que la sostuvieron, cuya historia resulta así un objetivo principal del libro. Se señala la concentración de los estudios sobre la religión griega en el carácter panhelénico, o su restricción a algunas actividades religiosas (por ej. festivales) cuando se enfocan las *poleis* particulares. En este sentido, se plantea el problema del término 'religión griega', que tiende a homogeneizar las prácticas de las distintas ciudades, postulando en cambio tomar una ciudad individual como unidad básica para el estudio. Se examina la dicotomía entre religión pública (*δημοτελής, δημοτικά*) y privada (*ἴδια*), que resulta aplicable a cuestiones de financiamiento y administración de santuarios.

En el capítulo 2, "Out of the Dark Age" se tratan las cuestiones en torno al surgimiento de los cultos y su relación con el surgimiento de la *polis*. Se estudia la cuestión de la unificación temprana del Ática con centro en Atenas y se reseñan las tres visiones más corrientes sobre las estructuras políticas de la Edad Oscura. La introducción del sistema tribal en Atenas se considera un factor concurrente para la unificación política del Ática. Independientemente de que hubiera habido una autoridad centralizada, el hecho es que el ámbito del culto constituye un espacio singular para el desarrollo de cierta conciencia de pertenencia a una comunidad supra-local. Parker considera que la teoría del 'renacimiento del siglo VIII' en la vida religiosa no se puede explicar por el surgimiento de la *polis*, que en realidad resulta una abstracción moderna, asentada y difundida desde Burckhardt (*Griechische Kulturgeschichte*, 1898), sin correlato con la evidencia supéstita. Tomando el año 700 para una reconstrucción conjetural de la vida religiosa, se examinan los testimonios sobre las tres magistraturas principales del período arcaico (*basileus, archon, polemarchon*), que muestran al rey en el centro del culto público. Los aristócratas, por su parte, corrían con los gastos y organización de las construcciones en piedra en sus comienzos, y a la vez representaban a Atenas en sus relaciones religiosas internacionales. Se releva la evidencia sobre ritos realizados por individuos, familias, fratrías y asociaciones locales. El punto abierto a la investigación es cómo se establecían las relaciones entre los diversos poderes del politeísmo a través de estos grupos, dando forma religiosa a la vida de la sociedad y configurando sus jerarquías.

El cap. 3, "Mountain Peaks and Tombs of Heroes", trata de dos formas culturales atestiguadas desde el siglo VIII: una de estas formas es la de los cultos de montaña, en general consagrados a Zeus; se trata de cultos especializados en relación con las actividades agrícolas. En cuanto a la segunda forma, la de los cultos heroicos, la evidencia empieza en el siglo VIII y abunda en el VII. Se examinan algunas asociaciones entre los cultos heroicos conocidos por la arqueología y los que presenta la evidencia literaria y epigráfica, concluyendo que la

consagración de las tumbas micénicas aparece como un elemento importante para la cuestión de los orígenes de estos cultos. Se relevan las distintas hipótesis sobre los orígenes y desarrollo, demostrando la insuficiencia de las teorías para explicar el fenómeno, dada la diversidad de cultos, especialmente en el Ática.

El estudio del período arcaico se prosigue en el cap. 4, "Solon's Calendar", con lo que se considera un hito en la historia de la religión griega: el diseño de un calendario escrito de sacrificios, atribuido a Solón, del que se conservan fragmentos. Se examinan las fuentes sobre las restricciones a la influencia aristocrática que caracterizan la actividad de Solón en política y en religión, estableciendo cultos para el pueblo. Otro problema que se plantea es el de la relación entre la escritura y la ley; tras el examen de fuentes, sobre todo epigráficas, permanece abierto el interrogante sobre las motivaciones específicas que indujeron a la codificación escrita de la legislación en materia religiosa. Se observa el contraste entre los primeros textos griegos y las elaboradas prescripciones de los textos del Cercano Oriente, lo que hace suponer que una parte importante se confiaba a la memoria. Una función primaria del código parece haber sido la determinación de los gastos de los atenienses para con los dioses, según lo implicado en el concepto de *demotelés*. Parker concluye señalando la unión indisoluble en Grecia entre la religión y el estado.

El capítulo 5, "Archaic Priesthood: the Problem of the *Gene*", trata de la estructura tradicional de la vida religiosa, en especial la naturaleza del *genos* arcaico en el Ática, y las relaciones entre el sacerdocio y el poder político. Los *gene* aparecen como custodios del culto, y conjuntamente del mito o los mitos concernientes a los intereses del grupo. En cuanto a la difundida interpretación moderna que ve a los *gene* como la aristocracia del estado arcaico, se subraya la importancia crucial de la reforma de Solón, que debilitó la importancia de los *gene*, por lo cual se considera que aquí radica la ruptura entre la autoridad religiosa y el poder político. Refuta una interpretación reciente que postula una confusión entre dos entidades distintas: el *oikos*, con poder político, y el *genos*, con función sacral, afirmando el rol crucial del *genos* desde el momento en que la pertenencia a uno se consideraba patente de nobleza y calificación.

El cap. 6, "The Sixth Century: New Splendours", parte de la transformación que experimenta Atenas en el siglo VI, con la magnificencia arquitectónica y la proliferación de festivales urbanos espectaculares, y que suele adjudicarse a Pisistrato y sus hijos (561-510). Pasa revista a varios emprendimientos de construcciones monumentales y al fenómeno de la ornamentación pública, pero se explican más en el contexto de otras mejoras urbanas de la época que por su incidencia en la vida religiosa. Uno de los puntos más destacados es la transformación de las Panateneas en un festival atlético panhelénico, la fundación o refundación de las Dionisiacas en la ciudad, fenómenos que sin duda implicaron mayor apertura a las masas populares, pero sólo como participantes y espectadores, lo que no permite hablar de una revolución contra las formas de la cultura aristocrática establecida, y se refuta la teoría de que los tiranos hubieran propiciado el culto de los 'dioses del pueblo' (Deméter y Dionisos). Particularmente

interesante resulta la observación de Parker acerca de la supuesta secularización de los festivales, sostenida por el enfoque moderno, cuando para los griegos no había una distinción entre 'religioso' y 'secular'. El capítulo toca otros aspectos, como la cuestión de las *hermai* y la manipulación simbólica del mito, y se cierra con un Anexo sobre los festivales en el siglo VI, centrado en las Panateneas, las Dionisíacas y el enigma en torno a los primeros patrones de la tragedia.

En el cap. 7, "Before and after Clisthenes", se parte de la nueva configuración de la sociedad llevada a cabo por Clístenes, que implicó una transformación de la vida religiosa, por lo que se procede a una revisión de las estructuras antes y después de Clístenes. Se trata la distribución de la ciudadanía en cuatro organizaciones –demo, *trittys*, tribu y *fratría*– señalando la importancia del demo para la vida religiosa, que representa a la ciudad en pequeño, con su propio calendario. En cuanto a las *fratrías*, eran asociaciones hereditarias cuya razón de ser principal se vincula con la admisión a la ciudadanía, que tenía lugar en el marco del festival de las *Apatouria*; así la celebración de este festival ancestral resulta un objetivo principal de las *fratrías*. Se examina la evidencia sobre otras organizaciones de la época (asociaciones hereditarias de *orgeones*), en torno a un héroe local, con intereses privados proyectados al bien común. La reforma de Clístenes implicó un aumento de cuatro a diez tribus, una nueva unidad administrativa en los demos, lo que se considera conservador con respecto a las estructuras religiosas tradicionales, planteándose como cuestión subyacente la del predominio aristocrático tradicional en la vida religiosa. Se reseñan las dos posturas críticas principales sobre la reforma de Clístenes, para concluir que la concepción tradicional permanece operante en la designación de los héroes epónimos por el oráculo de Apolo y en su asociación ficticia (mitológica) con las tribus.

El capítulo 8, "The Fifth Century: Democracy and Empire", comienza señalando la superposición entre la historia de la religión y la historia de los sucesos, con la ofensiva persa en el centro, acusados de quemar los templos de los dioses. El programa de construcciones monumentales se afirma en los años de la democracia, que aparece así tan comprometida con la religión tradicional como lo estaba la tiranía. Pero en muchos otros aspectos hay un cambio de los valores tradicionales: la autoridad religiosa pasa a depender del concilio y la asamblea, que entienden primariamente en materia de ritos, lo que comporta una práctica diaria; esto representa un cambio con respecto a las estructuras religiosas anteriores, que incluye la merma de influencia de los *gene* en materia de privilegios, de los ricos en materia de financiamiento, y pasa a ser la democracia radical la administradora de los asuntos religiosos. Se analiza la institución de la oración fúnebre y la controvertida cuestión de sus orígenes y se señalan los rasgos en común con el culto de los héroes, mostrando la construcción de una tradición patriótica heroica reflejada en los epitafios. En cuanto a la etapa del imperialismo, se tratan dos aspectos principales en las relaciones religiosas con los aliados: por un lado, la instalación de cultos atenienses en otras ciudades, e inversamente, la obligación impuesta a los estados sometidos de participar de los

festivales más importantes en Atenas, lo que implicaba el envío de costosas ofrendas.

El cap. 9, "The Fifth Century: New Gods", presenta otro fenómeno destacado, el de la innovación religiosa, con la introducción de nuevos cultos, entendido como un fenómeno recurrente en el politeísmo. Pasa revista a las distintas formas de innovación y adaptación, que van desde la acuñación de epítetos a determinados dioses a la erección de altares y templos a figuras mitológicas a las que se atribuyó cierta intervención en los hechos históricos. También es significativa la introducción de cultos de otras ciudades griegas, pero el fenómeno más discutido es el de la introducción de dioses extranjeros. Luego se centra en la introducción de cuatro cultos: el de Pan y el de Asclepio, ambos griegos no áticos, el de la diosa tracia Bendis y el de Teseo, culto nativo que recibe preeminencia especial. Una cuestión general que se destaca concierne al rol del individuo, ya que son individuos los que aparecen involucrados según las diversas fuentes en la introducción de nuevos cultos (ej.: la anécdota de Sófoles y el asilo a la serpiente de Asclepio); por otro lado, se observa el carácter conmemorativo de gran parte de ellos, en agradecimiento por eventos públicos, por lo que puede verse que los nuevos cultos reflejan el gran suceso histórico del siglo, la lucha contra los persas. Desde esta perspectiva, la religión griega no se presenta como un mecanismo de control del mundo, sino como una celebración del éxito.

El cap. 10, "The Trial of Socrates: And a Religious Crisis?" trata sobre los cargos de impiedad y corrupción de la juventud esgrimidos contra Sócrates, y las dos interpretaciones modernas que, poniendo énfasis en uno u otro de los cargos, ven una motivación religiosa o política en la condena; la argumentación tiende a mostrar la estrecha vinculación entre ambas, apoyándose en *Las Nubes* de Aristófanes como evidencia del temor popular hacia la impiedad, y en las *Memorabilia* de Jenofonte para el aspecto político. Se comenta también la interpretación de la antigüedad tardía, que veía la condena de Sócrates como el resultado de un proceso contra los intelectuales, analizando la relación entre los puntos de vista de la religión y la ciencia, que en Grecia no presentan el grado de incompatibilidad característico del desarrollo moderno. Pero también se señala que, a diferencia de la física jonia, el contacto con la escuela sofística hizo a la perspectiva científica más crítica, conducente al ateísmo y a un relativismo moral contrario a las costumbres tradicionales, lo que permite considerar una crisis religiosa como trasfondo del proceso a Sócrates. Lo que se destaca a través de diversos ejemplos es que la religión tradicional continúa vigente en sus prácticas y prerrogativas, y que tras la acusación a Sócrates de introducir nuevos poderes subyace la auto-afirmación ateniense para ejercer el control de las prácticas religiosas en el Ática.

El cap. 11, "The Fourth Century", aborda la política religiosa de la Atenas post-imperial, las nuevas introducciones al panteón de la ciudad y el programa religioso asociado con Licurgo. La política religiosa de Licurgo parece basarse en un manejo financiero destinado a restaurar los cultos tradicionales; se examina la cuestión de la reforma del efebato, y la reaparición de los patrones de la religión, ricos que asumen los costos de las construcciones para la ciudad. La introduc-

ción de nuevos cultos a personificaciones abstractas, 'demonizaciones', como Democracia, Paz, *Eukleia* y otros, presenta el rasgo común de asumir el carácter de memorial de hechos históricos contemporáneos, siguiendo una tradición enraizada en el pensamiento arcaico.

El cap. 12, "Beyond the Death of Alexander", comienza tratando la innovación más destacada de la época, el culto del soberano, definido como el producto de la confrontación entre ciudades-estados e individuos muy poderosos de los que las ciudades dependen para su supervivencia, subrayando una motivación recurrente desde la época arcaica. A fin de plantear conclusiones, se revisa el papel de las formas sociales de la religión en el período helenístico y romano, señalando que a fines del s. III a.C. ya las asociaciones derivadas de los períodos anteriores pierden importancia como centro de la actividad religiosa colectiva, lo que se advierte en la desaparición creciente en el siglo III de los cultos heroicos junto con los calendarios de los demos. Una continuidad que permanece es la de los festivales, pero con cambios importantes en su organización, que indica una erosión del ideal de los cultos públicamente financiados, y se reseña la aparición de nuevos festivales como conmemoración de sucesos contemporáneos, destacando las *Ptolemaea* como festival popular de estilo tradicional. En cuanto a la relación entre la ciudad y los filósofos, se observa como problemático el hecho de que a menudo los últimos resultarían simpatizantes de regímenes anti-democráticos, para finalizar con el ejemplo de la ejecución de Filocoro, último atidógrafo y autor de varios tratados sobre temas religiosos, alrededor de 260, fecha estimada por el autor para establecer un corte entre la religión de la ciudad de Atenas y las nuevas modalidades del período helenístico.

El libro se completa con cuatro Apéndices, entre los que se destaca el segundo, con una lista de *gene* apoyada en el testimonio de fuentes en su mayoría epigráficas, y el tercero y cuarto dedicados a las asociaciones religiosas locales y privadas respectivamente, seguidos de un índice de fuentes y monumentos y de un índice temático.

El libro de Parker constituye una fuente de consulta que hará comprender desde otro ángulo las relaciones entre el contexto religioso y las producciones culturales. El enfoque centrado en las organizaciones sociales encargadas de la transmisión de los cultos puede explorarse desde las fuentes literarias, generando una visión innovadora sobre la relación entre la historia, la religión y la literatura a lo largo de la historia de Atenas. Particularmente importante resulta la argumentación contra teorías anteriores sobre temas particulares (ej. culto de los héroes, festivales) en base a la abundante evidencia arqueológica y epigráfica presentada, y particularmente sugerentes los interrogantes planteados donde la evidencia se termina. Por cierto, se trata de un libro que requiere una lectura atenta para seguir al autor en su línea de argumentación a través de los abundantes ejemplos y testimonios ofrecidos. Si bien no se soslaya el problema entre la religión y la filosofía, se advierte cierta parcialidad, debida sin duda al enfoque 'atenocentrista' del estudio, con respecto a la incidencia de otras ciudades sobre Atenas, particularmente la escasa consideración prestada a las escuelas de las

colonias italianas. Cabe esperar la segunda parte prometida, un estudio temático de las prácticas y actitudes de la religión ateniense, que contribuirá al estudio de la religión griega desde el enfoque postulado por Parker, tomando a la ciudad como unidad básica de análisis, y generando nuevos estudios sobre la religión en otras ciudades del mundo griego.

DANIEL TORRES

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
datorres@netverk.com.ar

Argos 24 (2000) pp. 228-230

JOSÉ VARA DONADO, *La técnica dramática de Sófocles*. Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1996, 95 pp.

José Vara Donado escribe sobre la técnica dramática de Sófocles, motivado por el trabajo de Tycho von Wilamowitz – Moellendorf (1969) *Die dramatische Technik des Sophokles*, 2ª. ed., Zurich, quien encuentra contradicciones, incoherencias o fallos técnicos en la obra de Sófocles. Entre los primeros ejemplos de esas opiniones de Wilamowitz el autor cita: "[...] interpreta como un fallo técnico que Teucro, cuando se entera por la advertencia del adivino Calcante del grave riesgo que corre la vida de su hermano Áyax, en vez de limitarse a enviar al mensajero para que se tomen las medidas oportunas en línea 719 ss., no acuda a la carrera él mismo personalmente" (1969:63). Este modo de entender los procedimientos técnicos de Sófocles ha sido compartido por otros estudiosos como Wilamowitz padre, Arnott, Dawe y en algunos aspectos Lloyd – Jones.

JVD considera que dichos procedimientos del hecho literario sofocleo no responden sólo y siempre al frío y predeterminado recurso de la estricta lógica, sino también a la psicología donde un factor como el estado anímico de una persona, por ejemplo, puede comportar actitudes y conductas lógicas o ilógicas.

Antes de circunscribirse al asunto central propone adentrarse en la épica por tres razones relevantes: a) por ser un género muy próximo a la tragedia, b) por haber sido objeto de iguales críticas por analistas y por los que no lo son, y c) porque constituye un refuerzo a las hipótesis, al no explicar los hechos de Sófocles por sí solos.

La justificación de la uniformidad de recursos técnicos usados en la épica y en la tragedia se organiza en tres apartados que demuestran: que la tragedia nace de la épica, que la tragedia utiliza en gran medida dicción épica y que la tragedia toma de la épica más que de ningún otro lugar la acción dramática. Sintetiza su argumentación haciendo referencia a otro trabajo de su autoría, *Origen de la tragedia griega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

Los capítulos que siguen los dedica a un exhaustivo análisis de las relaciones entre las diferentes tragedias y la obra homérica; en particular los casos en que se dan simultáneamente dicción y acción. Entre ellos: el niño huérfano

maltratado; la comitiva que llega y es asediada por la gente, encontrando así dificultad para proseguir el viaje.

Después de comprobar que la tragedia, y particularmente la de Sófocles coincide con la épica en utilizar exactamente idéntica dicción y acción, es comprensible para el autor, que coincidan los elementos técnicos empleados para presentar la aludida dicción y acción.

Estos mecanismos o procedimientos son los siguientes. En lo que respecta a la información de una noticia Sófocles y Homero la presentan de formas variadas:

a) dos informaciones sobre un mismo hecho (vaga o general o por un mensajero particular la primera, y precisa, detallada y con valor oficial al ser dada por un mensajero oficial la segunda);

b) información gradual (y cada vez más significativa);

c) información zigzagueante;

d) información (o afirmación) que luego no se hace realidad;

e) información minimizada o magnificada (que significan realmente más y menos respectivamente de lo que dicen);

f) información que se hace realidad pero en forma distinta a la programada o señalada;

g) el amigo, que tiene un conocimiento vago, derivado de rumores, de la situación por la que atraviesa un ser querido, corre junto a él a informarse de lo que realmente le sucede (lo que constituye una modalidad particular de la técnica cifrada en dos informaciones acerca de un mismo hecho [vaga y precisa, respectivamente]);

h) orden (variante de la información) gradual y progresivamente más significativa;

i) orden no cumplida ni satisfecha.

Con referencia a la acción, Sófocles y Homero utilizan una técnica pareja a la usada al dar una información, así:

a) doble acción;

b) acción gradual;

c) acción lenta;

d) cambio de actitud por cambio de pensamiento;

e) se proyecta una determinada acción pero ocurre otra por un cambio de las circunstancias, distintas a las que se daban en el momento de proyectarla;

f) la excitación anímica produce hechos, comportamientos e incluso palabras y estructura gramatical anómalos;

g) el espectador en ocasiones dispone de una información mayor que la que tienen los propios personajes ejecutores y participantes en la obra;

h) hay veces en que entra o sale una persona sin que se aluda a ello;

i) otras veces una persona transmite a otra una información sin que se haga referencia a ello;

j) el dolido por alguna desgracia se lamenta de ella a la puerta de su vivienda;

k) otros procedimientos.

JVD considera que hay suficientes datos filológicos de índole varia para invalidar la interpretación de Tycho van Wilamowitz y los que siguen su parecer (entre ellos Davidson y Stanford).

Para JVD Sófocles procura, en ocasiones, producir sorpresa en los espectadores, haciéndoles creer algo que luego se comprueba que no es así.

Finalmente dedica el último apartado, que lleva el número 27, al análisis de cuestiones particulares planteadas por algunas tragedias.

La técnica dramática de Sófocles propone, por un lado, un minucioso trabajo de análisis de las tragedias sófocleas en su estructura y en relación con la épica y, por otro, la confrontación con diversas perspectivas de distintos eruditos.

NORA MANTELLI
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE
barrma@infovia.com.ar

ENCUENTROS ACADÉMICOS

SEGUNDO COLOQUIO INTERNACIONAL “LOS GRIEGOS: OTROS Y NOSOTROS”

Desde el 16 hasta el 19 de mayo de 2000, el Centro de Estudios Clásicos Área Filología Griega de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) concretó su Segundo Coloquio Internacional “Los Griegos: Otros y nosotros”. Quienes habíamos asistido al primero, no vacilamos en acompañar al equipo que, bajo la empeñosa conducción de la Prof. Dra. Ana María González de Tobia, trabaja con tanta generosidad y entusiasmo. La presencia de una Comisión de Alumnos reflejó, en su apoyo constante, el respeto y el afecto que sus profesores han sabido inspirarles.

La sede elegida, el Pasaje Dardo Rocha, predispuso al trabajo y al intercambio de conocimientos. El acto inaugural, a cargo de la Dra. González de Tobia, dio el impulso atinado para convertir este encuentro en una experiencia individual y grupal, personal y académica, revitalizadora de nuestras reflexiones y prácticas.

El programa de actividades reflejó la rigurosa y esmerada organización del Coloquio. Desde el punto de vista académico, recordamos en especial:

- La presentación de *Crisis y remedio en el mito y el teatro*: Las Traquinias, de Dora Carlisky Pozzi (University of Houston), publicado por la Editorial de la Universidad de La Plata.
- Las sesiones plenarias y las conferencias dictadas por notables clasicistas de América del Norte, América Latina y Europa, cuyos aportes abarcadores se reunieron en torno de “La vigencia del pensamiento clásico humanista en la actualidad”, título del curso completo. Compartimos estimulantes jornadas con L. Acuña (UNLP), J. A. Alves Torrano (Universidade de São Paulo), E. Caballero de del Sastre (JBA), N. Cordero (Universidad de Rennes), D. Deli (JBA), A. M. González de Tobia (UNLP), G. Grammatico Amari (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile), F. Lisi (Universidad Carlos III, Madrid), J. A. López Fárez (UNED, Madrid), G. Marcos (JBA), E. Paglialunga (Universidad de Los Andes), D. C. Pozzi (University of Houston), H. Sarian (Universidade de São Paulo), Ch. Segal (Harvard University), P. Thiery (Université de Bretagne Occidentale), H. Vucetich (UNLP).
- Las numerosas ponencias, más de noventa, que testimonian la aceptación de esta convocatoria por parte de colegas de nuestro país y del extranjero. Los títulos de las comisiones ponen de relieve la variedad de temas investigados:

épica, tragedia griega (Esquilo, Sófocles, Eurípides), tradición clásica, historiografía, filosofía griega, lengua y educación, literatura latina, literatura postclásica. Especial mención merecen las ponencias de alumnos de las Universidades Nacionales de Buenos Aires, Luján, La Plata y del Sur, cuyo nivel de elaboración y juicio nos alienta a prever un futuro favorable a nuestra disciplina.

- Los dos minicursos "Homérica" y "A tragedia de Seneca: intertextualidad e originalidad", a cargo de Jaime Pòrtulas Ambrós (Universidad de Barcelona) y Zelia de Almeida Cardoso (Universidade de São Paulo) respectivamente.

Desde el punto de vista cultural, disfrutamos todos los días de un excelente espectáculo artístico. Actuaron el Quinteto de vientos, el Coro Juvenil, el Taller de Teatro con la enternecedora tragicomedia en un acto "A los muchachos" y, en el acto de cierre, el Cuarteto de Cuerdas, todos grupos pertenecientes a la UNLP, lo que prueba además la vitalidad y la presencia de esta Institución en el medio.

La cena de camaradería permitió asimismo reafirmar lazos de amistad, por medio del diálogo veraz, el brindis cordial y el canto comunicativo.

En esta época de notoria dificultad para los centros de investigación argentinos, nos sorprende el dinamismo con que la Comisión Organizadora encara estos proyectos. A propósito de la capacidad de trabajo y de la actitud responsable, diligente y comprometida de tan pocos miembros, reciban ellos nuestro más sincero reconocimiento y un pedido formal: la continuación regular de esta encomiable iniciativa, auténtica fiesta para la inteligencia y el conocimiento. Dos Coloquios han sido una llave cierta para abrir el ámbito de la UNLP como tradición instaurada para el bien presente y futuro de los estudios clásicos.

ELBIA HAYDÉE DIFABIO DE RAIMONDO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

XVI SIMPOSIO NACIONAL DE ESTUDIOS CLÁSICOS "LA MUERTE EN EL MUNDO GRECOLATINO"

Entre los días 26 y 29 de septiembre de 2000, se realizó en la ciudad de Buenos Aires el XVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, organizado por el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Con el título de "La muerte en el mundo grecolatino", este encuentro bianual, el último del segundo milenio, contó con el auspicio de la AAEDEC (Asociación Argentina de Estudios Clásicos) y la Unión Latina, organismo dependiente de la UNESCO.

Durante el transcurso del Congreso, desarrollado en las históricas aulas del Colegio Nacional de Buenos Aires, se llevó a cabo un intenso intercambio de

ideas entre especialistas de los estudios grecolatinos. Se expusieron a lo largo de cuatro jornadas, aproximadamente trescientas ponencias, distribuidas en setenta y nueve comisiones de lectura. Esto significó el encuentro de más de trescientos docentes, investigadores y alumnos avanzados, quienes, procedentes de instituciones de enseñanza terciaria y universitaria, están abocados al análisis de la problemática de la Antigüedad.

El Simposio fue un escenario adecuado en el que se dio a conocer el estado actual de estos estudios, ya que asistentes de las diversas provincias argentinas compartieron sus líneas de investigación con aquellos que provenían de países limítrofes, como Brasil y Uruguay, y otros más lejanos, como Venezuela, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, Italia y España. En cuanto a la marcha de sus proyectos, se realizó el día 28 de septiembre un "Foro" en el que investigadores nacionales expusieron, en once sesiones, los resultados alcanzados en sus investigaciones. Fueron veintiuno los proyectos que se pusieron a consideración de los asistentes, demostrando cuál es el interés científico-académico que despiertan los estudios clásicos en la Argentina.

Numerosas personalidades internacionales visitaron Buenos Aires para dictar conferencias y cursos de perfeccionamiento en el marco del Congreso; entre ellos, el actual secretario de la FIEC (Federación Internacional de Estudios Clásicos), Dr. François Paschoud, quien tuvo a su cargo la conferencia de apertura; la misma se tituló "Les problèmes de la fiction dans l'historiographie antique de l'époque impériale". Las restantes conferencias plenarias fueron desarrolladas por los profesores Alessandro Barchiesi, de Italia; Mireille Corbier y François Hinard, de Francia; Heinz Hofmann, Hubert Petersmann y Thomas Szlezák, de Alemania; Bonnie MacLachlan, de Canadá; J. Gómez Pallarés y J. Martínez Gázquez, de España.

Estos profesores, a los que se sumó François Letoublon, de Francia, compartieron sus conocimientos en cursos y talleres dedicados a temas diversos, tales como las poesías homérica y virgilliana, el contexto literario de la lírica de Safo y la poesía epigráfica en Roma, la traducción de los clásicos en el Medioevo y otros temas centrados en cuestiones sociológicas y mitológicas. Este trabajo académico-docente se completó con la realización de una mesa redonda que, con el título de "Las clásicas en América Latina" contó con representantes de diversos países latinoamericanos y, en particular, hay que mencionar la presencia de los docentes del Colegio Nacional de Buenos Aires.

Las arduas actividades programadas se complementaron con una serie de eventos artísticos y culturales, en los que afanosamente participaron miembros del Colegio Nacional, entre ellos debe recordarse la actuación de su grupo coral, dirigido por el Maestro Marcelo Birman, que actuó en dos oportunidades, una durante el acto de apertura del Simposio y la segunda, cantando una versión de *El burgués gentilhomme* de Molière con música de Lully. También se escuchó *Marion*, un espectáculo de música antigua medieval, bajo la batuta de Ignacio Ferreirós, y la actriz Judith Buchalter interpretó *Clitæmnestra o el crimen* de Marguerite Yourcenar, con dirección de Ariadni Mavrakís e iluminación de Sergio Lafaya.

Asimismo, como demostración de que la cultura clásica está en permanente reformulación, aún en los albores del nuevo milenio, los alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires expusieron los productos resultantes de un concurso sobre arquetipos mitológicos. Cabe entonces recordar cuál es la significación de este mítico Colegio en la formación de quienes, entre otros, fueron alumnos y profesores dilectos: los Dres. Carlos A. Ronchi March, Alberto J. Vaccaro y Gerardo Pagés, recientemente fallecido. Estos maestros fundadores de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, junto a un conjunto de destacados filólogos, consolidaron la tradición recibida en su juventud, en la transmisión apasionada de los conocimientos sobre el mundo clásico que hoy siguen desarrollándose en los claustros de la Facultad de Filosofía y Letras.

LILIANA PÉGOLO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INFORMACIONES/2000

En el año 2000 la Mesa Ejecutiva realizó nueve reuniones, en el curso de las cuales resolvió:

MESA EJECUTIVA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

- Designar a la Prof. Elisabeth Caballero de del Sastre, la Prof. Alicia Schniebs y la Dra. Rosalía Vofchuk como integrantes del Comité Editor de la revista *Argos*;
- Aprobar la propuesta de dicho Comité para la conformación del *staff* de la revista;
- Convocar a Asamblea General Ordinaria para el día 27 de septiembre de 2000 en el Colegio Nacional de Buenos Aires.

Fue celebrada el 27 de septiembre de 2000 en el Colegio Nacional de

ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA

Buenos Aires, sito en Bolívar 263, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Durante esta Asamblea se consideraron y aprobaron la Memoria, el Balance General e Inventario, la Cuenta de Gastos y Recursos, y el Informe del Órgano de Fiscalización correspondientes al período 1/08/99 al 31/07/00. Asimismo se consideraron y aprobaron los Informes de Presidencia, Secretaría y Tesorería.

- Segundo Coloquio Internacional "Los griegos: otros y nosotros", organizado por el Centro de Estudios de Lenguas Clásicas, Área Filología Griega, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 16 al 19 de mayo de 2000.
- XVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, convocado en torno al tema central no excluyente "La muerte en el mundo grecolatino", y organizado por el Instituto de Filología Clásica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires con la colaboración del Colegio Nacional de Buenos Aires. Realizado en el Colegio Nacional de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 26 al 29 de septiembre de 2000.
- Dictado de cursos de latín en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, organizados por la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil (SEÚBE) de dicha Casa de Estudios. Auspicio conjunto con la Unión Latina / UNESCO.

ACTIVIDADES ACADÉMICAS AUSPICIADAS POR LA AADEC

La AADEC ha participado, mediante la exposición de material bibliográfico especializado, de la XXVI Feria del Libro de Buenos Aires, realizada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires del 17 de abril al 8 de mayo de 2000.

ACTIVIDADES DE DIFUSIÓN

CONCORDIA

ATENEOS

- Programa televisivo “¿Sabemos lo que decimos?”. Micros de treinta segundos al mediodía en el canal local, en el que se explican términos o giros de latín o de griego.
- Página en Internet (http://www.geocities.com/cultura_clásica/) sobre culturas griega y latina que los alumnos prepararon y consultan para la preparación de sus trabajos escolares.
- Asistencia a la exhibición de la película “Gladiator” con los cursos superiores del Bachillerato Humanista Moderno para realizar trabajos de investigación después.

LA PLATA

MEMORIA ANUAL DEL CENTRO DE ESTUDIOS DE LENGUAS CLÁSICAS – ÁREA DE FILOLOGÍA GRIEGA correspondiente al año 2000 (Directora Interina: Prof. Dra. Ana María González de Tobía). Este Centro es sede de actividades académicas, de investigación y de postgrado, y, por lo tanto están radicados allí doctorandos, licenciandos, adscriptos y becarios de esa área.

Durante el año 2000 el CELC-AFG logró la continuidad de la publicación periódica que constituye su principal órgano de difusión, a través del Volumen 7 de la revista *Synthesis* (ISSN 03281205).

Entre sus actividades científicas organizó el Segundo Coloquio Internacional “Los Griegos: Otros y Nosotros”, que se desarrolló en la Ciudad de La Plata, Argentina, entre los días 16 y 19 de mayo de 2000; los minicursos “A tragédia de Seneca: intertextualidade e originalidade”, dictado por la Dra. Zelia de Almeida Cardoso, y “Homérica”, a cargo del Dr. Jaume Pòrtulas Ambrós; ambos con una duración de cuatro horas reloj y llevados a cabo los días 16, 17, 18 y 19 de mayo de 2000. En el marco del Segundo Coloquio Internacional, el CELC-AFG brindó su auspicio y participó en la organización de una serie de conferencias en el país a cargo de los Profs. Haiganuch Sarian (Universidade de São Paulo), Charles Segal (Harvard University) y Pascal Thiery (Université de Bretagne Occidental).

TUCUMÁN

- Asistencia a Congresos nacionales e internacionales de la especialidad como expositores.
- Realización y dictado de cursos de Postgrado.
- Realización de reuniones para actualización bibliográfica.
- Publicaciones –libro, artículos de revistas– referidas a temas de los proyectos de investigación de los miembros del grupo, aprobados por el CIUNT.

MAR DEL PLATA

- El día 03-03-00 se realizó la primera Asamblea General Ordinaria del Ateneo en la que fue elegida la siguiente comisión directiva: Presidente: Arturo Álvarez Hernández; Vicepresidente: Santiago Bazzano; Secretaria: Cecilia Rivabén; Prosecretario: Hugo Peláez; Tesorera: Mónica Paladino; Suplentes: Rómulo Pianacci; María Cecilia D'Angelo; Ariadna Valenti.
- Distribución de información, especialmente sobre el XVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, al que asistieron nueve socios del Ateneo y un grupo de alumnos de la UNMdP.
- Conscripción de nuevos socios y cobro de la cuota anual.
- Participación en la organización de las siguientes actividades, en colaboración con el grupo de investigación *Nova Lectio Antiquitatis* de la UNMdP: seminario sobre "El Derecho Romano y su influencia en el Derecho de América Latina" del Prof. Dr. Sebastiano Tafaro de la Universidad de Bari (28 de agosto al 1 de septiembre); conferencia sobre "La transmisión y edición de los textos clásicos" del Prof. Dr. Matías López López, de la Universidad de Lérida (31 de agosto); *V Conventus Marplatensis*, Quinto Encuentro Internacional de la Cultura Grecolatina, Mar del Plata, 9 al 11 de noviembre de 2000, Sede: Facultad de Derecho de la UNMdP (25 de Mayo 2865).
- Participaron del *V Conventus Marplatensis* como expositores: Renata Fabbri (Università di Venezia), Emilio Zaina (U. N. del Sur), Paola Pinotti (Università di Bologna), Santiago Bazzano (UNMdP), A. Álvarez Hernández (UNMdP), Rita Falcone (UNMdP), Marcos Ruvituso (UNMdP), Rómulo Pianacci (UNMdP), Dulce Estefanía (Universidade de Santiago de Compostela), Luciana Zollo (Istituto Cristoforo Colombo), Ricardo Herrera, Pablo Ingberg, Sergio Raimondi, Consuelo Delgado (Universidad de Murcia), Corrado Petrocelli (Università di Bari), Beatriz Rabaza (U. N. de Rosario), Aldo Pricco (U. N. de Rosario), Dario Maiorana (U. N. de Rosario), Aldo Luisi (Università di Bari), Marta Garelli (U.N. del Sur), Nélida Iglesias de Fabrizi (U.N. del Sur), Paolo Fedeli (Università di Bari).

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

2000

PRESIDENTES HONORARIOS

PROF. DR. ALBERTO J. VACCARO
PROF. ALFREDO J. SCHROEDER

MESA EJECUTIVA

Presidente

PROF. DARIÓ MAIORANA

Vicepresidenta

PROF. ELISABETH CABALLERO DE DEL SASTRE

Secretaria

LIC. MARCELA NASTA

Prosecretaria

PROF. BEATRIZ RABAZA

Tesorera

PROF. MARÍA DELIA BUISEL DE SEQUEIROS

Protesorera

PROF. MIRTA ESTELA ASSÍS DE ROJO

ÓRGANO DE FISCALIZACIÓN

PROF. DRA. LÍA GALÁN

PROF. MARÍA MATILDE SORIA DE MELQ.

PROF. SYLVIA WENDT

DIRECCIÓN POSTAL

AV. LAS HERAS 2131, 13º B

(1127) BUENOS AIRES

REPÚBLICA ARGENTINA

SITIO WEB

<http://www.retina.ar/aadec/asociaci.htm#>

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

PRESENTACIÓN • Las colaboraciones se presentarán en un diskette de 3½" en formato Word 8.0 o RTF. Se adjuntarán dos impresiones a simple faz, una de ellas anónima. Todo autor deberá proveer en hoja aparte su nombre completo, su dirección electrónica y la institución en la cual se desempeña.

ABSTRACTS • Los artículos deberán encabezarse con un *abstract* de no más de cien palabras y una lista de cinco palabras claves. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en inglés y otra en castellano, cualquiera sea la lengua en que esté redactado el artículo.

EXTENSIÓN • La extensión máxima para los artículos es de veinte (20) páginas A4 en espaciado de 1½, y para las reseñas, de cinco (5) páginas. Si la extensión es mayor, la redacción dispondrá, de común acuerdo con el autor, su publicación en dos volúmenes sucesivos.

IDIOMA • Se aceptarán colaboraciones en cualquiera de los idiomas oficiales de la FIEC: español, portugués, francés, italiano, inglés y alemán.

REFERATO • El referato de la revista es externo y anónimo. Para asegurar el anonimato, imprescindible para garantizar la transparencia y la objetividad de la evaluación, el cuerpo del trabajo no deberá consignar ningún dato que permita identificar al autor. La remisión a trabajos anteriores deberá hacerse en tercera persona. A su vez, las notas de agradecimiento y las referencias a proyectos de investigación o presentación en encuentros académicos no deberán consignarse en la copia anónima destinada a los evaluadores.

FORMATO DEL TEXTO • El cuerpo del texto se compondrá en fuente Times New Roman de 12 puntos con espaciado de 1½. Las notas van a pie de página en fuente Times New Roman de 10 puntos con espaciado sencillo y sin sangría. Para el texto en alfabeto griego se utilizarán las fuentes Sgreek, Greek, Athenian o cualquiera compatible con Unicode (Athena, Vusillus, Arial, etc.). Las palabras griegas transliteradas deben

llevar sus correspondientes acentos. Las citas textuales en el cuerpo del texto van entre "comillas dobles" (sin *bastardillas*). Las citas destacadas van en 11 puntos en párrafo aparte sangrado. Términos en idiomas extranjeros que no sean cita se colocan en *bastardilla*. Las citas de autores clásicos deben incluir su correspondiente traducción. En caso de citas breves o palabras sueltas, este requisito puede omitirse.

BIBLIOGRAFÍA • Las referencias bibliográficas se colocarán en nota al pie, siguiendo el esquema AUTOR (año:página). Al final del artículo se colocarán únicamente las referencias de la bibliografía citada. En la "bibliografía citada", los títulos de los libros y los nombres de las revistas van en *bastardilla*. Los títulos de los artículos y capítulos "entre comillas dobles". Se deberá colocar únicamente el año de publicación y el lugar de edición. En el caso de revistas, el volumen y la referencia a las páginas.

En nota al pie:

MARANINI (1994:24). BARCHIESI (1997:213)

En bibliografía final:

MARANINI, A. (1994) *Filologia fantastica*, Bologna.

BARCHIESI, A. (1997) "Otto punti su una mappa dei naufragi", *MD*, 39, pp. 209-226.

RESEÑAS • Se aceptarán reseñas únicamente de libros publicados en los tres años previos a la publicación de la revista. Se deberán incluir indeliblemente los siguientes datos: nombre y apellido del autor/editor, título del libro, lugar de edición, editorial, y cantidad de páginas. Si fuera pertinente se agregará el nombre de la colección y si tiene ilustraciones.

ENVÍO DE LIBROS O PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE LA ESPECIALIDAD

La revista incluirá una sección de "Obras recibidas" en la cual se consignarán las publicaciones de obras o revistas de la especialidad que los respectivos autores o responsables hayan remitido a esta redacción. Ese material bibliográfico pasará a integrar la Biblioteca de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos (AADEC).