

ISSN 0325 4194

ARGOS

30/2006

Año XXX
Ciudad de Bahía Blanca
mayo 2008

ARGOS

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Resumida en L' ANÉE PHILOLOGIQUE
Indexada en LATINDEX

Directora

VIVIANA E. GASTALDI

Administración & Ventas

JUAN HÉCTOR FUENTES

Comité de Redacción

BEATRIZ ÁBREGO

MARÍA LUISA LA FICO GUZZO

GABRIELA MARRÓN

Comité Científico

ZELIA DE ALMEIDA CARDOSO (Universidade de São Paulo)

DORA CARLINSKY POZZI (University of Houston)

NÉSTOR CORDERO (Université de Rennes I)

DAVID LORENZEN (Colegio de México)

DOMINGO PLÁCIDO (Universidad Complutense de Madrid)

ANDRÉS POCIÑA (Universidad de Granada)

HAIGANUCH SAIRAN (Universidad de São Paulo)

ARGOS ES UNA PUBLICACIÓN ANUAL PROPIEDAD DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS (AADEC). EDITA TRABAJOS ORIGINALES ENCUADRADOS EN DISTINTAS ÁREAS DEL CONOCIMIENTO COMO LA FILOLOGÍA, FILOSOFÍA, LITERATURA, HISTORIA Y ARTE DE LAS CULTURAS DEL MUNDO GRECORROMANO Y DE OTRAS CON ÉL RELACIONADAS. EL INTERÉS SE EXTIENDE A LOS PERÍODOS COMPRENDIDOS ENTRE LA ANTIGÜEDAD Y EL MEDIOEVO. ASIMISMO SE INCLUYEN ESTUDIOS QUE CONTEMPLAN SU RECEPCIÓN A LO LARGO DEL TIEMPO. SE PUBLICAN TAMBIÉN RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS Y CRÓNICAS DE ENCUENTROS ACADÉMICOS DEL ÁREA.

Revista Argos · ISSN 0325-4194

Propietario: Asociación Argentina de

Estudios Clásicos

12 de Octubre y San Juan (CP8000)

Bahía Blanca

Buenos Aires / República Argentina

Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11.723

Copyright by Asociación Argentina de Estudios Clásicos

ÍNDICE /30

ARTÍCULOS

DAVID KONSTAN The active reader in classical antiquity	5
JUAN ANTONIO LÓPEZ PÉREZ Mitos y referencias míticas en las tres últimas tragedias conservadas de Eurípides	17
MARIA CECÍLIA DE MIRANDA NOGUEIRA COELHO Helena, de Tróia ao cinema latino-americano: <i>Cinzas do paraíso</i> , de Marcelo Piñeyro	65
SUSANA GAZMURI The mentally ill in Roman Society	85
IVANA S. CHIALVA El cálido aliento de Vénus: lectura de la <i>ékphrasis</i> introductoria del <i>De rerum natura</i> de Lucrecio	101
MARIANA S. VENTURA Reescribiendo a Nerón (Calpurnio Sículo, 1. 33-88, Tácito, Anales, 13. 4. 1-3)	121

RESEÑAS

DEVINE, A. M., STEPHENS, L. D. <i>Latin word order. Structured meaning and information.</i> (LUIS SÁMCHÉZ)	145
<i>Plauto. Comedias. Gorgojo. El ladino cartaginés. Tres monedas. Truculento.</i> (MACELA ALEJANDRA SUÁREZ).	149

INFORMACIONES

Asamblea General Ordinaria 2006	153
Actividades académicas	153
Nota a los socios de la AADEC	155
Autoridades de la AADEC	159
Normas de presentación de trabajos	161

THE ACTIVE READER IN CLASSICAL ANTIQUITY

DAVID KONSTAN

Brown University

David_Konstan@brown.edu

This article proposes that literature in classical antiquity involved a more active role on the part of the reader than we are accustomed to today. Rather than surrender himself to the text, or enter a fictional world, the reader was expected to engage with the author and, as it were, share in the creation of a work's meaning and effects.

reading / active reader / reader's role / interpretation

Este artículo propone que el lector tenía en la literatura de la antigüedad clásica un papel más activo que el que en general tiene hoy en día. En vez de simplemente rendirse al texto, o sumergirse en un mundo de ficción, se esperaba que el lector entablara un diálogo con el autor y participara activamente en la creación del significado y de los efectos de la obra literaria.

lectura / lector activo / papel del lector / interpretación

How do we read? Proust, in a famous passage, describes a scene in which Marcel curls up with a book: "I had stretched out on my bed, with a book, in my room which sheltered, tremblingly, its transparent and fragile coolness from the afternoon sun, behind the almost closed blinds.... It was hardly light enough to read.... The dark coolness of my room related to the full sunlight of the street as the shadow relates to the ray of light."¹ Marcel is alone with his book, withdrawn from the outside world. The scene is reminiscent of Ian Watt's account, in his seminal study, *The Rise of the Novel*, of the conditions under which the English realistic novel came into being: a "characteristic feature of the Georgian house is the closet, or small private apartment usually adjoining the bedroom."² Typically, it stores not china and preserves but books, a writing desk and a standish"

¹ *Swann's Way* (Pléiade: Paris, 1954), p. 83.

² Berkeley, University of California Press, 1957.

(p. 188). Samuel Richardson was the prophet of this new way of writing and reading: "his readers found in his novels the same complete engrossment of their inner feelings, and the same welcome withdrawal into an imaginary world vibrant with more intimately satisfying personal relationships than ordinary life provided, that they had afforded Richardson in the writing" (pp. 195-96). The result is that, "ceasing to be conscious of the printed page before our eyes we surrender ourselves entirely to the world of illusion which the printed novel describes. This effect is heightened by the fact that we are usually alone when we read, and that the book, for the time being, becomes a kind of extension of our personal life" (p. 198).

The experience of reading, and of writing, described by Proust and Watt is not universal, although to us, brought up to read silently and in private, it may seem entirely natural. In a largely oral culture, or a world in which texts were chiefly written to be declaimed aloud, the interaction between text and recipient, whether as auditor or as reader, may well have been very different. I believe that in ancient Greece and Rome it was in fact different, although of course there were important changes over time and doubtless too variations among local groups and classes. Nevertheless, there were certain shared reading practices, broadly speaking — shared not only by readers but also by writers, who thus naturally produced texts with such a readership in mind. More specifically, I believe that ancient readers, and audiences in general, were not the passive recipients indicated by Watts, who retreat "into an imaginary world" and "surrender entirely to the world of illusion." On the contrary, they read, and were taught to read, critically, judging as they went and engaging the text in argument, as it were. People read and listened actively, wresting authority over the text from the writer. Of course, we can and do read that way as well, when we so wish. But in classical antiquity, as I hope to show, readers expected texts to offer challenges, not just passive pleasure, and writers fashioned their works for such a public. As a result, texts tended to be provocative and to invite comment and even disagreement. If this is so, then recognizing the fact may help us to understand better how classical texts work, and what they may demand of us as active readers.

Toward the end, I shall examine briefly some texts that illustrate, as I believe, the kind of reader that I have indicated, but it is best to begin with some explicit statements on reading. First, then, let me adduce a well-known passage, which I propose to read from an unusual angle. In his dialogue, *Phaedrus* (275D4-E6), Plato has Socrates remark:

I cannot help feeling, Phaedrus, that writing is unfortunately like painting; for the creations of the painter have the attitude of life, and yet if you ask them a question they preserve a solemn silence. And the same

may be said of speeches. You would imagine that they had intelligence, but if you want to know anything and put a question to one of them, the speaker always gives one unvarying answer. And when they have been once written down they are tumbled about anywhere among those who may or may not understand them, and know not to whom they should reply, to whom not: and, if they are maltreated or abused, they have no parent to protect them; and they cannot protect or defend themselves. (trans. Jowett)

The passage is part of a critique of the written as opposed to the spoken word, or more specifically of dialogic exchange as opposed to long speeches that do not permit cross-questioning in the style of the Socratic elenchus: written texts are just a further step in the direction of monologue. But I should like to raise a different point: who ever thought of putting a question to a speech, or expected a book to reply and defend itself? Plato writes as though a written text were somehow a stand-in for a living author, which one might interrupt and put to the test in the course of reading.

Now, this desire might reflect Plato's — or Socrates' — own preference for give and take in conversation, rather than a more general attitude toward reading. So let us look now at a second passage, in much the same spirit, that is perhaps less well known; it is a letter to Dionysius, tyrant of Syracuse, attributed to Isocrates (*Epistles* 1.1-3):

If I were younger, I would not be sending a letter, but would have sailed here myself and be speaking with you. But since the occasion of my youth and that of your affairs have not coincided in time, but rather I have already given over, whereas your affairs have now reached their apogee, to the extent possible in the present circumstances I shall attempt to indicate to you my views about them. Now, I know that it makes a great difference for those who are undertaking to give counsel that they not produce conversation via letters, but that they be present themselves, not only because one may more easily speak with someone face to face about their affairs than make their meaning clear through letters, nor because all people trust what is said more than what is written, and give a hearing to the former as advice, but to the latter as compositions. In addition to these points, in conversations if something that is said is not understood or not believed, the speaker, being present, can defend against both by explaining the argument. But in the case of letters and writings, however, if something like this should happen, there is no one there to correct them. For since the one who wrote them is absent, they are bereft of anyone to help them. But since, in fact, you are going to be the judge of them, I have every expectation that we [= Isocrates and his letter?] shall be seen to say what is appropriate. (my trans.)

Note that Isocrates, as much as Plato, seems to expect that readers will find all sorts of meanings in written texts, and that the problem an author faces is not that of encouraging response but rather of controlling interpretation. The worry is not that readers will fail to interrogate the work, but that they will do so without proper respect for or understanding of the author's intentions.³

Let me now jump forward almost half a millenium in time, to Plutarch's early pedagogical treatise, *How a Youth should Listen to Poems*. Plutarch frankly instructs students to challenge statements by classical poets which they regard as inappropriate. When a character in a play by Sophocles asserts that "profit is pleasant, even if it comes from falsehoods" (fr. 749), Plutarch himself answers back as though the dramatist were present in the room (21A): "but in fact we heard you say that 'false statements never bear fruit'" (fr. 750). Plutarch does not suppose that Sophocles himself holds the better view, since the object of his essay is precisely to protect the young against the potentially baneful effects of poetry, which can only be avoided by adopting a critical distance from it and contesting its authority. Plutarch records an incident in which Timotheus, in singing of Artemis in the theater, applied to her the epithets, "mad, possessed, inspired, raging" (fr. 3), upon which a certain Cinesias shouted out in reply, "may your daughter turn out like that!" (22A). Plutarch's model for reading, or for listening to recitations, is precisely to talk back to the text, to interrogate it, to expose its inconsistencies and fallacies. To this end, Plutarch seeks to undermine young people's confidence in poets and in heroes such as Achilles and Agamemnon, and encourages them not just to celebrate their virtues but also to detect their flaws (25E). In sum, "one must not tremble and bow down before everything like a coward, or superstitiously as in a temple, but rather be habituated to shouting out boldly, 'wrong!' and 'badly done!,' just as much as 'right!' and 'well done!'" (26B).

It would appear that these lessons were well learned. As adults, these students, or others like them, cheerfully interrupted speeches when they spied a flaw or simply an occasion for a joke. Pliny (*Epistles* 6.15.1) reports that one Passenus Paullus started a poem in a recitation with the words *Prisce, iubes* ("Priscus, you bid..."). His friend Iavolenus Priscus was present and blurted out "I bid nothing of the sort" (*ego vero non iubeo*).⁴

³ Cf. Guglielmo Cavallo and Roger Chartier, eds., *A History of Reading in the West*, trans. Lydia G. Cochrane (Amherst: University of Massachusetts Press, 1999): 6: "Every act of reading ... constitutes a different interpretation of the text directly conditioned by the reader. The positive aspect of this (despite Plato's reservations) is that the book enjoys the freedom to 'roll' in all directions: it lends itself to free reading, interpretation and use."

⁴ Text in Courtney *Fragmentary Latin Poets* p. 371; for a more elaborate example, cf.

In his essay, Plutarch is offering advice for the instruction of his own son and that of a friend, who is the addressee. Although Plutarch's approach to teaching may be innovative in some respects, his emphasis on questioning the text conforms broadly to what we know about ancient educational practice. As Raffaella Cribiore points out,⁵ students were expected to recognize unusual vocabulary, mythological references, and historical allusions in works they read (pp. 207-09), and to answer queries such as "Who was the father of Hector" (p. 209). Cribiore observes that "*Erôtēmata* ('questions'), which often occur in grammatical texts of late antiquity and the Middle Ages ... derived from pedagogical methods that were always employed in ancient classrooms" (209). At a higher level, we have a Homeric text in which a student had been asked "to distinguish the narrative parts of the book from the speeches," and "wrote in the margin the names of various speakers and the indication 'the poet' in a rough hand."⁶ René Nünlist, in a forthcoming book on literary theory in the scholia,⁷ notes that one critic, in connection with scene changes in Homeric epic, writes rather "in the style of a teacher" when he "urges the reader to search where the storyline had been dropped" (schol. T // 1.430c). Nünlist quotes another scholium (bT // 24.605b) on Achilles' use of the Niobe paradigm in *Iliad* 24, which runs: "In a rhetorical manner [Achilles] inverted the order of his narrative. 'Eat! For Niobe too <ate>.' 'Who is she?' 'The one whose twelve children were killed.' 'By whom?' 'By Apollo and Artemis.' 'Why?' 'Because of her arrogance.'" Nünlist remarks of this passage: "The vivid analysis of 24.602-8 in the form of questions (Priam) and answers (Achilles) reminds one of ancient school exercises and again suggests that concept and terminology are rooted in catechism literature and rhetoric." To take one more example, this from the scholia to Apollonius of Rhodes' *Argonautica* (ad 1.224-6a Wendel):

If Pelias sent them [the Argonauts] into danger, why did his son [Acastus] go along? He [i.e., Apollonius] says that he did so despite the fact that his father was unwilling. Demagetus, however, says that Pelias ordered

Seneca *Epistles* 122.10-13, and Gerhard Binder "Öffentliche Autorenlesungen: Zur Kommunikation zwischen römischen Autoren und ihrem Publikum," in Gerhard Binder and Konrad Ehlich, eds., *Kommunikation durch Zeichen und Wort* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier = Stätten und Formen der Kommunikation im Altertum IV. Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 23, [1995]), 265-332.

⁵ *Gymnastics of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt* (Princeton: Princeton University Press, 2001).

⁶ Pp. 141-42; cf. n. 53 to p. 142: "A few Homeric papyri present this feature," with references.

⁷ *The Ancient Critic at Work: Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia* (Cambridge: Cambridge University Press).

the Argo to be constructed with weak bolts, so that it would quickly destroy them; but Argus did the opposite, and Acastus boarded because he regarded the builder as trustworthy.

Now, this kind of class-room question and answer exercise is not unique to classical antiquity, though it has fallen out of fashion in modern progressive pedagogy. Yet it helped to shape, I believe, the way readers responded to texts more generally. The very existence of the commentary form is predicated on this kind of minute interrogation of a work, the explication of a text line by line or passage by passage. We philologists may be less conscious than others of how odd a format it is, since it has survived in our field up to today. Yet we do not normally have at hand an independent extended commentary, such as that by Servius on Virgil or by Donatus on Terence, when we read modern literature, even in the case of more remote writers such as Shakespeare, though the text may be accompanied by some notes on vocabulary. The same style is employed also in philosophical commentaries, such as that by Aspasius on Aristotle's *Nicomachean Ethics*, written in the middle of the second century AD, just a little later than Plutarch. Aspasius quotes Aristotle, for example as saying "ethical virtue is about pleasures and pains" [1104b8-9], and remarks: "One might question in what sense ethical virtue is about pleasures and pains. For intellectual virtue surely is not.... How then can ethical virtue be about pleasures and pains? Is it like the case of instruments, as one might say that the art of flute-playing is about flutes, or the art of carpentry is about the axe and the saw and other tools? Or is it rather like subject and matter, in the way that the musical art is about melody, and the geometric art is about magnitude?"⁸ Young people — for they are surely the audience to whom Aspasius, Donatus and Servius addressed their commentaries — were trained to look for conundrums and seek solutions, whether in works of philosophy or of literature. There is every reason, moreover, to suppose that the critical techniques apparent in the commentary tradition were developed much earlier, indeed at least as far back as the age of the sophists.⁹

⁸ Heylbut 42.13-18, trans. David Konstan, *Aspasius, On Aristotle Nicomachean Ethics 1-4, 7-8* (London and Ithaca NY: Duckworth and Cornell University Press, 2006), modified.

⁹ Cf. Han Baltussen, "Plato *Protagoras* 340-48: Commentary in the Making?," in Peter Adamson, Han Baltussen, and M.W.F. Stone, *Philosophy, Science and Exegesis in Greek, Arabic & Latin Commentaries*, Vol. 1 (London: Institute of Classical Studies, University of London, 2004 = *BICS* Suppl. 83.1), who argues convincingly that the discussion between Socrates and Protagoras over the meaning of a poem by Simonides is evidence of a tradition of literary exegesis at this early date, and anticipates the methods of commentaries. Cf. also Han Baltussen, "From Polemic to Exegesis: The Ancient Philosophical Commentary," *Poetics Today: Special Issue: Philosophy and Genre* (forthcoming).

The reader, or auditor, was engaged also in the capacity of judge or jury in a wide variety of rhetorical contexts. Of course, this was the case with speeches delivered in the law courts or the assembly (or in Rome the senate), but the rhetorical display pieces that were so popular under the Roman empire invited the audience to assume this role as well. Ruth Webb observes that in declamations "the 'I' of the speaker refers to the character for the duration of the declamation as the speaker places himself and his audience imaginatively in the past situation. The present tense within the speech refers to the assumed historical moment, 'here' refers, in most cases, to Athens and the Athenian assembly."¹⁰ And she adds: "The declaimers' audiences were not like the modern audience in a proscenium arch theatre.... By contrast, the audience of a declamation were deeply implicated in creating, not just accepting, the fictions that were played out before them. They were the 'you' plural of the speech, they played the role of the jury or assembly whom the persona adopted by the declaimer sought to persuade and the speaker's present was therefore their present." This extraordinary capacity for identification, and sense of direct participation in the discourse pronounced by another, was again enabled by training in the schools: "For every student who recited, who briefly became Demosthenes, there would have been others practising listening to Demosthenes. The rhetorical schools taught that listening (*akroasis*) was not a question of passively receiving the transmitted words. Theon emphasises the active role of the listener in school, just as Plutarch does for the audience of philosophical lectures whom he characterises as 'having a share in the speech' (*koinōnos tou logou*) and as the speaker's collaborator (*sunergos tou legontos*) [Plutarch, *On Listening to Lectures* 45E]." As Raffaella Cribiore observes (p. 223), "the 'mental acrobatics' required by the [school] exercise developed not only verbal ability but also an almost unfailing precision in analyzing the pros and cons of cases." Indeed, the obstreperous interruptions or *thorubos* on the part of jurors, which Socrates decried in his *Apology*, may have had rather the function of spontaneous commentary, like applause or booing in the theater.

I should like to suggest further that the expectation of active participation on the part of the public conditioned the way authors and orators composed their works. Theophrastus, for example, affirmed that a speech is more persuasive if it omits some things, and leaves it to the listener to supply what is missing: "for by catching on to what has been omitted by you, he becomes not just part of your audience [*akroatēs*] but also a witness [*martus*]

¹⁰ "Fiction, Mimesis and the Performance of the Greek Past in the Second Sophistic," in David Konstan and Suzanne Said, eds., *Greeks on Greekness: The Construction and Uses of the Greek Past among Greeks under the Roman Empire. Proceedings of the Cambridge Philological Society Supplement Volume 29* (2006).

on your side" (cited in Demetrius *On Interpretation* 222 = Theophrastus fragment 696 Fortenbaugh). In the same vein, Porphyry, quoted in the scholium bT on *Iliad* 449a, explains that poets do not tell everything but leave some matters to be understood, for example that a character has picked up a spear which he laid aside earlier, or washes his hands after a meal as well as before it, even though only the latter is mentioned. Writers could count on a readership or audience that was almost obsessively attentive, whether in regard to narrative detail or the evaluation of an argument, and was prepared to respond to and fill in the text.

Classical literature gives evidence, I believe, of having been composed with such a critical public in mind. I offer here only a very few illustrations, but I hope they will give an idea of what I mean. I start with Virgil. The *Aeneid* begins with a summary of the hardships that Aeneas has endured since the destruction of Troy, because of the "ever-remembering resentment of cruel Juno" (*saevae memorem Iunonis ob iram*, 1.4), and the first paragraph concludes (v. 11) with the rhetorical question: "can divine minds harbor such resentments?" (*tantaene animis caelestibus irae?*). I do not mean to diminish in the least the poignancy of this sudden apostrophe to the reader, but I nevertheless imagine a teacher in a Roman school pointing his stick at one student after another and asking: "Well, can they?" The stick would find immediate use in the case of an inadequate reply. My point is that readers are invited at the very beginning of the epic to judge the motives of characters, mortal and divine alike, as they proceed. Virgil does not seek to provide a definitive answer, but to pose a dilemma: the answer is to be filled in or pondered by the reader, who expects just such a challenge. In the finale of the poem, the reader is again left to decide whether Aeneas is right or wrong to have slain Turnus in a fit of rage. The modern debate over whether Virgil meant to criticize or approve his hero, and indirectly Augustus, is misguided to the extent that it does not recognize the space that the poet has deliberately left open for his audience.¹¹

Ancient literary genres frequently cast the reader in the position of a judge. A case in point is the practice among classical historians of inventing speeches on both sides of a question. Plato's dialogues are another example, as indeed is the dialogue genre in general, which has all but died out in our time. There survives a Greek philosophical work called the *Dissoi Logoi* or "Speeches on Either Side," which has a rhetorical counterpart in the *Tetralogies* of Antiphon: these are sets of four speeches, probably composed as school texts, which present arguments, distilled to the bare essentials,

¹¹ One might adduce here as a text-book example Aeneas' emergence from the underworld, at the end of *Aeneid* 6, through the gate of false dreams, which has puzzled students surely since antiquity — and, I would argue, was meant to do so.

for both the prosecution and the defense. The prescribed debates or *agônes* in Old Comedy, and their only slightly less formal counterparts in tragedy, exhibit the same tendency to situate the spectator in the position of judge. These resemblances have been noticed by scholars, of course. But I should like to call attention to a particular subset of such verbal contests, in which a judgment is inscribed in the text — but it is one that the reader is not expected to approve. The reader's response is thus not just invited but downright provoked.

In the debate between the stronger and the weaker argument in Aristophanes' *Clouds*, it is the weaker argument — the one in favor of dissolute pleasure and chicanery instead of honest virtue — that wins the day. A more subtle case is Thucydides' account of the debate over the fate of Plataea (3.53-67), in which the Thebans and the Plataeans debate the fate of the conquered city before five Spartans, who act as jurors (*dikastai*, 3.52.3, 3.68.1). The Plataeans remind the Spartans of their service to Greece at the time of the Persian invasions, and accuse the Thebans of Medism, that is, siding with the foreign enemy. In reply, the Thebans cunningly charge the Plataeans with what they call "Atticism" (3.64.5), as though loyalty to Athens were a comparable form of treachery. No Athenian audience could possibly agree; but the Spartan judges accept the Theban argument that service to Sparta alone is the relevant criterion, and exterminate the Plataeans (3.68.1).¹²

To take one last example, in Ovid's *Metamorphoses* (3.253-59), a debate is raging among the gods over whether Diana went too far in turning Actaeon into a stag so that he would be devoured by his own hunting dogs, for the accidental offense of having stumbled upon her at her bath. Ovid writes:

There were voices on both sides: some believed that the goddess had been more violent than was fair, whereas others praised and called it worthy of her fierce virginity.

*

rumor in ambiguo est: aliis violentior aequo
visa dea est, alii laudant dignamque severa
virginitate vocant: pars invenit utraque causas.

¹² Cf. Harvey Yunis, *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) 201: "considered on its own, Thucydides' narrative mostly presents a polished surface that claims to report events as they occurred. The speeches, on the other hand, by calling attention to the absent author and his meaning, invite interpretation." For further discussion of this debate, see F.S. Naiden, *Ancient Supplication* (Oxford: Oxford University Press, 2006) 213-16.

One might have expected a verdict here, or at least an attempt to find a middle ground. In fact, however, Ovid continues:

Only Jupiter's wife did not indicate aloud whether she blamed or approved, since she delighted in the destruction of the house that descended from Agenor and transferred her concentrated hatred from Jupiter's Tyrian concubine [i.e., Europa] to the allies of her race.

*

sola Iovis coniunx non tam, culpæne probetne,
eloquitur, quam clade domus ab Agenore ductæ
gaudet et a Tyria conlectum pælice [= Europa] tranfert
in generis socios odium. (256-59)

Which position does the reader approve? Hardly that of Juno, which is manifestly partial. The condemnation of Diana, then? Again, I imagine the teacher inviting his pupils to debate the issue, perhaps in the form of a *suasoria* or rhetorical set piece in which they take now one side, now the other.

Roland Barthes, in a famous essay, describes "two systems of reading."¹³ One of these races along, whereas the other "skips nothing; it weighs, it sticks to the text, it reads, so to speak, with application and transport." Barthes understands the second kind of reading as "suited to the modern text, the limit-text," as opposed to the classical nineteenth-century novel ("read *all* of a novel by Zola, and the book will drop from your hands; read fast, in snatches, some modern text, and it becomes opaque"). I do not mean to characterize ancient literature as "modern," but there is a sense in which it was designed to invite an analogous type of close and engaged reading. Ancient readers read, as it were, with pencil in hand, taking notes in the margins (this is just what scholia are). Guglielmo Cavallo affirms: "The most usual way of reading in Byzantium was intensive reading, even if it was done in various ways.... Intensive reading was practiced as much by intellectuals, who often, and again and again, were bent over learned texts as they performed at the intersection of reading and writing, as by ordinary readers."¹⁴ Cavallo notes (18) that already in antiquity,

¹³ *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975), p. 12.

¹⁴ *Lire à Byzance* (Paris: Les Belles Lettres, 2006); trans. from Italian by P. Odorico and A. Segonds (7): "la manière de lire la plus ordinaire à Byzance est la lecture intensive, même si elle est faite de diverses manières (relecture, apposition de notes de commentaire, paraphrases, transcription, *excerptio* écrite de morceaux choisis). La lecture intensive est pratiquée tant par l'intellectuel, qui mainte et mainte fois se penche sur ses textes savants en opérant au croisement entre lecture et écriture, que par le lecteur ordinaire." Seen in this light, the ancient practice of assembling volumes of quotations (or chrestomathies), often for pedagogical purposes, like Stobæus'

grammarians and rhetoricians such as Dionysius Thrax (1.1.5-6) and Dionysius of Halicarnassus (*On Imitation* 31.5.7) used the expressions *anagnōsis entribês* or *epimelês* to designate an "attentive reading," as opposed to a superficial one. And he concludes (70) that "the learned man read his texts pen in hand [plume à la main]," with a view to emending them, providing commentaries, scholia, and notes, and to register alternative readings in other manuscripts — or, I would add, arranging such items as epigrams or excerpts from drama or oratory to one's own taste.¹⁵

Craig Kallendorf has recently examined marginal notes in early printed editions or incunabula of classical texts, and argues that these traces of elementary classroom activities help us to understand the outlook of Renaissance readers.¹⁶ Kallendorf identifies two kinds of marginalia: those dealing with basic grammar and vocabulary, and those that consider the moral content of the text. As Mathilde Skoie puts it in her review of the book (in the *Bryn Mawr Classical Review*), "The personality of the reader comes most to the fore when disagreeing with the text, as the annotations of the resisting reader often show a passionate contest between reader and writer." Kallendorf concludes by observing (128): "Contemporary reader-response theory has taught us that the meaning of a classical text like Virgil's poetry rests not in the timeless intention of the author, but in a negotiation between text and reader that is very much timebound."

Ancient Greek and Latin literature was demanding, both technically and for its ethical implications. It deliberately left questions unresolved and challenged the understanding and the judgment of the reader, who in turn was trained and expected to play an active part in, as it were, constituting the text. This kind of give and take was likely characteristic of early oral performance. As Dwight Reynolds reports of modern Egyptian epic recitation (179): "A transcribed performance of *Sirat Banî Hilâl* does not resemble the orderly, neat lines we are accustomed to seeing on the pages of the *Iliad* or *Beowulf*. Instead, audience members voice approval or disapproval, take advantage of brief pauses between lines to shout compliments and exclamations, at times even compete with the poet for

Anthology, take on a different appearance: they are not simply stodgy collections of edifying materials, but the reader's rearrangement of the materials encountered in disparate contexts.

¹⁵ Cf. William A. Johnson, "The Posidippus Papyrus: Bookroll and Reader," in Katherine Gutzwiller, ed., *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book* (Oxford: Oxford University Press), 70-80; Regina Höschele, *Die blütenlesende Muse: Textualität und Poetik antiker Epigrammsammlungen* (Diss. Ludwig-Maximilians-Universität, München).

¹⁶ "Marginalia and the Rise of Early Modern Subjectivity," in Marianne Pade, ed., *On Renaissance Commentaries* (Hildesheim: Georg Olms, 2005 = *Noctes Neolatinae: Neo-Latin Texts and Studies* 4), 111-28.

attention with jokes and witty remarks."¹⁷ Reynolds notes that "In midperformance poets may test the audience with quick questions: 'Who's saying this?'..., 'And who does he meet?'" Thus, the "poets directly question the audience..., which again forces direct vocal participation" (184). The interrogations are not so different from those we have encountered in the scholia to ancient epics. With the transition to writing, the oral character of performance was never entirely lost; on the contrary, reading was a public act, most often carried on in company.¹⁸ There was no radical discontinuity between the practices of the active reader and the active auditor.

I would like to conclude with a passage from the Christian bishop Synesius, who lived at the end of the fourth century (*Dio* 18.1-5), which gives, I think, a good picture of the way a reader might address a text in classical antiquity:

Often, I prefer not to wait for the outcome of a book to derive some good from it, but I lift my eyes and wrestle with the writer, letting not a moment go by but giving myself over to the occasion, and, as if reading on, I string together from my own mind what I think follows, and then I test what is said against what is written. And I am frequently aware of having chanced upon the same thought and the same wording. It has also sometimes happened that I have hit the argument, and what may stray from the wording nevertheless very much approximates the harmoniousness of the composition. And even if the thought was different, it was still something suitable, at all events, to the man who created the book, and one of which he would not have disapproved if he had argued it. And sometimes I know I've encountered noble and worthy people, when I had some composition in my hands, and when they asked me to read to them to hear it in common, I did so. When it was suitable, now and then, I would devise something and recite it — not having prepared it, by the God of Discourse, but rather whatever occurred to me I entrusted to my mind and tongue. Then indeed there arose a great uproar, and applause broke out among those who praised that man whose composition it was, and not least for the very additions I had made. Thus the god made my soul a soft wax tablet for the what was imprinted in the words or characters.

Fecha de recepción: 02/11/07

¹⁷ Dwight Fletcher Reynolds, *Heroic Poetic, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition* (Ithaca: Cornell University Press, 1995).

¹⁸ See William A. Johnson, "Toward a Sociology of Reading in Classical Antiquity," *American Journal of Philology* 121 (2000) 593-627, esp. pp. 615-24.

MITOS Y REFERENCIAS MÍTICAS EN LAS TRES ÚLTIMAS TRAGEDIAS CONSERVADAS DE EURÍPIDES¹

JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid

jalferez@flog.uned.es

Este artículo expone el uso de los mitos y de las referencias míticas en las tres últimas tragedias conservadas de Eurípides. El tragediógrafo conocía bastante bien la literatura griega anterior. La selección, distribución y uso de los mitos son pertinentes para conocerlo como *poietés sophós*, especialmente cuando ofrece innovaciones míticas.

Mitos / referencias míticas / tres últimas tragedias / Eurípides

This paper examines the use of myths and mythical references in the last three Euripides' preserved tragedies. This tragic author knew pretty well the former Greek literature. His selection, distribution and use of myths are relevant to know him as a *poietés sophós*, especially when he offers mythical innovations.

Myths / mythical references / three last tragedies / Eurípides.

El ateniense Eurípides (484 –406 a.C.) fue, ante todo, un gran poeta trágico que estuvo al tanto de las corrientes ideológicas y culturales de su tiempo; coetáneo de Sófocles, sólo doce años mayor que él, nuestro autor se sintió atraído por las innovaciones literarias y culturales, muy numerosas en la segunda mitad del siglo V a. C., especialmente en su patria chica, Atenas.

No es metodológicamente correcto encasillar a ningún autor dentro de una determinada línea de pensamiento, sobre todo cuando se trata de un poeta de larga vida, fecunda obra y numerosas lecturas. Basta con revisar someramente los distintos enfoques con que se ha estudiado a nuestro trágico en los últimos cien años para hacerse una idea cabal de lo peligroso que resulta calificar a un trágico como si fuera un filósofo. Se ha dicho, por ejemplo, que Eurípides es el típico representante de la crítica

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación HUM2006-08548 de la Dirección General de Investigación (Ministerio de Educación y Ciencia).

racionalista, un luchador incansable contra los viejos mitos, ante los que habría adoptado una actitud irreligiosa². Se le ha llamado "poeta de la ilustración griega", en la idea de que puso en escena las inquietudes de los espectadores y aburguesó la tragedia al presentar unos héroes y personajes que se manifestaban como los atenienses corrientes del momento³.

Frente a la teoría del Eurípides racionalista ilustrado irreligioso, se esgrimió posteriormente la tesis contraria, según la cual se vio en él a un estudioso de lo irracional, buen conocedor de las prácticas religiosas dionisiacas, en las que aparecen, como veremos, la omofagia, la oribasias y el menadismo colectivo⁴.

Otros investigadores han demostrado, con acierto, que Eurípides no sólo estaba al corriente de las prácticas habituales de sus días, dentro y fuera de Atenas, sino que las estudió en la literatura anterior, y, además, en las leyendas heroicas y épicas, y, asimismo, en los cuentos populares⁵. Le gustan las etiologías, y, a veces, discute los datos suministrados por la tradición.

De entre sus diecisiete obras conservadas (dieciséis tragedias, más el drama satírico *Ciclope*) me ocuparé sólo de las tres últimas tragedias que nos han sido transmitidas por la tradición.

1. *Orestes*.

a. Fue representada en el 408 a. C., poco antes de que su autor partiera hacia Macedonia, invitado por el rey Arquelao, donde moriría a comienzos del 406. Contiene el mismo tema abordado por Esquilo en las *Euménides*: Orestes ha dado muerte a su adúltera y criminal madre, y, luego, sufre la persecución de las Erinis. No obstante, el tratamiento del mito en ambos tragediógrafos es bastante diferente.

En el transcurso de unos diez años Eurípides se ocupó en tres ocasiones del mito de Orestes: en *Electra*, *Ifigenia entre los tauros* y en la pieza que ahora examinamos. En las tres tenemos un *deus ex machina* al final. Además, en *Orestes* las Erinis resultan ser manifestaciones del delirio sufrido por el protagonista. De este modo, las fuerzas divinas, cósmicas, encargadas de vengar el crimen familiar, se trasladan al interior del ser humano. Es una innovación indudable, con la que se insiste en el aspecto humano de la tragedia.

² Verrall, A. W. (1895).

³ Nestle, W. (1901). Norwood, G. (1954) siguió esa interpretación.

⁴ E. R. Dodds, 1929.

⁵ Howald, E. (1927); Kamerbeeck, J. C. (1960).

La acción mítica está situada entre el matricidio y el momento en que Orestes se acoge como suplicante en el Areópago ateniense. Han transcurrido cinco días desde el matricidio; Orestes se ve perseguido por las Erinis y por los ciudadanos argivos. La acción dramática transcurre en Argos⁶.

b. Electra expone en el prólogo⁷ las desgracias de su familia. Habla de Tántalo nacido, según dicen⁸, de Zeus⁹ que revolotea por los aires espantado por la roca que pende sobre su cabeza; compartía mesa con los dioses, así lo afirman, pero no refrenó su lengua¹⁰. De él nació Pélope, y de éste, Atreo y Tiestes; para el primero la diosa que teje las hebras¹¹ urdió la discordia de enfrentarse con su hermano. Atreo dio muerte a los hijos de Tiestes y se los ofreció en un banquete. De Atreo y Aéroe¹² nacieron Agamenón y Menelao.

⁶ Según los poemas homéricos Agamenón era rey de Micenas, donde tenía su palacio y sede principal. No obstante, en *Iliada* 2.108 y otros lugares, se llama Argos al territorio sobre el que reina. Pero, desde el siglo XI, Argos sobrepasó en importancia a Micenas, hasta tal punto que la destruyó hacia el 463 a. C. Así, ya en Esquilo se habla del palacio de Agamenón situado en Argos; tal es la norma después. Eurípides, por su lado, confunde con frecuencia Micenas y Argos. Cf. West (1987:188).

⁷ *Or.* 1-70. El prólogo ocupa los versos 1-139. (Por mor de brevedad doy las abreviaturas internacionales de las obras eurípideas. Asimismo, para ayudar al lector no especializado, ofrezco el griego transliterado).

⁸ Con esa expresión (*hôs légousi*) el personaje expresa sus reservas acerca de una afirmación común. Frases parecidas encontramos en otros lugares eurípideos: *HF* 353-4, *Hel.* 17-21, etc.

⁹ Tal genealogía es quizá innovación eurípidea. La mención de la roca puede aludir quizá a Helio (Sol) y a ciertas teorías de Anaxágoras. En nuestro drama, Tántalo es considerado el antecesor principal de la familia atrida. Es relevante el número de secuencias en que lo vemos, a saber, en seis pasajes: 5, 347, 351, 813, 985, 1544. En *IT* 743 leemos una alusión mínima de un mito bien conocido: Tántalo mató a su hijo Pélope y se lo ofreció a los dioses en un banquete; ellos lo advirtieron y le devolvieron la vida al héroe. Tántalo sufrió espantoso castigo por su malvada acción.

¹⁰ Los comentaristas no se ponen de acuerdo sobre el sentido de esta frase. Se sabe que Tántalo les robó a los dioses el néctar y la ambrosia para dárselos a los hombres (Cf. Píndaro, *Olimpicas* 1. 61), y, también, que reveló a los humanos los secretos divinos (Diodoro de Sicilia 4. 74, 2). West (1987: 180) apunta a la leyenda recogida en los *Regresos (Nóstoi)*, según la cual Zeus le concedió a Tántalo un deseo: tener lo que poseen los dioses, pero suspendió sobre él la famosa roca, con lo que le impidió gozar del regalo.

¹¹ Posible referencia a Cloto, una de las tres Moiras.

¹² *Las Cretenses (Krèssai)* de nuestro trágico, de las que nos han llegado algunos fragmentos (*Fr.* 460-470), fue representada en el 438 a. C. Gracias a diversas noticias, sabemos que Aéroe, después de haber sido sorprendida en el acto amoroso con un esclavo, fue expulsada de Creta por su padre (Catreo, hijo de Minos y Pasifae), que la envió a Nauplio, rey de Eubea, para que la ejecutara; tras ser perdonada, se casó con Plistenes, hijo de Atreo, con el que tuvo a Agamenón y Menelao. En *Or.*, en cambio, se nos presenta como esposa de Atreo; después será seducida por Tiestes.

Éste se casó con Helena, odiada por los dioses. A su vez, Agamenón y Clitemnestra tuvieron tres hijas (Crisótemis, Ifigenia y Electra) y un varón (Orestes); Clitemnestra envió a su esposo en una red y le dio muerte. Electra calla los motivos, pues no es propio de una doncella sacarlos a la luz¹³.

Febo convenció a Orestes de que matara a su madre. En el matricidio colaboraron tanto Electra como Pílates¹⁴. Desde la espantosa acción, Orestes está postrado en el lecho, enfermo; la sangre de la madre le produce delirio; las diosas Euménides¹⁵ lo aterrizan. Ya hace cinco días que murió Clitemnestra y su cadáver fue purificado por el fuego. Orestes no ha comido nada entre tanto, ni se ha bañado; llora cuando recobra el conocimiento, pero, a veces, salta de la cama como potro desbocado. La ciudad de Argos les impide vivir allí y, en ese mismo día, somete a votación si los matricidas han de morir por lapidación o atravesándose a sí mismos la garganta con una espada. Alguna esperanza tienen en Menelao que acaba de llegar a Nauplia desde Troya; el atrida, por la noche, ha enviado por delante a Helena hacia el palacio, temeroso de que fuera apedreada por alguno de los que habían perdido hijos en la guerra¹⁶. Helena está dentro del palacio llorando por su hermana y por la ruina de la mansión; algún consuelo encuentra en su hija Hermione, la que Menelao, al partir hacia Troya, le encomendara a Clitemnestra¹⁷.

En el diálogo entre Helena y Electra¹⁸, la primera culpa a Loxias¹⁹ de lo ocurrido, pero se lamenta por el triste destino de su hermana; se embarcó

¹³ Nótese cómo silencian sucesos de extraordinario interés para comprender la saga de los Atridas. Electra recomienda a los oyentes que averigüen esos detalles (*Or.* 27); algo antes (*Or.* 14) se pregunta para qué enumerar sucesos que no se deben contar (*tárreta*). Por su lado, Homero menciona tres hijas también, pero con los nombres de Ifigenia, Crisótemis y Laódice (*Iliada* 1.145)

¹⁴ Cf. nota 51.

¹⁵ Cuatro veces encontramos el adjetivo en nuestro trágico, todas en esta pieza. Cf. nota 32.

¹⁶ En ese miedo insiste Helena: *Or.* 102, 119 (*bis*).

¹⁷ Parece ser una innovación eurípidea que Menelao hubiera dejado a Hermione con Clitemnestra cuando partió hacia Troya. Según otras fuentes la niña se había quedado con sus abuelos maternos, Tindáreo y Leda.

¹⁸ *Or.* 71-139.

¹⁹ Loxias (*Loxias*) es un epíteto de Apolo utilizado desde Estesicoro (1), a comienzos del siglo VI. Los trágicos lo recogen: Esquilo (25), Sófocles (7), Eurípides (52). Nuestro trágico, pues, tiene una especial debilidad por el término, cuyo significado es "torcido, oblicuo"; quizá por lo difícil y ambiguo de los oráculos de esa divinidad. En *lo*, lo tenemos 36 veces. Es un modo de subrayar la confusión a que conducen la actitud y palabras apolíneas. Por su parte, *Or.*, con seis apariciones, es la segunda obra eurípidea en número de secuencias. Podría pensarse que ese apelativo del dios se presenta con mayor frecuencia cuando sus oráculos son especialmente oscuros, "oblicuos", incomprensibles.

hacia Troya por obra de un enloquecedor destino divino; quiere que Electra lleve a la tumba de Clitemnestra libaciones y unos mechones de sus cabellos. Electra no acepta, por lo que, finalmente, irá Hermione, que derrama miel, leche y espuma de vino junto al sepulcro. Electra invoca a Naturaleza²⁰: observa, con ironía, que Helena se ha cortado sólo las puntas de su cabellera para no afearla.

En la párodo²¹, el Coro mantiene un diálogo lírico con Electra. Ésta critica duramente la orden dada por Apolo sobre el trípode de Temis²²: la muerte de Clitemnestra; insiste en que Orestes no tiene deseos de comida, refiriéndose a él como si estuviera muerto²³. El Coro invoca a Noche²⁴, la que otorga el sueño a los mortales.

El diálogo de los hermanos compone el episodio primero²⁵. Orestes despierta de su sueño, invoca al santo Olvido²⁶ de los males, tiene espuma en la boca, ve poco, comprende que ha remitido su enfermedad²⁷, quiere estar echado, pero al punto desea ponerse de pie.

²⁰ Or. 126: *ô phýsis*. "¡Oh naturaleza! ¡Qué gran mal eres entre los hombres!". El pasaje contiene indudable ironía, pues se apunta a que la naturaleza de Helena sigue siendo la misma a pesar de todos los años y penalidades transcurridos. Es una personificación de un concepto esencial desde los filósofos presocráticos y de importancia capital entre los médicos hipocráticos. Es el único vocativo de ese término que he encontrado en los trágicos; asimismo, es el único texto en que está personificado. Si la ofrece, en cambio, Aristófanes, *Ranas* 1451: "¡Oh sapientísima naturaleza".

²¹ Or. 140-207.

²² Representa el orden establecido, la firme base sobre la que se asientan las leyes. Es la defensora de la justicia y protectora de las súplicas. Eurípides la tiene por hija de Zeus (*Med.* 209, *El.* 1292). En general, es considerada esposa de Zeus con quien tuvo a las Horas, Moiras, Justicia y Paz.

²³ Or. 200-201. Le llama "cadáver" en vv. 83 y 84. El Corifeo teme que haya muerto: v. 209. Menelao lo toma por un muerto: v. 385.

²⁴ Or. 126: *Nýx*, que recibe aquí el calificativo de *pótnia*, "augusta, venerada". La tenemos personificada desde Homero: *Iliada* 1.259. Por su parte, Hesíodo nos dice que de Caos proceden Érebo (las tinieblas infernales) y la negra Noche (*Teogonía* 123); de la unión amorosa de estos dos nacen Éter y Día. Los trágicos usan, en ocasiones, el vocativo: Esquilo, (5): cf *Agamenón* 355; Sófocles, sólo *Electra* 203; Eurípides (6): cf. Or. 1496: "¡Oh Zeus, Tierra, Luz y Noche!".

²⁵ Or. 211-315.

²⁶ Or. 213. Señalemos la personificación de Olvido (*Léthê*). En esta secuencia hay quizá un juego poético e intelectual entre el uso personificado del término y el empleo corriente del mismo, como pudiera indicarlo la presencia del genitivo objetivo "de los males". Aparece personificado quizá en Homero (*Iliada* 2.33); Hesíodo (*Teogonía* 227) nos dice que Eris parió a Fatiga, Olvido, Hambre y Dolores; entre los trágicos la hallamos, dejando aparte el texto euripideo que revisamos, en un fragmento de Sófocles (*Fr.* 670.1).

²⁷ Or. 227-228. La "locura" (*mania*, *lýssa*) aparece varias veces en la obra. Mencionamos algunos lugares: Or. 400, 401, 532, 793, 845.

Electra afirma que son las Erinis²⁸ las que, en tal momento, le permiten estar cuerdo, mas, en seguida, nota que la locura se apodera otra vez de su hermano²⁹.

Orestes le suplica a su madre que no excite contra él a las doncellas sanguinarias, de mirada serpentina y cara de perro; cree que Electra es una de ellas, dispuesta a arrojarlo al Tártaro; pide el arco, regalo de Apolo, para defenderse de las Erinis; lo dispara; critica a Febo que le aconsejara y no le ayudara³⁰; pronuncia una frase importante: el propio Agamenón le habría pedido, después de muerto, que no matara a su madre.

Electra alude a la aficción que padecen algunos cuando creen estar enfermos y, con ello, sufren penas y desesperación³¹.

En el primer estésimo, el Coro les pide a las aladas Euménides³² de negra piel (las que, moviéndose a través del éter, exigen compensación por los crímenes), que dejen en paz a Orestes, pues tan sólo obedeció los mandatos que Febo le diera donde está el ombligo de la tierra.

Dentro del episodio segundo, Menelao cuenta que, junto al cabo Málea³³, el infalible dios Glauco³⁴, intérprete de Nereo, surgió entre las aguas y le contó la muerte de Agamenón, atrapado en el baño por su esposa.

²⁸ Or. 238. Las Erinis (*Erinyes*) las encontramos, por ejemplo, en Homero (8), Hesiodo (4), Esquilo (28), Sófocles (16), Eurípides (23). Nuestro autor las nombra mucho en *IT* (9); algo menos, en *Ph.* (5) y *Or.* (4): 238, 264, 582, 1389.

²⁹ Or. 254.

³⁰ Or. 285-287.

³¹ Or. 314-315.

³² Como calificativo de las Erinis lo encontramos a partir de Esquilo (sólo como título de la tercera obra de la *Orestía*, recordado también en algún fragmento); Sófocles (2); Eurípides (4), todos en *Or.*: 38, 321, 836, 1650. En la obra que revisamos se acude de modo eufemístico a ese término, las Benévolas (propio del culto ofrecido en Atenas, al menos, a esas divinidades, dotadas ya de un carácter pacífico y benéfico), para evitar el nombre verdadero, que alude a su carácter enloquecedor, sanguinario, vengativo y terrible.

³³ Situado en uno de los puntos más meridionales del Peloponeso; justamente en su extremo oriental.

³⁴ Divinidad marina, con algunas formas de pez. Los marineros contaban sus apariciones y profecías sobre la felicidad o desgracia que les esperaba. Glauco había sido un pescador nacido en la isla de Eubea; tras comer ciertas hierbas se sumergió en el mar y fue recibido por las divinidades marinas. Esquilo le dedicó un drama satírico del que nos han llegado algunos fragmentos (*Fr.* 54-65). Asimismo, acúdase a Platón, *República* 611 d. Para más noticias, cf. Ovidio, *Metamorfosis*, 13.904-968.

Nereo, hijo de Ponto y Tierra, unido a su prima Dóride, fue el padre de las famosas Nereidas, entre las que sobresale Tetis, la madre de Aquiles. Desde Homero se le da rango divino: el Anciano del Mar. Como otras divinidades marinas era famoso por su saber y su capacidad para metamorfosearse. Cf. Hesiodo, *Teogonía* 233. Aunque Esquilo tiene una obra perdida titulada *Nereidas*, el único trágico que lo menciona es nuestro autor (17).

Cuando llegó a Nauplia se enteró de la muerte de Clitemnestra a manos de Orestes, un niño pequeño³⁵ cuando él partiera hacia Troya.

Orestes le pide ayuda a Menelao, que cree estar ante un cadáver; afirma que la conciencia³⁶ lo destruye, y, asimismo, los ataques de locura³⁷ desde el día en que recogía los huesos de su madre; a su lado estaba Pílates, ayudándole en el matricidio; le parece que se le presentan tres doncellas semejantes a la noche; Febo, tras haberle impulsado a la terrible acción, no le ayuda, y se demora³⁸; Éax³⁹ incita a los argivos para que lo expulsen del territorio; le odian también los partidarios de Egisto⁴⁰; los argivos votarán ese mismo día su lapidación a manos de los ciudadanos; siente vergüenza ante la llegada de su abuelo, Tindáreo, que, cuando era niño, lo llevaba en brazos.

Tindáreo quiere dar la bienvenida a su yerno que le saluda de forma original⁴¹; el anciano propugna, ante todo, la ley común de los helenos⁴²: Orestes una vez que Clitemnestra había dado muerte a su esposo, tras

³⁵ El poeta usa el sustantivo *bréphos* ("retoño", "recién nacido", aplicado tanto a personas como a animales).

³⁶ *Or.* 396; *synesis*.

³⁷ *Or.* 400: *maniai*. Para la manía como enviada por los dioses, véase *Med.* 1284-1285 (la locura de Ifo es obra de Hera), *Io.* 520; etc. El sustantivo lo tenemos, en poesía, desde Íbico (1), Anacreonte (1), Solón (1), Teognis (1), Píndaro (2), Aristófanes (15), etc. En los *Problemas* pseudoaristotélicos, Heracles es considerado un melancólico, como Áyax y Belerofonte (cf. *Problemas* 30, 953 a 13 ss, donde tenemos que habían sufrido tal afección, entre otros, Empédocles, Sócrates y Platón).

En *Or.* hay una insistencia intencionada en el sustantivo *mania*: 37, 400, 532, 835. Además, el adjetivo *maniás*, "enloquecedor": 228, 270, 326. El primero lo recogen los tres trágicos: Esquilo (7), Sófocles (8), Eurípides (15). El segundo aparece en Sófocles (2) y Eurípides (6). Nuestro autor, por otra parte, es el primero en registrar el neutro sustantivo *tó maniódes*, "el delirio" (1): *Ba.* 299.

³⁸ *Or.* 420.

³⁹ Hermano del famoso Palamedes, cuya injusta e inmerecida muerte intentaba vengar. En efecto, el ilustre héroe, hijo de Nauplio, había demostrado que era fingida la locura de Odiseo, cuando el de Itaca intentaba librarse de la expedición bélica contra Troya; ya en Ilio, murió víctima de las mentiras e intrigas del "fecundo en recursos". Véase nota 112.

⁴⁰ El pasaje es de gran concisión. No se nos dan razones de por qué los seguidores de Egisto odiaban a Orestes; sin duda, por haberle dado muerte y eliminado, así, su poder.

⁴¹ *Or.* 476: *Zénos homólektron kára*, "participante del mismo lecho de Zeus", afirmación, sin duda, irónica y eufemística. Se trata de un compuesto formado sobre *léktron*, término muy apreciado por nuestro trágico, que dedicó especial atención al adulterio de Zeus con Alcmena. Véase, *HF* 1: *tón Diós sýllektron*, "coparticipe del lecho de Zeus"; así se autititula Anfitríon, pero, en realidad, el lecho es de Anfitríon, no de Zeus. Del mismo modo, en el ejemplo de *Or.* el lecho es, no de Zeus, sino del esposo de la amada de Zeus, es decir, Tindáreo, casado con Leda. Sólo leemos tal adjetivo en el citado texto y en *Or.* 506 de la misma tragedia, en donde, en velada referencia, alude a Clitemnestra.

⁴² *Or.* 495.

herirle en la cabeza⁴³ debió haber entablado un proceso criminal contra su madre y haberla expulsado de la mansión. Alude a la ley de los delitos de sangre⁴⁴. Odia a las mujeres impías: a Clitemnestra, la primera; no elogia a Helena, por culpa de la cual Menelao fue a Troya. Le pregunta a Orestes qué sintió cuando su madre le mostró un pecho⁴⁵; y a Menelao le pide permiso para que puedan lapidar a Orestes por su impía acción.

Orestes se defiende⁴⁶: sin el padre jamás habría existido el hijo⁴⁷; decidió vengar a su padre; prefirió defender al fundador de la familia a respetar a la que le había dado la vida; mató a su madre y también a Egisto, su adúltero esposo. No estaría bien que las mujeres dieran muerte a sus maridos y luego buscaran el perdón de sus hijos mostrándoles los pechos⁴⁸; Tindáreo es el causante de su perdición, pues engendró una hija perversa; Telémaco no tuvo que eliminar a su madre, pues ella había mantenido intacto el lecho matrimonial. Hay que culpar de impío a Apolo, por haber dado la orden del matricidio.

Tindáreo, molesto, afirma que hará todo lo posible para que los argivos lapiden a Orestes y Electra. En sus palabras muestra su cólera contra ésta, que denunciaba, sin cesar, ante Orestes, el adulterio de su madre con Egisto.

Orestes le pide ayuda a Menelao; Agamenón fue a Troya a causa de la falta cometida por Helena; no le exige que mate a Hermione, en pago al sacrificio de Ifigenia en Áulide; solicita su apoyo ¡por Helena!⁴⁹.

Menelao, con buenas palabras, le promete que intentará convencer a los argivos para que les dejen con vida tanto a él como a Electra, pues no

⁴³ Véanse Estesicoro, *Fr.* 219 y Sófocles, *Electra* 99. West (1987: 217) indica que se alude a la herida causada por un hacha, como en Eurípides, *Hec.* 1279, *El.* 160, 279, 1160, *Tr.* 361. En cambio, en Homero y Esquilo se habla de una espada. En efecto, en *Odisea* 11. 424, el propio Agamenón le cuenta a Odiseo que Clitemnestra asesinó a Casandra y que él, letalmente herido, se moría atravesado por la espada asesina, alzando las manos, y batiéndolas contra la tierra (según ese poema homérico, 11. 409-410, lo mataron los dos, su esposa y Egisto); en Esquilo, *Agamenón* 1529, la acción es llevada a cabo por Clitemnestra, que usa la espada de Egisto; en cambio, se habla de un hacha en Sófocles (*Electra* 97-99, 195-196, 484-487), donde intervienen a la vez, Clitemnestra y Egisto.

⁴⁴ A saber: que el autor del delito no dirigiera la mirada a nadie, ni saliera al encuentro de persona alguna; y, además, que fuera condenado al destierro a fin de purificarse.

⁴⁵ *Or.* 527.

⁴⁶ *Or.* 544-604.

⁴⁷ *Or.* 554. Es la misma explicación que ofrece Esquilo en las *Euménides* 658 ss. La idea tuvo amplia difusión en la literatura griega arcaica y clásica. West (1987: 221) recoge numerosos pasajes. Así, Hipón (38 A 13 D.-K.), Anaxágoras (59 A 107 D.-K.), Diógenes de Apolonia (64 A 27 D.-K.), Platón (*Tim.* 91 d).

⁴⁸ *Or.* 568. De nuevo en 841, en boca del Coro.

⁴⁹ *Or.* 671.

está en condiciones de recurrir a la fuerza. Orestes lo tiene por "cobardísimo"⁵⁰ a la hora de ayudar a los suyos.

Se presenta Pilades a la carrera: ha oído que los argivos van a decidir dar muerte de inmediato a Orestes y Electra. Por otra parte, cuenta que Estrofo⁵¹, su padre, lo ha expulsado del hogar por impío, a causa de haber colaborado en el matricidio.

El Coro, en el estásimo segundo⁵², alude a la disputa de los Tantálidas por el cordero de oro; festines muy lamentables y degüello de nobles hijos. Recuerda los sucesivos crímenes y caminos sangrientos en que viven los Atridas; Clitemnestra le gritaba a su hijo que cometía terrible impiedad al matarla vengando a su padre. Por ello, Orestes delira; la locura lo domina, las Euménides lo persiguen.

Un anciano mensajero⁵³ indica que los hermanos van a morir por el voto de los pelagos⁵⁴; cuenta que ha visto una reunión de los argivos, donde Dánao congregó al pueblo para pagar su pena a Egipto⁵⁵. Taltibio, el heraldo, pronunció palabras confusas, pero, en general, favorables a los partidarios de Egisto. Hablaron varios: el rey Diomedes⁵⁶ dijo que los desterrarán; uno de lengua desatada, que los lapidaran; otro, valiente y honrado, un labrador, que no los mataran, sino que concedieran una corona

⁵⁰ Or. 719: *kákiste*. El mismo apelativo en 736. Cf. 1462.

⁵¹ *Stróphios*. Era señor de Crisa, localidad de la Fócide, cercana a Delfos. Clitemnestra le había enviado el pequeño Orestes (Esquilo, *Agamenón* 880) antes del regreso de su esposo. Si en Esquilo (1) y Sófocles (1) es un amigo de Agamenón, Eurípides (6) lo presenta casado con una hermana del rey de Micenas, por lo que Orestes y Pilades serían primos hermanos: véase *IT* 918. A éste último lo encontramos por primera vez en Esquilo (4); Sófocles (2) lo cita también; pero es Eurípides (34) el que más lo menciona, si bien sólo en tres obras: *El* (8), *IT* (10), *Or*. (16).

⁵² Or. 807-843.

⁵³ Or. 852-4, 857-8, 867-956.

⁵⁴ Los pelagos (*Pelasgoi*), pueblo prehelénico, están registrados desde Homero (3, más el adjetivo *pelasgikoi*, 2. Se habla allí, *Iliada* 2.681, de "Argos pelásgico", con lo que se apunta a una parte del reino de Aquiles, en Tesalia). Por otra parte, los trágicos recogen varios términos del tema *pelasg-* relacionados, más o menos estrechamente, con Pelasgo (*Pelasgós*), epónimo primer rey de la Argólide, anterior a la llegada de Dánao: Esquilo (14: véase *Suplicantes* 251), Sófocles (2), Eurípides (15. En *Or*. los tenemos en 692, 857, 933, 960, 1247, 1296, 1601; es la obra que más secuencias ofrece de ese gentilicio). Para más información, acúdase a Willink (1989: 194) y West (1987: 229-30).

⁵⁵ Referencia mítica de contenido mínimo. No se dan detalles. Tal pago puede ser el debido por la terrible acción cometida por las Danaides (las cincuenta hijas de Dánao) contra sus primos los hijos de Egipto, pues, obligadas a casarse con ellos, les dieron muerte en la noche de bodas, salvo una, Hipermnestra, que perdonó a su esposo, Linceo.

⁵⁶ Héroe argivo citado varias veces en la *Iliada*; destacaba por su elocuencia (*Iliada* 4. 399-400; 9.54)

a Orestes, pues había obrado bien; el propio Orestes⁵⁷, que las mujeres no debían asesinar a sus esposos. Finalmente, venció el criterio de matarlos. Orestes consiguió que le permitieran degollarse a sí mismo, junto con su hermana.

Electra, en su lamento lírico⁵⁸, se araña las mejillas, se golpea la cabeza en homenaje a Perséfone, la diosa infernal. ¡Que lance alaridos la tierra ciclópea!⁵⁹. Ha desaparecido la estirpe de Pélope; recuerda a Tántalo⁶⁰ y la roca, arrastrada por torbellinos, colgada entre cielo y tierra mediante cadenas de oro. Exhorta a observar cómo Moira⁶¹ ha sobrepasado las esperanzas. Menciona a Pélope, que arrojó al mar el cadáver de Mirtilo en la costa de Geresto⁶²; el cordero que gracias a Hermes naciera, el de áureo vellocino⁶³,

⁵⁷ Saluda a los congregados de este modo (*Or.* 932): "Oh vosotros que poseéis la tierra de Ínaco". Éste, hijo de Océano y Tetis, era el famoso río de Argos y fundador mítico de la monarquía argiva. Lo encontramos en Hesíodo (1) y, luego, en los trágicos: Esquilo (7), Sófocles (6), Eurípides (8).

⁵⁸ *Or.* 960-1012.

⁵⁹ *Or.* 965. Según varias fuentes las murallas de Micenas y Tirinto habían sido construidas por los Ciclopes; quizá distintos de los uranios, y, desde luego, diferentes de los Ciclopes pastores de la *Odisea*. *Kyklópiá*, Ciclopía o Ciclópea, equivale a "región micénica".

⁶⁰ En esta secuencia aparecen términos de extraordinaria relevancia, que muestran el interés de nuestro tragediógrafo por las ciencias de su tiempo. Cf. West (1987: 252). Por un lado el sustantivo *dinē* ("torbellino", v. 983), que indica el movimiento rotatorio del cosmos y fue vocablo muy usado entre los filósofos del siglo V a.C. Así, Anaxágoras (59 A 42; 71) opinaba que los cuerpos celestes eran trozos desgajados de la Tierra y lanzados al firmamento por la fuerza centrífuga.

Otro sustantivo conspicuo es *bólos* ("terron", "bola"; v. 984), de etimología incierta (puede pensarse en una cierta relación con *bállō*, "arrojar", "lanzar"), término ya homérico. Eurípides (*Fr.* 783) llama a Helio (Sol) "dorado terrón". Los intérpretes están de acuerdo en la influencia anaxagorea en todo el pasaje.

⁶¹ Para Hesíodo (*Teogonía* 217) son hijas de la Noche. La tradición literaria habla de tres: Cloto, Láquesis y Átropo. Como sucede en este ejemplo, aparece un singular colectivo, que, por el sentido, equivale a Destino, Necesidad.

⁶² Otra alusión mítica de extrema brevedad. Sabemos por diversas fuentes que Enómao, rey de Pisa (localidad correspondiente a la Élida, región del Peloponeso), padre de Hipodamia, vencia en la carrera de carros y daba muerte a los pretendientes de su hija; un día llegó Pélope; Hipodamia se enamoró de él y sobornó a Mirtilo, auriga de su padre; venció Pélope y se casó con Hipodamia; en algún momento Mirtilo intentó abusar de la joven, y, por ello, Pélope lo mató y lo arrojó al mar.

Existe otra tradición según la cual Pélope vivía en Lidia y Enómao en Lesbos; el primero logró vencer al segundo en la carrera, pues Mirtilo había puesto una trampa en el carro de su dueño. Pélope escapó con su vehículo dotado de caballos alados y cruzó el mar Egeo, llevándose a Hipodamia y a Mirtilo; surgieron rivalidades por causa de Hipodamia, y, entonces, Pélope arrojó a Mirtilo junto al cabo Geresto, punta meridional de Eubea; posteriormente, llegó al Peloponeso, que tomaría su nombre.

⁶³ El extraordinario animal nació en el rebaño de Atreo; pero Tiestes, su hermano, consiguió apropiarse de él.

perdición de Atreo; la Discordia⁶⁴ desvió el curso del alado carro de Helio⁶⁵, ajustando el camino del cielo a occidente en dirección a la Aurora de único corcel⁶⁶; Zeus cambió asimismo el curso de la Pléyade⁶⁷ de siete vías y pagó las muertes con más muertes, y, además, con el festín de Tiestes, y con la cretense Aérope⁶⁸ que cometiera adulterio.

El episodio tercero⁶⁹ contiene al diálogo de Electra, Orestes y Pilades. La primera le pide a su hermano que la mate, pero éste le propone que sea ella misma quien se quite la vida del modo que prefiera. El héroe, por su parte, está dispuesto a atravesarse el hígado con la espada⁷⁰; Pilades le aconseja que, ya que van a morir, busquen la desgracia de Menelao⁷¹; Orestes, entonces, decide acabar con Helena⁷². Electra sugiere tomar a Hermione como rehén. Los tres amigos invocan a Agamenón para que les ayude en su venganza.

⁶⁴ *Éris*, Discordia, es una divinidad desde Homero y Hesiodo (hija de la Noche, *Teogonía* 225). Eurípides la utiliza con tal valor en este pasaje y en otros: cf. *Ph.* 351, 798. Eris cobra especial relevancia en textos tardíos que nos hablan de cómo, no invitada a las bodas de Peleo y Tetis, lanzó en medio de todos la famosa manzana para la más hermosa, que sería la causa inicial de la guerra de Troya (Así en Apolodoro, *Epítome* 3.2).

⁶⁵ Según West (1987: 254), el mito arranca del *Atreo* de Sófocles, drama perdido: en resumen, tanto el sol como las estrellas cambiarían su curso de modo permanente, pues hasta entonces no salían por el este y se ponían por el oeste, como sucedió a partir de ese momento.

⁶⁶ El adjetivo *monópōlon*, "de un solo potro, caballo", ha causado varios problemas a los críticos, que, a veces, enmiendan el término, o lo entienden referido a "camino", en el sentido de que el trayecto recorrido por Helio durante la noche sólo requiere la cuarta parte de los caballos que tiran del carro durante el día. El vocablo es una innovación eurípidea, recogida por dos autores tardíos. Así, en el siglo XII de nuestra era, Eustacio, en sus *Comentarios a la Odisea*, 2.307.19, afirma que Licofrón y otros, imaginando una Aurora de un solo caballo, la hacen cabalgar sobre el caballo Pégaso, alado.

⁶⁷ Willink (1989: 256) indica que es la primera vez que encontramos el singular *Pleiás* en la literatura ática, y lo compara con varias citas de escritos jonios, especialmente de los tratados hipocráticos. Las Pléyades, en número de siete, son las hijas de Atlas y Pleione; el nombre quiere decir "Palomas" en griego, pues fueron metamorfoseadas en tales animales para evitar la persecución de Orión.

⁶⁸ Aérope, esposa de Atreo, tuvo trato sexual con su cuñado Tiestes. Atreo, entonces, mató a los hijos de éste y se los sirvió en un festín. Tiestes, a su vez, mantuvo relación incestuosa con su hija Pelopia, procreando a Egisto, que se uniría adúlteramente con Clitemnestra. Cf. nota 12.

⁶⁹ *Or.* 1013-1245.

⁷⁰ *Or.* 1063.

⁷¹ *Or.* 1099. El motivo de la venganza aparece también en 1102, 1117, 1160, 1164-1166, 1171. Pilades invoca en auxilio de los tres a Zeus y Dice (Justicia).

⁷² *Or.* 1105.

En el estásimo tercero⁷³, donde intervienen el Coro (dividido luego en dos semicoros), Electra y Helena, ésta grita que perece con terrible muerte, mientras Electra se alegra de tales palabras⁷⁴.

Sigue una parte de estructura complicada⁷⁵. Electra captura a Hermíone; el esclavo frigio⁷⁶, que ha logrado huir por los triglifos dóricos del palacio, es interrumpido varias veces por el Corifeo; no sabe si escapar por el éter o por el ponto, al que Océano⁷⁷, cabeza de toro, envuelve con sus brazos cuando rodea la tierra. Expresa algunos detalles interesantes para nuestro estudio: Helena, nacida de un ave con alas de cisne, una Erinis para las murallas de Ilio⁷⁸; la triste Dardania, patria ecuestre de Ganimedes, que con Zeus lecho comparte⁷⁹; Orestes, dispuesto a clavar la espada en la garganta de Helena⁸⁰; la captura de Hermíone; Helena, desaparecida por obra de drogas o magia, o bien raptada por los dioses⁸¹.

Amenazado por Orestes, el frigio afirma que Helena ha muerto con toda justicia⁸², ruina que fue de la Hélade y los frigios. El esclavo mira con

⁷³ Or. 1246-1310.

⁷⁴ Or. 1305. Electra tilda a su tia, entre otras cosas, de "desertora de su padre (*lipopátora*) y de su esposo (*lipógamon*)". Posiblemente hay aquí un eco del calificativo *lipesánoras*, "desertoras de sus maridos", aplicado por Estesicoro a las hijas de Tindáreo (223. 5 *PMG*). Plutarco, por otra parte, nos cuenta que Helena, siendo muy joven todavía, fue raptada por Teseo (*Teseo* 31). Eurípides apunta al "abandono" del hogar paterno, sin mencionar el rapto.

⁷⁵ Or. 1311-1693.

⁷⁶ Or. 1369-1502, salvo breves intervenciones del Corifeo. Función del frigio era mover un abanico de plumas junto al rostro de Helena, al modo bárbaro.

⁷⁷ Es importante la imagen de Océano rodeando la tierra a modo de río enorme. Hesíodo (*Teogonía* 133, 337) nos explica que Gea engendró a Úrano, y, luego, se acostó con él y tuvo, entre otros, a los Titanes, uno de los cuales es Océano. Éste, a su vez, de su unión con Tetis (*Tēthys*, abuela de la famosa Tetis (*Thētis*), madre de Aquiles), fue padre de las Océánides y los ríos.

Por otro lado, los dioses-río (Ínaco, Aqueloo, etc.) son imaginados con cuernos de toro en las representaciones artísticas. También hay ejemplos en literatura. Así, en Sófocles, *Traquinias* 11-2, Deyanira nos recuerda que, en su momento, la pretendió el río Aqueloo, presentándose bajo tres formas: toro, serpiente y hombre. Es bien conocida, de otra parte, la capacidad de metamorfosearse propia de las divinidades acuáticas.

Océano (*Ókéanos*) es citado por los tres trágicos: Esquilo (14), Sófocles (2), Eurípides (8).

⁷⁸ Or. 1385-1389.

⁷⁹ Or. 1391-1392. El texto es oscuro. Algunos intérpretes se inclinan por ver en Ganimedes un aficionado a la hipica, aunque faltan referencias literarias en tal sentido. A su vez, las representaciones pictóricas presentan al troiano como muchacho de pocos años cuando fue raptado por el padre de dioses y hombres. La leyenda sobre Ganimedes, cual bello jovencito con quien Zeus comparte su lecho, tiene quizá un origen cretense. Por lo demás, véase nuestro poeta, *Cyc.* 584; y, además, Platón, *Leyes* 636 c.

⁸⁰ Or. 1472-1473.

⁸¹ Or. 1499.

⁸² Or. 1513.

espanto la espada del héroe. Cuando éste le pregunta si teme transformarse en piedra como si mirara a la Górgona⁸³, el esclavo replica, de modo harto prosaico, que su miedo es convertirse en cadáver, pues no conoce la cabeza del monstruoso ser; cuando el héroe vuelve a preguntarle si teme a Hades que lo librará de desgracias, el frigio contesta que cualquier hombre, incluso un esclavo, goza viendo la luz⁸⁴.

El Coro, que en la estrofa deseaba ver el cadáver de Helena, añade en la antístrofa que todas las desgracias del palacio provienen de la caída de Mirtilo desde su carro⁸⁵.

Menelao ha oído que Helena no ha muerto, sino que desapareció volviéndose invisible; en realidad, teme que haya perecido. Orestes (junto a Pilades, se ha refugiado en lo alto del palacio llevando a Hermione como rehén) contesta que la han raptado los dioses; amenaza con degollar a Hermione; le pide a Electra que incendie la mansión, mientras él y Pilades le prenden fuego a las cornisas de la misma.

Apolo habla *ex machina*⁸⁶: Helena está a salvo, por el éter, a su lado; Zeus así lo dispuso, pues es su hija inmortal; ha de vivir junto a Cástor y Polideuces como salvación de los navegantes⁸⁷. Menelao puede tomar otra esposa. Los dioses, por culpa de la belleza de Helena, suscitaron la lucha de frigios y helenos, ocasionando muchas muertes para aliviar la tierra del enorme peso de humanos que la afligía⁸⁸. Orestes pasará un año en territorio parrasio; el lugar se llamará Oresteo; irá luego a Atenas donde se someterá al dictamen de las tres Euménides, será absuelto en la colina de Ares, y, después, se casará con Hermione. En cambio, Neoptólemo, que pensaba tomarla por esposa, morirá por obra de una espada delfica a causa de

⁸³ Or. 1520-1521. Las Górgonas son tres en Hesiodo (*Teogonía* 274): Esteno, Euriale y Medusa; sólo la última era mortal; Perseo le cortó la cabeza. Cualquiera que las mirara de frente quedaba petrificado. La cabeza de Medusa – tras haber sido decapitada – convertía, asimismo, en piedra a quienquiera que la contemplaba. El contenido y estilo de este pasaje son muy parecidos a los de la comedia.

⁸⁴ Or. 1522-1523. Nos llama la atención la referencia a Hades como liberación final de las penas propias de un esclavo.

⁸⁵ Or. 1548. Cf. nota 62.

⁸⁶ Or. 1625-1665.

⁸⁷ Helena suele estar asociada al culto ofrecido a los Dioscuros, pero no, precisamente, en su función de salvadores de los navegantes. Puede tratarse de una innovación eurípidea. Para los Dioscuros (*Dióskouroi*, propiamente, "muchachos de Zeus"), puede verse *El.* 1239, donde vienen de salvar una nave (quizá en la que viajaban Helena y Menelao) y rápidamente (*El.* 1347 ss) se marchan por el éter, hacia el mar siciliano, para auxiliar a los hombres piadosos y justos.

⁸⁸ Cf. en el mismo sentido *El.* 1282-1283, *Hel.* 38 ss. El origen de tal idea hay que buscarlo, en efecto, en los *Cantos ciprios*. Homero, desde luego, no registra esa explicación de la guerra de Troya.

haberle exigido cuentas al dios por la muerte de su padre. Pílates se casará con Electra. Orestes gobernará en Argos y Menelao regresará a Esparta. El dios afirma que solucionará la situación en Argos, ya que obligó a Orestes a matar a su madre.

El propio Apolo les pide a todos que honren a Irene⁸⁹, la más hermosa de las diosas; confirma⁹⁰ que acompañará a Helena hasta la mansión de Zeus, en las brillantes estrellas, donde ella permanecerá junto a Hera, Hebe⁹¹ y los Dioscuros; los mortales la honrarán sin cesar con libaciones.

c. *Ifigenia entre los tauros, Helena, Ión, y Orestes* son llamados, con frecuencia, melodramas, en la idea de que ofrecen unos personajes que experimentan diversos altibajos emocionales, pero que carecen de verdadero contenido trágico⁹². En la pieza que revisamos hay emoción, peligro, suspense y final feliz. *Orestes* fue la obra más citada y parodiada tras la muerte del autor.

La pieza contiene elementos tradicionales bien conocidos por otras fuentes: el regreso de Menelao y su esposa cuando ya habían sido asesinados Clitemnestra y Egisto; la apoteosis de Helena, que remonta a Estesicoro; el matrimonio de Orestes con Hermione, y de Pílates con Electra. Nuestro trágico conoce y recoge numerosos datos de la tradición literaria: los poemas homéricos, el Ciclo épico (especialmente, *Regresos, Cantos ciprios, Etiópida y Pequeña Ilíada*), el *Catálogo de las mujeres* pseudohesiódico, poetas líricos como Estesicoro (en especial su *Orestía* y la *Palinodia*), mitógrafos como Ferecides de Atenas y Helánico, y, ante todo, tragedias anteriores (en primer lugar la *Orestía* de Esquilo, pero también algunas tragedias eurípideas como *Andrómaca, Helena y Electra*), etc.

Pasando a los personajes de la pieza, vemos que, a diferencia de la Electra que tenemos en la tragedia homónima, Eurípides nos la presenta en nuestro drama como una de sus figuras femeninas más destacadas y

⁸⁹ Or. 1683: es decir, Paz. El escolio señala que el poeta emplea esta palabra (*Eirênê*) a causa de la guerra del Peloponeso, añadiendo que, tras presentarse en Atenas una embajada de los lacedemonios para tratar de la paz, los atenienses no se dejaron convencer en modo alguno. Hesiodo nos dice que, entre los hijos de Zeus y Temis, están Horas, Eunomía, Dice y la floreciente Irene, protectoras de las cosechas de los hombres (*Teogonía* 902). Eurípides es el único trágico que la ofrece como divinidad (3. Cf., además de esta secuencia, *Ba.* 419 y *Fr.* 453.1). Entre los cómicos, en cambio, Aristófanes la presenta con cierta frecuencia con tal valor (15). Es sabido, por lo demás, que, durante el siglo V, Irene gozaba de culto y templo en Atenas.

⁹⁰ Or. 1682-1690.

⁹¹ Hija de Zeus y Hera, significa, propiamente, "Juventud", como divinidad de esa etapa de la vida humana. El dios supremo se la dio en matrimonio a Heracles cuando el gran héroe pasó a residir en el Olimpo junto a los inmortales.

⁹² West (1987:27-55).

mejor tratadas, especialmente cuando atiende a su hermano postrado por el delirio. El trágico subraya en varias secuencias el amor cariñoso de los hermanos, la ternura de su comportamiento⁹³.

En cambio, Helena es cobarde, teme que la apedreen quienes perdieron hijos en la guerra; en honor de su hermana, se corta sólo las puntas de sus cabellos para no estropearlos; ha venido acompañada de esclavos frigios, miedosos en grado sumo, encargados de espejos y perfumes; la abanicán mientras hila⁹⁴. Hay un cierto paralelismo con la Helena de *Troyanas*: egoísta, frívola, vana, detestada por todos.

Con todo, Menelao es el personaje más antipático del drama, pues cambia de criterio según las circunstancias: de compasivo al comienzo, pasa luego a ser un cobarde, egoísta, incapaz de intervenir en defensa de los suyos. Se le califica de "precavido", "previsor", pero en sentido negativo⁹⁵.

Orestes, por el contrario, progresa en sentido contrario: de postrado y enfermo, resulta, luego, activo, decidido y dispuesto a arrostrar todas las dificultades: la recuperación de las ganas de actuar, de vivir, la han explicado algunos estudiosos como resultado, bien de la esperanza de salvarse, bien de su odio hacia Menelao. La patología del héroe queda subrayada con cierto detenimiento en varios pasajes. La enfermedad psíquica le ha consumido hasta el punto de parecer un cadáver. Tras asesinar a su madre, Orestes no se ha marchado al exilio, sino que permanece en Argos, en compañía de Electra. La novedad es la reacción de los argivos ante el matricida y su colaboradora.

Una innovación eurípidea es el modo de resolver el matricidio desde el plano humano. En la tradición mítica, homicidio y castigo corresponden a los individuos o a la familias afectadas, pero la comunidad no tiene ninguna función judicial en los hechos. En Esquilo tenemos un tribunal de atenienses, aunque presidido por Atenea; en Eurípides no aparece por ningún lado el representante divino, sino simplemente una asamblea del pueblo manipulada por gentes con pocos escrúpulos. Debemos reparar en un dato relevante: el único que interviene en defensa de los hermanos es el campesino, hombre sencillo y veraz, ajeno a los manejos de los demagogos. El castigo será morir lapidados. Posteriormente, en la misma obra, se impone la versión tradicional por boca de Apolo. En la asamblea de los argivos, Orestes intenta presentarse como un defensor de los derechos del varón frente a los excesos cometidos por las mujeres⁹⁶. Precisamente, una vez que los hermanos han

⁹³ Por ejemplo, *Or.* 133-139, 221-238, 280-283, 296-315.

⁹⁴ Cf. *Or.* 1110, 1112, 1426 ss.

⁹⁵ *Or.* 699 *eulaboúmenos*, 748, 1059.

⁹⁶ Cf. Hartigan (1991: 127-156).

sido condenados a muerte, el poeta saca partido de esa situación desesperada y de alta emoción con aportaciones personales: el intento de asesinar a Helena y el secuestro de Hermione no están en la tradición mítica de que disponemos.

Los tres amigos deciden morir, pero es más fuerte en ellos el deseo de venganza: matar a Helena, hacerle daño a Menelao⁹⁷. Emprenden una acción enloquecedora; es otra locura como la que aflige al protagonista al comienzo de la obra. Orestes conduce a Helena hasta el altar de Pélope con intención de sacrificarla⁹⁸; los gritos de terror del esclavo frigio (¡el único ejemplo en nuestro autor de un mensajero que se expresa en metros líricos!) subrayan los excesos cometidos por los tres amigos, más allá de todo límite.

La orden de Apolo forma parte del mito de Orestes desde Estesicoro. En nuestro drama la encontramos con frecuencia⁹⁹. Las críticas por haber exigido el matricidio son abundantes. Tanto Esquilo como Eurípides se preguntan si es justo matar a la madre, aunque ésta hubiera acabado con su esposo. Si en Esquilo la trilogía acaba con la armonía y el orden de las divinidades reconciliadas, en nuestro autor se prescinde casi por completo del sentido moral y religioso, mientras se insiste en la injusticia y el desorden.

La presencia de Apolo al final de la obra subraya la existencia de un mundo enloquecido, caótico. El dios afirma que Orestes será juzgado por un tribunal de dioses (no de dioses y hombres como en Esquilo); además, organiza varios matrimonios (Orestes-Hermione, Pilades-Electra) y autoriza a Menelao a tomar nueva esposa¹⁰⁰, pues los dioses tienen otros planes para Helena.

El Orestes de Esquilo se justifica ante los dioses, no ante los hombres; el de Eurípides trata de explicar ante los hombres las consecuencias de su acción, olvidándose casi por completo de la divinidad.

Las Erinis, tan relevantes en las *Euménides* de Esquilo, resultan ahora invisibles para todos, salvo para Orestes. En la primera parte de nuestra pieza, Apolo y las Erinis son relativamente importantes para el protagonista; pero, a continuación, la obra se encamina hacia una exposición retórica donde las divinidades desaparecen gradualmente, al mismo tiempo que se incrementa la responsabilidad humana respecto al matricidio.

⁹⁷ Cf. nota 71.

⁹⁸ Or. 1438-1442.

⁹⁹ Or. 276, 285-286, 416, 591-596 (Orestes); 28-31, 162-165, 191-193 (Electra); 76, 121 (Helena); 955 (Mensajero); 329-330 (Coro); 1664-1665 (Apolo).

¹⁰⁰ Or. 1638. Innovación euripídea, por lo que sabemos. Ninguna fuente literaria alude a que Menelao volviera a casarse, una vez que Helena subió a los cielos.

2. *Ifigenia en Áulide*.

a. La obra fue escrita durante la estancia de nuestro poeta en Macedonia y, junto con *Bacantes* y la perdida *Alcmeón en Corinto*, llevada a la escena por su hijo, Eurípides el Joven, en la primavera del 405 a. C, muerto ya el autor. La acción dramática tiene lugar en Áulide, donde está asentado el campamento de los helenos.

Los estudiosos están de acuerdo en que Eurípides no le dio a esta tragedia la última revisión, lo que vendría a explicar ciertas dificultades formales y de contenido. No obstante, algunos críticos han exagerado al negar la autenticidad de ciertos pasajes.

Ifigenia parece haber sido una divinidad, o, al menos, haber recibido culto antes de formar parte de la leyenda troyana. En todo caso, se la relaciona con Ártemis en varias partes de la Hélade. Estasio habría añadido el nombre de Ifigenia a las tres hijas de Agamenón citadas en Homero; además, Estesícoro había tratado ya el sacrificio de Ifigenia en su *Orestía*¹⁰¹.

b. En el prólogo¹⁰², Agamenón, a altas horas de la noche y en medio del gran silencio de tierra y mar, dialoga con un anciano y fiel servidor. El rey de hombres había estado escribiendo una tablilla, pero luego la borró; le puso el sello, mas después lo rompió; y, entre tanto, lloraba.

Agamenón se refiere a las hijas de Leda: Febe¹⁰³, Clitemnestra y Helena. Los príncipes más destacados de la Hélade acudieron como pretendientes de la última; Tindáreo, su padre, no sabía qué hacer, pero resolvió que los pretendientes juraran¹⁰⁴ defender al que la obtuviera, en caso de que fuera raptada, y atacar a la ciudad de donde procediera el raptor, fuera helena o bárbara. Ella eligió a Menelao. Y llegó desde Frigia el que había actuado en el certamen de las diosas, como el mito de las gentes sostiene: enamorándose de la que de él se enamoró a su vez, la raptó y se la llevó a los prados del Ida, aprovechando la ausencia de Menelao.

Los helenos, con naves, armas, caballos y carros, están reunidos en Áulide. El rey de hombres ha sido elegido jefe del ejército como atención a Menelao¹⁰⁵. Están allí por la imposibilidad de navegar; el adivino Calcante

¹⁰¹ Jouan (1983: 8 ss). Para los nombres de las hijas de Agamenón y Clitemnestra, véase nota 13.

¹⁰² IA 1-163.

¹⁰³ Mencionada sólo aquí y en Ovidio, *Heroidas* 8. 77.

¹⁰⁴ Los primeros en registrar el motivo del juramento son Estesícoro (190 *PMG*) y el *Catálogo de las mujeres* hesiódico (*Fr.* 196-204)

¹⁰⁵ Los comentaristas no explican la expresión *Menéleō chárin*, que pudiera interpretarse así: "por tener una atención hacia Menelao", "por complacer a Menelao". Es decir, intentando reparar, de algún modo, al deshonrado.

había dicho que debían sacrificar a Ifigenia en honor de Ártemis a fin de poder hacerse a la mar y aniquilar a los frigios.

Agamenón envió a Taltibio para que despidiera a las tropas, pues no era capaz de matar a su propia hija, mas Menelao le convenció de realizarlo. En una tablilla despachada para Clitemnestra le ha escrito que envíe a Ifigenia para casarla con Aquiles, que no estaba dispuesto a zarpar hacia Troya si no mandaba a Ptía una esposa procedente de la familia real. Se trata de una falsa boda: los únicos en saberlo son: el propio Agamenón, Menelao, Calcante y Odiseo.

Por todo ello, el jefe de los helenos había estado escribiendo antes, y, ahora, ha vuelto a hacerlo en la tablilla. Le pide al anciano que lleve la carta a Argos y le refiere el contenido en voz alta: que Clitemnestra no envíe a Ifigenia, pues había que demorar la boda.

El anciano cree que Aquiles entrará en cólera y expresará su rencor al verse privado del enlace. El rey contesta que Aquiles nada sabe de lo tramado.

El rey de hombres le insiste: si ve llegar a su esposa con Ifigenia, que las mande de vuelta a los muros ciclópeos¹⁰⁶. Se va haciendo de día: ya la resplandeciente Aurora y el fuego de la cuadriga de Helio¹⁰⁷ están emblanqueciendo la luz.

En la párodo¹⁰⁸, las mujeres de Calcis que componen el coro afirman que han venido a contemplar las mil naves que conducen a los helenos hacia Troya porque, a manos de Paris, había tenido lugar el rapto de Helena, regalo de Cipris por la famosa disputa mantenida con Hera y Atenea. Han cruzado el bosque de Ártemis; llenas de pudor han visto¹⁰⁹, entre otros, a los dos Ayantes¹¹⁰; a Protesilao¹¹¹ y Palamedes¹¹² jugando a las damas; a

¹⁰⁶ Es decir, que regresen a Micenas. Véase nota 59.

¹⁰⁷ Aurora (*Éös*) y sus hermanos Helio y Selene (Luna) son hijos de los Titanes Hiperión y Tía. Eurípides usa bastante el adjetivo *tétrhippos* (19), "de cuatro caballos", a veces sustantivado: "cuadriga", como en el caso que ahora examinamos.

¹⁰⁸ IA 164-302.

¹⁰⁹ IA 231-302 constituye un "catálogo de las naves" con indudables ecos del homérico (*Iliada* 2.484-877).

¹¹⁰ Áyax, hijo de Telamón, descolló entre los aqueos en la guerra de Troya; muerto Aquiles, creyó merecer sus armas, pero, en cambio, las obtuvo Odiseo; irritado en sumo grado, perdió la razón y finalmente se suicidó arrojándose sobre su propia espada. El Coro nos dice a propósito de Ayante de Salamina, que está allí con doce naves.

Por su lado, Áyax, hijo de Oileo, cometió un terrible sacrilegio al apoderarse por la fuerza de Casandra, refugiada en el templo troyano de Atenea; en el camino de vuelta hacia su hogar fue fulminado por Atenea. Más abajo el Coro nos indica que el hijo de Oileo estaba al mando de cincuenta naves de los locros.

¹¹¹ Protesilao estaba recién casado cuando partió hacia la guerra troyana; una vez llegados a Ilio, fue el primer heleno que saltó a tierra y también el primer muerto en el terrible combate, precisamente a manos de Héctor. No obstante, tras haber perecido, Hades le

Diomedes¹¹³ que se divertía con el disco; al hijo de Laertes¹¹⁴; a Nireo¹¹⁵, el más hermoso de los aqueos; a Aquiles, parido por Tetis y educado por Quirón, corriendo con sus armas por la playa y compitiendo con una cuadriga conducida por Eumelo¹¹⁶. Describen las naves¹¹⁷, de las que

permitió pasar unas horas con su esposa Laodamia, que, desconsolada, preparó después una imagen con la forma del muerto y con ella dormía; cuando se la quitaron, se suicidó. El héroe tenía una tumba y un templo en el Quersoneso tracio, precisamente en Eleunte, donde recibía culto; en el mismo lugar, según varias fuentes, había un oráculo. Conservamos algunos fragmentos de una tragedia eurípidea titulada *Protesilao* (Fr. 647-657).

¹¹² Cf. nota 39. Hijo de Nauplio, el engendrado por Posidón, descubrió que era falsa la locura de Odiseo, cuando el de Ítaca intentó zafarse de la guerra troyana; efectivamente, Palamedes, según ciertas fuentes, sacó una espada como si fuera a matar al pequeño Telémaco, momento en que el héroe fecundo en ardid confesó toda la verdad sobre su aparente desvario (Apolodoro, *Epítome* 3.8; 6.8; Higino, *Fábulas* 105). El itacense no le perdonó la afrenta, hasta que se vengó de él recurriendo a la calumnia y falsedad: en un momento impreciso del largo asedio de Troya, Odiseo, valiéndose de otro, hizo enterrar oro en la tienda de su odiado rival y le envió a Agamenón una carta falsa, según la cual Príamo le prometía a Palamedes cierta cantidad si traicionaba a los helenos. Descubierta el oro y divulgada la infamia, Palamedes fue condenado a morir lapidado por todo el ejército aqueo. En el terrible rencor de Odiseo pudieron intervenir otros factores, entre ellos la envidia: efectivamente, según ciertas fuentes, Palamedes fue inventor de la escritura, pesos y medidas, dados y votos, señales de fuego, etc. Nuestro poeta le dedicó un drama perdido, *Palamedes* (Fr. 578-90).

¹¹³ El hijo de Tideo fue uno de los héroes más destacados en la guerra de Troya. Protegido de Atenea, conspiró, junto con Agamenón y Odiseo, contra Palamedes, al que condenaron a muerte; es el héroe principal del canto quinto de la *Iliada*; Palamedes relevante resulta la escena en que intercambia sus armas con Glauco (canto sexto); vence en la carrera durante los juegos fúnebres en honor de Patroclo; intervino en Lemnos para conseguir llevar a Troya a Filoctetes; junto con Odiseo, robó el Paladio en Ilio; fue uno de los que entraron en el caballo de Troya; acabada la guerra, regresó sano y salvo a su patria.

¹¹⁴ Es decir, Odiseo.

¹¹⁵ Véase *Iliada* 2.674-675, donde leemos que Nireo era *alapadnós* ("destruible", "flojo", "débil"), adjetivo que sólo está registrado en tal lugar de los poemas homéricos; el verso 675 añade un detalle relevante: "y escaso ejército le seguía". Efectivamente, Nireo, rey de Sima (pequeña isla cercana a Rodas) se sumó al contingente aqueo con tres naves. Nireo es citado tres veces en Homero (*Iliada* 2.671, 672, 673). No se le menciona ya hasta el siglo V: Eurípides (1); y, luego, en el IV: Antístenes filósofo (2) y Aristóteles (5). Eurípides (*IA* 204) lo cita como "el más hermoso de los aqueos": a partir de este momento, la belleza de tal héroe se convirtió en un tópico de la literatura griega.

¹¹⁶ Hijo de Admeto y Alcestis. Nos dice la *Iliada* (2. 762- 766) que "las yeguas mejores fueron las del Feretiada, / las que conducía Eumelo, como a aves velocípedas, / iguales de crines y de años, idénticas, a plomada, por su dorso; / las que criara en Peria Apolo arcoargénteo, / ambas hembras, de espanto, obra de Ares, portadoras".

¹¹⁷ El catálogo de las naves eurípideo (*IA* 231-302) ofrece un fondo épico indudable respecto al cual se articula la acción dramática. Si en las partes corales se evoca la guerra de Troya, en los yambos se la censura abiertamente.

mencionamos lo esencial por su interés mítico: de los mirmídones¹¹⁸, cincuenta, en cuyas popas se alzaban las Nereidas¹¹⁹, emblema del ejército de Aquiles; de los argivos otras cincuenta, conducidas por el hijo de Mecisteo¹²⁰ y Esténelo¹²¹, hijo de Capaneo; sesenta áticas, guiadas por el hijo de Teseo¹²², con la diosa Palas; cincuenta beocias portadoras de la figura de Cadmo con el dragón y gobernadas por Leito¹²³; el hijo de Atreo¹²⁴, acompañado por su hermano, con cien naves de la ciclópea Micenas; Néstor¹²⁵ de Pilo, cuyas naves llevaban una insignia con patas de toro, el vecino Alfeo; los enianes, bajo el mando de Guneo¹²⁶; los epeos, a las órdenes de Éurito¹²⁷; los tafios, guiados por Meges¹²⁸.

Menelao le quita la tablilla al anciano, la abre y discute con su hermano: recuerda cómo éste consiguió el mando supremo estrechando manos y

¹¹⁸ Nacieron en la isla de Egina, metamorfoseados a partir de hormigas. Es el gentilicio utilizado para denominar a los súbditos de Peleo (hijo de Éaco y de la ninfa Egina) y de su hijo Aquiles. Bastante citados en Homero (42), mucho menos en Hesíodo (4); entre los trágicos, los recoge Esquilo (cf. *Fr.* 131-142) en un drama así llamado, primera pieza de una trilogía, y, luego, Eurípides (5, de ellas 4 en *IA*: 237, 814, 1067, 1352).

¹¹⁹ Las bellísimas hijas de Nereo, divinidades marinas, entre las que sobresalen Tetis (la madre de Aquiles), Anfitrite (esposa de Posidón) y Galatea (de la que se enamoró perdidamente Polifemo).

¹²⁰ Es decir, Eurialo, que fue uno de argonautas; también había tomado parte en la expedición de los epígonos contra Tebas.

¹²¹ Intervino también como uno de los epígonos, a saber, los hijos de los siete caudillos caídos en la expedición contra Tebas.

¹²² Demofonte, no citado en la *Iliada*. Allí es Menesteo el capitán ateniense, con cincuenta naves: *Iliada* 2. 552.

¹²³ Uno de los argonautas. Según nos explica Jouan (1983: 69), Eurípides recoge ese nombre porque era el héroe de Platea, la fiel aliada de Atenas. Efectivamente, había allí una estatua en su memoria, como el único que había regresado de la guerra de Troya (cf. Pausanias, 9.4.3).

¹²⁴ Agamenón.

¹²⁵ Sobresale en la *Iliada* por su capacidad oratoria y poder persuasivo; acudió a la guerra de Troya cuando tenía ya setenta años; aprovecha las pausas de la liza para contar sus hazañas, entre las que sobresalía su lucha contra los Centauros (Cf. *Iliada* 1.260 ss; 2.591 ss; 5.392-400; 11.689-693; 16.317 ss; *Odisea* 3.452 ss. Véase, además, Pausanias, 6.25.2-3; etc.). El río Alfeo, a diferencia de otros que fueron representados en la antigüedad con forma de toros cornudos, siempre fue imaginado con aspecto humano.

¹²⁶ Cf. *Iliada* 2.748, donde se nos presenta al frente de las naves enviadas por ese pueblo de Tesalia.

¹²⁷ *Iliada* 2. 621 habla de Talpo, hijo de Éurito, como uno de los jefes de los epeos, pueblo de la Élide. Eurípides es el único de los tres grandes trágicos que menciona a tal Éurito, que no debe ser confundido con otros personajes homónimos.

¹²⁸ *Iliada* 2. 625 alude a Meges, que estaba al mando de los que venían de Duliquio y las islas Equinades (en la desembocadura del río Aqueloo). Sabemos que los habitantes de esas islas (una de las cuales es Duliquio) eran epeos.

abriendo las puertas a todo el mundo. En Áulide, carecieron de viento propicio: oído Calcante, Agamenón se dispuso a sacrificar a Ifigenia y mandó una orden para que la enviaran con el pretexto de casarla con Aquiles; pero, después, escribió una carta diferente.

Agamenón critica duramente a Menelao: si éste ha perdido una mala esposa, él no está dispuesto a matar a sus hijos para recobrarla; no está loco al cambiar de opinión; fueron unos insensatos quienes prestaron juramento a Tindáreo; la diosa Esperanza¹²⁹ lo ha tramado todo.

El mensajero se presenta con Ifigenia, Clitemnestra y Orestes. Los helenos se preguntan con quién se desposará la joven.

Agamenón, lleno de dudas, refiere que Ifigenia será pronto esposa de Hades¹³⁰; alude a los reproches que su hija le hará; el niño Orestes, que aún no habla, lo presenciara todo. Menelao se arrepiente: no quiere perder un hermano por recobrar una esposa; se compadece de Ifigenia; ha cambiado de parecer. Pero, ahora, Agamenón teme que Calcante comunique sus vaticinios al ejército; incluso la simiente de Sísifo¹³¹, enterada de todo, podría sublevar a las tropas.

El Coro, en el primer estásimo¹³², menciona a Eros que dispara flechas de dos clases¹³³: unas procuran feliz vida, otra acarrear destrucción. Paris vino desde el Ida; tras el certamen de las diosas, se presentó ante el palacio de Helena; infundió pasión en sus ojos y él mismo se encendió de amoroso deseo. De ahí vino Discordia que arrastra a la Hélade contra Troya.

¹²⁹ IA 392: *Elpis*. Ya en Hesíodo, *Trabajos* 96, Esperanza es la única que permanece en la tinaja de donde se han esparcido todos los males. Desde Teognis, 1135, se nos habla de la diosa Esperanza. En casos como el que ahora examinamos en nuestro trágico, los editores vacilan en el empleo de la mayúscula.

¹³⁰ IA 461 (Véase también 540). Asimismo, en boca de Clitemnestra: 1278. De ser "novia, desposada" de Hades, a juicio de su padre, pasará, por decisión propia, a ofrecer su vida para salvación de la Hélade (1395-1397).

¹³¹ Es decir, Odiseo. Sísifo fue un legendario rey de Éfira y Corinto, famoso por sus trapacerías. Resultó castigado en el Hades a llevar incesantemente una enorme piedra hasta lo alto de una colina, desde donde la roca caía rodando sin parar. Según una tradición mítica bastante extendida, Odiseo era hijo, no de Laertes, sino de Sísifo. Jouan (1983: 134) explica que no es casual el hecho de que tanto aquí como en IA 1362 se insista en tal filiación del héroe fecundo en recursos. Posiblemente el poeta quiere señalar la política antiatienense de Corinto. Sea como fuere esa genealogía de Odiseo parece proceder de los *Cantos ciprios*, donde se diría que Sísifo sedujo a Anticlea (la madre del héroe) antes de que ésta se casara con Laertes. Esa tradición es recogida en Esquilo (*Fr.* 286.7) y Sófocles (*Ai.* 190, *Phil.* 417, 625, 1311, etc.); también aparece claramente expresada en nuestro poeta: *Cyc.* 104.

¹³² IA 543-606. Los cantos corales de esta tragedia unen, de modo especial, el pasado mítico con el presente.

¹³³ Nuestro poeta se ocupa en otros lugares de ese doble Eros: *Med.* 627-41, *Hipp.* 525-33, *Fr.* 503; 669.

Clitemnestra llega en un carruaje con sus dos hijos¹³⁴; trae consigo la dote de Ifigenia. Ésta abraza con cariño a su padre, que derrama lágrimas¹³⁵. El rey le explica a su esposa el linaje de Aquiles: Egina, hija de Asopo¹³⁶, unida con Zeus, tuvo a Éaco¹³⁷, y éste engendró a Peleo, casado con la Nereida; el banquete nupcial se celebró en los valles del Pelio¹³⁸; Quirón educó a Aquiles para que no adquiriera costumbres de hombres malvados¹³⁹.

Clitemnestra hace referencia a varias funciones propias del padre en momentos tales: hacer sacrificios preparatorios en honor de Ártemis; entregar la hija al futuro esposo. A la madre le corresponde, por ejemplo, sostener la antorcha nupcial¹⁴⁰.

El Coro, en el segundo estésimo¹⁴¹, nos habla de los helenos que habían de llegar al Simunte y hasta Ilio y la llanura febea¹⁴² de Troya, donde Casandra es inspirada por el dios¹⁴³; quieren llevarse de allí a la hermana de los

¹³⁴ Según *El.* 1020-1023, podemos entender que Clitemnestra no acompañó a su hija hasta Áulide, sino que se la llevó Agamenón a fin de sacrificarla.

¹³⁵ Se insiste en este detalle. Respecto a Agamenón: 40, 451, 477, 650, 653, 684, 1550; a Menelao: 479.

¹³⁶ Asopo (*Asópós*), dios-río del Peloponeso que transcurre por las comarcas de Fliunte y Sición y desemboca en el golfo de Corinto; no debe confundirse con otros ríos homónimos, en especial el que fluye por el sur de Beocia.

¹³⁷ Se dice de él que es "soberano de Enone" (*Oinônè*). Éste era el antiguo nombre de la isla de Egina; topónimo bastante raro, lo tenemos en Píndaro (3), Sófocles (1), Heródoto (1: 8.46.2) y en nuestro trágico (1).

¹³⁸ En *Andr.* 1277-1278, Peleo sostiene que, junto a los repliegues del monte Pelio, luchó con la divinidad marina para que no se le escapara de las manos. Posteriormente vivieron en el Tetidio de Tesalia (cf. *Andr.* 16-20). Respecto a las bodas de Tetis y Peleo, véase Jouan (1966: 57-92). El monte Pelio está situado entre Tesalia y Magnesia: en él habitaban los Centauros, uno de los cuales era Quirón.

¹³⁹ La *Iliada* presenta, como encargados de la educación del héroe, tanto a Tetis (*Iliada* 11. 830-832) como a Fénix (9. 442, 485-495). En cambio, en los *Cantos ciprios* y en Píndaro (*Nemeas* 3. 43-50, 56-57) es Quirón el educador de Aquiles (Cf. Jouan 1983: 138). Eurípides silencia lo referente a la separación de Tetis y Peleo, bien conocida por otras fuentes. Véase, por ejemplo, Aristófanes, *Nubes* 1067-1069.

¹⁴⁰ *IA* 718, 722, 729, 732.

¹⁴¹ *IA* 751-800.

¹⁴² Apolo (Febo), junto con Posidón, habían estado al servicio del rey troyano Laomedonte, construyendo las famosas murallas de la ciudad (cf. *Iliada* 7.452-3); según otras versiones, Apolo habría cuidado los rebaños reales en el monte Ida (*Iliada* 21.441-57). El Simunte es un río de la región troyana.

¹⁴³ Según una leyenda (Escolio a *Iliada* 7.44), Casandra había recibido dones proféticos en un templo de Apolo, donde, siendo niños tanto ella como su hermano Héleno, unas serpientes les lamieron los oídos; ese mismo dios, a cuyo servicio estaba consagrada virgen, quiso yacer con ella, y, tras ser rechazado, la castigó de modo ejemplar: toda profecía que pronunciara sería verídica, pero nadie se la creería.

Dioscuros; las frigias mencionan a la hija del cisne, si es cierto que Leda la engendró unida a tal ave en que se había transformado Zeus, de no ser que los mitos de las tablillas de Pieria hayan contado esas cosas a los hombres, de modo inoportuno y vano¹⁴⁴.

Aquiles¹⁴⁵, que se presenta para pedir explicaciones por la demora, se encuentra con Clitemnestra que le saluda con afecto y le pide que le dé la mano derecha como futuro yerno. El engaño quedará pronto al descubierto. Los dos han sido víctimas de la misma añagaza. Un anciano afirma que Agamenón está dispuesto a sacrificar a Ifigenia en honor de Ártemis, a fin de que la escuadra parta hacia la mansión de Dárdano¹⁴⁶. Clitemnestra le pide ayuda a Aquiles, que se ofrece a defender a su hija. El joven héroe está dolido por haber sido objeto de burla; muestra su orgullo herido; ha sido educado por Quirón y elogia a quienes actúan guiados por la razón¹⁴⁷; tiene hábitos sencillos: si los Atridas dan órdenes justas, les obedecerá, pero, si no son justas, no. Sípilo no quedará por encima de Ptia¹⁴⁸. Con todo el más valeroso de los griegos se muestra un tanto vanidoso¹⁴⁹ y soberbio¹⁵⁰.

En el tercer estésimo¹⁵¹, el Coro, en la estrofa y antistrofa, alude a las bodas de Tetis y Peleo en el monte Pelio: Himeneo¹⁵² hacia sonar la flauta

¹⁴⁴ Eurípides presenta, con reservas, una tradición poética diferente de la comúnmente aceptada; a saber, que Helena era hija de Zeus y Némesis. Véase, *Hel.* 17-18. Además, Píndaro, *Olimpicas* 1. 28-29. Por su lado, las tablillas piérides podrían ser interpretadas como escritos poéticos inspirados por las Musas de Pieria (región situada junto al monte Olimpo). Si Pieria lo leemos ya en Homero (2), el título de Piérides para denominar a las Musas lo encontramos desde Hesíodo: *Trabajos* 1, *Escudo* 206; también les dan ese nombre, entre otros, Píndaro (8), Sófocles (1), Eurípides (3), etc.

¹⁴⁵ Cf. *IA* 812, donde afirma que viene de Farsalo; allí ha dejado a Peleo. Así se lee también en *Iliada* 9. 253, 439; 11. 766. En cambio, nuestra pieza no dice nada acerca de la estancia y aventuras del héroe en la isla de Esciros.

¹⁴⁶ Hijo de Zeus y de la Atlántide Electra es el antepasado remoto de la casa real de Troya; fue abuelo de Tros, y bisabuelo, por tanto de Ganimedes.

¹⁴⁷ *IA* 922- 931, 1021-1022.

¹⁴⁸ El héroe alude a Sípilo como la ciudad de donde procedía la bárbara progenie de los Atridas: en tal lugar (monte, ciudad y lago del mismo nombre), próximo al monte Tmolos (Lidia) había vivido Tántalo, padre de Pélope. Por su lado, Ptia se llamaba la ciudad y territorio tesalio donde reinó Peleo, y, después, Aquiles.

¹⁴⁹ *IA* 959-960 : "Infinitas muchachas / tratan de cazar mi lecho".

¹⁵⁰ *IA*. 973-974: "Para ti me he mostrado dios grandísimo, /aun no siéndolo; mas, con todo, lo seré". A pesar de sus palabras, como veremos después, es incapaz de controlar y dominar a sus guerreros.

¹⁵¹ *IA* 1036-1097.

¹⁵² Himeneo (*Hymēnaios*) tiene unos orígenes confusos: para algunos es hijo de Afrodita y Dioniso; para otros, la personificación de un rito ancestral. Es protector de las bodas en las que se le invocaba repetidas veces.

lábica; las Musas Piérides danzaban cantando; Ganímedes¹⁵³, agradable delicia del lecho de Zeus, escanciaba en áureas copas; las cincuenta Nereidas¹⁵⁴ danzaban en la playa; los Centauros, a voz en grito, proclamaban las palabras del adivino Quirón, conocedor de las artes de Febo¹⁵⁵: Tetis pariría un hijo que, al frente de sus mirmidones, llegaría a Ilio para incendiarla, revestido con la armadura obra de Hefesto¹⁵⁶. En el epodo, en cambio, nos habla de Ifigenia: como a una ternera intacta, criada para ser la esposa de algún descendiente de Ínaco¹⁵⁷, los argivos le van a ensangrentar el cuello.

Se presenta Agamenón reclamando a Ifigenia. Clitemnestra habla claro, manifestando, sin rebozo, los propósitos de su esposo¹⁵⁸; alude a la brutalidad del mismo: el Atrida, por la fuerza, se casó con ella que no lo deseaba; a su primer esposo, Tántalo¹⁵⁹, lo eliminó; le quitó su hijito de los

¹⁵³ Era hijo de Tros y de Calirroe. Cf. nota 79.

¹⁵⁴ Nereo, de su unión con Dóride, fue padre de las cincuenta Nereidas, entre las que sobresalen, con mucho, Tetis, Anfítrite, y Galatea.

¹⁵⁵ Quirón era profeta por inspiración de Apolo. Además, conocía bien la medicina, protegida por el dios delfico. Véase Píndaro, *Pítica* 9.29-66.

¹⁵⁶ Cf. *El.* 442-451 donde las Nereidas le llevan a Aquiles (que estaba en el Pelio) el escudo y las armas, obra de Hefesto. Estas armas deben ser distintas de las que Peleo recibió de los dioses como regalo al casarse y que luego Aquiles llevaba puestas en Troya. Cuando Héctor se las arrebató al cadáver del Patroclo, Hefesto, por intercesión de Tetis, preparó unas nuevas para el héroe.

¹⁵⁷ Es decir, con algún argivo importante. Sobre Ínaco, consúltese nota 57.

¹⁵⁸ Agamenón habla con medias palabras tratando de disimular: en *IA* 1136 invoca a la augusta Moira, a Tique y a su propio demon (*daimón*). Debemos detenernos un momento en esos tres conceptos. Con respecto a la primera, véase nota 61. Consideradas hijas de la Noche (o de Zeus y Temis), las tenemos como entidades personales desde Homero (Cf. *Iliada* 19.87, 410; 24. 49, 209) y Hesíodo (*Teogonía* 217, 904; *Fr.* 212 b 1, 249.1, 280.2). Los editores vacilan entre considerarlas verdaderas personificaciones y verlas como un sustantivo abstracto; en *Esquilo*, de 46 usos del sustantivo, 22 aparecen con mayúscula en el *TLG*; en Sófocles, de 26, solamente 3; en nuestro autor, de 56, 7.

En punto a la segunda, *Týchē*, cabe traducirla por "Azar", "Fortuna" (en buen sentido), o por "Desgracia" (cuando lleva una connotación negativa). Hesíodo la presenta como verdadera diosa, hija de Océano (*Teogonía* 360); Píndaro, *Olimpicas* 12. 1, la tiene por hija de Zeus. Diggle, en su edición, sólo ofrece con mayúscula dos pasajes en nuestro trágico: *Hec.* 786 e *IA* 864. Podría haber algunos otros en que, para nuestro poeta, sería una personificación: cf. *Supp.* 864. Tique, a partir del siglo IV, empezó a recibir culto en ciertas ciudades griegas. En el ejemplo que examinamos nos encontramos en el terreno individual, alejado, quizá, de toda idea divina.

El último sustantivo tiene un contenido amplio, polisémico: tanto puede referirse al terreno de los dioses ("divinidad", "espíritu divino") como al propiamente humano ("destino", "suerte", "genio personal"). Usado desde Homero (60), lo recogen los tres trágicos, entre otros: *Esquilo* (88), *Sófocles* (61), *Eurípides* (166).

¹⁵⁹ Hijo de Tiestes y Clitemnestra. En la literatura griega, es la primera vez que hallamos tal noticia mítica. Ese crimen habría impulsado la venganza de Egisto contra el rey de los hombres. Cf. *Apolodoro*, *Epítome* 2.15; *Pausanias*, 2. 18. 2; 22. 3.

brazos, estrellándolo contra el suelo¹⁶⁰; los Dioscuros atacaron a Agamenón, pero Tindáreo lo protegió. Ha sido moderada en lo referente al sexo, enriqueciendo el patrimonio del Atrida. Tres hijas, más un niño, ha tenido con él. Le recrimina que esté dispuesto a sacrificar a Ifigenia por una mujer perversa como Helena. Le avisa que no la obligue a ser malvada con él¹⁶¹, pues debería haber propuesto un sorteo para ver qué dánao debía sacrificar a su hija. Es Menelao quien debiera dar muerte a Hermíone.

Ifigenia¹⁶² quisiera ser tan elocuente como Orfeo para persuadir de tal modo que hasta las rocas la siguieran, y para hechizar a quienes ella deseara¹⁶³. Le suplica a su padre: fue la primera hija; le recuerda las caricias, besos y promesas recibidas; no quiere morir¹⁶⁴; no comprende qué tiene ella que ver en la boda de Alejandro y Helena; le pide al pequeño Orestes, incapaz de hablar todavía, que lllore por ella para despertar la piedad paterna.

Agamenón contesta que, según Calcante, es preciso el sacrificio de Ifigenia en honor de la diosa¹⁶⁵ para que los helenos puedan llegar a Ilio y destruir su fortaleza; el ejército insiste en la partida; es la Hélade la que sacrifica a Ifigenia; la Hélade ha de ser libre y los lechos helenos no deben ser saqueados por los bárbaros a la fuerza.

¹⁶⁰ Las terribles palabras de la reina acerca de su matrimonio con Agamenón indican que la violencia del atrida venía de lejos.

¹⁶¹ Premonición de lo que le acaecerá al héroe cuando, desde Troya, llegue a Micenas.

¹⁶² *IA* 1211-1252.

¹⁶³ La alusión a Orfeo es un topos literario bien conocido por los trágicos. Así, Esquilo, *Agamenón* 1629; Eurípides, *Alc.* 357-362; *Med.* 543; *Cyc.* 646-7. Orfeo es citado a partir del siglo V: de Hecateo de Mileto y de Ferecides de Siros tenemos sendos testimonios tardíos; en realidad, son Íbico (1) y Esquilo (1) los primeros en nombrarlo; luego, lo encontramos en Píndaro (2); destaca Eurípides (11) por el número de apariciones, seguido de Ión de Quios (7); en la centuria siguiente, Platón (14) y Aristóteles (6) son los que más lo mencionan. En *Alc.* 357-362 tenemos, posiblemente, la primera mención en la literatura griega del mito de Orfeo y de su esposa Euridice, cuyo nombre no se menciona, en cambio. Los manuales de mitología citan a Eagro y la musa Caliope como padres de Orfeo, pero desde Píndaro (*Píticas* 4. 313) se tiene a Apolo por padre (alegórico o real) del eximio músico. Muerta Euridice, Orfeo bajó a los infiernos con intención de rescatarla y llevársela al reino de los vivos; con los mágicos sonos de su lira encantó a los dioses del lugar (Hades y Perséfone) e incluso al terrible Can Cérbero, que les dejaron salir de los tenebrosos antros; pudo llevarse, pues, a su esposa, pero con una condición: que no volviera la vista hasta haber llegado al reino de la luz. El extraordinario músico no pudo resistir la tentación de mirar hacia atrás para comprobar que su mujer le seguía, momento en que la perdió inexorablemente para siempre. Para más detalles, cf. nota 232.

¹⁶⁴ *IA* 1250-1251: "esta luz para los hombres es dulcísima de ver; / los de abajo nada son". Cf. 1218-1219: "¡Qué dulce es ver la luz!".

¹⁶⁵ Ártemis.

Ifigenia entona un treno: Príamo expuso a Paris en el Ida¹⁶⁶; allí se crió como boyero; allí acudieron las tres diosas, Palas, Cipris y Hera, y, además, Hermes, el mensajero de los dioses; odioso juicio¹⁶⁷ de belleza en que cada una presumía por su lado; Helena es su asesina; Zeus es responsable del viento contrario que domina sobre el Euripo¹⁶⁸.

Ifigenia siente vergüenza al ver que Aquiles se aproxima; el héroe refiere que por poco muere apedreado cuando mostró su oposición al sacrificio de Ifigenia; no le obedecen los mirmidones¹⁶⁹; con todo, defenderá a la joven. Odiseo, el descendiente de Sísifo¹⁷⁰, vendrá acompañado de muchos hombres para llevársela.

Ifigenia¹⁷¹ se muestra voluntaria para su sacrificio; quiere liberar a la Hélade; su fama será gloriosa; no acepta que Aquiles se enfrente a todos los argivos; entrega su cuerpo a la Hélade; la voluntad de Ártemis ha de cumplirse. Es natural que los helenos impongan su dominio sobre los bárbaros y no al revés; éstos son algo servil, aquéllos, libres.

Aquiles lamenta no poder casarse con una joven tan noble, pero elogia su decisión; no obstante, por si se arrepiente, se colocará junto al altar a fin de impedir su muerte.

Ifigenia no quiere que su madre se corte la trenza del pelo, ni que se ponga de luto; tampoco sus hermanas han de vestirse de negro; abraza a Orestes; le pide a su madre que ni odie a su esposo ni lllore; y a los coreutas, que entonen un peán por Ártemis. Nos llaman la atención sus indicaciones sobre cómo se debe disponer el sacrificio. Habla de los canastillos de ofrenda, del fuego que debe ser encendido con purificadores granos de cebada, y, también, de su padre, que debe rodear el altar yendo por la derecha.

¹⁶⁶ La exposición de Alejandro, su salvación y el posterior reconocimiento eran tratados en el homónimo drama perdido que formaba parte de una trilogía representada por nuestro trágico en 315 a. C. Cf. *Fr.* 42-64.

¹⁶⁷ El juicio de Paris mereció la atención de nuestro trágico en repetidas ocasiones: *Hec.* 644-649; *Andr.* 274-292; *Tr.* 924-931, 971-981; *Hel.* 23-31, 357-359, 363-366, 679-681, 1097-1098, todos en boca de la protagonista, 707, Menelao, 882-886, Teónoe, 1508-1509, Coro; *IA* 71-72, 170-184, 1291-1309. Eurípides partió, esencialmente, de la *Iliada* (24.25-30); se valió, también, de los *Cantos ciprios* (Cf. *Cypr., Argum.*, pp. 38-39), donde el famoso juicio se ligaba a la intervención de Eris (Discordia) en las bodas de Tetis y Peleo. Véase, Jouan (1966: 95-109).

¹⁶⁸ En *IA* 1323-4 se menciona la presencia de vientos contrarios para la partida de la escuadra. En cambio, anteriormente se había hablado de "falta de vientos" (*IA* 88: *áploia*).

¹⁶⁹ *IA* 1352-1357. Jouan (1983: 149) indica que, en una sociedad militar, el guerrero que pone el amor por delante del honor o del interés general, merece el menosprecio de los demás.

¹⁷⁰ Cf. nota 131.

¹⁷¹ *IA* 1368-1401.

Un mensajero¹⁷² relata cómo marchó Ifigenia por el bosque y los prados consagrados a Ártemis, ofreciéndose de buen grado a su padre para ser sacrificada en bien de la Hélade; no quería que nadie la tocara; presentó su cuello con ánimo resuelto. Calcante colocó el puñal del sacrificio entre los granos de cebada del canastillo ritual y coronó la cabeza de la heroína¹⁷³; Aquiles colaboró en el sacrificio rociando el altar y pronunciando una súplica en honor de Ártemis¹⁷⁴: insiste en que se trata de la sangre de una virgen¹⁷⁵; le suplica a la diosa que les conceda una travesía sin sufrimientos y destruir la ciudadela de Troya con la lanza. El sacerdote¹⁷⁶, tras coger el puñal, pronunció unas súplicas; luego, examinaba el cuello para dar un tajo certero. Se oyó el ruido del golpe. Nadie sabía por qué lugar de la tierra se había perdido la joven; en cambio, apareció una cierva de hermoso aspecto, agonizando entre un charco de sangre. Calcante interpretó el milagro: la diosa había preferido una cierva en vez de la muchacha, por no manchar el altar con su noble sangre¹⁷⁷. Así, pues, quedaba libre el camino hacia Ilio. El mensajero, en nombre del rey de hombres, afirma que Ifigenia está en compañía de los dioses y ha alcanzado fama inmortal en la Hélade.

Agamenón le confirma a Clitemnestra que su hija está al lado de los dioses, le entrega a Orestes y le pide que regrese al hogar; se despide de su esposa y se dispone a partir hacia Troya.

c. El sacrificio de Ifigenia aparece ya en los *Cantos ciprios* de Estasio¹⁷⁸. Eurípides recogió el episodio en varias de sus tragedias¹⁷⁹, aparte de la que ahora examinamos.

Tanto Esquilo como Sófocles habían escrito tragedias tituladas *Ifigenia* en que se ocuparon del sacrificio de la heroína en Áulide¹⁸⁰. Ambas se han perdido. Otros dramas nos ofrecen datos más seguros. Por ejemplo, la

¹⁷² IA 1540-1612.

¹⁷³ Ifigenia ya había sido coronada (cf. IA 1477-8, 1512-3).

¹⁷⁴ No se entiende bien la colaboración de Aquiles, pues rompe su actitud y promesas anteriores. En toda esta parte final hay algunos defectos de forma e inconsecuencias en el contenido, lo que ha llevado a muchos a pensar en su carácter espurio.

¹⁷⁵ IA 1574. Burkert (1972: 70-85) afirma que el sacrificio de una virgen antes de una batalla simboliza la necesidad de sublimar el eros bélico; eros que amenaza con regresar de forma violenta e incontrolable tras el combate.

¹⁷⁶ Agamenón.

¹⁷⁷ Conviene señalar la ausencia de dioses al final de la obra. Son los humanos los responsables de sus acciones; la divinidad no se presenta ni a justificar, ni a explicar, lo acaecido.

¹⁷⁸ Cf. *Cypria* 23. 4-6. Véase también Píndaro, *Píticas* 11.20.

¹⁷⁹ *Andr.* 624-626, *El.* 1027-1029 (Según Clitemnestra, Agamenón habría estado dispuesto al sacrificio de su hija desde que partió de Argos), *Tr.* 370-372, *IT* 6-30, 359-371.

¹⁸⁰ Véanse, respectivamente, Esquilo, *Fr.* 94 y Sófocles, *Fr.* 305-12.

protagonista de la *Electra*¹⁸¹ sofoclea nos dice que su padre había cazado un ciervo de los consagrados a Ártemis; se jactó de su acción, y por eso la diosa retuvo todos los vientos en Áulide. La única salida para los aqueos fue el sacrificio de Ifigenia; por tal motivo la sacrificó Agamenón, no por culpa de Menelao.

De la *Ifigenia* esquila Eurípides habría aprovechado la presencia de Clitemnestra en Áulide, el intento de lapidación de Aquiles a manos de los aqueos y las súplicas que la heroína dirige a su padre. De la homónima obra de Sófocles, por lo poco que sabemos, puede afirmarse que nuestro autor tomó la culpa de Agamenón, la ausencia de vientos, la insistencia de Menelao y el papel decisivo de Odiseo¹⁸².

Son innovaciones eurípideas¹⁸³ la carta de Agamenón a Clitemnestra, las dudas del jefe de los helenos, el diálogo de Agamenón con Ifigenia, las palabras de Clitemnestra contra su esposo, la aceptación voluntaria del sacrificio¹⁸⁴, la presencia de un Aquiles educado, respetuoso y tímido ante las mujeres¹⁸⁵, las alusiones a la política del momento¹⁸⁶.

Eurípides no acepta la justificación del sacrificio de la heroína tal como había sido transmitido por la epopeya: la devolución al esposo de una mujer infiel que se había marchado con otro. Posiblemente por ello acudió a otra explicación: la necesidad de asegurar la primacía de los helenos sobre los bárbaros¹⁸⁷. Una idea innovadora de nuestro poeta sería, pues, la consideración de la guerra de Troya como un enfrentamiento decisivo entre la Hélade y los bárbaros¹⁸⁸.

Puede decirse que, salvo el anciano, todos los demás personajes cambian de parecer a lo largo de la obra; a veces, en más de una ocasión. Es de señalar el prólogo, donde Agamenón, de forma repetida, escribe y borra lo escrito; pone el sello a la tablilla y, luego, lo rompe; ha mandado una carta anteriormente, y ahora se arrepiente y envía otra con un contenido distinto. Estamos ante un héroe muy diferente del ofrecido por los trágicos anteriores. Advertimos en nuestro poeta un deseo evidente de presentar el comportamiento y palabras de seres con graves problemas, en situaciones

¹⁸¹ *Electra* 566 ss.

¹⁸² Jouan (1966: 273, 278).

¹⁸³ Jouan (1966: 259-298).

¹⁸⁴ Aristóteles censura el profundo cambio de actitud de la protagonista: *Poética* 15, 1454 a 31-33. Es muy probable que el estagirita estuviera comparando el drama eurípideo con los que Esquilo y Sófocles habían escrito acerca del mismo motivo mítico.

¹⁸⁵ Cf. López Férez (2000: 149-166).

¹⁸⁶ Por ejemplo, *IA* 337-348: mostrarse humilde cuando se busca ser elegido para un cargo, y, altanero y distante, una vez conseguido.

¹⁸⁷ Jouan (1966: 292).

¹⁸⁸ *IA* 1400-1401.

extremas, con reacciones inesperadas y, con frecuencia, contradictorias¹⁸⁹. En casos semejantes ha podido hablarse del estudio psicológico de los personajes en la tragedia eurípidea¹⁹⁰. Por otro lado, en nuestra tragedia, ha merecido una atención especial la relación entre matrimonio y sacrificio¹⁹¹.

3. *Bacantes*.

a. Tragedia representada en el 405, junto con *Ifigenia en Áulide*, como hemos visto. El tema es sencillo: un rey (Penteo) se opone a la introducción y difusión del culto dionisiaco; el dios, entonces, perturba a las mujeres de la casa real que acaban por despedazar al monarca. La deidad se impone de modo absoluto.

El Coro, formado por mujeres lidias con sus timbales y tirsos báquicos, da nombre a la tragedia; está permanentemente ligado a la acción; se nos muestra en dos aspectos opuestos de su comportamiento: alegría, felicidad, libertad, vida, frente a éxtasis, delirio y muerte. La acción del drama transcurre en Tebas.

b. El prólogo ¹⁹² lo pronuncia Dioniso, transformado en ser humano: hijo de Zeus y Sêmele, la hija de Cadmo que lo tuvo en un parto asistido por el fuego de los relámpagos; está en Tebas contemplando el sepulcro de su madre que murió calcinada por el rayo¹⁹³ y recubre con vid todo el recinto. Viene de los campos lidios y frigios, de tierras persas y medas, de Arabia, de toda Asia; ha establecido allí sus ritos, a fin de ser un dios visible para los mortales; a Tebas es la primera ciudad helena que visita, la ha conmocionado con su grito, revistiéndola de la piel de cervato y dotándola

¹⁸⁹ La protagonista es la que experimenta cambios más radicales en su conducta e ideas. Cuando ya ha tomado la decisión definitiva, Aquiles, no obstante, le dice que estará a su lado hasta el último momento por si "cambia de idea" (*IA* 1424 : *metagnoiês*). Si en la primera parte de la obra le suplica a su padre que no la mate y llora repetidamente, en la segunda se ofrece voluntaria como libertadora de la Hélade y origen de la destrucción de Troya (Cf. *IA* 1379-1382, 1384, 1398). Si los demás personajes de la pieza son rebajados en su altura heroica, Ifigenia, en cambio, resulta engrandecida.

¹⁹⁰ Lesky (1960: 123-168). El interés de nuestro autor por los personajes que experimentan profundos cambios en su comportamiento y palabras comienza quizá con el *Adrasto de Suplicantes*, y sigue con *Heraclès* y *Orestes* en las obras homónimas.

¹⁹¹ Foley (1985: 65-105) afirma en su estudio que ambas realidades producen en cierto sentido una muerte voluntaria (real o simbólica), destinada a asegurar la supervivencia social.

¹⁹² *Ba.* 1-63.

¹⁹³ No da detalles de cómo acaeció, pero sí alude a que la mansión materna todavía humea por causa de la sempiterna enemistad de Hera hacia Sêmele.

del tirso, dardo de yedra¹⁹⁴. Las propias hermanas de Sémele dudan que haya sido engendrado por Zeus, afirmando que aquélla, tras unirse con algún mortal, habría responsabilizado, luego, al dios de lo ocurrido; por tal motivo, poseídas por el delirio que les ha infundido, moran por los montes presas de frenesi¹⁹⁵; enloquecidas también por él todas las tebanas, permanecen sentadas por las rocas, sin techo que las cobije. En Tebas reina Penteo que no admite el culto dionisiaco. Por ello, Dioniso se propone demostrarle que es dios; cuando establezca allí sus ritos se irá a otro país para mostrar su divinidad; si Tebas se resiste, la atacará con sus ménades. Llama a su cortejo mujeril, procedente del Tmolos, para que haga resonar en derredor de Tebas los timbales¹⁹⁶ inventados por Rea y por él mismo.

En la parodo¹⁹⁷, el Coro de bacantes¹⁹⁸ nos dice que ha venido desde

¹⁹⁴ La piel de cervato (*nebrís*) es ritual porque supone estar en contacto con el animal sacrificado en honor de la divinidad; además, protegía a la bacante de los rigores invernales durante la marcha por los montes. Un vocablo importante, sin duda, es *thyrsos*, préstamo léxico; el equivalente hitita significa "sarmiento". Es una rama del árbol divino, la vid, llevada por los seguidores del dios; portarlo equivalía a tener consigo a la divinidad. Los estudiosos afirman que en el siglo V podía ser una simple caña convertida en objeto cultural cuando se le ponía en la punta unas hojas de hiedra. El sustantivo aparece en el siglo VI en un fragmento de Anacreonte. Después lo usa nuestro poeta (22; de ellas 20 en *Ba.*, donde funciona a modo de hilo conductor), que ofrece, además, dos adjetivos compuestos y un verbo derivado de tal término. El tirso puede servir también de objeto punzante (cf. *Ba.* 762, 1099); de ahí lo de "dardo de hiedra".

Especial atención dedica nuestro trágico a *kissós* (sin etimología comúnmente aceptada), "hiedra", y *kissínos*, "de hiedra". Lo entenderemos mejor si tenemos a la vista algunos datos numéricos: del sustantivo, *Himnos homéricos* (2), Anacreonte (1), Esquilo (3), Píndaro (1), Sófocles (3), Eurípides (13, de ellos 6 en *Ba.*); del adjetivo, Píndaro (1), Eurípides (8, de los cuales 5 en *Ba.*). Como recuerda Dodds (1960: 77), la hiedra es quizá más antigua que el vino en el rito dionisiaco; supone el verdor permanente, el triunfo de la verde y viva naturaleza sobre el gris y muerto invierno.

¹⁹⁵ Dioniso introduce el tema de la venganza divina, pues se siente ofendido con respecto a su mito (a saber, que no sea aceptado su verdadero origen y nacimiento) y su culto (al no recibir libaciones de los tebanos: vv. 45-46). Cuando Dioniso se nos muestra cruel, vengativo y lejano del mundo humano está ocupando un lugar parecido al de Afrodita en *Hipólito*, Hera en *Heracles*, Atenea en *Troyanas*, Apolo en *Íon*, etc. Heráclito (22 B 15 D.-K.) sostiene que Hades y Dioniso son el mismo; esa afirmación viene corroborada por ciertas tablillas iniciáticas donde Dioniso es asociado con los cultos místicos en que se asegura a los iniciados una vida mejor en el más allá.

¹⁹⁶ El *tympanon*, "tambor, timbal", junto con la flauta, es el instrumento musical propio de los cultos orgiásticos.

¹⁹⁷ *Ba.* 64-169. El Coro alude claramente a la madre y el padre de su dios.

¹⁹⁸ Formado por mujeres frigias. Eurípides, en varias de las últimas obras conservadas, presenta un Coro formado por mujeres extranjeras. El carácter exótico del Coro y del culto dionisiaco lo leemos en varios pasajes: *Ba.* 64 ss, 482 ss, 604, 779, 1034. Debemos pensar que el Coro estaba formado por bacantes de dos clases: las extranjeras (voluntarias) y las tebanas (que se habían sumado recientemente al cortejo por un castigo impuesto por la divinidad).

el Tmolos¹⁹⁹ siguiendo a Dioniso: feliz el que sigue los ritos de la gran madre Cibele²⁰⁰, bailando por los montes con su tirso y coronado de hiedra. Sémele tuvo al dios, pero murió por causa de un rayo; Zeus lo ocultó en un muslo y lo sujetó con broches de oro, ocultándolo a Hera. Cuando las Moiras cumplieron las cuentas, lo parió y le puso una corona de serpientes; con éstas, luego, las ménades se cubren la cabeza²⁰¹. El Coro exhorta a Tebas, nodriza de Sémele, a ponerse la piel de cervato y a tomar el tirso; invoca la morada de los Curetes y el lugar donde, en Creta, Zeus naciera: los Coribantes inventaron allí el timbal; lo unieron al son de la flauta frigia y se lo entregaron a Rea, la diosa madre, de donde lo tomaron los sátiros y lo introdujeron en las danzas dionisiacas²⁰². Dioniso, yendo por las montañas²⁰³ frigias o lidias revestido de piel de corzo, cae al suelo ansioso de la sangre de cabrito sacrificado, deliciosa carne cruda²⁰⁴; es Bromio²⁰⁵. Del suelo manan leche, vino y miel²⁰⁶; el dios bacante lleva la antorcha, y, con sus gritos, anima a las bacantes a correr y bailar.

¹⁹⁹ *Ba.* 55. Lo encontramos varias veces en la obra: 65, 154, 462. Es una montaña de Lidia situada en torno a Sardes.

²⁰⁰ En el siglo V a. C. el culto de Cibele y Sabazio (identificado posteriormente con Dioniso) llegó a la Hélade desde Asia Menor (Cf. Estrabón 10.3.18). Anteriormente, los helenos llamaron "la Madre", o "la Madre de los dioses" a Rea, que recibía culto en Creta, especialmente. Cibele, por su lado, era venerada en el monte Tmolos desde el siglo VII, al menos (Véase Ateneo 14. 636); anteriormente está registrada en documentos hetitas, sumerios y asirios. La fecundidad femenina y el dominio sobre las fieras son algunas de sus competencias divinas.

²⁰¹ Como nota estilística, nótese que tanto al hablar de la madre, como cuando se menciona al padre, se usa la misma forma verbal (*éteken*, "parió"), en idéntico lugar del verso. El pasaje alude, además, a que las bacantes se cubren o se rodean de serpientes, como acto ritual.

²⁰² El mito referente al nacimiento de Zeus y a su relación con los Curetes es buena muestra de la religión prehelénica de Creta, de tipo orgiástico, en la que se daba culto a un dios ctónico. Entre los actos rituales figuraban desmembrar y comerse un toro. No faltan estudiosos que identifiquen el Zeus cretense con Dioniso; los Curetes, con los Coribantes; Rea, con Cibele.

Los Curetes (*Kourêtes*) son, en este contexto, los seres semidivinos que cuidaron de Zeus (*kouros*) recién nacido: cf. Hesiodo, *Fr.* 123.3, que es un testimonio procedente de Estrabón; y, sobre todo, Eurípides (4), quien, históricamente, es el primero que los menciona. Por su lado, se llama Coribantes (*Korybantes*) a los sacerdotes de Rea. El término lo registra nuestro trágico por primera vez en la literatura griega (2).

²⁰³ Es la *oreibasía*. En este ritual los creyentes caminaban por los montes.

²⁰⁴ Se trata de la *ômophagia*, acción de comer carne cruda, rito dionisiaco. El texto dice "placer omofágico" (*Ba.* 138: *ômophágon chárin*). Si el adjetivo *ômophágos* está registrado desde Homero (5), el sustantivo *ômophagia* no aparece hasta el siglo III a. C., precisamente en una inscripción.

²⁰⁵ Es decir, el "resonante", "ruidoso", "tronante".

²⁰⁶ *Ba.* 142.

El anciano y ciego adivino Tiresias²⁰⁷ llega a las puertas de la ciudad y llama a Cadmo²⁰⁸; ambos se disponen a llevar tirso, piel de cervato y corona de hiedra. Se presenta Cadmo revestido de bacante, preparado para ensalzar al hijo de su hija, a Dioniso, un dios. Los dos ancianos deciden andar hasta el monte, pues son los únicos que piensan correctamente en la ciudad. Tiresias, frente a una posible censura, insiste en que el dios no establece diferencias de edades entre sus fieles²⁰⁹.

Llega Penteo y critica que las mujeres hayan abandonado sus hogares; ellas, participando en las fiestas báquicas en que abunda el vino y, en lugar retirado, prestan servicios al lecho de varones con la excusa de ser menades²¹⁰. Ya ha apresado a muchas y se dispone a capturar a las restantes: a Ágave²¹¹, su madre, y a sus tías Ino y Autónoe. Cuenta lo que afirman:

²⁰⁷ Tiresias, famoso adivino tebano, ciego por castigo divino (bien por revelar secretos divinos, bien por haber visto desnuda a Atenea, la diosa virginal, bien por haberle dado la razón a Zeus, y no a Hera, afirmando que la mujer goza nueve veces más que el hombre en la unión sexual), fue el adivino oficial de Tebas durante varias generaciones. Sus profecías son esenciales para la expedición de los *Siete* contra Tebas. Tiresias, nieto de uno de los espartos (los nacidos del famoso dragón al que diera muerte Cadmo), lo tenemos, por ejemplo, en la *Odisea* (16 menciones: es al único a quien Perséfone le ha concedido tener mente inalterada en el Hades) Píndaro (2) y en los trágicos: Sófocles (7: *Edipo rey*, *Antígona*), Eurípides (13: *Fenicias*, *Bacantes*); además, en Platón (3), etc.

²⁰⁸ Cadmo fue el fundador de Tebas. Cf. *Ph.* 638-689. De su unión con Harmonía nacieron, entre otras, Ágave, madre de Penteo, y Semele, la que tuvo a Dioniso. En el terreno humano, pues, Dioniso y Penteo eran primos hermanos.

²⁰⁹ *Ba.* 206-207. Tres veces aparece el adjetivo *sophós*, "sabio" referido a Tiresias: 179 (*bis*), 186. En *Bacantes* son abundantes los términos que indican inteligencia, sabiduría, sensatez: constituyen una idea clave para el contenido y desarrollo de la pieza. Por ejemplo, *tò sophón* lo leemos cuatro veces: 203, 395-396, 877 ss, 1005; en las dos primeras citas se critica cierto tipo de inteligencia; en la tercera, el Coro pregunta qué es "lo sabio".

²¹⁰ Penteo (hijo de Equión; cf. nota 231) no es ateo, sino contrario a la introducción de cultos nuevos; especialmente, pretende que las tebanas mantengan moderación en sus actitudes y comportamiento. Se le considera teómaco (*Ba.* 635-636, 795, 1255) e impio (*Ba.* 476, 490, 502). Los estudiosos se han detenido en un rasgo que apunta a una personalidad ciertamente complicada: a saber, pensar insistentemente en la inclinación de las mujeres (las bacantes, cabría decir, con propiedad) al acto sexual (*Ba.* 237-8, 260-1, 353-4, 487): cf. Dodds (1960: 97-8).

²¹¹ Ágave, esposa de Equión, fue la madre de Penteo. Con respecto a Ino, acúdase a *Med.* 1284 ss, de donde parece inferirse que mata a sus dos hijos, y, después, se lanza con ellos al mar. De la tragedia *Ino* de nuestro autor estamos mal informados: conservamos 26 fragmentos (*Fr.* 398-423). Otra versión del mito (recogida por Higino, *Fábulas* 4) cuenta que, enloquecidos Atamante y su esposa Ino, dieron muerte respectivamente a sus hijos Learco y Melicertes; con éste acabó Ino, y, después, con él en brazos, se arrojó al mar. Atamante e Ino, según parece, se volvieron locos por obra de Hera, que les castigó a causa de haber alojado a Dioniso en su hogar. Finalmente, para Autónoe, véase nota 219.

que ha llegado a la ciudad un extranjero, un embaucador, un lidio de bienoliente melena, las gracias de Afrodita en sus ojos, rubios rizos y aspecto lascivo; atrae a las jóvenes con sus cantos de jehohé!. Penteo desea apresarlo. Nos ofrece un dato importante: tal joven afirma que el dios Dioniso existe y que en otro tiempo estuvo cosido al muslo de Zeus, y que fue abrasado por el rayo junto con su madre, porque ella se había inventado trato sexual con el gran dios. Penteo divisa a Tiresias y a Cadmo, su abuelo, revestidos como bacantes; les critica y quiere quitarles su indumentaria y adornos; nada sano puede haber en un festín donde se ofrece a las mujeres el líquido del racimo²¹².

Tiresias²¹³ sostiene que la divinidad recién llegada será muy importante por toda la Hélade. Dos son los elementos primeros entre los hombres: la diosa Deméter que es Tierra (*Ge*) productora de las cosechas, y el que vino después, el hijo de Sêmele, descubridor de un producto rival, la húmeda bebida del racimo que calma la pena²¹⁴ de los sufridos mortales, produce sueño y olvido de los males diarios. Zeus recogió del fuego al niño recién nacido y lo llevó al Olimpo: rasgando un poco de éter se lo entregó como rehén a Hera. Los mortales, con el tiempo, confundieron "entregar como rehén" con "muslo"²¹⁵. Es un dios adivino; los poseídos por la divinidad pueden predecir el futuro²¹⁶. También tiene algo de Ares. El dios danza por las rocas montañosas de Delfos²¹⁷. Dioniso no obligará a las mujeres a ser moderadas en lo relativo a Afrodita, pues la moderación,

²¹² Penteo tiene varias ideas fijas: una de ellas es que las mujeres gustan mucho del vino. Pues bien, en toda la pieza que revisamos no hay ningún indicio que nos permita afirmar que las mujeres probaban tal bebida.

²¹³ Sus palabras suenan como una aceptación intelectual del dionisismo. Destaca su alusión a los dos elementos esenciales en la alimentación humana: cereales (elemento seco representado por Deméter) y vino (elemento húmedo, ligado también al mundo vegetal). Es significativo que Tiresias, un adivino de Apolo, acepte sin ningún reparo la nueva religión. Véase nota 217.

²¹⁴ *Ba.* 280: *paúei. lypés*. Además, 283: *phármakon pónôn*, "remedio de las fatigas". La idea se repite en 772 (*pausilypos*, "liberador de pena"). Véase también como misión de Dioniso: 381 (*apopaúsai te merimnas*, "acabar las preocupaciones").

²¹⁵ Recordemos el gusto de nuestro poeta por las etimologías. Se trata aquí respectivamente de los términos *homêreûô* ("servir de rehén"; cf. *hômêros*, "rehén") y *mêrâs*, "muslo". Poco antes, en v. 292 aparece *mêros*, "parte". Puede verse en este pasaje un cierto deseo de racionalizar el mito.

²¹⁶ *Ba.* 298-299: "lo báquico / y lo delirante contienen mucha arte adivinatoria".

²¹⁷ Referencia a las danzas nocturnas en que, según se creía, participaba el propio dios. Los estudiosos hablan de la presencia simultánea en Delfos de dos cultos de extrema importancia (el apolineo y el báquico): si Apolo dominaba en la región durante nueve meses al año, los tres restantes, invernales, quedaban reservados para el culto dionisiaco.

en todo, reside en la propia naturaleza²¹⁸; la mujer casta no se pervertirá en los festejos báquicos.

Cadmo, por su lado, le ruega a su nieto que sea cuerdo, y que, aunque no se trate de un dios, diga que sí —sea el honor para toda la familia—; no le vaya a ocurrir como a Acteón que fue despedazado por sus perros tras haberse ufanado de ser mejor cazador que Artemis²¹⁹. Le pide, además, que se corone la cabeza con hiedra y, en compañía de ellos dos, honre a la divinidad.

Penteo, en cambio, los tiene por dementes y les ordena a los suyos que destrocen el asiento donde Tiresias estudia los movimientos de las aves, y, asimismo, que persigan al extranjero de aspecto afeminado, corruptor de los lechos de las mujeres, a quien condena a morir lapidado.

Tiresias le replica: está totalmente loco, y, desde tiempo atrás, venía desvariando.

El Coro, en el primer estásimo²²⁰, invoca a Santidad²²¹, venerada entre las diosas: que escuche las impías palabras de Penteo contra Bromio. Las acciones del dios son: dirigir el cortejo; sonreír a los sonos de la flauta; aliviar las preocupaciones, cuando, en el festín de los dioses, llega el vino, y, en las fiestas, la cratera les produce sueño a los hombres portadores de hiedra. Llama a Bromio: desearía ir a Chipre, la isla de Afrodita en que moran los amores, o a Pieria, junto al monte Olimpo, sede de las Musas; allí están las Gracias y el Deseo y es el lugar donde las bacantes celebran sus ritos. Insiste en que Dioniso ama a Irene²²², diosa nodriza de la juventud; ha ofrecido el vino tanto a ricos como a pobres.

Un sirviente, presentándose con el extranjero que no opuso resistencia a sus captores, afirma que se han escapado las bacantes, apresadas por el rey; las cadenas y cerrojos se han abierto solos; muchas maravillas ha hecho tal hombre en la ciudad.

²¹⁸ Se interpretan estas palabras en el sentido de que Dioniso es una divinidad neutra respecto a la moral sexual.

²¹⁹ Acteón era hijo de Autónoe y Aristeo. Según Estesicoro (236 *PMG*), fue castigado por haber rivalizado con Zeus a propósito de Semele. Leemos en Calimaco (*Himno a Diana* 107-118) que Acteón fue despedazado por sus propios perros a causa de haber visto, sin querer, a la diosa Artemis cuando se estaba bañando desnuda.

²²⁰ *Ba.* 370-433.

²²¹ *Hosía*. Tenemos aquí, por primera vez, la personificación de un concepto abstracto presente desde Homero: "ley divina, justicia divina". El Coro afirma que ella mueve por la tierra su ala de oro. El adjetivo correspondiente (*hósios*) tiene un significado que abarca desde lo "permitido" hasta lo que es "consagrado", en sentido religioso.

²²² Véase nota 89.

Penteo manda que suelten al detenido y, a continuación, describe a Dioniso²²³. En realidad elogia sin disimulo su hermoso cuerpo²²⁴, larga melena y blanca piel: la de quien, no bajo los rayos del sol, sino a la sombra, persigue a Afrodita.

Dioniso afirma que procede de Lidia y se presenta a sí mismo como un iniciado por el dios²²⁵; los misterios báquicos aborrecen a quienes practican la impiedad²²⁶; todos los bárbaros practican tales ritos; las más de las ceremonias tienen lugar por la noche; el dios lo liberará, pues está presente allí mismo; su antagonista es proclive a la desdicha por el nombre que tiene²²⁷.

Penteo insiste en que la noche es corruptora de las mujeres; amenaza con cortarle la melena; le quita el tirso; manda que lo encadenen y aprisionen.

En el segundo estésimo²²⁸, el Coro invoca a Dirce²²⁹, la que un día

²²³ *Ba.* 451-459.

²²⁴ "No carente de formas en tu cuerpo, respecto a las mujeres, al menos". Así suele interpretarse *tò mèn sóm' ouk ámorphos ...hós es gynaiikas*. Ahora bien, la última locución cabría traducirla de otro modo: "en comparación con las mujeres, al menos", es decir, en relación con las formas femeninas. Dodds (1960:133-4) aporta importantes datos sobre el aspecto afeminado o ambiguo del dios. Poco antes, *Ba.* 353, Penteo le llama "extranjero de aspecto femenil" (*thélymorphon*), lo que no es una invención de nuestro poeta, sino un rasgo que encontramos también en un fragmento de Esquilo (*Fr.* 61: *ho gýnnis*, "el afeminado"; véase tal adjetivo en Aristófanes, *Tesmoforiantes* 136), y en varias representaciones artísticas a partir del siglo V a. C.

²²⁵ *Bacantes* es la única obra eurípidea en que un dios aparece fuera del prólogo o del final de una pieza como *deus ex machina*. En la tragedia que revisamos funciona como actor; tenemos, pues, una epifanía permanente. Realmente, se trata de una mimesis de epifanía, dado que Dioniso está encarnado en un mortal, un extranjero procedente de Lidia.

²²⁶ *Ba.* 476.

²²⁷ *Pentheús* puede traducirse por "el que sufre" (es de la misma raíz que el verbo *páschō*, "padecer, sufrir"). Dodds (1970: 116-7) señala el gusto de Esquilo y Eurípides por hacer juegos etimológicos, en lo que se distancian del sentir general de los griegos antiguos, para los cuales no era accidental, sino natural, la correspondencia entre una persona y su nombre propio.

²²⁸ *Ba.* 519-575.

²²⁹ Dirce es tanto la famosa fuente de Tebas como la ninfa protectora de la misma. Según los relatos míticos, ésta, hija de Aqueloo, importante río de Etolia, fue, luego, esposa de Lico, tirano de tal ciudad; ambos maltrataron a Antiope (hija de Asopo, el gran río de Beocia, o de Nictes, regente de Tebas, según los trágicos) la que tuviera, de su unión con Zeus, a los gemelos Anfión y Zeto, los cuales, llegado el momento, dieron muerte al tirano y ataron a su esposa a los cuernos de un toro, y, una vez muerta, la arrojaron a la fuente que, a partir de ese momento, tomó el nombre de Dirce (así, Apolodoro, 3.5.5). El nombre aparece por primera vez en la obra de Esquilo (3); Eurípides lo usa en varios pasajes (19). Por ejemplo, en *Ph.* lo hallamos en 102, 131, 238, 368, 647, 826, 932. En tragedia es relevante, asimismo, el adjetivo *Dirkaíos*, sinónimo de "tebano": Esquilo (1), Sófocles (2), Eurípides (4).

acogiera a Dioniso²³⁰ cuando Zeus, salvándolo del fuego, lo metió en su muslo; menciona a Penteo, hijo de Equión²³¹; a Dioniso; a Orfeo²³² que, en otro tiempo, a los sonos de su cítara convocaba, por el Olimpo, los árboles y las fieras salvajes; y a Pieria²³³, venerada por Baco.

Dioniso relata que Penteo, mientras creía encadenarlo, ató un toro con sus cuerdas. Llegó Baco e hizo estremecerse el palacio al mismo tiempo que se avivaba el fuego en el túmulo de Sémele; creó, luego, un fantasma al que Penteo intentaba clavarle la espada por el palacio; el dios derribó la mansión.

Viene un mensajero²³⁴: cuando salía el sol, marchaba con sus rebaños de vacas por la cumbre del monte, y en esos momentos vio tres coros de bacantes dirigidos por Autónoe, Ino y Ágave: jóvenes, ancianas y doncellas, estaban echadas, durmiendo, mas no embriagadas ni apartadas en la espesura para entregarse al placer de Afrodita. Al oír el mugido de las vacas, se despiertan y se ajustan las pieles de cervato, ciñéndose con serpientes; algunas amamantaban a cervatos y lobeznos salvajes; se pusieron coronas de hiedra, encina y enredadera. Una golpea con el tirso una piedra y brota agua; otra lo deja en el suelo, y allí surge una fuente de vino; otras, arañando la tierra, consiguen leche; de los tirsos sale miel²³⁵. Mientras las bacantes celebraban a Iaco²³⁶, los boyeros intentan atrapar a Ágave, pero

²³⁰ Zeus le llama "Ditirambo" y le ofrece su "vientre varonil". Recordemos que *dithyrambos*, carente de etimología bien establecida, tiene varios significados: canto coral dionisiaco, miembro del cortejo báquico, el propio Dioniso, etc.

²³¹ Recibe en este pasaje el nombre de "serpiente" (*drákōn*). Fue uno de los que surgieron de los dientes del dragón, los "sembrados" (*spartoi*) por Cadmo tras dar muerte al espantoso ofidio enviado por Ares. El mito de la autoctonía corresponde a un estadio precivilizado, pues se niega la reproducción sexual al sostener que los niños surgen de la tierra; los nacidos de ese modo tienen, pues, solamente madre. En nuestro drama se alude al origen de Tebas, a los "sembrados" (cf. *Ba.* 1274), lo que está en conexión con la agricultura, con la norma tradicional establecida (*nómos*). Penteo, por otro lado, ha recibido el poder por vía materna (Cadmó es su abuelo materno). Frente a esa situación, las bacantes representan la naturaleza (*phýsis*); su dios (Dioniso) ha recibido el poder por el lado paterno (Zeus).

²³² Orfeo encantaba con su cítara el mundo mineral (montañas), vegetal (árboles) y animal (fieras diversas) que le seguían a todas partes. Cf., además, nota 163.

²³³ En Pieria, región del Sur de Macedonia, las Musas recibían un culto especial.

²³⁴ *Ba.* 677-774.

²³⁵ Dodds (1960: 164) recoge varias noticias que hablan de la capacidad de Dioniso para convertir el agua en vino (Cf. Diodoro de Sicilia, 3.66). Además, es el milagroso creador de la leche y primer descubridor de la miel.

²³⁶ *lakchon*, en acusativo. Posiblemente era una divinidad local que presidía la gran procesión de Eleusis; se piensa que está en relación con el verbo *lakchein*, "gritar, dar gritos". El nombre se le aplica a Dioniso y al canto ritual entonado en su honor. El nombre propio lo recogen, en primer lugar, Sófocles (2) y nuestro autor (1); Aristófanes lo registra en 14 secuencias.

aquéllas, enfurecidas, descuartizaron vacas y toros y destrozaron algunos pueblos al pie del Citerón; por fin se retiraron. El mensajero le pide a Penteo que acepte al dios, fuera quien fuera, en la ciudad, pues, sin vino²³⁷, los hombres no tienen Cipris²³⁸ ni gozo alguno.

Penteo quiere atacar a las bacantes, pero Dioniso le convence de que se disfrace de mujer²³⁹ y observe desde lejos a las seguidoras de Baco, diciéndole que debe llevar la piel de cervato y el tirso. Penteo acepta sus consejos. Dioniso, en un aparte, les dice a las bacantes que el hombre ya ha caído en la red; invoca al dios para que le cause a Penteo una locura ligera, de modo que acepte travestirse. El rey pagará así la pena con su propia muerte.

El Coro, en el tercer estésimo²⁴⁰, se pregunta si podrá celebrar de nuevo, entre danzas, la fiesta báquica; la divinidad es lenta, pero segura. En todo caso, los dioses cazan al impio.

Dialogan Dioniso y Penteo; el primero llama al rey, vestido de mujer, para que sea espía de su propia madre y de las demás bacantes. El segundo ve doble, cree que Dioniso es un toro²⁴¹; está a las órdenes del dios y le pide que le arregle un rizo, el cinturón y el peplo; pregunta en qué mano ha de llevar el tirso; piensa que está dotado de fuerza enorme; espera sorprender a las bacantes en sus lechos amorosos. Dioniso le exhorta a no destruir los santuarios de las Ninfas ni las sedes en que Pan toca su flauta²⁴²; asimismo, le adelanta que volverá en brazos de su madre.

²³⁷ El vino como fuente de vitalidad y deseo sexual. Tal idea está recogida, parcialmente, en Aristóteles, *Problemas* 953 b 25.

²³⁸ *Kýpris*: sinónimo de Afrodita, nacida en Chipre (*Kýpros*). Homero (5) ya lo usa; los trágicos también: Esquilo (8), Sófocles (7), Eurípides (85). ¡Nótese qué abundancia de empleos en nuestro poeta! En casos como el ejemplo al que nos referimos, el nombre de la diosa alude también al deseo y a la actividad sexual.

²³⁹ Tenemos aquí un rito de paso; el varón ha llevado vestidos indefinidos, o de mujer, en una etapa determinada de su vida hasta que pasa definitivamente al mundo de los adultos. El iniciando (Penteo) se pone los atributos más ridiculizados por él: los de animal cazado, en vez de los propios de cazador; los de bárbaro, no los de heleno; los de mujer, que no los de varón.

²⁴⁰ *Ba.* 862- 911. Las bacantes, en perfecta armonía con su dios, aluden con frecuencia al mundo animal del que en cierta medida forman parte: de ahí que, como si fueran animales, hablen de cazar y ser cazadas.

²⁴¹ Dioniso es un dios antropomórfico como los dioses Olímpicos. Pero, además, es teriomórfico; su epifanía como animal no es transformación casual ni producto de una pasión amorosa (como le sucede a veces al padre de los dioses), sino muestra palpable de su verdadera identidad bestial.

²⁴² Las Ninfas, consideradas, en general, hijas de Zeus, dotadas de gran belleza y llenas de juventud y gracia, habitan en lugares diversos, pero gustan especialmente de las montañas, fuentes y prados. Pan es un dios pastoril, protector de la fecundidad y potencia sexual.

El Coro, en el cuarto estásimo²⁴³, incita a las perras de la Locura²⁴⁴ para que se lancen a donde están las bacantes. La madre de Penteo será la primera en descubrirlo; el espía ha nacido de alguna leona o es del linaje de las Górgonas libias²⁴⁵. El Coro quiere ser piadoso y honrar a los dioses; habla de eliminar al impío con un tajo de espada; llama al dios para se muestre como un toro, serpiente o león y atrape al cazador de las bacantes.

Un mensajero²⁴⁶ menciona al anciano sidonio²⁴⁷ y la siembra de los dientes del dragón. Relata cómo, tras cruzar el Asopo, llegaron al Citerón; divisaron a las bacantes: unas cubrían de hiedra los tirsos, otras cantaban. Penteo quiso ver, según decía, sus vergonzosas acciones. Dioniso dobló un elevado abeto y en él instaló al rey. Entonces llamó a las ménades, diciéndoles que allí estaba el que se burlaba de ellas y de los ritos báquicos. Las bacantes se lanzaron enloquecidas por el dios; arrancaron de cuajo el abeto valiéndose tan sólo de sus manos²⁴⁸; Penteo cayó desde lo alto y su madre fue la primera en atacarle. Él pedía piedad y le decía que era su hijo. Ágave, poseída por el dios, echaba espuma por la boca y las pupilas le daban vueltas²⁴⁹; desgarró²⁵⁰ el brazo izquierdo de su hijo; a continuación, Ino lo hizo pedazos. Luego, Autónoe y las demás bacantes se iban pasando entre ellas los trozos del desdichado, cuyas carnes quedaron esparcidas. Ágave clavó la cabeza de su hijo sobre el tirso y la llevaba orgullosa como si tratara de la de un león salvaje.

En el quinto estásimo²⁵¹ el Coro muestra su alegría por la victoria sobre

²⁴³ Ba. 977- 1023.

²⁴⁴ Ba. 977: *Lýssa*. En HF 822 ss, la tenemos como hija de Úrano y Noche. Varias fuentes la presentan al frente de una jauría de perros convertidos en lobos, y a ella misma, como una loba.

²⁴⁵ Según varias fuentes las Górgonas habitaban en los límites extremos de Libia. Cf. Heródoto, 2.91.6 y el escolio a Píndaro, *Píticas* 10.72.

²⁴⁶ Ba. 1043-1152.

²⁴⁷ Cadmo. Sidón, la ciudad fenicia rica en bronce, la tenemos ya en Homero (1); luego, la encontramos en un fragmento de Frinico, y, además, en Heródoto (4). Eurípides sólo emplea el gentilicio correspondiente (6).

²⁴⁸ Se observa una oposición entre la acción de las bacantes, realizada sólo con las manos, y la que Penteo les ordena a sus servidores: que destruyan la "atalaya de augurios" de Tiresias mediante palancas (Ba. 347).

²⁴⁹ Ba. 1122-1123 (*aphrón exieisa kai diastrophous/ kóras helissous*). Ambos síntomas son considerados, entre los médicos hipocráticos, propios de desequilibrio mental o de epilepsia.

²⁵⁰ Ba. 1127 (*apespárxen*). Otro acto ritual del dionisismo: el *sparagmós*, o descuartizamiento de la víctima. Cf. Ba. 735: *sparagmós*, referido a lo que les podía haber pasado a los boyeros; 739: *sparágmasin*, dicho de unas novillas despedazadas por las bacantes.

²⁵¹ Ba. 1153- 1164.

Penteo, el descendiente del dragón, que, vestido de mujer, tomó en su mano una caña cual hermoso tirso, Hades seguro²⁵².

En el éxodo²⁵³, Ágave, presa del delirio, en las puertas del palacio, incita al Coro a contemplar su caza y a participar en el festín²⁵⁴. Llega Cadmo mientras los servidores traen los diseminados trozos del rey; dialogando con Ágave la lleva desde el frenesí al conocimiento de lo que ha hecho; finalmente, ella reconoce la cabeza de su hijo; lo ha matado donde un día los perros despedazaron a Acteón. Cadmo afirma²⁵⁵ que sus hijas, al igual que Penteo, no creían en la divinidad de Dioniso, y, por eso, el dios los castigó a todos juntos; recuerda con amargura cómo su nieto le acariciaba la barba y lo saludaba al abrazarlo con cariño.

Dionisio, *ex machina*, anuncia el destino de Cadmo y Harmonía²⁵⁶: transformados en serpientes guiarán un carro tirado por novillos; Cadmo irá al frente de incontable ejército de bárbaros y devastará muchas ciudades. Finalmente, al atacar un santuario de Loxias²⁵⁷, sufrirán un revés decisivo. Ambos, Cadmo y Harmonía, serán transportados por Ares a la tierra de los Bienaventurados²⁵⁸. Zeus ha consentido todo lo sucedido.

Cadmo lamenta su desdichado destino y reconoce que sus desgracias no acabarán tras navegar por el Aqueronte²⁵⁹ que fluye en lo profundo. Al mismo tiempo, Ágave y sus hermanas parten al exilio.

²⁵² El texto está quizá corrupto. El sentido podría apuntar a que el tirso sería para Penteo una muerte asegurada.

²⁵³ *Ba.* 1165-1392.

²⁵⁴ Es decir, a devorar cruda la pieza recién apresada. Es la *ómophagia* de la que hemos hablado. Cf. nota 204.

²⁵⁵ *Ba.* 1302.

²⁵⁶ Hija de Ares y Afrodita. Cf. *Ba.* 1357. Acúdase a Hesíodo, *Teogonía* 937.

²⁵⁷ En Delfos.

²⁵⁸ *Ba.* 1339: *makárôn...es aian*. Seaford (2001: 254) apunta que Cadmo debe tal honor a su suegro (Ares), como Menelao, al suyo (Zeus) (Véase *Odisea* 4.569). La primera mención de tales Islas (en plural) la hallamos en Hesíodo, *Trabajos* 171, donde leemos que los héroes, tras morir, viven libres de preocupaciones en ese lugar, "junto al profundo Océano": allí los estableció Zeus, dándoles vida y costumbres, lejos de los hombres. Esas islas están muy ligadas, e, incluso, se confunden a veces, con el Elisio, mencionado por primera vez en *Odisea* 4.563, donde pasará a vivir Menelao, como yerno de Zeus. Allí residía también, por ejemplo, Radamantis, hijo de Zeus. En nuestro poeta, en cambio, Menelao, al final de sus días, se marchó a la Isla de los Bienaventurados (*Hel.* 1677: *makárôn... nêson*. Nótese el singular).

²⁵⁹ Río de Hades. Sólo aparece una vez en Homero (*Odisea* 10.513). El nombre propio es poco usado por los trágicos: Esquilo (1), Sófocles (4), Eurípides (2). Nuestro autor aporta una innovación: el adjetivo *Acheróntios*, 4). Según leemos en Platón (*Fedro* 112 e) se creía que el Aqueronte fluía, en parte, por la superficie de la tierra, y, en parte, bajo ella.

c. Esquilo había escrito dos tetralogías dedicadas al mito dionisiaco; por un lado, la leyenda tebana sobre el nacimiento y victoria de Dioniso²⁶⁰; y, por otro, el tracio Licurgo²⁶¹, rey de los edonos, que se opuso a tal divinidad. En nuestra tragedia, la primera escena en que dialogan Penteo y Dioniso parece haber seguido bastante de cerca los *Edonos* de Esquilo: en este drama, Dioniso, hecho prisionero, es interrogado sobre su lugar de nacimiento y criticado por su aspecto e indumentaria afeminados. Por otra parte, el aprisionamiento y la maravillosa escapada de las bacantes constaba también en la *Licurgia* esquilea. Otros asuntos que aparecerían en Esquilo son: la manifestación de Dioniso como toro, las acusaciones contra los excesos y desenfreno de las bacantes, la brusca sacudida del palacio real²⁶².

La veneración a Dioniso, procedente de Lidia y Frigia, había llegado tiempo atrás a Atenas, donde se hallaba bajo el control estatal desde los Pisistrátidas, en la segunda mitad del siglo VI a. C.. Durante la centuria siguiente, el estado ateniense dirige tal culto, que casi sólo en las Leneas manifiesta algunos rasgos del pasado. Por otras fuentes sabemos que en esa misma época había verdaderos ritos dionisiacos en los montes Pangeo y Ródope, ambos en Tracia. Precisamente algunos autores hablan de un origen tracio del dios²⁶³. Eurípides, en cambio, lo presenta como procedente de Lidia y Frigia²⁶⁴. Nuestro poeta debió de impresionarse con los ritos dionisiacos tal como eran celebrados en Macedonia, donde seguramente acabó de escribir esta tragedia.

Bacantes es una obra en que se recoge un asunto histórico²⁶⁵: la introducción en la Hélade de una nueva religión. Ya en las tablillas micénicas del siglo XIII a.C. hay datos sobre Dioniso. En la época clásica este dios no era solamente la divinidad del vino, sino que estaba asociado con la naturaleza, concretamente con las plantas y frutos²⁶⁶. En este sentido, su

²⁶⁰ Los títulos podrían ser: *Sémele*, *Jantrias*, *Penteo*, *Nodrizas*.

²⁶¹ La tetralogía llamada *Licurgia* (*Edonos*, *Básaras*, *Muchachos*, *Licurgo*).

²⁶² Cf. Aélion (1983: I, 251-259).

²⁶³ *Iliada* 6. 130; Sófocles, *Antígona* 955.

²⁶⁴ *Ba.* 13, 55, 86, etc.

²⁶⁵ Cf. Dodds (1960: XI-LIX). Por su lado, Seaford (2001: 44-52) ha señalado que *Bacantes* contiene muchos elementos rituales: la mítica resistencia ante el dios extranjero, con la que podrían explicarse las tensiones enfrentadas de mujeres/hombres en el seno de la polis; y, asimismo, la ofensa contra la divinidad seguida de la fundación etiológica de un culto.

²⁶⁶ Winnington-Ingram (1997: 1 ss) afirma que Dioniso fue primero un espíritu de la vegetación, de la fertilidad de la naturaleza y de la excitación ritual; su culto comprendía ritos salvajes dedicados a producir éxtasis mediante música, danza, sacrificios sangrientos, y, asimismo, con la emoción de pertenecer a un grupo de creyentes. La religión dionisiaca, añade, borraba la diferencia entre dios y hombre; si los demás dioses protegían el orden y recibían culto diario, Baco propiciaba las danzas frenéticas por las

relación con la hiedra y el abeto y, asimismo, con ciertos animales salvajes es quizá más antigua que a su asociación con la vid²⁶⁷. Un detalle relevante, sin duda, es que las ménades no toman vino²⁶⁸. Nuestra obra ofrece algunos datos importantes para conocer diversos ritos mediante los cuales el dios poseía a sus creyentes: la *oreibasía*²⁶⁹, o danza por las montañas, ritual que se celebraba en pleno invierno cada dos años²⁷⁰; el *sparagmós*,²⁷¹ o despedazamiento de la víctima, descrito con detalle y morosidad; la *ómophagía*²⁷², o acción de comer carne cruda, que ha sido explicada como una manera de incorporar los efectos vitales de la carne sangrante. En cierto modo, los poderes del dios pasan a los participantes de sus ritos. Se sabe por otras fuentes que era normal despedazar vacas, toros, cabras o cervatos salvajes, e, incluso, víboras. En varios de esos animales (toro²⁷³, serpiente y león²⁷⁴) puede verse una encarnación de la divinidad. Corresponden al ritual otros detalles de nuestra obra: el travestimiento de Penteo, la diadema sobre su cabeza²⁷⁵, su colocación sobre el abeto sagrado.

montañas y realizadas durante la noche. Por su parte, Segal (1997: 350) subraya que Dioniso, en el culto, es una divinidad alegre, relacionada con la abundancia, el canto festivo y la danza, donadora del vino, purificadora; en el mito, en cambio, se nos presenta como dios peligroso, situado en los márgenes de la vida civilizada, un recién llegado que trae a la Hélade sus ritos extranjeros, infligiendo terribles castigos a quienes se le oponen. Tanto en la literatura como en el arte, Dioniso es un dios ambiguo, contradictorio, múltiple.

²⁶⁷ Dioniso es el inventor del vino; él lo descubrió. Cf. *Ba.* 279: *heûre*. Carecer de vino es propio de la vida salvaje. Por ejemplo, en Sófocles, *Filoctetes* 712-715, la falta de tal bebida es claro indicador de la desolada vida de Filoctetes en Lemnos. En nuestro poeta, los Ciclopes de un solo ojo, habitantes de Sicilia, no conocen el vino (*Cyc.* 124), con lo que se les presenta en un estadio cultural más atrasado que el propio de la *Odisea* (9.111; 358), donde los monstruosos seres monóculos conocen el vino, aunque de una calidad muy inferior al que Odiseo le ofrece a Polifemo.

²⁶⁸ *Ba.* 260 ss, 686 ss, 704 ss.

²⁶⁹ *Ba.* 116. Se han buscado ciertos puntos de contacto con las danzas de los derviches musulmanes y los chamanes siberianos.

²⁷⁰ *Ba.* 133. Plutarco, en el siglo II d.C., nos informa de que, quizá en sus propios días, unas mujeres tiades, procedentes del Ática, se quedaron congeladas tras haber quedado aisladas en el Parnaso por un temporal de viento y nieve (953 d).

²⁷¹ *Ba.* 734 ss referido a una ternera; 1125 ss., descuartizamiento de Penteo. Mediante el despedazamiento y la omofagia el seguidor del dios cree tomar parte del espíritu divino, dionisiaco.

²⁷² *Ba.* 138. Véase también *Fr.* 472. De las perras de Acteón se dice que eran "comedoras de alimentos crudos" (*ómósitoi*): *Ba.* 338.

²⁷³ En *Ba.* 920-922, Penteo cree que Dioniso es un toro. El Coro lo afirma: *Ba.* 1159; y, algo antes (*Ba.* 1017-1018), le pide al dios que se muestre como toro, dragón o león.

²⁷⁴ Ágave, en su delirio, piensa que ha atrapado un ternero (*Ba.* 1185) o león (*Ba.* 1215). Ya en el Hmno homérico *A Dioniso* (I), 7. 44, el dios se muestra como un león. Es quizá la más antigua de sus formas animales.

²⁷⁵ *Ba.* 833. A modo de rito de investidura: la diadema (*mitra*) propia del dios, en la cabeza del iniciando.

La leyenda de Penteo y Ágave²⁷⁶ es una más entre las que describen el castigo de los mortales que rehusaron aceptar la religión dionisiaca²⁷⁷. En la *Iliada*²⁷⁸ se nos habla del rey tracio Licurgo que, tras expulsar del monte Nisa a Dioniso y sus nodrizas, fue cegado por su impiedad. Otras fuentes se refieren a mujeres que se opusieron al culto dionisiaco y, a resultas de ello, fueron enloquecidas por el dios.

Eurípides ofrece en *Bacantes* el resultado de su larga experiencia humana, destacando las ambigüedades, los dobles, los opuestos que constituyen la esencia del dionisismo. Al escribir una tragedia sobre Dioniso y el culto dionisiaco está haciendo lo que algunos llaman metatragedia, es decir, una tragedia acerca de la verdadera naturaleza de la tragedia²⁷⁹. En realidad, *Bacantes* está mucho más relacionada con la religión y el ritual que con la ciudad, el mundo político²⁸⁰: el Coro está formado por seguidoras del dios, y, en cierto modo, se opone a la autoridad cívica; como tíaso religioso expresa sus lazos y devoción hacia la divinidad más que sus sentimientos respecto a la ciudad²⁸¹. Si la tendencia general del siglo V en literatura, filosofía y arte es la afirmación de la independencia del hombre frente a la naturaleza²⁸², en nuestro drama puede observarse un proceso inverso.

²⁷⁶ Cf. Dodds (1960: XXV-XXVIII).

²⁷⁷ Un detalle ritual suministrado por diversas fuentes es la precisión de que sean tres las hijas del rey que se opone al culto divino (en nuestra tragedia son la madre y las dos tías del soberano las poseídas por la divinidad); todas ellas enloquecen y matan (o al menos una, como en Eurípides) a sus hijos. Hay otros mitos en que aparecen castigos de Dioniso contra los mortales que no aceptan su culto. Por ejemplo, en Orcómeno, las hijas de Minias; en Corinto, las hijas de Preto.

²⁷⁸ *Iliada* 6. 130 ss.

²⁷⁹ Cf. Segal (1982) nos ofrece un ejemplo modélico de la aplicación del análisis estructuralista y psicológico al estudio de una obra literaria tan compleja como la que estamos revisando.

²⁸⁰ Seaford (2001) destaca la estrecha relación de esta tragedia con el ritual y los orígenes culturales del dionisismo.

²⁸¹ En varios dramas tardíos de Eurípides (*Ph.*, *Or.*, *IA*, *Ba.*) el autor se muestra pesimista sobre que la ciudad sea capaz de mantener el adecuado equilibrio entre las necesidades reales, múltiples y contradictorias, y las capacidades de un sistema político controlado por varones.

²⁸² Cf. Sófocles, *Antígona* 332-352.

Bibliografía selecta ²⁸³**I. General**

- AÉLION, R. (1983) *Euripide. Héritier d'Eschyle*, I-II, París.
- BÜRKERT, W. (1972) *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin- Nueva York.
- DODDS, E. R. (1929) "Euripides the irrationalist", *CR* 43:97-104.
- FOLEY, H. P. (1985) *Ritual irony. Poetry and sacrifice in Euripides*, Ithaca-Londres.
- HARTIGAN, K.V. (1991) *Ambiguity and self-deception. The Apollo and Artemis plays of Euripides*, Francfort del M.-Berna.
- HOWALD, E. (1927) *Mythos und Tragödie*, Tübinga.
- JOUAN, F. (1966) *Euripide et les légendes des chants cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*, París.
- KAMERBEEK, J.C. (1960) "Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide", en *Euripide. Entretiens sur l'antiquité classique VI*, Vandoeuvres-Ginebra: 3-25.
- LESKY, A. (1960) "Psychologie bei Euripides", en *Euripide...: 123-168*.
- NESTLE, W. (1901) *Euripides der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart.
- NORWOOD, G. (1954) *Essays on Euripidean drama*, Cambridge.

II. Por obras**1. Orestes.**

- BIEHL, W. (1965) *Euripides' Orestes erklärt*, Berlin.
- BIEHL, W. (1968) "Zur Darstellung des Menschen in Euripides' Orestes", *Helikon* 8: 197-221.
- O'BRIEN, M. J. (1988) "Tantalus in Euripides' Orestes", *RhM* 131: 30-45.
- EURIPIDE. *Oreste*, (2001) introd., ed., com., Medda, E., Milán.
- EURIPIDES. *Orestes*, (1965) introd., ed., com., di Benedetto, V., Florencia.
- EURIPIDES. *Orestes*, (1989, 1986¹) introd., ed., com., Willink, C. W., Oxford

²⁸³ De la enorme bibliografía sobre Euripides, he seleccionado los títulos relacionados, de algún modo, con la presente contribución. El lector interesado podrá encontrar más información bibliográfica al final de mi trabajo "Mitos en las obras conservadas de Euripides", en J. A. López Fdez (ed.), *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, Madrid, Ediciones clásicas, 2002, 231-386.

- EURIPIDES. *Orestes*, (1987) introd., ed., trad., com., West, M. L., Warminster.
- FUQUA, C. (1978) "The world of myth in Euripides' *Orestes*", *Traditio* 34: 1-28.
- GÄRTNER, Th. (2005), "Der mythische Held in saekularisierter Umgebung: Zum *Orestes* des Euripides", *Prometheus* 31: 1-28.
- GREENBERG, N. A. (1962) "Euripides' *Orestes*: an interpretation", *HSPH* 66: 157-192.
- LANZA, D. (1961) "Unità e significato dell' *Oreste* euripideo", *Dioniso* 35, 1: 58-72.
- PORTER, J. R. (1994) *Studies in Euripides' Orestes*, Leiden.
- RAWSON, E. (1972) "Aspects of Euripides' *Orestes*", *Arethusa* 5: 155-167.
- ROCHA PEREIRA, M. H. (1987-1988) "Mito, ironia e psicologia no *Orestes* de Eurípides", *Humanitas* 39-40: 3-24.
- DE ROMILLY, J. (1972) "L'assemblée du peuple dans l' *Oreste* d' Euripide", *Studi Q. Cataudella*, Catania, I: 237-251.
- SCHEIN, S. (1975) "Mythical illusion and historical reality in Euripides' *Orestes*", *WS* 88, 9: 49-66.
- SMITH, W. D. (1967) "Disease in Euripides' *Orestes*", *Hermes* 95: 291-307.
- WILL, F. (1961) "Tyndareus in the *Orestes*", *SO* 37: 96-99.
- ZEITLIN, F. I. (1980) "The closet of masks: roleplaying and myth-making in the *Orestes* of Euripides", *Ramus* 9: 51-77.

2. *Ifigenia en Áulide*.

- BONNARD, A. (1945) "*Iphigénie à Aulis*. Tragique et poésie", *MH* 2: 87-107.
- ELLIOT SORUM, Ch. (1992) "Myth, choice and meaning in Euripides' *Iphigenia at Aulis*", *AJPh* 113: 527-542.
- EURIPIDE. *Iphigénie à Aulis*, (1983) introd., ed., trad., com., Jouan, F., Paris.
- EURIPIDES. *Iphigenia in Aulis*, (1992) introd., ed., com., Stockert, W., Viena.
- FERGUSON, J. (1968) "*Iphigenia at Aulis*", *TAPhA* 99: 157-163.
- FOLEY, H. P. (1982) "Marriage and sacrifice in Euripides' *Iphigenia in Aulis*", *Arethusa* 15: 159-180.
- FRIEDRICH, W. H. (1935) "Zur *Aulischen Iphigenie*", *Hermes* 70: 73-100.
- FÜNKE, H. (1964) "Aristoteles zu Euripides' *Iphigenie in Aulis*", *Hermes* 92: 284-299.
- GOERTZ, D. Ch. (1972) *The Iphigenia at Aulis. A critical study*, (Tesis), Austin.
- LAWRENCE, S. E. (1988) "*Iphigenia at Aulis*. Characterization and psychology in Euripides", *Ramus* 17: 91-109.

- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2000) "Aquilés en Eurípides", en *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Pirenne-Delforge, V. - Suárez de la Torre, E. (ed.), Lieja: 149-166.
- MASARACCHIA, E. (1983) "Il sacrificio nell' *Ifigenia in Aulide*", *QUCC* 43: 43-77.
- MELLERT-HOFFMANN, G. (1969) *Untersuchungen zu Iphigenie in Aulis des Euripides*, Heidelberg.
- MICHELINI, A. N. (1999-2000) "The experiment of myth in late Euripides: *Iphigeneia at Aulis*", *ICS* 24-25: 41-57.
- NEITZEL, H. (1980) "Iphigeniens Opfertod. Betrachtungen zur *Iphigenie in Aulis* von Euripides", *WJA* 6: 61-70.
- PARMENTIER, L. (1926) "L' *Iphigénie à Aulis* d' Euripide", *BAB* 12: 262-273.
- REINACH, S. (1915) "Observations sur le mythe d' Iphigénie", *REG* 28: 1-15.
- ROUSSEL, P. (1915) "Le rôle d' Achille dans l' *Iphigénie à Aulis*", *REG* 28: 234-250.
- SCHREIBER, H. M. (1963) *Iphigenies Opfertod. Ein Beitrag zur Verständnis des Tragikers Euripides*, (Tesis), Francfort d. M.
- SÉCHAN, L. (1931) "Le sacrifice d' Iphigénie", *REG* 44: 368-426.
- SIEGEL, H. (1978) *Euripides' Iphigenia at Aulis. Analysis and critique*, (Tesis), N. York Univ.
- SIEGEL, H. (1980) "Self-delusion and the volte-face of Iphigenia in Euripides' *Iphigenia at Aulis*", *Hermes* 108: 300-321.
- SIEGEL, H. (1981) "Agamemnon in Euripides' *Iphigeneia at Aulis*", *Hermes* 109: 257-265.
- SMITH, W. D. (1979) "Iphigeneia in love", en *Arktouros. Hellenic studies presented to B. M. W. Knox*, Bowersock, G. W. - Burkert, W. - Putnam, M. (ed.), Berlín: 173-180.
- VALGIGLIO, E. (1956, 1957) "L' *Ifigenia in Aulide* di Euripide", *RSC* 4:179-202; 5: 47-72.
- VRETSKA, H. (1961) "Agamemnon in Euripides' *Iphigenie in Aulis*", *WS* 74: 18-39.
- WASSERMANN, F. M. (1949) "Agamemnon in the *Iphigenia at Aulis*: a man in an age of crisis", *TAPhA* 80: 174-186.

3. *Bacantes*

- AUGER, D. (1983) "Le jeu de Dionysos. Déguisements et métamorphoses dans les *Bacchantes* d'Euripide", *Dionysos, le même et l'autre*, Bourlet, M. (ed), Grenoble, I: 57-80.
- BONNARD, A. (1946) "Euripide dans la tragédie des *Bacchantes*", *AM* 3: 51-70.
- CARRIÈRE, J. (1966) "Sur le message des *Bacchantes*", *AC* 35: 118-139.
- COCHE DE LA FERTÉ, E. (1980) "Penthée et Dionysos. Nouvel essai d'interprétation des *Bacchantes* d'Euripide", *Recherches sur les religions de l'antiquité*, Bloch, R. (ed.), Ginebra: 105-257.
- CORSEN, P. (1919) "Der Mythos der Geburt des Dionysos in den *Bakchen*", *RhM*: 297-306.
- DEICHGRÄBER, K. (1935) "Die Kadmos-Teiresiaszene in Euripides' *Bakchen*", *Hermes* 70: 322-349.
- DILLER, H. (1955) *Die Bakchen und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides*, Wiesbaden.
- DODDS, E. R. (1940) "Maenadism in the *Bacchae*", *HThR*: 155-176.
- EURIPIDES. *Bacchae*, (1960²) introd., ed., com., Dodds, E. R., Oxford.
- EURIPIDES. *Bacchae*, (2001, 1996¹) introd., ed., trad., com., Seaford, R., Warminster.
- FESTUGIÈRE, A. J. (1957) "Euripide dans les *Bacchantes*", *Eranos* 55: 127-144.
- FIALHO, M. do C. (1999) "O sagrado em As *Bacantes* de Eurípidés", *O homem e o tempo*. Liber amicorum para Miguel Baptista Pereira, Pinto Ribeiro, J.A. (coord.), Oporto: 441-459.
- FÖRS, H. (1964) *Dionysos und die Stärke des Schwachen im Werk des Euripides*, (Tesis), Tubinga.
- GALLINI, C. (1963) "Il travestimento rituale di Penteeo", *SMSR* 34: 211-228.
- GALLISTL, B. (1979) *Teiresias in den Backen des Euripides*, (Tesis), Zurich.
- GARCÍA SANZ, O. (1990) "*Bacantes* de Eurípidés: una interpretación del mito de Dionysos", *Dioniso* 60: 31-43.
- DEL GRANDE, C. (1947) "Il problema delle *Bacchanti*", *Dioniso* 10: 24-32.
- GRUBE, G. M. A. (1935) "Dionysus in the *Bacchae*", *TAPhA* 66: 37-54.
- JEANMAIRE, H. (1951) *Dionysos*, Paris.
- KIRBY, E. T. (1970) *Dionysus. A study of the Bacchae and the origins of drama*, (Tesis), Pittsburgh.
- LACROIX, M. (1976) *Les Bacchantes d'Euripide*. Introd., ed., com., Paris.
- LEINIEKS, V. (1996) *The city of Dionisos. A study of Euripides' Bakchai*, Stuttgart.

- MASNOVO, F. (1947) *Il problema delle Baccanti di Euripide*, Parma.
- OLSON, S. D. (1989-1990) "Traditional forms and the Euripidean adaptation: the hero pattern in *Bacchae*", *CW*83: 25-28.
- ORANJE, H. (1984) *Euripides' Bacchae. The play and its audience*, Leiden.
- PHILIPPART, H. (1929) "Les thèmes mythiques des *Bacchantes*", *RUB* 31: 518-534.
- PODLECKI, A. (1974) "Individual an group in Euripides' *Bacchae*", *AC* 43: 143-165.
- DE ROMILLY, J. (1963) "Le thème du bonheur dans les *Bacchantes*", *REG* 76: 361-380.
- SEAFORD, R. (1981) "Dionysiac drama and the Dionysiac mysteries", *CQ* 31: 252-275.
- SEGAL, Ch. (1977) "Euripides' *Bacchae*. Conflict and mediation", *Ramus* 6: 103-120.
- SEGAL, Ch. (1978) "The menace of Dionysus. Sex roles and reversals in Euripides' *Bacchae*", *Arethusa* 11: 185-202.
- SEGAL, Ch. (1978) "Pentheus on the couch and on the grid. Psychological and structuralist readings of Greek tragedy" *CW*72: 129-148.
- SEGAL, Ch. (1982) *Dionysiac poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton.
- SEIDENSTICKER, B. (1972) "Pentheus", *Poetica* 5: 35-63.
- VERDENIUS, W. J. (1962) "Notes on Euripides' *Bacchae*", *Mnemosyne* 15: 337-363.
- VERNANT, J. P. (1985) "Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide", *L'homme*, 25, 1: 31-58.
- VERRALL, A. W. (1910) *The Bacchants of Euripides and other essays*, Cambridge.
- VÍLCHEZ, M. (1993) *El dionisismo y las Bacantes*, Sevilla.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1997, 1948¹) *Euripides and Dionysus. An interpretation of the Bacchae*, Cambridge.
- ZEITLIN, F. I. (1993) "Staging Dionysus between Thebes and Athens", en *Masks of Dionysus*, Carpenter, Th. H. – Faraone, Ch. A. (ed.), Ithaca (N.Y.): 147-182.

Fecha de recepción: 18/12/07

HELENA, DE TRÓIA AO CINEMA LATINO-AMERICANO: *CINZAS DO PARAÍSO*, DE MARCELO PIÑEYRO¹

MARIA CECÍLIA DE MIRANDA NOGUEIRA COELHO²
COGEAE - PUCSP
ceciliamiranda@usp.br

As representações de Helena de Tróia, seja como personagem mítica individualizada, seja como metáfora da condição feminina, são recorrentes na literatura e iconografia ocidentais. Nesse artigo analisarei o filme latino-americano *Cinzas do paraíso*, de Marcelo Piñeyro. Tentarei mostrar que ele pode ser visto como uma releitura muito particular do mito de Helena na Argentina contemporânea.

Helena de Tróia / mito / *Cinzas do paraíso*

Representations of Helen of Troy, as an individualized mythic character or as a metaphor for female condition, are widespread in western literature and iconography. In this paper I will analyse the Latin American film *Cinzas del paraíso*, by Marcelo Piñeyro. I will try to show how it can be seen as a very particular rereading of the myth of Helen in the contemporary Argentina.

Helen of Troy / myth / *Cenizas del paraíso*.

*Greece sees, unmoved,
God's daughter, born of love,
the beauty of cool feet
and slenderest knees,
could love indeed the maid,
only if she were laid,
white ash amid funereal cypresses
Hilda Doolittle, Helen in Egypt*

¹ Várias questões discutidas neste texto foram debatidas em um seminário que apresentei no Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, na Universidad del Sur, em Bahia Blanca, em setembro de 2006. Agradeço aos participantes pelos comentários e à profa. Dra. Viviane Gastaldi pelo convite para eu realizar essa atividade.

² Mestre em Filosofia e Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio de doutoramento no Classics Department da Brown University. Professora do Projeto Grego antigo *on line* da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (COGEAE-PUCSP).

Tróia: de Homero a Hollywood

O subtítulo desta seção faz referência a um livro publicado recentemente nos Estados Unidos, intitulado *Troy: from Homer's Iliad to Hollywood Epic*. O livro, organizado por Martin Winkler (2007), contou com a colaboração de classicistas renomados e é fruto da análise do filme *Tróia* (*Troy*, 2004), dirigido por Wolfgang Petersen, baseado na *Iliada*. Esta super-produção foi criticada por fazer alterações significativas na narrativa de Homero e causou bastante polêmica; como grande épico, não teve a repercussão esperada. No entanto, apesar de tantas críticas, ou talvez por isso mesmo, o filme recebeu dos helenistas atenção especial, tendo sido objeto deste livro que reúne vários artigos com análises muito cuidadosas relativas a questões de história, mitologia e teoria da adaptação, principalmente.

As relações entre o cinema e os estudos clássicos requerem uma abordagem cuidadosa, pois são duas áreas de conhecimento vastas, sofisticadas e com suas metodologias próprias. Acrescente-se a isso o fato de os estudos sobre cinema no ambiente universitário serem muito recentes. As pesquisas ocorridas nos últimos trinta anos são fruto, sem dúvida, de um avanço tecnológico aparentemente simples: o surgimento do videocassete (e agora, do DVD). Somente a partir do momento em que o filme foi passível de uma análise detalhada – como se faz com o livro –, estando a cópia à disposição do estudioso, ele ganhou status no ambiente acadêmico.

No campo dos estudos da antigüidade, um trabalho expressivo de análise da relação entre cinema e literatura greco-latina tem sido feito por alguns latinistas e helenistas de grande expressão³. Poderíamos classificar as publicações nessa área em três categorias. Na primeira, temos os textos que tratam de maneira mais geral de apropriações de mitos da antigüidade pelos cineastas modernos, bem como da investigação sobre a criação de novos mitos a partir do modelo da mitologia greco-romana, como Martin Winkler (2001). Na segunda encontramos as análises sobre a pertinência e as dificuldades de estudos interdisciplinares envolvendo áreas tão distintas como cinema e estudos clássicos, Maria Wyke (1998), Pantelis Michelakis (2001) e Herbert Golder (1996). Uma terceira categoria é a dos textos que, deixando de lado as questões metodológicas e problemas mais gerais como o da investigação do sentido do mito na antigüidade e

³ Podemos ver a inclusão sistemática de mesas dedicadas ao tema nas reuniões anuais da *American Philological Association*, como o painel *Kinhma*, como indicador desta inserção dos filmes como objeto de análise dos classicistas.

modernidade, dedicam-se a problemas específicos de análise fílmica, como John Solomon (1978), Kenneth MacKinnon (1988), Marianne McDonald (1983), Maria Wyke (1997), Martin Winkler (2007).

No conjunto destas categorias, o livro de MacKinnon é uma obra interessante a ressaltar. Seu estudo das adaptações de dramas gregos tornou-se uma referência não apenas por fazer uma análise muito cuidadosa da principal produção existente até aquele momento a respeito da tragédia e comédia no cinema, mas, também, por utilizar uma tipologia das adaptações (que já era usada na análise de peças de Shakespeare no cinema) muito interessante para discutir os modos como os cineastas levaram para a tela os textos gregos. MacKinnon utilizou quatro modalidades de adaptação (na verdade elas seriam mais "tendências dominantes"). A primeira é a *teatral* – trata-se de filmar a encenação teatral de peças (um exemplo famoso é *Édipo Rei*, de T. Guthrie). A segunda é a *realista* e, aqui, há uma tentativa de se reproduzirem as tragédias em seus ambientes, com cenários, figurinos, locações que respeitem aqueles que, se supunha, seriam mais próximos do século V a.C. (lembremos dos filmes de Cacoyannis, como *Ifigênia*). O problema, nesta modalidade, é que a intenção de respeitar as convenções do cinema realista narrativo clássico contraria, em muito, as convenções da tragédia clássica (uma delas é o apoio, no cinema, na força expressiva de grandes atrizes, como Irene Papas ou Maria Callas, quando, no palco grego, só homens atuavam). A terceira modalidade é a adaptação *fílmica*, em que o argumento da tragédia é levado para outra época, em geral o século XX (lembremos da *Fedra*, de Dassin). Por fim, a adaptação *metatrágica*, na qual, além de situar a tragédia em outra(s) época(s), o diretor a utiliza para discutir, direta ou indiretamente, o problema da adaptação e do sentido de se retomarem esses textos. Nessa modalidade MacKinnon inclui as adaptações de tragédias dirigidas de Pasolini e *Kravgí kynaiikon*, de Jules Dassin. Ainda que esta tipologia utilizada por MacKinnon seja dirigida à análise da tragédia e comédia gregas na tela, ela pode ser útil também na análise de adaptações de outros textos literários antigos.

Neste artigo não pretendo estender-me acerca dos problemas relativos à adaptação, sua tipologia e seus correlatos (transposição, transcrição, atualização, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, transcodificação, etc). Ao tratar da relação entre texto e imagem, temos de considerar, ainda, as discussões sobre o estatuto da imagem na sociedade ocidental e a presença de uma tradição iconoclasta em certas áreas de pesquisa, interferindo na apreciação de material audiovisual – acho oportuno apontar para este problema ainda que não vá discuti-lo aqui⁴. Quanto às

⁴ Sobre o tema, veja, por exemplo, SONTAG (1992) e BESANÇON (2000), textos em que se tenta romper com a desconfiança em relação à dimensão ilusória e perigosa das

alterações do enredo, mais do que reclamar da infidelidade a alguma versão consagrada como fonte, o interessante é analisar o porquê de certas alterações em relação ao texto eleito como o *original*. Muitas vezes tais alterações nos informam mais sobre a sociedade e a cultura nas quais estão inseridas do que sobre aquelas que se pretende retratar – no filme *Tróia*, por exemplo, é muito nítida a influência dos problemas geopolíticos produzidos pela atuação americana na guerra do Iraque na construção do roteiro e caracterização dos personagens. Destarte, qualquer adaptação deve ser vista como uma via de mão dupla, que permite a reflexão sobre os dados que a mitologia e a literatura greco-romanas trazem para nós, bem como sobre as categorias contemporâneas que são projetadas na reconstrução do passado, seja na chave da história, seja na da lenda⁵.

No caso dos mitos relativos à guerra de Tróia, naturalmente, uma das personagens mais destacadas é Helena (de Esparta, mas sempre dita de Tróia). Seja na ópera, na poesia, na pintura, na literatura, no cinema, a bela espartana é presença constante.⁶ Nem sempre é possível identificar que fontes serviram para a construção das representações de Helena encontradas na literatura, ópera, pintura, cinema etc.. e não é fácil fazer esta investigação, pois vemos se misturarem, já na Grécia antiga, pelo menos duas versões do mito de Helena: uma, mais famosa, de que Helena foi para Ílion/Tróia, sendo responsável pela a guerra entre bárbaros e gregos; outra, de que ela não esteve ali, mas ficou no Egito, casta qual Penélope, tendo sido um fantasma seu, criação divina, colocado em seu lugar, iludindo todos – gregos e troianos⁷.

As metamorfoses de Helena não ocorrem apenas em função de atribuir diferentes características a esta mulher tão fascinante. Assim como na Antigüidade seu nome servia para dar título a textos nos quais encontramos debates sobre problemas filosóficos⁸, na modernidade ela ainda é vista como

imagens, cujo exemplo paradigmático é DÜHAMEL (1939), contendo idéias que ainda têm grande influência.

⁵ É também interessante comparar filmes como *Alexandre* (O. Stone, 2004) e *Tróia* (W. Petersen, 2004), nos quais a história é ficcionalizada e a lenda historicizada.

⁶ Alguns livros importantes sobre o tema são os de SUZUKI (1989), que, pelo viés dos estudos de gênero, traça as transformações da figura de Helena em obras de Homero, Virgílio, Spenser e Shakespeare, MEAGHER (1995) e CASSIN, B. & MATIEU, M. (2001). Destaco, ainda, o artigo de RAVAL (2005), pela análise instigante de obras literárias recentes que retomam o mito de Helena e HUGHES (2005), que é um texto dedicado a um público não especializado.

⁷ Veja AUSTIN (1994), um livro muito interessante ao tratar das diferentes versões do mito na Grécia clássica.

⁸ Lembremos dos *Elogio a Helena* feitos por Górgias e por Isócrates, e sua questões éticas, bem como dos problemas epistemológicos que podemos encontrar atrás da estrutura dramática da *Helena*, de Eurípedes. Sobre o tema, veja Cassin, que analisa a

símbolo da própria identidade grega, como constatamos ao ler estas palavras de Nietzsche:

E assim, é possível que o observador fique realmente surpreendido ante essa fantástica exaltação da vida e se pergunte com qual filtro mágico no corpo puderam tais homens exuberantes desfrutar da vida a ponto de se depararem, para onde quer que olhassem, com o riso de Helena – a imagem ideal, "pairando em doce sensualidade", da própria existência deles⁹

Além de ser transformada em símbolo do homem grego, ela é personificação tanto do *estilo* como, também, da imagem que, tantas vezes reapropriada por tantos poetas, escritores, pintores, simboliza a própria reapropriação e permanência da tradição clássica.¹⁰ Assim o cinema é uma dentre muitas das maneiras de mantermos Helena presente, passível de ser admirada ou criticada. Vejamos, então, como os cineastas a reconstruam.

Helena de Tróia na tela

Gostaria, agora, de falar sobre a presença de Helena nos filmes, seja como personagem mítica seja como metáfora da condição feminina. Um primeiro grupo que tem Helena como personagem facilmente identificável, em parte pelo seu realismo, é o daqueles que pretendem tratar da figura mítica da bela espartana, baseados na *Iliada*. São exemplos *Helena de Tróia* (R. Wise, 1956), *O Leão de Thebas* (G. Ferroni, 1964), *Helena de Tróia* (J. K. Harrison, 2003) e *Tróia* (W. Petersen, 2004). Em relação a eles cabem, aqui, algumas considerações. Quanto ao mais famoso, *Helena de Tróia*, de Robert Wise, é importante notar que, mesmo sendo uma adaptação baseada na *Iliada*, a construção da personagem principal parece agregar características da Helena casta e inocente da peça *Helena*, de Eurípides. Desde as cenas iniciais, no diálogo com Páris, que, qual Menelau ou Odisseu (na *Helena* e na *Odisséia*, respectivamente) chega como náufrago nas praias de Esparta, ela, disfarçada de escrava, lamenta viver apenas como se fosse

peça de Eurípides como uma encenação teatral do *Tratado do não-ser*, de Górgias CASSIN (1997, p. 74 ss.) e COELHO (2002a)

⁹ NIETZSCHE (1992: 68). Na edição alemã: Und so mag der Beschauer recht betroffen vor diesem phantastischen Ueberschwang des Lebens stehn, um sich zu fragen, mit welchem Zaubertrank im Leibe diese übermüthigen Menschen das Leben genossen haben mögen, dass, wohin sie sehen, Helena, das "in süßter Sinnlichkeit schwebende" Idealbild ihrer eignen Existenz, ihnen entgegenlacht. NIETZSCHE (1998: 88)

¹⁰ GÜMPERT (2001).

uma "sombra" (impossível não nos lembrarmos do *eidolon* e da duplicidade de Helena). Este filme de Wise (o mesmo diretor de *West Side Story*, 1961) segue o gênero da narrativa clássica melodramática, e seu fio condutor é a história do casal romântico que vive um amor impossível de se realizar completamente. Essa também é a tônica dos outros dois mais recentes: *Helena de Tróia* (J. K. Harrison, 2003) e *Tróia* (W. Petersen, 2004). No filme de Harrison, por exemplo, Helena (Sienna Guillory), após provocar, ainda que involuntariamente, a morte do irmão Pólux, é sorteada em casamento pelos nobres guerreiros gregos.

O fato de Helena, no filme, não ter escolhido o marido, contrariamente ao mito (aliás, uma prerrogativa rara para a mulher grega e que distinguia Helena de tantas outras mulheres míticas), facilita a aceitação, pelo espectador, do descontentamento da mulher de Menelau no seu casamento e a visão com simpatia de seu envolvimento com Páris; mais importante, ainda, ele faz com que a responsabilidade de Helena seja minimizada, tornando sua personagem menos complexa. Podemos constatar, sem muito esforço de análise, que esta é uma versão, digamos, politicamente correta, assim como a versão mais recente da guerra de Tróia, de Petersen. Em relação a Helena, seu papel é apenas o de uma peça no jogo político, e o amor romântico, aliado ao comportamento grotesco de Menelau, faz com que o espectador simpatize com ela e releve seu adultério. É muito significativo que em nenhuma destas três representações épicas de Helena ela seja mãe. A presença de Hermione a seu lado dificultaria sobremaneira a simpatia do público e a formação do par romântico com Páris, mesmo que Helena não abandonasse a filha para seguir seu "verdadeiro amor", carregando a menina consigo. Podemos concluir destes três filmes que, para o público moderno, mesmo em uma obra de ficção, é como se não fosse mais possível Helena de Tróia ser responsabilizada; tampouco sobre ela podem pairar a dúvida e a ambigüidade de ter sido raptada ou ter deixado voluntariamente o marido e a filha¹¹.

Quanto às adaptações da *Odisséia*, citemos os filmes mais famosos, *O Desprezo* (J.L. Godard, 1963), *Um olhar a cada dia* (T. Angelopoulos, 1995), *E aí, meu irmão, cadê você?* (E. Coen & J. Coen, 2000) e *A Odisséia* (A. Konchalovsky, 2003), lembrando que em nenhuma delas Helena aparece como personagem. Por que sua aparição no doce recesso do lar, ao lado de Menelau, é descartada? Sem dúvida, sua cena na *Odisséia* mostra uma mulher complexa. Helena manipula um *phármakon*, trazido do Egito, na

¹¹ O que encontramos em Homero, Ésquilo e Eurípedes, por exemplo. Sobre a ambigüidade destas Helenas veja KAKRIDIS (1972), ROMILLY (1975) CLADER, L. (1976) e COELHO (2000/2001).

sua volta de Tróia, e cujo efeito é benéfico, ao afastar a dor (*Odisséia*, IV, 220-234). No entanto, não é apenas por meio da administração da droga que Helena provoca o esquecimento de todos os males e afasta a dor; ela também narra estórias (*mythoi*) como as de suas aventuras em Tróia, quando recebeu Odisseu. Se antes era a beleza de seu corpo que encantava, a ponto de Priamo, na *Iliada*, dizer aos anciãos que tal beleza justificava a guerra, agora na *Odisséia*, Helena continua encantando, mas por meio da manipulação de um *phármakon* associado à manipulação da palavra. Observemos, assim, sua caracterização complexa: como relata Menelau, em um primeiro momento, Helena não havia delatado Odisseu quando este entrou em Tróia; no entanto, em outro momento, por três vezes Helena rodeou o cavalo de madeira, chamando, com as vozes das respectivas esposas, os melhores guerreiros gregos. Se não fosse o controle de Odisseu sobre os outros homens, Helena, qual sereia, teria levado, por meio de sua voz, seus conterrâneos à derrota. Naturalmente, representar no cinema uma personagem tão ambígua não é fácil, pelo menos em adaptações que sigam o modelo do chamado *main stream cinema*.

No conjunto das adaptações *realistas* (segundo a tipologia de MacKinnon) do mito de Helena e de Tróia, uma representação muito consistente é a que vemos no filme *Troianas* (M. Cacoyannis, 1971), adaptação da tragédia de Eurípides, na qual Helena é interpretada por Irene Papas. Certas opções do diretor são particularmente felizes, como a primeira cena em que Helena aparece: ela é prisioneira dos gregos e atrás de toscas traves de madeira, vemos apenas seus olhos, o que nos prepara, imageticamente, para o alerta de Hécuba (*Troianas*, 892-3) após o famoso *agón* entre ambas, no qual a rainha pede a Menelau que não olhe nos olhos de sua esposa, temendo o efeito do olhar de Helena sobre o antigo marido¹². Neste filme encontramos uma construção que trata com mais verossimilhança a figura de Helena, certamente por ser uma adaptação de uma tragédia, diferentemente dos outros, inspirados na literatura épica.

Ao tentar fazer uma análise de alguns filmes existentes e compará-los a textos, identificando elementos comuns, permanências e semelhanças, notamos que Helena também é vista como símbolo ou metáfora da própria mulher no imaginário ocidental, idéia que está no verso de Goethe, ao fazer Mefistófeles dizer a Fausto que, ao ingerir a poção do amor, ele "verá Helena em toda mulher"¹³. Aqui entramos em um terreno mais delicado, que é o de ver a personagem se transformar em outras mulheres (gregas

¹² O poder do olhar de Helena e de sua imagem como objeto do olhar dos outros é tratado de modo muito incisivo por Górgias no *Elogio a Helena* e também por Eurípides, na *Helena*. Veja COELHO (2008a).

¹³ O verso serviu de título ao livro de Barbara Cassin (CASSIN: 2001).

ou não), que podem, inclusive, ter outros nomes, que não Helena. Naturalmente, não basta um filme ter uma personagem chamada Helena para ele ter alguma conexão com a Helena grega. Este, claro, é só um primeiro elemento; outros devem ser investigados.

À luz das observações anteriores, apresento, a seguir, apenas a título de ilustração, alguns filmes que trazem Helena como personagem de destaque. Temos, aqui, tanto os filmes que adaptam episódios ligados ao mito de Helena, como os que conservam apenas certos traços característicos da personagem. Em uma lista que não pretende ser completa, lembremos: *A vida privada de Helena de Tróia* (A. Korda, 1927)¹⁴, baseado no romance homônimo de John Erskine (ERSKINE, 1925); *Eléna et les hommes* (J. Renoir, 1956)¹⁵; *Encaixotando Helena* (J. Lynch, 1993)¹⁶; *O convento* (M. de Oliveira, 1995, inspirado no Fausto, de Goethe); *Carne trêmula* (P. Almodovar, 1997); *Dr. Faustus* (R. Burton, 1968); *Um filme falado* (M. de Olivera, 2004), *Duas vezes com Helena* (M. Farias, 2002) e *Dames du Bois de Boulogne* (R. Bresson, 1945), baseado no episódio sobre Mme de La Pommeraye, do romance *Jacques le Fataliste et Son Maître*, de Denis Diderot.¹⁷ Em todos eles o reconhecimento não se dá de imediato, como naqueles do primeiro grupo, mas podemos já vislumbrar a presença de Helena pela fama do nome, forjada na etimologia esquiliana (*Agam.*, v. 687-8)¹⁸ e lembrada por Górgias: "mulher em torno da qual, uníssona e unânime é a crença dos que ouviram os poetas e a fama do nome, que se tornou memento de males" (*Elogio a Helena*, 2). O que, a meu ver, parece espantoso em todos estes casos é essa "memória do nome" manifestar-se de modo tão recorrente e peculiar, designando muitas e variadas faces a que o nome se aplica¹⁹.

Por fim, concluindo esta segunda parte do artigo, citemos os filmes que fazem parte de outro grupo. Aqui, temos obras como *Stella* (M.

¹⁴ Este filme se perdeu e existem apenas algumas cenas; o que restou da película está guardado na Inglaterra, no *British Film Institut*, com acesso restrito a pesquisadores.

¹⁵ Para uma análise detalhada do filme, veja COELHO (2007). Trata-se, a meu ver, de uma adaptação peculiar da tragédia *Helena* de Eurípides, mas, aqui, no registro cômico. A história se passa em 1900. Neste filme, Eléna Sokorowska (Ingrid Bergman) é uma princesa e viúva polonesa, que vive em Paris, acreditando ter a missão de ajudar a todos os homens que dela necessitarem.

¹⁶ Um dado interessante deste filme perturbador e polêmico é que ele foi o único, de todos que conheço, a ser dirigido por uma mulher.

¹⁷ Para uma análise detalhada do filme, veja COELHO (2008b).

¹⁸ Apesar de não ser personagem na peça esquiliana, Helena paira de maneira assombrosa na trama da *Orestéia*, principalmente na primeira peça da trilogia. Veja COELHO (2000/1).

¹⁹ O tema foi discutido em minha tese de doutorado e, posteriormente, no artigo COELHO (2008a).

Cacoyannis, 1955), *Os imperdoáveis* (C. Eastwood, 1992); *Taboo* (N. Oshima, 1999); *Zorba* (M. Cacoyannis, 1964); *Moulin Rouge* (B. Luhrmann, 2001), *Memória de Helena* (D. Neves, 1969) e *Cinzas do paraíso* (M. Piñeyro, 1996). Neste grupo não podemos falar em adaptação estrito senso (nem mesmo, segundo a tipologia de MacKinnon, em "adaptação filmica."). No caso do filme *Cinzas do paraíso*, ao qual quero dedicar a terceira parte deste artigo, a personagem de Ana Muro pode ser tomada como símbolo da imagem feminina e comparada a Helena. Talvez pudéssemos falar em releitura, que retoma o argumento, adaptando-o ao registro dramático (ou mesmo do *thriller*, como o filme é classificado hoje), operando certas alterações no enredo e na caracterização dos personagens. Mesmo que não possamos encontrar nenhuma referência explícita a Helena, a obra de Piñeyro permite, por si mesma, que tracemos um paralelo entre a protagonista feminina e Helena de Tróia..

***Cinzas do paraíso* e a bela morte de Helena**

Cinzas do paraíso (*Cenizas del paraíso*) foi dirigido por um dos mais respeitados diretores argentinos, Marcelo Piñeyro, tendo recebido várias indicações e prêmios, dentre os quais o *Goya* de melhor filme estrangeiro em 1998. Com um roteiro elaborado por Piñeyro e pela conhecida escritora argentina Aida Bertinik, o filme tem um elenco de primeira linha que contribuiu sobremaneira para o sucesso deste drama narrado em *flashback*. A história gira em torno do esclarecimento de duas mortes, a do juiz Costa Makantasis (Héctor Alterio) e a da jovem Ana Muro (Leticia Brédice), filha do empresário Francisco Muro (Jorge Marrale), cujas atividades eram investigadas pelo juiz.

Após as cenas iniciais, apresentando dois corpos em situações distintas – o de um homem após cair de um prédio e o de uma mulher ensanguentada sendo arrastada para o porta-malas de um carro por um homem, vemos dois outros homens: um tentando se matar, sentado no chão de um banheiro público e outro, cavalgando em direção a uma árvore, na qual atea fogo e, atirando, em seguida, no cavalo em que estava, antes, montado.

A partir deste início dramático e impactante, entram os créditos do filme e acompanhamos o desenrolar da história por meio das investigações da juíza Beatriz Teller (Cecilia Roth). Em seguida ao esclarecimento de que os mortos são o juiz Makantasis e Ana Muro, a juíza Teller tem de se haver com uma situação peculiar, qual seja, a de cada um dos três filhos do juiz se apresentar, independentemente, como o assassino de Ana Muro. Além dos problemas familiares e políticos envolvidos, decorrentes da possível relação entre estas duas mortes, o filme mostra, também, a situação profissional da juíza, em disputa pela condução do caso com um colega do

tribunal, encarregado da investigação da morte do juiz, por razões que ela suspeita fazerem parte de uma trama maior, que une os dois casos. Embora o filme esteja estruturado por meio da história dos três irmãos e de Ana, o pano de fundo é a situação política na Argentina e certa crise institucional, com suas seqüelas sociais – acho particularmente significativo que tanto no início como no fim do filme, a câmera (pelo olhar subjetivo da juíza) mostre cenas de crianças catando lixo nos depósitos próximos ao tribunal onde ela trabalha. Esse, aliás, é um dos méritos do filme: intercalar tão bem questões das esferas pública e privada, bem como os problemas macro e micro-econômicos e suas ramificações éticas e políticas.

No entanto, o que esta história, passada na Argentina dos dias atuais e envolvendo corrupção política e dramas familiares tem a ver com a história de Helena de Tróia?

Se lembrarmos dos comentários feitos há pouco sobre as representações de Helena no cinema, veremos que ou ela é figura mítica individualizada ou metáfora da condição feminina. Neste segundo caso, em geral se mantém o nome "Helena" para designar esta personagem perturbadora do espaço por onde passa, sendo também mantidas algumas características da Helena grega na sua transposição para o mundo contemporâneo. No caso deste filme de Piñeyro, a identificação não é imediata, mesmo porque a protagonista feminina não se chama Helena, mas Ana. Apenas ao longo do filme é que teremos elementos que indicam uma conexão com o mito de Helena e com a guerra de Tróia.

Vejam os elementos por meio de uma apresentação esquemática do filme. Como disse antes, a narrativa é estruturada em quatro episódios, dedicados a cada um dos três filhos de Makantasis e à filha de Muro, mas não há uma lógica linear na apresentação dos fatos; é como se, em cada um dos episódios, fossem ressaltados aspectos da história na perspectiva de cada um dos quatro jovens envolvidos, às vezes repetindo uma mesma cena, mas a partir de diferentes pontos de vista²⁰. Destacarei, a seguir, aspectos importantes para corroborar minha hipótese – de ser esta uma releitura do mito de Helena e da guerra de Tróia –, em uma ordem que é a do aparecimento das cenas do filme.

O primeiro episódio é sobre Alejandro (Nicolás Abeles), que conhece Ana em uma boate, aonde havia ido em função de seu trabalho como fotógrafo. Enquanto aponta sua câmera em direção às celebridades do lugar, orientado por um colega de jornal, familiarizado com muitas das

²⁰ Nesse sentido poderíamos fazer uma analogia entre essas diferentes versões do mesmo fato, a partir das perspectivas de cada relato, e as diferentes versões da história de Helena, pelas mãos de, por exemplo, Homero, Safo, Êsquilo, Eurípides e Górgias, ou mesmo entre as representações de Helena na *Iliada* e na *Odisséia*.

personalidades do *jet-set* local (algumas envolvidas em escândalos de corrupção), Alejandro fotografa o empresário Francisco Muro, e em seguida descobre Ana, dançando sensualmente no meio da pista. O pai de Ana, incomodado, pede a um guarda-costas que impeça Alejandro de fotografá-lo, bem como sua filha, mas Ana, que também percebe Alejandro, ao notar a aproximação do guarda-costas, aproxima-se do fotógrafo e impede que a câmera seja tomada²¹. Logo depois, ela é mostrada na garupa da moto de Alejandro, passando, naquela mesma noite, a viver com ele. Certamente, o nome "Alejandro" e estas cenas iniciais não seriam suficientes para estabelecermos um vínculo com o mito de Helena. No entanto, a partir do momento em que já habita a casa do pai de Alejandro – onde vivem também os dois irmãos mais velhos dele, que se encantam e se admiram com a chegada da bela jovem – somos informados de que se trata de uma família grega, coincidências que começam a chamar a atenção. De fato, qualquer pessoa com algum conhecimento básico da cultura grega, será levada, a partir deste momento, a observar com mais cuidado possíveis referências que venham a aparecer. Ainda neste primeiro episódio, ocorre a celebração do aniversário do juiz, em que ele, acompanhado dos filhos, executa uma dança grega, que será objeto de interesse de Ana, como vemos mais tarde pelo pedido que ela faz a Pablo para ensiná-la a dançar. Sendo informada de que só homens podem participar da dança, ela pergunta, curiosa, o que fazem as mulheres gregas enquanto isso, ao que ele responde: "elas admiram os homens". Nesse momento Ana, sentada no sofá com o juiz, também parece justamente admirar o modo como os três irmãos, no chão, se abraçam e fingem brigar, exibindo o forte laço entre eles. Observando-a, por outro lado, o juiz se admira com sua beleza e inteligência, falando da grande mudança que ela operou em Alejandro²². Até este primeiro episódio, vemos, pelo menos no âmbito da residência da família que acolhe Ana, o doce idílio amoroso, que nos lembra os versos de Êsquilo sobre o filhote de leão (*Agam.* 717-36), que, jovem, faz a alegria da casa, mas, adulto, mostra seu caráter e o de seus geradores (727-28), revelando-se um sacerdote de Áte²³. Como o filme começa com as cenas da morte de Ana e do Juiz, e por ser todo ele construído em *flashback*, nosso olhar estará sempre direcionado aos fatos mostrados em retrospectiva, fazendo com que a evocação desta imagem esquiliana seja mais pertinente ainda.

²¹ O encanto entre Alejandro e Ana é imediato, o que nos faz lembrar a descrição dada por Górgias do arrebatamento de Alexandre e Helena ao se verem (*Elogio a Helena*, 4 e 19).

²² Vejo na composição desta cena uma semelhança com a famosa cena da *Teichoscopya*, no livro III da *Iliada*.

²³ Esta imagem pode ser uma metáfora não apenas de Helena, mas, também, de outros personagens da peça, como Clitemnestra, Egisto, Agamêmnon e Orestes, como Knox sustentou de modo convincente (KNOX: 1979, 29 ss.).

Os aspectos perturbadores da presença de Ana podem ser notados no segundo episódio, dedicado a Nicolás (Daniel Kuzniecka), o irmão mais velho, que é médico e acaba de voltar a viver na casa do pai, após romper o relacionamento com a mulher. No mesmo aniversário do juiz, agora inserido na história do segundo filho, há um momento interessante em que Nicolás despeja, ao mesmo tempo, o conteúdo de duas garrafas em taças superpostas, em forma de uma torre, enquanto Ana se aproxima. Ele, então, pergunta se ela quer ajudá-lo, mas quando ela chega mais perto ele joga um pouco de bebida em seu rosto, dizendo "batismo grego", ao que ela, provocativa, fazendo com que ele se aproxime de seu rosto, e revidando com o mesmo gesto dele, responde dizendo "desafio romano", e ainda acrescenta "que rápido você se rendeu, sendo um grego" (ela é de ascendência italiana).

A referência a estas duas culturas voltará a ocorrer no final do filme, quando, em um encontro do juiz Makantasis e Muro, este, falando sobre as duas grandes civilizações de que ambos descendem, critica, porém, os gregos, que, em um século eram deuses e no outro mercadores. A posição de Muro (que está sendo investigado pelo juiz) é ameaçadora, pois entende que o juiz e seus filhos estão manipulando Ana a fim de prejudicá-lo, e ela, "por ser mulher", "não sabe reconhecer os inimigos". O juiz, diferentemente do empresário, não tem uma visão antiética da vida e das relações pessoais, respeitando o relacionamento dos jovens, ele não quer misturar os assuntos, mas Muro o agride verbalmente, lançando mão da imagem dos romanos e sua força para manter um império unido por tantos séculos, na qual se espelha como empresário. Poder-se-ia argumentar que a oposição entre gregos e romanos e não entre gregos e troianos, seria um elemento contra a hipótese de ser este filme uma releitura do mito de Helena de Tróia. No entanto, ao transpor o mito para a moderna Buenos Aires, numa versão realista, não faria sentido citar Tróia; a substituição é verossímil, pois, assim como gregos e troianos, gregos e romanos representam bem duas grandes civilizações em conflito, o que não causa estranheza para o espectador (inclusive por apelar para certos preconceitos associados a estas duas culturas).

Voltando a Nicolás, no episódio relativo a ele há ainda uma cena muito significativa. Ana está na casa do juiz, vestida de forma a um só tempo despojada e sensual, carregando um vaso de flores, e cruza com Isabel (Chela Ruiz), uma senhora idosa que sempre cuidou dos filhos do juiz. Enquanto Ana se dirige a um aparelho de som para colocar um disco, após colocar as flores sobre a mesa, Isabel lhe pergunta se ela se casará com Alejandro, ao que Ana responde entusiasmada "sim, me casarei com Alejandro, com o pai, com todos nesta casa, até com você"). Esse envolvimento, que até aqui parece tão tranqüilo, fica comprometido pela cena seguinte. Enquanto Ana ensaia passos de dança grega, sozinha, na

sala, chega Nicolás, que se aproxima dela, por trás, acompanhando-a na dança. Os dois acabam quase se beijando, mas Nicolás sai atordoado. Ainda neste mesmo episódio eles acabarão se encontrando na fazenda da família, para onde Ana se dirige, com suas "sandálias gregas" e seus vestidos inocentes. Após cavalgar com Nicolás, eles apeiam e começam a conversar. Nicolás, então, diz que gostaria, quando morresse, que seu cavalo também fosse morto e enterrado junto de seu corpo. Em seguida, ele e Ana acabam fazendo amor sob a árvore que, no início do filme, vimos ter sido queimada. Esta característica de Nicolás, sua ligação tão estreita com o animal que como ele "não pode ser domado", dá-lhe uma estatura algo heróica.

O terceiro e último episódio relativo aos filhos do juiz é dedicado a Pablo (Leonardo Sbaraglia). O mais parecido com o juiz, este jovem advogado tem uma percepção mais complexa do que está acontecendo em sua casa, tanto do ponto de vista político – em função das investigações do pai, que acompanha –, como do pessoal. Pablo descobre o envolvimento de Nicolás e Ana, e sabe do risco de ter na casa uma filha de Muro, até pelas constantes ameaças anônimas que seu pai tem recebido. Quando Ana, percebendo certo incômodo de Pablo, lhe pergunta se ele a considera "mal intencionada", recebe como resposta, em tom irônico, que ela é "irresistível." Embora Pablo não negue certa atração pelo charme da cunhada, tanto sua relação estável com a noiva Carolina (Mónica Scapparone), como sua visão mais racional dos eventos, faz com que, ao ser perguntado por Ana se ele a odeia, responda perguntando-lhe se Alejandro e Nicolás "não são suficientes para ela". No entanto, como Helena, Ana não pode ser responsabilizada totalmente pelos acontecimentos. Ela não sabe dos negócios ilícitos do pai, tampouco parece ter-se envolvido com os dois irmãos com intenções premeditadas de traí-los. Ao ser criticada por sua conduta sexual, diz a Pablo que "as coisas não parecem ser como são", no entanto Pablo (que também repreendera o irmão Nicolás, por trair Alejandro) retruca questionando-a "de quantas maneiras as coisas podem ser." Algumas características de Pablo, em particular seu relacionamento com Carolina, podem permitir uma analogia entre ele e Heitor, como a maior responsabilidade deste na casa real de Tróia. Sua despedida de Carolina, que como advogada tenta defendê-lo e ajudá-lo, ao vê-lo na prisão, é particularmente tocante, assim como a de Heitor e Andrômaca, na *Iliada* (VI, 459-65) – mesmo com seu senso de justiça e sua inocência, como os irmãos, ele terá igual destino trágico. Antecipo, aqui, as cenas finais, em que os três, fraternalmente unidos, assumem juntos a responsabilidade pela morte de Ana e, ao serem retirados da sala da juíza Teller, esta, sabendo das ramificações políticas do assassinato, mas sem poder divulgá-las, dirá: "qualquer coisa que se faça, não será justiça." A última cena é dos irmãos com as mãos algemadas, dentro de um elevador com porta pantográfica,

descendo vários andares, o que constatamos, pelo efeito da fotografia, como se estivéssemos em cada andar. Um final de grande força dramática e carregado de simbolismo.

Voltando à seqüência dos episódios, o último é dedicado a Ana. Apesar das diferentes circunstâncias, esta personagem feminina, aparentemente tão frágil, tem, como Helena, o mesmo poder de atrair e seduzir os que estão a sua volta, e sua simples aparição é suficiente para mudar o comportamento de Alejandro, desde o primeiro encontro na boate, bem como o dos outros homens da família deste, além despertar o ciúme feminino (como acontece com Carolina, noiva de Pablo). Impossível não nos lembrarmos, aqui, das palavras de Górgias, ao dizer que Helena "com um só corpo, conduziu muitos corpos de homens" (*Elogio*, 4). Pensando na ambigüidade da figuração de Helena nos autores gregos, ora inocente, ora culpada, ora acusando-se de ter abandonado o marido e a filha, ora dizendo-se raptada – lembremos de suas descrições por meio, por exemplo, de Homero, Estesicoro, Ésquilo, Eurípides, Safo, Górgias, Isócrates – é pertinente destacar como o diretor Piñeyro, por meio de um roteiro bem construído e uma excelente direção de atores, conseguiu que Ana fosse, também, ao mesmo tempo tão inocente e tão culpada. Na moderna Buenos Aires, ao ir com Alejandro viver na casa dos Makantasis, ela causa, sem querer, a destruição de todos da casa e mesmo a de seu pai, a quem abandona²⁴.

Em uma conversa que tem com o juiz Makantasis, preocupado com o fato de ela ter recebido a visita de um guarda-costas de Muro, Ana mostra incredulidade quanto ao envolvimento de seu pai com as estranhas mortes que estão ocorrendo – o que havia sido dito a ela por Pablo. A preocupação com a possibilidade de alguma espionagem dentro da própria casa do juiz é tão grande que, em certo momento, Pablo e o pai conversam certos assuntos com o CD *player* ligado (a música é a ária *Un bel di Vedremo*, de Madame Buterfly. Aliás, lembremos como a heroína desta ópera de Puccini se mata com um punhal), embora o juiz, tal qual Priamo (*Iliada*, III, 161) não veja Ana como responsável, pelas mortes e ameaças²⁵. Preocupada com as acusações ao pai, Ana volta a sua casa para buscar documentos que possam mostrar ao juiz a inocência do mesmo. A cena da visita de Ana é muito interessante por revelar sua ousadia e determinação. Ela abre o cofre do pai e retira uma pasta que coloca em sua bolsa. Ao sair, encontra

²⁴ Ana, como Helena, pode ser associada tanto a *éris* como a *neikos* (*Iliada* III,100 e XXII,116).

²⁵ Sobre o comportamento ambíguo de Helena, lembremos as acusações de Menelau de ela ter-se aliado a Ulisses, quando este entrou em Tróia, como espião (*Odisséia*, IV, 244-64)

o pai, que preocupado com a conduta dos anfitriões de Ana, pergunta se ela leva mais roupas e se isso indica que não vai mais voltar. Em um gesto arriscado, ela lhe oferece a bolsa para que Muro inspecione seu conteúdo, o que ele recusa. Porém, logo depois de Ana sair, Muro descobre o desaparecimento de seus documentos. Nesse ínterim, e já estamos chegando ao fim do filme, Ana vai ao tribunal levar a pasta ao juiz Makantasis, para inocentar o pai. Ele se recusa a receber a pasta, pois vê os problemas legais envolvidos naquele "furto". Enquanto folheia os papéis argumentando que ela e Alejandro estão em meio a uma briga de terceiros, Ana descobre, atônita, um documento que estabelece relação entre seu pai e um empresário assassinado brutalmente. Não conseguindo esconder sua apreensão, logo percebida pelo juiz, ela sai correndo do tribunal, cruzando com dois homens a serviço de Muro que entram ali para matar o juiz. Ao levá-lo para o último andar, eles simulam um suicídio. A queda do corpo do juiz (morto cruelmente, como Priamo) é vista tanto por Ana, já fora do prédio, como pelos três irmãos, que estavam chegando para encontrar o pai. No tumulto, Pablo, junto ao cadáver, vê Ana deixando o local em seu carro e diz a Alejandro que ela causou tudo aquilo por ser filha de Muro, e que ela também era amante de Nicolás. Deixando os dois irmãos, Pablo corre atrás de Ana, mas quando a vê, junto a Muro, chamando-o de assassino, compreende que ela não tivera culpa. No entanto, ao retornar a sua casa, à noite, já encontra Ana morta, com quinze facadas no peito. A primeira, fatal, fora provocada pela própria Ana, que, ao descobrir toda a desgraça ao seu redor – semelhante à Helena, "que arrasta à perdição navios, homens e cidades" (*Agam*, 687-8) – se projeta sobre a faca com a qual Alejandro a ameaçava dizendo "oxalá estivesse morta." As outras quatorze foram dadas por Nicolás, como ele mesmo conta, entre lágrimas. Tentando ajudar os irmãos, Pablo esconde o corpo no porta-malas de seu carro, e aqui voltamos às duas cenas iniciais do filme, nas quais eram mostradas a queda do juiz e seu cadáver no chão e o corpo de Ana ensangüentado, sendo arrastado de um quarto.

Como já dissemos, o final é extremamente simbólico, realçando esta fratria trágica, pois os dois irmãos mais velhos alegam, na acareação, que quiseram proteger Alejandro, ao agir como agiram. Mas é também a defesa de um valor – o da lealdade – o que vemos, semelhante, aliás, ao que acontece em *Iliada*, seja por parte dos príncipes gregos unidos por juramento, seja por parte dos homens da casa real de Tróia, tomando para si a defesa de Alexandre.

Particularmente interessante neste filme, quanto à reconstrução da imagem de Helena na personagem de Ana, se aceita minha interpretação, é o fato de ser este o único filme em que a vemos morta. Não é necessário supor que a razão do diretor para não chamar sua protagonista de Helena

tenha sido o fato de ela morrer. De qualquer modo, matar uma personagem semelhante à "Helena de Tróia" (ou uma manifestação sua), esta é uma grande responsabilidade²⁶. Assim, ao fazê-lo, Piñeyro usou, a meu ver, de uma estratégia interessante. Quando, no início do filme, vemos o cadáver ensangüentado, não sabemos quem é a moça sendo arrastada, e, assim, não ficamos tão impressionados como ficaríamos se já tivéssemos mais informações sobre ela, ou mesmo se já tivéssemos desenvolvido certa simpatia pela jovem tão bonita e cativante. Só depois de estarmos envolvidos com os personagens, dentre os quais Ana, é que a vemos morta novamente. Trata-se da cena em que o pai vai ao necrotério reconhecer o corpo da filha. Nesse momento, ao ser levantado o lençol que cobre o corpo nu de Ana, não há como não nos lembrarmos da estatuária grega clássica – mesmo com as marcas das facadas no torso, Ana é de uma beleza impressionante. Por outro lado, em sua aceitação da morte, ao jogar-se sobre o punhal com o qual Alejandro a ameaçava, ela, como Polixena ou Antígona, parece considerar justo o sacrifício, para aplacar o mal que causara, enquadrando-se no paradigma da morte heróica²⁷.

Certamente, se Ana se chamasse Helena, a história ganharia certa obviedade que poderia comprometer a trama. Ao estabelecer correlações mais sutis e menos explícitas, o filme parece ter ganhado em dramaticidade e mesmo verossimilhança. Assim, acredito que o filme de Piñeyro, ao matar Helena, pelo nome, metaforicamente, e pelo corpo, a torna mais viva e presente, com todo seu poder mítico e encantatório. Se Nicolás se lança com tanta fúria sobre um corpo morto para desferir tantas punhaladas e se o próprio Alejandro, por um momento, a quer morta – como "toda a Grécia", na leitura poética de Hilda Doolittle, na epígrafe deste texto –, eles não deixam de continuar encantados por sua imagem, inocentada, agora, pelas revelações de Pablo. E para o espectador a cena do belo corpo de Ana no necrotério, associada a seu gesto de se lançar para a morte nas mãos de Alejandro, a tornam ainda mais atraente, mesmo que diminuam sua complexidade.

Como disse antes, este filme não é uma *adaptação realista* (se quisermos seguir a tipologia utilizada por MacKinnon) de nenhuma versão da literatura grega clássica do mito de Helena. Talvez ele pudesse ser classificado como uma *adaptação fílmica*, fazendo, porém, algumas ressalvas, já que ele não

²⁶ Helena tem sido sempre representada no esplendor de sua beleza, Pierre Ronsard, no *Sonetos para Helena* a descreve como uma velha, mas isso é raro. Poucas vezes ela é representada morta. Na literatura brasileira encontramos dois casos interessantes: o poema *Helena*, de Pedro Aleixo, e o romance *Helena*, de Machado de Assis. Sobre este último, veja COELHO (2002b)

²⁷ Ver VERNANT (1978) E LORAUX (1988)

se baseia diretamente em nenhum texto trágico ou épico. Tentei mostrar que podemos, no entanto, ao analisar o filme, sustentar que encontramos nele elementos significativos não apenas para afirmar a existência de uma herança literária clássica grega (a tragédia e a épica, em particular) influenciando a elaboração de uma obra audiovisual do século XX, mas, também, para mostrar como este filme convida-nos a repensar certos fatos da vida privada (as relações afetivas e familiares) e da pública (as normas sociais e os sistemas judiciário e econômico) contemporâneas, que ficcionalizados, permitem-nos refletir sobre a relação entre ficção e realidade na antiguidade clássica, por exemplo, no ambiente do teatro grego como espetáculo popular, assim como é hoje o cinema.

Em um artigo relativamente recente, o helenista Herbert Golder, analisando algumas encenações de peças gregas nos anos noventa, mostrou grande descontentamento com adaptações teatrais – não por infidelidade ao texto original, mas por inconsistência. No próprio título de seu artigo "Geek Tragedy? – or, Why I'd Rather go to the Movies" ele criticava as adaptações teatrais de algumas tragédias, em parte pela impossibilidade de tais encenações despertarem no público emoções como o terror (*phóbos*) e a piedade (*éleos*); Golder ainda afirmou que se Eurípides, Sófocles e Ésquilo vivessem hoje, seriam cineastas²⁸. Mesmo considerando o risco de aceitarmos afirmações desta natureza, não há como desconsiderar a realidade de ser hoje o cinema uma arte ao mesmo tempo popular e sofisticada, como era o teatro grego, e capaz de produzir variadas emoções, dentre as quais aquelas consideradas da esfera do trágico. No caso do filme *Cinzas do paraíso*, creio ser esta uma obra muito significativa por mostrar situações limite envolvendo atitudes heróicas e as categorias de destino e de acaso, realçando a presença da matriz clássica grega na produção artística do século XX. Além disso, ele pode ser visto como um exemplo muito interessante e original do estudo da complexidade da figura feminina no imaginário ocidental, a partir de uma personagem tão emblemática como Helena de Tróia.

²⁸ GOLDER (1996: 199) O título de seu artigo é também muito provocativo "Geek Tragedy? – or, Why I'd Rather Go To the Movies", pois "Geek" é uma gíria que pode significar uma pessoa tola ou inepta, ou ainda um tipo de performance carnavalesca ou bizarra., o que indiretamente é uma crítica a muitas encenações de peças antigas pelas suas inconsistências e falta de tonalidade trágica ou cômica.

Referências bibliográficas citadas

- AUSTIN, N. (1994) *Helen of Troy and her Shameless Phantom*, Ithaca.
- CASSIN, B. (1997) *L'Effect Sophistique*, Paris.
- CASSIN, B. & MATIEU, M. (2001) *Voir Hélène en tout Femme*, Paris.
- CLADER, L. (1976) *Helen: The Evolution from divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. Leiden
- COELHO, M. C. M. N. (2007) "Helena de Tróia no cinema: metamorfoses do mito". *Anais do 2o Simpósio de Estudos Clássicos da USP*, São Paulo, pp. 131-159.
- COELHO, M.C.M.N. (1997) *Górgias: Verdade e Construção Discursiva*. Dissertação de mestrado/USP, São Paulo.
- COELHO, M.C.M.N. (2002a) *Eurípides, Helena e a demarcação entre Retórica e Filosofia*. Tese de doutorado, São Paulo.
- COELHO, M.C.M.N (2002b) "Helena, Eurípides e Machado de Assis", *Espelho*, vol. 8/9, p. 37-62.
- COELHO, M.C.M.N. (2008b, no prelo) "Diderot em preto e branco: as paixões de M^{lle} d'Aison e de M^{me} de La Pommeraye segundo Robert Bresson", *Rapsódia* 3.
- COELHO, M.C.M.N. (1999) Górgias: *Elogio de Helena e Tratado do não-ente*, tradução e introdução in *Cadenos de Tradução/USP*, nº 4, São Paulo.
- COELHO, M.C.M.N. (2008a, no prelo) "Ilusão e representação na *Helena* de Eurípides". *Letras Clássicas*, n. 8.
- COELHO, M.C.M.N. (2001/2001) "Imagens de Helena", *Clássica*, vol. 13/14, pp. 159-172.
- DOOLITTLE, H. (1961) *Helen in Egypt*. New York.
- DUHAMEL, G (1939). *In Defence of Letters*, New York.
- ESKINE, J. (s/d., primeira edição: 1925) *A vida Privada de Helena de Tróia*. Portugal.
- ESCHYLE (1952) *Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides*. Trad. P. Mazon, Paris.
- EURÍPIDE (1950) *Hélène*. (Texte ét. et Trad. H. Greoire), Paris.
- GOLDER, H. (1996) "Geek Tragedy? – or, Why I'd Rather Go To the Movies" *Arion* 1, 4 175-209.
- GORGIA in UNTERSTEINER, M. (1942) *Sofisti, testimonianze e frammenti*, vol. II, Firenze.
- GUMPERT, M. (2001) *Grafting Helen. The Abduction of the classical past*. Michigan.
- HOMERO (1947) *Iliade* (Texte ét. et Trad. J. Hardy), Paris.
- HOMERO (1924) *Odyssee* (Texte ét. et trad. V. Bérard), Paris.
- HUGHES, B. (2005) *Helen of Troy*, New York.

- ISOCRATES (1954) *Helen*, trad. and ed.. Norlim, G., vol. 2, London.
- KAKRIDIS, J. (1972) "Problems of the Homeric Helen", in KAKRIDIS, J. *Homer Revisited*, Lund, p. 25-54
- KNOX, B. (1979) "The Lion in the House" in KNOX, B. *Word and Action*, Baltimore, p. 27-38.
- LOURAUX, N. (1988) *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Rio de Janeiro.
- MACKINNON, K. (1986) *Greek Tragedy into Film*. London.
- McDONALD, M. (1983) *Euripides in Cinema*, Philadelphia.
- MEAGHER, R.E. *Helen: Myth, Legend and the Culture of Misogyny*. New York.
- NIETZSCHE, F. (1998) *Die Geburt der Tragödie*. München.
- NIETZSCHE, F. (1992) *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo
- MICHELAKIS, P. (2001) "The past as a foreign country? Cinema, Greek Tragedy and the politics of space" in BUDELMANN, F. e MICHELAKIS, P.. *Homer, Tragedy and Beyond*, London, p. 241-57.
- RAVAL, S. (2005) The Three faces of Helen: 1970 and 1980s feminist revisions of the Myth of Helen of Troy *Classical and Modern Literature* 25/1, p. 1-22.
- ROMILLY, J.(1988) "La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque" *Les études Classiques* 56, p. 129-132.
- SOLOMON, J. (1978) *The Ancient World in Cinema*, New Haven.
- SONTAG, S. (1992) "In Plato's Cave" in ALPERSON, P. (ed.) *The Philosophy of the visual arts*. New York, p. 281-288.
- BESANÇON, A. (2000) *The forbidden image: an intellectual history of iconoclasm*. Chicago.
- SUZUKI, M. (1989) *Metamorphoses of Helen*. Ithaca.
- VERNANT, J-P.(1978) "A bela morte e o cadáver ultrajado", *Discurso*, 9 , pp. 31-62.
- WINKLER, M. (2007) *Troy: from Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Malden/MA
- WINKLER, M. (ed.) (2001 =1991) *Classics and Cinema*. New York.
- WORMAN, N. (2003), *The Cast of Character: style in Greek literature*. Austin.
- WYKE, M. (1997) *Projecting the past: ancient Rome, cinema, and history*. New York.
- WYKE, M. (1998) "Classics and Contempt: Redeeming Cinema for the Classical Tradition". *Arion* 6, p. 124-136.

Fecha de recepción: 19/11/07

THE MENTALLY ILL IN ROMAN SOCIETY (LATE REPUBLIC AND EMPIRE)

SUSANA GAZMURI

Pontificia Universidad Católica de Chile
mgazmurs@uc.cl

This paper analyzes how the Romans conceived and defined mental-illness, studying the mentally ill from a social perspective, and reflecting on the question of their marginality. Based on medical treatises, the law, and philosophical pieces I identify what kinds of mental deviations were considered insanity and, at the same time study, the status that the insane had in society, the limitations that the law imposed to their actions and decisions, and the concerns that they posed to society. Finally, I propose that the madman had an ambiguous status from the social point of view.

Ambiguity / Mental Illness / Law / Marginality / Medicine

Este artículo analiza el modo en que los romanos concibieron la enfermedad mental, estudiando la locura desde una perspectiva social y planteando la cuestión de su marginalidad. Basándome en tratados médicos, las Instituciones Justinianas y escritos filosóficos, identifiqué qué tipo de desviaciones eran consideradas locura y, al mismo tiempo, estudio el estatus social del enfermo mental, las limitaciones que la ley imponía a sus acciones y decisiones, así como las preocupaciones que éste imponía a la sociedad. Finalmente, propongo que la insania implicaba un estatus social ambiguo al sujeto que la padecía.

Introduction

The issue of mental disease in the Classical world in general, and in Roman society in particular, has been chiefly studied from a literary, philosophical, legal, or medical perspective. These approaches are somehow guided by the kind of sources we have: literary compositions like Virgil's *Aeneid* or Statius' *Thebaid* which deal with madness; philosophical reflection about mania from Plato to Stoicism; legal disposition dealing with the insane; medical literature which studies mental illness from the physician's point of view, etc. Mental illness, however, has not been examined at length from a social perspective in the Roman world. Rosen's¹ work about madness

¹ Rosen (1968: 337)

in society includes a chapter about Antiquity, and mental disease has also been included in Garland's work about disability in the Roman world², but to my knowledge, there is no study that addresses this issue in its own right.

This paper will attempt a first approach to the mentally ill in Rome from a social perspective. Here I limit myself to presenting an outline of the elements I believe should be considered in the study of the mentally ill and reflect on the question of their marginality, focusing especially on medical and legal sources, which I think provide invaluable material to understand these individuals from a social perspective.

Mental illness is socially and culturally constructed. Even though it is an affliction with both biological and psychological causes, it is primarily detected and diagnosed as a deviation from what society considers normal behavior. Hence it is necessary to begin by understanding how the Romans conceived and defined mental illness; we should comprehend what kind of deviation and abnormality madness was for the Romans.

In order to understand this we shall take into consideration philosophical, medical and legal definitions of madness. Then, we will focus on what kinds of mental deviations were considered insanity, especially from a medical point of view and the kinds of treatments proposed to 'cure' this deviation. Subsequently, we will study the status that the mad had in society, the limitations that mental illness imposed to their actions and decisions and the concerns that the insane posed to society.

Finally, we will reflect on what kind of life and fate a madman may have had in Roman society, if he was taken care of or was left to his own luck and in what measure the Roman state was concerned with the care of the mentally ill, and if it regarded these persons as a private or public matter.

Defining Madness

Before giving a definition of mental illness that assembles the contributions from our different sources, we should analyze the language and words that are used to designate the mentally ill. Latin has several words to refer to the individual who is not in full possession of his mental faculties: *non compos mentis*, *demens*, *fanaticus*, *ideotus*, *furiosus*, *insania*, *ira*, *mania*, *paranoia*, etc. In our sources, the most common terms are *demens*, *insania*, *mania* and *non compos mentis*. These words were used very loosely, characterizing different aspects, behavior and events. Our medical and legal sources, which are all later than the first century A.D.,

² Garland (1995: 222)

refer to *demens*, *non compos mentis* and *insania*, but the term used the most is *furor*. Before the first century A.D., the conception of *furere* in the sense of 'to be mad or irrational' was not viable and part of the literary language. The word was limited to describe the commotion and uncontrolled aspects of nature and had not been transferred to other images or scenes³.

Definitions of *furor* are rare in Latin literature. However, the conception of a deviation or aberration producing behavior inconsistent with an established norm or an action which portrays a new personality in an individual continues to be present in almost all phases or spheres of life⁴. The medical, philosophical and legal sources coincide in defining mental illness as a loss of reason or lack of understanding, which has as its main consequence the individual's lack of control over his own decisions and behavior. Two forms of conduct were considered particularly characteristic of the mentally disordered: their habit of wandering about and their proneness to violence⁵.

Cicero established the use of two different terms to distinguish between the moral or philosophical madness, which he calls *insania*, and medical derangement, which he calls *furor*, and later sources tend to respect this difference:

I cannot readily give the origin of the Greek term *mania*: the meaning it actually implies is marked with more clear discrimination by us than the Greeks, for we make a distinction between unsoundness of mind (*insania*), which from its associations with folly (*stultitia*) has a wider connotation, and frenzy (*furor*)⁶.

Thus, *insania* consists of the lack of mental sanity and the privation of mental tranquility and internal coherence, a spiritual illness very similar to stupidity, which has little importance for practical life. *Furor*, on the other hand, consists of a total blindness of the spirit and corresponds to madness. The distinction between *furor* and *insania* is based on the Stoic doctrine which proposes reason as the main guideline of life, but has a Socratic ascendance⁷.

Cicero believed that the Stoics were right naming 'mindlessness' (*amentia*) and 'madness' (*dementia*) a condition of the soul marked by the absence of the illuminating influence of the mind (*lumine mentis carentem*)⁸.

³ Alessi (1974:342)

⁴ Alessi (1974:353)

⁵ Rosen (1968:97-98)

⁶ Cicero, *Tusculan Disputations*, III, V, 11

⁷ Taldone (1993:3-4)

⁸ Cicero, *Tusculan Disputations*, III, V, 10

As we have seen, his point is to differentiate *insania* from *furor*, but from our perspective the comparison and similitude of both terms is much more illuminating. For the Stoics, madness was a disease of the soul characterized by the primacy of passions over reason. The difference with madness as a physiological illness - which was the object of the physician, not the philosopher - was only quantitative. They considered that madness was nothing more than the straightening and intensification of passion. The Stoic consideration of insanity as a disease of the soul highlights what it has in common with insanity as a disease of the body: the loss of reason, characterized by the preeminence of passions over the individual's behavior, which does not yield to social norms as commanded by reason. The Stoic approach found a favorable reception among the Romans probably because the archaic Italic tradition substantially agreed with the volitive-emotional approach of the Stoa. For a warrior and peasant the mentally ill was a man with an evil heart, a *vecors*. The normal man adhering to reality was *cordatus*. Insanity originated from an evil heart. Evil born from inner aggressiveness inspires a "blindness of the mind", which impedes a normal adaptation to society⁹.

In the *Hippocratic Corpus* the senses of *mania* are not precisely determined and the concept is not yet fixed. Galen (II-III A.D.), conveying the conceptions of the Hippocratic school, defines madness as a loss of mind and a change in the customs and habits of the individual¹⁰. Likewise, the methodist physicians, Soranus of Ephesus and Caelius Aurelianus, define mental illness as violent folly with loss of reason (*deliratio vehemens cum alienatione*)¹¹. Consequently, by the first century A.D. there was a consensus between the different medical schools on the definition of mental illness.

Finally, legal sources¹² coincide in regarding and defining the *furiosus* as someone who is deprived of his intellectual faculties. The *Institutes of Gaius* consider the infant and the madman as being equals, since both lack understanding (*nullum intellectum habent*). The legal sources are very clear on this point: reason is the factor that makes a person responsible and accountable for his acts. What the *infans* and the *furiosus* had in common was precisely the absence of rationality that would otherwise grant them legal statute¹³. Therefore, the legal sources identify the lack of responsibility and control over the individual's own decisions and behavior as the main feature of mental illness. *Furiosus* conveyed a deviation as extreme as to

⁹ Roccatagliata (1986:57)

¹⁰ Galen, *Medical Definitions*

¹¹ Caelius Aurelianus, *On Acute diseases*, I, 4

¹² *Digest*, 3.3.2.1, 5.2.2.

¹³ Robinson (1996:299)

make the afflicted person incapable of intelligible contact with the public good¹⁴.

Types of Mental Disease

Until the sixth century B.C., the ancient cultures of western civilization attributed mental disease to a whole range of gods who could both cause and cure madness. The demons (*alastor*) brought about hallucinations that could in their turn be eliminated by the protecting deities (*Iares*). In general, any behavior that was out of the norm or that could distinguish one individual from the rest of the community was believed to be caused by some external force, god or *daemon*, and was considered some form of *mania*.

Plato in the *Phaedrus* distinguishes between 'medical madness' and 'divine madness'. He states that there are two kinds of *mania*, one which involves a mental harm with a bodily cause of origin, and a divine madness, which could be of three different kinds: prophetic, erotic or poetic.

In Rome, mental disease was given solely a sacred interpretation until the foundation of the temple of Aesculapius in IV B.C. Then again, in the same century Rome imported the cults of Diana and Apollo, gods who were called upon to obtain recovery from mental disturbances. At the beginning of the first century B.C., Romans used to turn to Etruscan priests, the college of Augurs, the Haruspices, or the Sibylline Books to resolve their medical and psychiatric problems¹⁵. Unfortunately, the 'sacred treatments' of mental diseases are poorly attested by our sources from the first century A.D. and later. We have the case of Aelius Aristides, who suffered various neuroses as sacred diseases, but this is one very particular case of a member of the elite, and does not allow us to make valid generalizations. At any rate, it is very likely that people continued to believe on some level in the sacred character and treatment of mental disease, in spite of, or at the same time as medical explanations and treatments were developing. Probably, for the common people mental illness was rather unspecific and could range from ecstatic behavior to epilepsy and delusional insanity¹⁶. On the other hand, the medical sources provide a more or less clear conception of mental illness, which might vary in some details, depending on the medical school with which the author was associated.

In the sixth century B.C., the philosophers of Ionia elaborated a biological model of mental disease on a materialistic approach, which served to introduce psychiatry into the realm of the science of nature, separating it

¹⁴ Robinson (1996:35-36)

¹⁵ Roccatagliata (1986:6-14 182)

from the sacred world and from philosophical speculation¹⁷. At a certain moment which is difficult to date, Greek medicine defined *mania* as a chronic disease with alienation of the spirit and without fever¹⁸. This model was followed and deepened by Hippocrates, who rejected any supernatural explanations of physical diseases. The medical tradition inaugurated by Hippocrates and represented in the Roman period chiefly by Galen, proposed that mental disease was due to the toxic effect produced in the brain and its *pneuma* by unbalanced combinations of the basic qualities of heat, cold, dryness, and moisture due to the imbalance of the bodily humors. The humoral theory was related with the idea that since mental disease was essentially physiologic, there was a predisposition on the part of certain individuals to mental diseases, such predisposition being a matter of bodily constitution and temperament¹⁹. Two important consequences result from the humoral theory. First, psychiatric illness pertains to the sphere of somatic diseases, and second, madness can be avoided or cured if one can correct the constitution of the body, mainly through diet²⁰.

Hellenistic medicine of the second century A.D., which provides most of our medical sources for Rome, was the direct heir to the medical schools in the fifth, fourth, and third centuries B.C.²¹. Soranus of Ephesus and Arateus of Cappadocia, who are more or less contemporary (II c. A.D.), followed the Hippocratic distinction between chronic and acute mental illness. The main difference between the two kinds of mental diseases was that acute mental illness, *phrenitis*, was the consequence of a fevered state, while chronic mental disease was a permanent state, caused by ill-constituted body equilibrium. As Caelius Aurelianus states on *Acute Diseases* "no one can hold that loss of reason (*alienation*) is essentially different from madness (*deliratio*)."²²

Chronic mental disease could be of two kinds, *mania* and *melancholia*. Both were characterized by a deviation from 'normal' or accepted behavior, uncontrolled attitudes and different kinds of hallucinations and delusions. Aretaeus of Cappadocia describes the difference between the two kinds of madness:

¹⁶ Rosen (1968:102)

¹⁷ Roccatagliata (1986:83)

¹⁸ Pigeaud (1987:7-8)

¹⁹ Drabkin (1955:229)

²⁰ Pigeaud (1987:46)

²¹ Garcia Ballester (1988:139)

²² Caelius Aurelianus, *On Acute Diseases*, I, 5

"For in those who are mad (*mainomevnousin*), the understanding is tuned sometimes to anger and sometimes to joy, but in the melancholic to sorrow and despondency only. But they who are mad are so for the greater part of life, becoming silly (*ajfronevonte*"), and doing dreadful (*deivna*) and shameful things (*aijscrav*); but those affected with melancholy are not every one of them affected according to one particular form; but they are either suspicious of poisoning (*Farmakivhn u[poptoi*), or flee to the desert from misanthropy (*mivso*" tou' zh'n), or turn superstitious, or contract a hatred of life."²³

There were several factors that could intervene in the development of mental illness, mainly: age, gender, climate, character, and circumstances. Accordingly, Aretaeus states that *mania* occurs more frequently in young and middle-aged men, rarely in old men, and most infrequently in children and women²⁴. He adds that when women develop mania, they are affected worse by it. *Melancholia* was believed to be more frequent among men, especially in their middle age, with rare incidence among women and other ages²⁵. The seasons of summer and autumn were believed to engender madness, and spring to bring it to crisis²⁶. The ones prone to *mania* were naturally passionate, irritable, of active habits, easy disposition, joyous and puerile; likewise those whose character inclined to *melancholia*, were believed to be sluggish, sorrowful, slow to learn but patient in labor²⁷.

Madness could manifest itself without an observable cause, but it was believed to be triggered by violent emotions and sensations such as exposure to intense heat or cold, indigestion, frequent and uncontrolled drunkenness, continual sleeplessness, excesses of venery, anger, grief, anxiety, intense effort of the senses and the mind in study, business, or other ambitious pursuit, etc²⁸.

In terms of behavior, *mania* could present infinite modes, but Aretaeus distinguished primarily between its mild and its severe manifestations, and considered the interaction that individuals affected by these different kinds of madness had with society. Those who presented the milder manifestations of *mania* developed a joyous behavior, associated with laugh, play, and dance. These were the kind of individuals that could be found wandering on the streets or the market, being mocked and mistreated by children or by the crowd. This form was considered inoffensive to those around them. Others developed madness attended with anger. They were thought

²³ Aretaeus, *The Extant Works*; I, 5

²⁴ Aretaeus, *The Extant Works*; I, 5

²⁵ Aretaeus, *The Extant Works*; I, 5

²⁶ Aretaeus, *The Extant Works*; I, 5

dangerous because of their violent behavior and their uncontrolled impulses, which could lead them to act impudently in public. They were also dangerous to themselves, and presented a tendency to commit suicide²⁹. Another characteristic of *mania* was that it had periods of remission, when the person would regain control of his thoughts and actions and become completely lucid. This particular feature would pose a challenge to the law concerning the mentally ill because it raised the problem of the moral and juridical responsibility of the mad³⁰.

The melancholics' behavior was distinguished by their tendency to change their minds readily, becoming base, mean-spirited, illiberal, extravagant and munificent. If the illness became more pressing, they were prone to hatred, avoidance of the company of men, and lamentations. They tended to complain of life and express a desire to die. They became forgetful of themselves and began to "live the life of inferior animals."³¹

Medical treatments for *mania* and *melancholia* were intended to build up the patient's strength and to alter his constitution as far as possible. Towards these ends, both somatic and psychotherapeutic measures were employed. Since psychological factors, such as grief, excessive anger, anxiety, and straining of the mind were also regarded as causes of mental illness, physicians like Soranus and Aretaeus not only proposed a physiological approach, but also a psychotherapeutic one³². Other physicians like Celsus, however, advocated violent physical and physiological measures, which included restraint, extremely limited diets, keeping the patient in a dark room, violent purges, excessive bleeding, plunging the patient suddenly into cold water, beating and whipping him³³. The environment surrounding the patient was considered very important and it included not only the family, but specialized personnel, who could address the different psychosis of the patient with an adequate and therapeutic attitude³⁴.

Finally, Aretaeus and Soranus acknowledged that there was a fourth kind of mental illness, which was not a disease and did not fit the model of chronic and acute diseases, and did not pertain to the realm of medicine: madness of divine origin. They were alluding to bacchic ecstasy, which was recognized as a temporary state where the individual lost rational control of

²⁷ Aretaeus, *The Extant Works*; I, 5

²⁸ Caelius Aurelianus, *On Chronic Diseases*, I, 146-47

²⁹ Aretaeus, *The Extant Works*; I, 6

³⁰ Pigeaud (1987:89)

³¹ Aretaeus, *The Extant Works*; I, 5

³² Rosen (1968:132)

³³ Celsus, *De Medicina*, III, 18-19

³⁴ Pigeaud (1987:145-146)

the self. Though this kind of madness had a divine cause and not a physical one, Aretaeus tells us that the initiated suffered physical consequences and were pale and tired after the celebration of the rites from the pain of the wounds³⁵. The jurists were well aware of this kind of madness. Ulpianus cites an edict from Vivianus dealing with slaves that participated in the Bacchanalia, that states that those slaves affected by 'sacred mania' suffered from a mental, not a physical disease, while a physical *vitium* with mental consequences was mainly a physical defect³⁶. The edict is interesting because it takes into account and confirms the medical opinion that divine madness was out of the domain of medicine, being a psychic state not related to a physical infirmity.

The place of the insane in society

Roman law is our best source for understanding the place of mad people in Roman society. The corpus of laws allows us to understand the place that the mad occupied in the social fabric, the limitations that mental illness imposed on their actions and decisions, the concerns that the insane posed to society, and in what measure the Roman state considered these persons a private or public matter.

Mental illness must have been one of the most common disabilities in the Roman world. Being impossible to detect at the moment of birth, families could not expose or kill the insane. In consequence, people who were born mentally ill had the same possibility to reach adulthood as a sane person. Furthermore, we have seen that it was very likely for mental illness to develop late in life, after the person had reached adulthood, formed a family, and was in complete possession of citizenship. In spite of the fact that the insane could not get married, as they could not enter into any contract, the law had to deal with the problems posed by a person becoming insane after he or she had formed a household. In the case of men, this caused difficulties concerning the rights and duties of citizenship and *patria potestas* that they had already acquired. For women, the main problem was when they became mad after entering into marriage, and having children.

Roman law dealing with the insane was fundamentally concerned with two problems: handling the issues in relation to property and contracts that involved those with mental illness, and protecting society and the insane from any harm they could cause as a consequence of their lack of self-control.

³⁵ Aretaeus, *The Extant Works*; I, 6

³⁶ *Digest* 21.1.1.10; 21.1.4.1

Someone who was insane did not lose his *patria potestas*, since this was a power that could not be resigned. The insane kept his power over his wife and offspring, even over any children who were born after he became mad. Likewise, if the woman became mad once she was married, she could still transmit the *gens* to her children, even if she was mad during their conception. According to Ulpian, the marriage also stands when both of the spouses became mad³⁷. Thus, the fact of being insane did not deprive a Roman citizen of his *patria potestas*, or his status as a citizen, but of his right and duties as citizen and head of a household. He was still able to receive property as long as a curator accepted for him³⁸, because knowledge was not a requisite for the State to bestow property on a person³⁹. These dispositions were not destined to protect the insane as an individual, but to serve as a link in the long chain of the *gens* and *familia*, which was a matter of interest not only to the family, but also to the State⁴⁰. The law took the necessary measures to protect and secure both the transmission of property and citizenship, because these two were intimately related.

Even though the insane retained his *patria potestas*, he was excluded from any position within the community as one who could not take responsibilities. The lunatic was banned from the affairs of State. The management of his assets, the disposition of his property, and even his right to approve the marriage of his offspring were taken from him.⁴¹ As a citizen, a *furiousus* could not be appointed as judge or participate in any way in court, and he could not hold office⁴².

The *Twelve Tables* stated that lunatics and prodigals should be placed under the custody of agnates as curators. The responsibilities of a curator were to administer the insane person's property, to represent him in civil and commercial matters and to take care of his wellbeing and health⁴³. By Justinian's time, the agnates continued to be the expected curators, but they needed to be approved by the State⁴⁴. The insane was supposed to remain under the power of his parents while they were alive⁴⁵, and the father was expected to appoint a curator to his insane child in his testament⁴⁶.

³⁷ Digest 1.6.8 pr. Ulpianus 26 ad Sabinus

³⁸ *The Institutes of Justinian*, 5.70.7.3

³⁹ *The Institutes of Justinian*, 5.70.7.2

⁴⁰ Robinson (1996:41)

⁴¹ Robinson (1996:43)

⁴² *Gaius Institutes*, 106; *Digest* 2.4.4pr.; 5.1.12.2; 28.1.17; *The Institutes of Justinian* 3.19.8; 1. 23.3

⁴³ *The Institutes of Justinian* 4.37.7; 2, 19; 5.70.7.5; *Gaius Institutes* 64; *Digest* 12.2.17.2; 27.10.7pr.

⁴⁴ *The Institutes of Justinian* 1.23.3; 5.70.7.5

⁴⁵ *The Institutes of Justinian* 5.70.7.1

In case he failed to do so, a magistrate had to appoint a curator, who was chosen among the suitable agnates. If no relatives were considered apt (*inhabilis*), the court could appoint a curator⁴⁷. When the insane was of noble birth, the appointment of a curator was not the matter of the court but of a *Senatus Consultum*⁴⁸. Finally, a son was only obliged to take care of a mad mother, but the law considered that though not compelled to do so, he should take care of an insane father too, not out of obligation, but out of piety. Furthermore, Justinian considers that the children of a *furiosus* were obligated to take care of him and should be disinherited and penalized for neglecting to do so⁴⁹.

As we just saw in the previous section, Roman law gradually integrated medical knowledge in its dealings with the insane. Several dispositions show the awareness that mental illness, though being a chronic disease had lucid periods or remission – the law acknowledged that *furor* was a chronic state, but that it could have periods of *sanitas*. Hence, the title of curator and his responsibilities, which were permanent, were suspended during these lucid intervals. In these periods of lucidity, the lunatic recovered his right to make decisions without the approval of his curator and was considered responsible for his actions⁵⁰. In the criminal case of parricide committed by Aelius Priscus, the Emperors Marcus Aurelius and Commodus, consulted by the governor, ordered an inquiry as to whether the murder had been committed under temporary, permanent or faked madness. In that case the governor determined that Aelius Priscus was in fact a *furiosus*, the rescript contemplated the possibility of lucid intervals as an opportunity to make further inquiry on the crime⁵¹.

The *furiosus* could also fulfill his duties as a citizen during a lucid interval. The jurist Papianus (II-III c. A.D.) states that a lunatic could be appointed judge, because the fact that he could not act as judge one day did not mean that the proceedings would be invalid. Therefore, the verdict he gave after he had recovered his sanity was valid and binding, for neither the presence nor the knowledge of the judge was considered essential to the appointment⁵². Likewise, the madman was liable for fraudulent and criminal acts during these periods.⁵³

⁴⁶ *The Institutes of Justinian* 1.4.27.1; 5.70.7.1

⁴⁷ *The Institutes of Justinian* 5.70.7.6; *Digest* 27.10.13

⁴⁸ *The Institutes of Justinian* 5.70.7.6

⁴⁹ *The Institutes of Justinian* 3.33.12.1

⁵⁰ *The Institutes of Justinian* 5.70.6.1; 6.22.9pr

⁵¹ Pavón (2000:262)

⁵² *Digest* 5.1.39pr.

⁵³ *Digest* 14.4.4; 1.18.14; 9.2.5.2

Taking care of the mentally ill

There is little evidence to suggest that the disabled received any public welfare in the Roman world⁵⁴. We will see though, that contrary to what one might expect and to the opinion of some scholars⁵⁵, Roman law does show some concern with the wellbeing of the insane, and there were some attempts to take care of the mentally ill. These were limited because the law was restricted to regulating only those aspects of private life where it could intervene and to taking measures when there was violence against public peace. Measures were taken to protect the mentally ill from themselves and from possible unscrupulous curators and established that the responsibility of guardians was not limited to the administration of the insane persons' property, but encompassed their well-being. Beyond that, attempts to protect the insane were limited because the care of any disabled person was a private and not a public matter.

Ulpianus states that when a wife became mad, she should not be repudiated by her husband if her behavior was more or less acceptable and her infirmity was mild, because a husband and a wife should share each other's misfortunes. If the insane person, however, was violent and there was no hope for recovery, and the husband wanted to have children, the marriage could be ended without blame. In the same edict, Ulpianus considers the case where a man might not want to end the marriage, even though the wife was dangerous, because he desired to manage and take advantage of her assets, not taking proper care of her. In this case the insane woman's curator (the husband could not be appointed curator) or her relatives could force the husband to take care of her, and if he failed to secure her wellbeing, they could sequester the dowry so that she could be provided with the necessary means to maintain herself and her household⁵⁶. Hence, a woman could, personally or through her father, easily secure a divorce from a mad husband, and could then go to court for the recovery of the dowry. Husbands, however, had some incentive *not* to divorce insane wives, namely, the dowry, which had to be returned on divorce⁵⁷.

In the second century B.C., the Emperors Marcus Aurelius and Commodus, stated that when the relatives of a madman could not keep him under control, the governor should confine him in prison, and if necessary he should be restrained with chains. This measure was not to be regarded as a punishment - the insane had punishment enough with their

⁵⁴ Gardner (1993:172); Garland (1995:38); Rosen (1968:125-26)

⁵⁵ Robinson (1996:43)

⁵⁶ *Digest* 24.3.22.7-8

⁵⁷ Gardner (1993:176)

infirmity - but a measure taken to protect his neighbors and himself. The law takes into account two details that are fundamental to understanding the care of the insane: first, the fact that only those persons who enjoyed a certain amount of property would be expected to be taken care of by their family⁵⁸; second, that there were levels of mental derangement that impeded the family in keeping the insane under control. In these circumstances too, the madman should be confined in prison. This is the first occurrence of the use of prison as a madhouse in the Roman world⁵⁹, a use that would become much more common later on in Western history.

Regarding the insane person's destiny, money, status and social position did make a difference. The sources are not very eloquent on this point, but we do hear hints in this direction. The treatments to cure *mania* and *melancholia* proposed by Celsus, Soranus and Aretaus required constant attention and care. The measures they suggested not only pointed to the reestablishment of the strength and equilibrium of the body, but also had psychotherapeutic features, which required specialized personnel. The persons in charge of this treatment were trained to provide psychological and physical therapy. Hence, these servants were expected to be able to participate in the restraint of the lunatic, to protect him from himself or others, and to organize his life, having a therapeutic and pedagogic role in the reestablishment of his sanity⁶⁰. We do not know whether these treatments were effective or not, but from the legal sources, we know that the physicians were considered experts on the matter. Hence it is likely that they were called to cure the mentally ill, at least the wealthy ones⁶¹.

As usual, the fate of the poor is more obscure yet. It is very likely that many people who were born mad or became mad, were never officially declared to be so, simply because the occasion never arose when the question of their sanity became important. This is because the necessity to prove their status and competence may never have arisen⁶². Probably, the disabled and insane of the lower classes were the kind of popular vagabonds who wandered around the streets⁶³, left to live by themselves and earn a meager amount by begging⁶⁴. Philo (I c. B.C -I c. A.D.) illustrates this situation telling us about a certain madman named Carabbas, who suffering from a mild form of insanity, used to live on the streets and wander around, a victim of constant mockery by children and reckless youths⁶⁵.

⁵⁸ *Digest* 1.18.14

⁵⁹ Pavón (2000:266)

⁶⁰ Pigeaud (1987:145)

⁶¹ *Digest* 1.18.14

⁶² Gardner (1993:170)

⁶³ Rosen (1968:89)

⁶⁴ Garland (1995:34)

⁶⁵ Philo Judaeus, *In Flaccum*, 36-40

Living on the edge?

The insane person did not possess the central quality needed to be an integrated member of Roman society: reason. This quality was the one that allowed the individual to develop the chief requirements of a Roman citizen: self-control, *gravitas*, a sense of appropriateness and the ability to administer the affairs of his family and, by extension, the affairs of the state. His condition placed him outside of the community. We have seen though, that it did not exclude him completely, because the individual, being a link in the transmission of the *gens* and property, kept his *patria potestas*, and in consequence, his fate was still a concern of the Roman State. Furthermore, the fact that *furor* had periods of remission, when the person regained possession of his rational qualities, placed him again inside the community, since he recovered responsibility over his acts. Therefore, *patria potestas* and the possibility that he could participate intermittently as a rational agent makes the insane an ambiguous individual from the social point of view, because his standing varies from marginality to full participation in the social fabric of Rome. This ambiguity probably explains the extensive concern of Roman law regarding the mentally ill.

As mental illness could not be detected at the time of birth, and usually developed during adulthood, Roman society was forced to take measures on the subject of the mentally ill. These measures were not limited to protecting society from potential harm, but also involved protecting the lunatic from himself. What is more interesting is that the law was also concerned with the wellbeing of the insane in the sense that it attempted to secure the provision of basic care. Of course, these measures only reached persons who enjoyed a certain status and could carry their claims before the court. As usual, the poor and the ones who had loose ties with their family and community were left to their own luck.

Bibliography

- ALESSI, Paul Thomas. (1974). *A study of furor in republican and Augustan literature*. Columbia, Mo.: Alessi.
- ARETAEUS, (1972). [*Aretaïou Kappadokou ta sozomena*] *The extant works of Aretaeus, the Cappadocian*. Boston: Milford House.
- CAELIUS AURELIANUS, Soranus (1950) *On acute diseases and On chronic diseases*. Trans. I. E. C., Drabkin Chicago: Univ. of Chicago Press.
- CICERO (1960). *Tusculan disputations*. Trans. John Edward King. Cambridge: Harvard Univ. Press.

- DRABKIN, I. E. (1955) "Remarks on ancient psychopathology". *Isis* 46, (145): 223-34.
- GAIUS (1871) *Gaii Institutionum iuris civilis commentarii quatuor, or, Elements of Roman law*. Oxford: Clarendon Press.
- GARCÍA BALLESTER, Luis. (1988) "Soul and body, disease of the soul and disease of the body in Galen's medical thought". *Opere psicologiche di galeno atti del terzo colloquio galenico internazionale, pavia, 10-12 settembre 1986.*, eds. Colloquio galenico internazionale, P. Manuli and M. Vegretti. Napoli: Bibliopolis.
- GARDNER, Jane F. (1993) *Being a roman citizen*. London; New York: Routledge.
- GARLAND, Robert. (1995) *The eye of the beholder: Deformity and disability in the graeco-roman world*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- JUSTINIAN (1962) *The Institutes of Justinian*. London: Longmans.
- JUSTINIAN (1998) *The digest of Justinian*. 2 Vol. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- PAVÓN, P. (2000) "Furiosus in carcerem (ulp. 7 de off. proc., D. 1. 18. 13.1)". *Habis* 31: 261-266.
- PHILO JUDAËUS (1939). *In flaccum*; Trans. Herbert Box. London: Oxford University Press.
- PIGEAUD, Jackie (1987) *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité greco-romaine la manie*. Paris: Belles Lettres.
- ROBINSON, Daniel N. (1996) *Wild beasts & idle humours: The insanity defense from antiquity to the present*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- ROCCATAGLIATA, Giuseppe (1986) *A history of ancient psychiatry*. New York: Greenwood Press.
- ROSEN, George (1968) *Madness in society: Chapters in the historical sociology of mental illness*. Chicago: University of Chicago Press.
- TALDONE, A (1993) "Su *insania e furor* in Cicerone". *Bolletino Di Studi Latini* 23, : 3-19.

Fecha de recepción: 30-10-07

Fecha de aceptación: 03-12-07

EL CÁLIDO ALIENTO DE VENUS: LECTURA DE LA ÉKPHRASIS INTRODUCTORIA DEL *DE RERUM NATURA* DE LUCRECIO

IVANA S. CHIALVA

Universidad Nacional del Litoral

ichialva@fhuc.unl.edu.ar

La invocación a Venus que da comienzo al libro de Lucrecio, *De rerum natura*, constituye un procedimiento poético de múltiples sincretismos. En este trabajo intentaremos analizar el proemio a través del recurso de la descripción de objetos artísticos, llamado *ékphrasis*, y estudiar su organización, sus implicancias léxicas y su función épica-didáctica en el comienzo del poema. Creemos que este recurso, vinculado con el mundo literario y artístico establecido, es esencial para la interpretación del poema, ya que es un procedimiento retórico que legitima, desde la apelación al mito, la inserción de las concepciones epicúreas del hombre y el mundo en el contexto filosófico latino.

Lucrecio / *ékphrasis* / Venus / invocación / epicúreo

THE WARM SIGH OF VENUS: READING OF INTRODUCTORY EKPHRASIS OF *DE RERUM NATURA* OF LUCRETIVS

The Venus' invocation that starts the book of Lucretius, *De Rerum Natura*, constitutes a poetic procedure of multiple sincretisms. In this paper we shall analyse the proemium through the resource of the description of artistic objects, called *ekphrasis*, and we will try to study its organisation, its lexical connotations and its epic-didactic function, at the beginning of the poem. We believe that this resource is important for the poem's interpretation since it is related to the literary and artistic world. This is a rhetoric procedure that legitimates the insertion of the epicurean conceptions of the human being and the world in the philosophical Latin context.

Lucretius / *ekphrasis* / Venus / invocation / epicurean

*La pintura es una poesía silenciosa...
y la poesía una pintura que habla.
Plutarco. De gloria Athen., 3.*

1- Lectura de la *ékphrasis*: el repertorio de imágenes de la cultura

El comienzo del libro de Lucrecio, *De rerum natura* (s. I a.C.), constituye una síntesis del conjunto de interrogantes y ambivalencias que definen esta obra y que ocupó a la crítica en encontrados debates

clasificatorios hasta la actualidad. Nos referimos, específicamente, a la invocación con la que se da inicio al poema filosófico, conocida como el himno a Venus. Esta apelación divina, que ocupa los 43 primeros versos, incluye la descripción de matiz pictórico de los amores de Venus y Marte, recurso de sorprendente belleza representativa que, dieciséis siglos más tarde, daría motivo a la pintura de Sandro Botticelli sobre el mismo tema y a otros artistas del renacimiento italiano¹.

El recurso, propio del discurso literario, condujo a revisar una serie de aspectos polémicos que se extienden al resto de la obra, por ejemplo: la finalidad didáctica o estética del poema, la organización métrica y formal, su naturaleza genérica, el sentido de la invocación olímpica en un texto de sesgo epicúreo, la verosimilitud del recurso, su posible interpretación metapoética, la presencia del locutor en primera persona, el proceso de *mimesis* de la tradición griega e, incluso, el posible oficio de pintor del poeta², entre otras.

En este artículo pretendemos realizar el abordaje de algunos de los aspectos enunciados a través del procedimiento retórico inicial de la descripción, llamado *ékphrasis*, y estudiar su organización, sus connotaciones léxicas y su función en el comienzo del poema lucreciano.

La crítica ha orientado la discusión hacia el proemio de la obra por varias razones. En primer lugar, el poema es interpretado como un instrumento cuyo fin es dar a conocer y divulgar la concepción epicúrea en el mundo latino, que desconoce aún las sentencias del filósofo griego, creador de la escuela del Jardín³.

Como es sabido, si bien no es correcto hablar de ateísmo con relación a Epicuro, sí es cierto que aunque esta tradición no niega directamente la

¹ *Venus y Marte* de S. Botticelli (National Gallery de Londres); también la crítica ha reconocido cierta inspiración lucreciana en las alegorías de sus obras *Primavera* y *El nacimiento de Venus*. Un análisis minucioso sobre la influencia del poema de Lucrecio y las similitudes y discrepancias conceptuales de la figura de Venus en la pintura renacentista italiana puede encontrarse en el artículo de R. FLORIO (1980: 45-62).

² En los primeros siglos de nuestra era, la destreza y habilidad verbal de algunos escritores filósofos sobre el conocimiento de recursos pictóricos y la inclusión de *ékphrasis* en sus obras han despertado la especulación de si eran verdaderos artistas o, incluso, discusiones acerca de la posible existencia real de las pinturas detalladas. La misma sospecha se cierne sobre Filóstrato el viejo (s. III d.C.) quien es autor, en su libro *Imágenes*, de 65 descripciones de frescos en una supuesta casa de campo en Nápoles. Sobre este tema ver el artículo de F. MESTRE (2004:155- 175).

³ Esta lectura se desprende de los propios versos del escritor latino, quien a lo largo del poema *prepara* al lector para recibir la doctrina epicúrea. Las referencias continuas a la tradición mitológica funcionan como puntos de partida para presentar la originalidad del mensaje filosófico. Las advertencias del autor sobre la novedad de su enseñanza serán trabajadas más adelante en este artículo.

existencia de los dioses, si los niega como fuente cognoscitiva del mundo y de explicación filosófica. Los dioses están ubicados en un espacio indeterminable (los *inter-mundia*), en un estado de bienaventuranza y felicidad eternas, sin ocuparse de los asuntos humanos ni escuchar sus oraciones⁴. Es por eso que los hombres deben preocuparse por llegar al conocimiento a través de la observación de la naturaleza (*natura*), como el mismo Lucrecio lo explica en el Libro I a partir del verso 44, exactamente después de la invocación a Venus⁵.

Es decir que el poema recupera un recurso de legitimación de la poesía épica, como es el inicio con invocación a la divinidad, para inmediatamente alejarse de los códigos de lectura impuestos por la tradición sobre el recurso. ¿Cómo leer, entonces, la intervención épico-religiosa del poema que parece negarse a sí misma? ¿Cómo interpretar este comienzo fuera de su estructura paradójal?⁶

Algunas interpretaciones⁷ han visto en esta invocación un elemento extraño al conjunto del poema, una intromisión anómala que está en desacuerdo con la coherencia de la unidad del texto, y que éste, como un cuerpo que apela a sus defensas, lo rechaza en tanto que ajeno. Otras lecturas ven en ella una serie de características discursivas y poéticas que permiten la aproximación a las condiciones de producción del texto, como por ejemplo, el gusto retórico de los lectores de la época y la finalidad didáctica del poema.

- ⁴ Sobre este tema ver el libro de H. GIANNESCHI (2005: 27- 58). En el poema de Lucrecio pueden encontrarse los postulados epicúreos acerca de la divinidad en la continuación de la invocación a Venus en el libro I, cuando el autor dilucida el error de la tradición que atribuye la felicidad y el sufrimiento humano a los dioses.
- ⁵ Existen diferentes criterios para el ordenamiento de los seis libros que integran el poema, aunque el más aceptado es el de la edición de C. BAILEY (Oxford, 1947) aquí trabajada. También hay disparidad de opiniones acerca de la sucesión exacta de algunos versos en los diferentes libros; sin embargo, en la interpretación que realizamos, el sentido no cambia si llega a alterarse el orden del verso 44 y se lo ubica en un momento posterior del texto.
- ⁶ A la complejidad de esta ambivalencia semiótica del texto, debe sumarse que ya en el libro I se habla de la figura de un sabio cuya filosofía libera a los hombres de la esclavitud de la religión y el miedo. En el libro III, Lucrecio va más allá y eleva a Epicuro a la altura de un dios, más generoso que Prometeo con los hombres, ya que les da el don supremo: el conocimiento y el camino a la felicidad. Si bien este tema es complejo y no lo trabajaremos aquí, creemos que está directamente vinculado con el aspecto que estamos analizando, ya que esa tensión entre Epicuro y la figura de los dioses es parte de la aceptabilidad que se pretende generar en el lector con respecto a la concepción filosófica en la que se le está instruyendo.
- ⁷ Una explicación de las diferentes respuestas que ha dado la crítica a la presencia del himno a Venus se puede encontrar en el texto de A. DEREMETZ (1995: 239- 251).

Pero para poder avanzar en el análisis, citemos las palabras con que da comienzo Lucrecio a su obra:

Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas, /alma Venus, caeli subter labentia signa /quae mare navigerum, quae terras frugiferentis / concelebras, per te quoniam genus omne animantum / concipitur visitque exortum lumina solis: / te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli / adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus / summittit flores, tibi rident aequora ponti / placatumque nitet diffuso lumine caelum. / nam simul ac species patefactast verna diei / et reserata viget genitabilis aura favoni, / aeriae primum volucres te, diva, tuumque / significant initum percusae corda tua vi. / inde ferae pecudes persultant pabula laeta / et rapidos tranant amnis: ita capta lepore /te sequitur cupide quo quamque inducere pergis./ denique per maria ac montis fluviosque rapacis / frondiferasque domos avium camposque virentis / omnibus incutiens blandum per pectora amorem /efficis ut cupide generatim saecula propagent. /quae quoniam rerum naturam sola gubernas / nec sine te quicquam dias in luminis oras /exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam, / te sociam studeo scribendis versibus esse / quos ego de rerum natura pangere conor / Memmiadae nostro, quem tu, dea, tempore in omni / omnibus ornatum voluisti excellere rebus. /quo magis aeternum da dictis, diva, leporem. / effice ut interea fera moenera militiis /per maria ac terras omnis sopita quiescant. / nam tu sola potes tranquilla pace iuvare / mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors / armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se /reicit aeterno devictus vulnere amoris, / atque ita suspiciens tereti cervice reposta / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus / eque tuo pendet resupini spiritus ore. / hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto / circumfusa super, suavis ex ore loquellas / funde petens placidam Romanis, incluta, pacem. / nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo / possumus aequo animo nec Memmi clara propago / talibus in rebus communi desse saluti./⁸

⁸ LÚCRETI CARI *De Rerum Natvra*. Edited with Prolegomena, Critical Apparatus Traslacion, and Commentary by C. BAILEY (1947:176).

Traducción del fragmento: ¡Madre de los Enéadas, placer de hombres y dioses, vivificadora Venus que bajo los astros rodantes del cielo llenas de seres vivos el mar portador de navíos y las tierras productoras de frutos, ya que gracias a ti toda especie de vivientes es concebida y tan pronto ha nacido contempla la luz del sol: ante ti, oh diosa, huyen los vientos, a tu llegada, se dispersan las nubes del cielo, en tu honor la ingeniosa tierra esparce a tus pies suaves flores, a ti sonrien las llanuras del mar y el cielo sereno que irradia difusa claridad! En efecto, tan pronto como se muestra la faz del tiempo primaveral y, desatado, toma impulso el sopro fecundo del favonio, los pájaros del cielo son los primeros en saludarte a ti, oh diosa, y a tu llegada, conmovidos sus corazones por tu poder. Luego las fieras y los rebaños retozan por abundantes pastos y atraviesan arrebatados torrentes: así, prendidos de tu encanto, todos con ardor te siguen a donde te propones llevarlos. En fin, por los mares, los montes y los ríos impetuosos, por las frondosas moradas de las aves y las verdeantes campiñas, infundiendo en los corazones

La introducción se vincula, claramente, con el género de la invocación divina. Las marcas textuales de esta pertenencia inequívoca son los vocativos alusivos a la divinidad (*dea, diva*); los diferentes pronombres personales de segunda persona singular en caso nominativo (*tu*), dativo (*tibi*) y acusativo (*te*); los pronombres posesivos también de segunda persona (*tuo, tua, tuum*); los verbos de tono exhortativo y la proposición relativa que sigue al nombre de la diosa y determina el ámbito de su influencia sagrada.

Todas estas características son constantes en la tradición discursiva del género; sin embargo, el tratamiento particular de esta invocación se da en la organización de esos dominios y en los diferentes imaginarios que recupera para la llamada poética de la diosa.

La construcción de la figura de Venus y del descanso amoroso de Marte, la mención detallada de sus acciones y el vocabulario seleccionado acercan este fragmento a la *ékphrasis*, recurso retórico de antigua tradición en la literatura griega. Se define así la descripción minuciosa de un objeto artístico, cuyos primeros antecedentes ya se encuentran en la poesía épica griega arcaica (la descripción del escudo de Aquiles en Homero y del escudo de Heracles en Hesíodo). Más tarde, a partir del siglo I a.C., se fue relacionando la *ékphrasis* directamente con la presentación discursiva de obras pictóricas o escultóricas. Una definición primera de este procedimiento podría ser la que da J. Heffernan en su artículo "Ekphrasis and Representation": "ekphrasis is the verbal representation of graphic representation"⁹. Pero la generalidad de la afirmación dificulta el

de todos el dulce aguji3n del amor, logras que con ardor propaguen las generaciones segun su especie. Puesto que t3 sola gobiernas la naturaleza universal y sin ti nada surge a las divinas riberas de la luz, ni se produce nada grato ni amable, deseo que seas mi aliada para escribir estos versos que sobre la naturaleza me propongo componer en obsequio a nuestro Memnio al que t3, oh diosa, quisiste que en toda ocasi3n sobresaliese colmado con todos los dones; motivo de m3s para que otorgues, oh diosa, un eterno encanto a mis palabras. Consigue, entretanto, que las crueles tareas de las armas, entorpecidas, cesen por mar y por tierra, ya que t3 sola puedes conceder una sosegada paz a los mortales, toda vez que Marte, el dios poderoso de las armas, dirige los crueles trabajos de la guerra, quien a menudo se echa en tu regazo, vencido por eterna herida de amor y, reclinada en 3l su bien torneada cerviz, levantando la vista, absorto en ti, oh diosa, alimenta con amor su ardiente mirada, y su aliento, mientras yace de espaldas, est3 pendiente de tu boca. Envolviendo, oh diosa, con tu sagrado cuerpo al que as3 reposa, vierte dulces palabras de tus labios, suplicando, oh gloriosa, una pl3cida paz para los romanos, porque ni nosotros podemos escribir con 3nimo tranquilo en una 3poca atormentada para la patria, ni el ilustre reto3n de los Memnios puede descuidar en tales circunstancias la salvaci3n de todos. Traducci3n de *De rerum natura* de I. ROCA MELI3 (1990: 101). Otras traducciones del texto de Lucrecio que hemos consultado para el presente trabajo son la realizada por el Abat J. MARCHENA (1969) y la m3s reciente, elaborada por F. SOCAS (2003).

⁹ HEFFERNAN (1991: 299).

entendimiento de la función de la *ékphrasis*, ya que existen diferentes formas de representación verbal de los textos icónicos, tal como el mismo autor lo especifica al diferenciar los términos *ékphrasis*, *pictorialism* e *iconocity*. Por lo tanto, para aclarar brevemente a qué nos referimos con este término, tomaremos otra cita del autor en la que precisa la particularidad del recurso: "But ekphrasis differs from both iconocity and pictorialism because it explicitly represents representation itself. What ekphrasis represents in words, therefore, must itself be representational."¹⁰

El fragmento que aquí trabajamos no constituye, en sentido estricto, la representación verbal de una representación gráfica, ya que como dijimos, es una invocación de alusiones míticas y no la mención explícita de un objeto artístico. Sin embargo, el acopio de imágenes, el léxico cromático y el juego de focalizaciones distantes y cercanas de los objetos descriptos entablan un lazo estrecho y manifiesto entre el discurso verbal propiamente dicho y las representaciones icónicas-sémicas que éste posibilita. La estrategia de Lucrecio constituye un gesto anticipatorio, un emergente de los procesos de *construcción del gusto* en materia estética, ya que las relaciones entre escritura y pintura irán haciéndose cada vez más afines en los siglos siguientes entre los circuitos de pensadores filohélenicos¹¹.

Es, entonces, esa conciencia de representación explícita la que ubica el recurso más allá de la descripción como mera información secundaria o detalle inocente. Esta intencionalidad marcada puede verse en una de las características que define la *ékphrasis*: la pausa narrativa. Mientras se desarrolla la descripción, el tiempo de la historia se suspende. La crítica, incluso, ha visto en este *lapso* del relato un descanso para el lector en la fatigosa sucesión de los hechos narrados. Pero *De rerum natura* no es, exactamente, un poema narrativo, no pertenece al mundo de las gestas y los combates a la manera del guerrero legendario, sino a la conquista intelectual: el viaje y la lucha en el alma y la mente por el conocimiento¹².

¹⁰ HEFFERNAN (1991: 300).

¹¹ El momento de mayor preferencia de la *ékphrasis* de obras pictóricas se dará en los siglos I, II y III d.C. cuando el uso formulario de las descripciones ocupan un papel destacado en textos de diferentes intencionalidades (estéticas, políticas, religiosas, etc.), y luego, en menor medida continúa. Ejemplos de este gusto por la incorporación de descripciones de obras artísticas son: en la literatura y filosofía griega, Filóstrato, Luciano de Samósata, Calistrato, Longo, Aquiles Tacio, entre otros; en la literatura latina: Lucrecio, Ovidio, Petronio y aun en el siglo IV encontramos ejemplos de esta estrategia en textos de escritores cristianos como Prudencio.

¹² DEREMETZ, en el capítulo "L'Himne à Vénus" de la obra ya citada, explica cómo el poema reúne y resignifica en el periplo filosófico el tema de la guerra y el viaje: "Le vocabulaire (*tollere, obsistere contra, uirtutem, uis animi, perucit...*), la thématique et les images employés sont bien ceux de l'épopée et même, plus précisément, ceux de l'épopée homérique. La geste d'Epicure comprend à la fois une Iliade, voir une

En todo caso, el proceso de heroización que produce el autor en torno a la figura de Epicuro y de los hombres que sigan su concepción exige al poema la compleja categoría genérica de *epopeya del saber*, *epopeya científica o poema didáctico*¹³. Además, nos encontramos aquí al comienzo del poema, por lo que la cualidad de *pausa* narrativa tampoco es pertinente. Podemos suponer, así, que esta ékphrasis está motivada por otras funciones textuales, más didácticas que anecdóticas.

En tanto estrategia literaria, la invocación a la musa o a la diosa aseguraba, en la Antigüedad, el estatuto de verdad de lo que decía el poeta. En el siglo I a.C., la invocación es una convención retórica heredada del mundo clásico; y la ékphrasis una estrategia de creciente auge en los lectores de textos filosóficos y literarios. En cada tradición, en cada género, la presencia de la ékphrasis supone procesos de sentido diferentes, según cómo se organice internamente y cómo se ve resignificada por el co-texto. Entonces, la pregunta necesaria es, ¿cómo funciona esta invocación y la ékphrasis de la diosa en un poema didáctico si los dioses ya no pueden ser fuente o garantes del saber?

La primera aproximación a una respuesta nos la da la noción de *imitatio* en el mundo latino. El capital cultural helénico era el campo del saber y del trabajo artístico que el mundo romano pretendía construir. La conciencia de ese proceso de formación de la cultura hacía que la creación poética, al igual que cualquier otra, no buscara meramente la copia, sino la emulación, la superación del modelo en virtud de una expresión perfeccionada y propia. El proceso de *traducción* que se pretendía llevar a cabo era lo suficientemente complejo como para transformar los códigos culturales desde la apropiación creativa y transformadora de lo estatuido. Como lo entiende A Thill, en el contexto romano: "(...) l'imitation (est) un principe fécond de la création artistique (...). Le poète latin est rarement l'inventor ou l'auteur, il lui suffit d'être le primus ou au mieux le princeps, c'est-à-dire l'introducteur et l'adaptateur d'un genre grec (...). Le plus grand compliment pour un poète romain est de paraître aux yeux de ses compatriotes l'homologue du grec dont il s'est fait le disciple et le successeur."¹⁴

Lucrecio conoce la novedad de su tema en el contexto intelectual romano y, en el libro I, tematiza la dificultad de componer en la lengua

Gigantomachie, -le héros triomphe des murailles – et une *Odyssée* – il traverse l'immensité pour revenir chez lui victorieux-. Le *De natura* combine ainsi (comme plus tard l'*Enéide*) les deux thèmes les plus représentatifs du poème héroïque, le combat et le voyage, dont l'association confère justement à son oeuvre la supériorité sur toute autre, même sur les *Argonautiques* d'Apollonios, car c'est seul et sans aide que Epicuro accomplit ses exploits." (1995: 261).

¹³ Clasificación del poema de Lucrecio dada por DEREMETZ (1995: 256-259).

¹⁴ THILL (1979: 2).

romana, la cual no cuenta aún con los conceptos desarrollados por la lengua griega, en la que pensó y escribió sus textos Epicuro. De esta manera, Lucrecio debe abordar un tema de difícil aceptación para los lectores, porque cuestiona el lugar convencional otorgado ancestralmente a los dioses y porque sus ideas constituyen un *corpus* de concepciones nuevas que exigen un esfuerzo del lenguaje mismo para ser comunicadas.

Con el fin de sobrellevar esta exigencia lingüística, el autor elige adaptar la información filosófica a un modelo de escritura ya legitimado culturalmente. La *imitación* es, por lo tanto, el contrato que el texto establece con el receptor, en el cual se retoman los paradigmas estéticos para asegurar la aceptación y persuasión a través del poema. Esta *simpatía* entre obra y lector se produce, tal como lo estableciera Aristóteles en la *Poética*, por el placer y la felicidad estética que experimenta el lector en el reconocimiento intelectual¹⁵ de la afirmación del canon. Para el héroe epicúreo creado por Lucrecio, el antecedente privilegiado es el heroísmo del mundo épico¹⁶.

Un ejemplo de *imitatio* a nivel macroestructural en el poema es la elección del verso (hexámetro dactílico) antes que la prosa, género este último más cercano, tradicionalmente, a la disquisición filosófica. En cuanto a la invocación, en particular, la operación es doble. Lucrecio retoma una memoria discursiva legitimada: el corpus de relatos y convenciones religiosos, el mito; y el placer estético a través de una retórica de lo bello: la *ékphrasis*.

2- Construcción de la *ékphrasis*: escribir el orden y la profundidad de la mirada

Sin embargo toda imitación lleva en sí, por definición propia, un proceso de distanciamiento. La invocación en el texto lucreciano ya no pertenece al mundo épico, no apela a la musa Calíope, ni a Mnemosine, sino a Venus. Esta divinidad posee, tal como lo estableciera D. Feeney, tres connotaciones

¹⁵ Citado por THILL (1979: 5).

¹⁶ Esta estrategia de *imitatio* del mundo clásico, como se sabe, fue muy común desde los comienzos de la dominación romana (incluso antes, durante el helenismo) hasta el periodo de surgimiento del mundo cristiano. Un aspecto importante de la recuperación del universo épico es el motivo del miedo a la muerte que supera el héroe. Para Lucrecio, dicha superación se da a través de la comprensión intelectual de la naturaleza. Este mismo tópico será el que retomen también, siglos más tarde, los escritores difusores de los preceptos cristianos. En su artículo "Memoria, epopeya antigua, narrativa contemporánea" R. FLORIO (1999) analiza cómo los autores cristianos, al intentar constituir un canon literario y discursivo, partieron de una memoria histórica y cultural de los conceptos que pretendían transformar, en la cual se reconocen elementos propios del mundo épico.

decisivas: la primera es política (Venus madre de Eneas, antecesor del pueblo romano); la segunda filosófica (Venus, capacidad creadora); la tercera es estética (Venus, paradigma de lo bello)¹⁷.

Pero la ékphrasis, como recurso de representación, no sólo focaliza aquello que describe, sino los elementos que selecciona para hacerlos discursivos, el *cómo* es presentado aquello que se describe; el ordenamiento de las presencias en una escena es lo que convierte al recurso, no en reflejo del mundo, sino en manifestación de una ideología¹⁸.

Analizando la disposición sintáctica y la elección léxica de la invocación a Venus, accedemos a una compleja red de relaciones entre temas y campos sémicos diferentes, que crean un proceso de resignificación recíproco y original.

El primer verso, por ejemplo, no menciona directamente a la diosa (como estaba dispuesto por la tradición épica)¹⁹, sino que la identifica mencionando sus atributos calificativos esenciales: *Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas*. Varias operaciones discursivas están movilizadas por este primer verso. El gentilicio *Aeneadum*, referencia política que ha permitido las lecturas de la obra como poema nacional al apelar a la diosa en tanto origen legítimo del pueblo romano, es presentado en primer lugar. Pero otra interpretación es posible a partir de este término introductorio: la asociación literal que admite el léxico latino con el resto de la lengua como sistema. Desde este paradigma lingüístico²⁰, es viable atender a la relación del gentilicio *Aeneadum* con del adjetivo *aeneus/a/um* que remite a lo metálico, bronceado, indomable y férreo, todos elementos relativos a la guerra que, como demostraremos, tiene decisiva importancia en la coherencia interna de la ékphrasis y en la reminiscencia del mundo épico.

¹⁷ FEENEY (1998: 15).

¹⁸ Ver el trabajo sobre ékphrasis de D. P. FOWLER (1991: 25-35).

¹⁹ FLORIO (1980: 47).

²⁰ La concepción de "texto" como resultado significativo que excede las relaciones de los términos en el co-texto, para llevarlo a la amplitud de lecturas admitidas por la lengua, es propuesta por J. DERRIDA en su trabajo "La Farmacia de Platón", capítulo integrado en el libro *La Diseminación*. Allí el filósofo francés propone: "La palabra a la que vamos a hacer referencia ahora, presente en la lengua, (...) parece, sin embargo, ausente en el "texto platónico". ¿Pero qué quiere decir aquí ausente o presente? Como todo texto, el de "Platón" no podía dejar de estar en relación, de manera al menos virtual, dinámica, lateral, con todas las palabras que componen el sistema de la lengua griega. Fuerzas de asociación unen, a distancia, con una fuerza y según vías distintas, a las palabras "efectivamente presentes" en un discurso con todas las demás palabras del sistema léxico, aparezcan o no como "palabras", es decir, como unidades verbales relativas en determinado discurso. Comunican con la totalidad del léxico mediante el juego sintáctico y al menos mediante las sub-unidades que componen lo que se denomina una palabra." (1975: 195). A esta postura interpretativa sobre la obra hacemos referencia en nuestra lectura del himno a Venus.

El segundo término en el verso es su opuesto sémico: *genetrix* (madre, engendradora, productora); pero ambos términos, lejos de constituir un oxímoron, aparecen como incluyentes en un juego ambiguo de sentido que se mantendrá en toda la invocación.

El primer nominativo, entonces, es una palabra que remite a la creación; el otro nominativo del verso es *voluptas*, traducción del griego *hedoné* (placer, deleite). Ambos nominativos, que se encuentran en el verso inicial del poema, son palabras claves del epicureísmo. Algunos críticos, como Fowler, han destacado esta transformación de Venus en entidad natural, en fuerza impersonal prefigurativa de la teoría de los átomos; otros, como Nussbaum, consideran que las variantes de la pasión amorosa, simbolizada en Venus, conforman una parte esencial de la instrucción de Lucrecio. Sin embargo, es importante notar cómo la divinidad, antes de ser nombrada, es ya una concepción filosófica²¹.

Los dos genitivos que acompañan a *voluptas* son los que realizan la subversión conceptual religiosa, ya que se subordina a esta fuerza creadora (que, insistimos, aún no fue nombrada) a los hombres y a los propios dioses. Es decir que Venus representa, en el texto, quien dispone de todo lo existente, incluidas las demás divinidades. Sin embargo, la novedad de este enunciado no reside en la omnipotencia de la diosa; ya en fuentes de la Antigüedad, como la *Teogonía* de Hesíodo o el *Banquete* de Platón, se atribuía a otra divinidad asociada a la diosa, Eros, el dominio sobre la voluntad de todo lo existente, relación que pudo haber provocado la variante en el texto de Lucrecio. O, incluso, en fuentes anteriores como los *Himnos Homéricos*, en el texto destinado a Afrodita (Himno V), observamos una mención a modo de epíteto en donde se apela a la influencia de Afrodita en las acciones humanas y divinas. Pero también es perceptible en Lucrecio el tratamiento romántico del poder de la diosa y la recurrencia, en los 43 versos iniciales, del tópico erótico. Dicha preferencia es otra recuperación de los gustos retóricos de la época, ya que este tema había sido *leit motiv* de los poetas alejandrinos, cuya vinculación es perceptible en diferentes pasajes de Lucrecio. De este modo, la escritura filosófica del poema, en su primer verso, supone un trabajo significativo del lenguaje en el que se recuperan los imaginarios establecidos y se apela a un repertorio discursivo común con el lector para introducir, a continuación, el verdadero tema de la obra.

Entonces llegamos al segundo verso, en el cual el vocativo de apelación identifica a la divinidad, *Venus*, pero el adjetivo que la califica vuelve a determinarla: *alma Venus* derivada de *almus*, procedente de la raíz del verbo *alo*, el cual significa "alimentar, nutrir"²². Venus es, ante todo, lo que hace,

²¹ FOWLER (1991: 27); NUSSBAUM (2003: 205-216).

²² ERNOUT y MEILLET (1967).

y a la altura del segundo verso ya posee una acumulación léxica por demás marcada: engendrar, dar vida, producir.

Esta concepción, que enfatiza la cualidad por sobre el agente, es reconfirmada por los verbos que acompañan la primera oración: *concelebras* (llenar de vida) y *concipitur* (engendrar). Como una constelación significativa, la proliferación del vocabulario, más filosófico que mítico, ressignifica la concepción divina hasta integrarla y asimilarla al lenguaje epicúreo.

A continuación son nombrados (subsumidos en el régimen transitivo de ambos verbos) los dominios de esta fuerza generadora: el cielo (*caeli subter labentia signa*), el mar (*mare navigerum*), la tierra (*terras frugiferentis*), los animales (*genus omne animantum*), los vientos (*venti, te nubila caeli adventum*), los bosques y los campos (*sauvis daedala tellus summittit flores*), todo lo existente desde el agua del mar hasta la luz del cielo (*tibi rident aequora ponti placatumque nitet diffuso lumine caelum*).

Se produce aquí otro distanciamiento de la tradición, ya que Lucrecio no está refiriéndose a la concepción clásica de Venus como diosa olímpica del amor pasional (incluso cuestionará este tipo de atracción en el libro IV, en la conocida diatriba contra la locura amorosa), sino a un impulso germinador que habita todo lo que existe. Esta universalidad se reitera en las oraciones siguientes: como una serie de imágenes coordinadas por conjunciones y puntuación (polisíndeton y asíndeton), el poeta filósofo construye una secuencia de cuadros en los que los sujetos y objetos aparecen animados por la diosa. Aquí, el léxico amatorio predomina, formando situaciones de placidez y conmoción conjuntas. Términos como *corda* (corazón), *lepore* (gracia, belleza), *cupide* (deseo), *pectora* (pecho, corazón, ánimo) *amorem* (amor), *pabula laeta* (pingües pastizales), *cupide generatim saecla propagent* (que con deseo las especies se propaguen) entre otros, acercan el texto a un imaginario bucólico-amoroso de plenitud y candidez. Propios de esta tradición, los frecuentes verbos de movimiento, dominantes en todo el fragmento, producen la dinamización del mundo físico (animales, plantas, vientos, cielo, mar, etc.) y la aceleración general de la escena contrasta, sin contradecir, con el estado de armonía en el que se presentan los elementos de la naturaleza. La vitalidad y el equilibrio dado a la escena recupera los matices idealizantes del *locus amoenus*, incorporando la deidad amorosa como potencia ordenadora del paisaje.

El juego entre escritura y pintura, en esta parte introductoria del himno, está también presente en el tópico de la luz y la tonalidad. Las expresiones *lumina solis* (5) o *lumine caelum* (9) habilitan la isotopía de la luz y la oscuridad que se mantendrá a lo largo del texto y que se volverá representativa de los estados de conocimiento e ignorancia, respectivamente. También el adjetivo *verna* (10) y el participio *virentis* (18),

con su significado de "florecer", "revivir", "rejuvenecer", conllevan el sema matizador de "reverdecer" o "cubrirse de verde la tierra", como se hace legible en algunas traducciones²³.

La asimilación del código verbal de elementos propios del lenguaje pictórico remite a dos consideraciones: por un lado, el texto prefigura esa *cultura de lo visual*, como lo define Mestre (2004: 172), que será representativa de la literatura y filosofía griega y latina de los siglos I, II y III d.C.; por otro lado, en el poema de Lucrecio, los desplazamientos de matices y tonalidades de la escena tienen una significación axiológica-conceptual.

Creada esta *composición verbal*, el tono apelativo de la invocación a la diosa cobra mayor fuerza en el verso 21, pero siempre retrotrayendo al episodio inicial que da nombre al poema (*quae quoniam rerum naturam sola gubernas*). Entonces, nuevamente, el texto recupera las ideas de luz y germinación, pero para hablar ahora de otra composición naciente: el poema mismo (... /*nec sine te quicquam dias in liminis oras / exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam, / te sociam studeo scribendis versibus esse, / quos ego de rerum natura pangere conor*/...). La recursividad hace de la apelación divina una alusión metapoética: reitera la expresión *rerum natura*, atribuyéndosela esta vez al yo enunciator (*quos ego de rerum natura pangere conor*).

Nuevo distanciamiento de la épica: no es la musa la que hace el texto (la que canta, como en el poema homérico o hesiódico) sino el poeta, que con la expresión verbal de carácter volitivo se asume como el hacedor, y *la naturaleza de las cosas* pasa a ser el tema presentado por el discurso. Surge, así, la expresión literaria que Deremetz ha llamado *autopoiesis*²⁴: el texto se muestra como producción. Ya no hay revelación directa de las Musas sino trabajo de los hombres con el lenguaje que debe ser cuidado para conducir al conocimiento (tópico epicúreo).

El pronombre personal *ego* marca la diferencia con la tradición épica en hexámetro dactílico, ya que la divinidad aparece definida como *sociam*, es decir compañera, aliada. Existe una equidad lingüística que acerca la figura de la deidad y del autor en la composición del poema. La divinidad está allí como garantía de la verdad y la belleza del texto (*laetum; amabile*), pero en un sentido más de observación que de creencia: lo racional desplaza a lo religioso.

Esta sociedad creada entre poeta y divinidad es tan evidente que, a partir de allí, la persona gramatical asumida por el enunciator es la primera

²³ SOCAS (2003: 122) traduce en el verso 18 "prados verdeantes"; ROCA MELIÁ (1990: 101), "verdeantes campiñas"; y MARCHENA (1969: 35) prefiere "campos que verdecen".

²⁴ DEREMETZ (1995: 45).

persona del plural, *nosotros*. Así, cuando nombra al destinatario directo del texto, en el verso 26, lo hace con un pronombre posesivo plural: *Memmiadae nostro*.

Encontramos en esta alusión un nuevo recurso de reminiscencias épicas. El nombre del joven soldado romano a quien el poeta dedica la obra es nominalizado según una fórmula propia del mundo homérico: el nombre propio *Memnio* es presentado con el sufijo *adae* que indica descendencia. Francisco Socas asegura que este recurso permite posicionar al destinatario como perteneciente a la familia de los Memmii la cual, según la *Eneida* de Virgilio, tenía sus antecedentes en el héroe troyano Menesteo²⁵.

Tres referencias legitimadoras: elección de un soldado como alocutario privilegiado²⁶, nominalización épica y antecedente en un héroe troyano. La caracterización de Memnio como perteneciente al mundo bélico reintroduce en el poema (consideramos que ya se había presentado en el primer verso) un contrapunto significativo con la imagen armoniosa del mundo natural que hasta aquí veníamos analizando. El atributo con que la deidad ha privilegiado a Memnio es *tempore in omni omnibus ornatum voluisti excellere rebus* (26-27). En este contexto, creemos que tiene particular importancia la connotación de "hazañas" o "sucesos" que posee el término latino *res*, más apropiada (según nuestro criterio) que el sentido general de "dotes" o "cualidades" que aparece en las traducciones consultadas, ya que se está haciendo particular referencia a un aspecto no menor de la fama del destinatario, que es, específicamente, el heroico.

Puede leerse, entonces, esta introducción del destinatario como una metonimia del universo épico cuyo desarrollo sigue dos versos después, cuando se menciona explícitamente *fera moenera militai* (las crueles tareas de las armas) y la acción bélica se hace extensiva a todos los hombres (*nam tu sola potes tranquilla pace iuvare mortales*, 31-32). En el mismo verso (32), la frase *fera moenera* se repite, pero ahora aludiendo directamente a la personificación mítica del dios Marte. El texto va desplazándose de lo universal a lo particular, de lo individual a lo social, y en esa red de relaciones, la paz y la guerra crean un ritmo constructivo en cuya tensión surge el poema: *magis aeternum da dictis, diva, leporem*.

En la circunstancia productiva-receptiva de la obra encontramos dos figuras: Venus en la producción del texto como aliada del poeta y Memnio en la recepción. Pero en esa relación íntima entre divinidad y alocutario

²⁵ SOCAS (2003: 12).

²⁶ Más allá de la posibilidad o comprobación de la existencia concreta y real de un soldado Memnio, combatiente de Pompeyo, posible mecenas de Lucrecio, aquí nos referimos a la construcción del alocutario como *personaje*, y del tratamiento específico que el poema hace de él como guerrero.

quedan comprendidos los enfrentamientos del mundo, las guerras de Roma y la voluntad sometida del dios. No existen entidades separadas en la ékphrasis, sino continuidades de planos donde lo individual y lo colectivo se involucran mutuamente, creando una cadena metonímica entre texto-individuos- sociedad y cosmos.

A continuación, en los versos finales de la ékphrasis, las figuras del yo poeta y del alocutario ceden lugar plenamente a la imagen mitológica de Venus y Marte. Nuevamente, el texto parece *detenerse* en la mención descriptiva. La intensidad erótica de este fragmento está acentuada por la minuscuidad de las acciones y, así como en el comienzo el dinamismo y la universalidad dominaba el cuadro, aquí lo será la placidez y el detalle.

El poema nos *muestra* a Marte vencido, recostado sobre el pecho de Venus; y decimos que *muestra* porque si bien la adjetivación del fragmento alude a la pasión del dios, la ékphrasis no retoma en primer plano la caracterización sintomática de sus sentimientos y estado interior, como era frecuente en la poesía sáfica y, después, alejandrina. Por el contrario, en un juego de referencia y elipsis, el léxico representa la conmoción interior, describiendo los signos de la visión exterior. La escena de entrega amorosa está significada a través del vocabulario corporal (.../ *atque ita suspiciens tereti cervice reposita / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus / eque tuo pendet resupini spiritus ore. / hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto / circumfusa super, suavis ex ore loquellas*, 35-39).

La posición recostada de Marte mirando hacia arriba, donde está Venus, y tratando en actitud anhelante de capturar su aliento es en sí un mensaje que se construye a través de la semiótica de los gestos. Doble codificación propia de la ékfrasis, ilusión de una representación icónica dada por la representación verbal.

Pero como mencionamos al comienzo de este trabajo, Venus es, en el poema lucreciano, lo que hace y, frente a Marte poderoso, la diosa susurra, habla, produce discurso²⁷. La recurrencia de lexemas alusivos a la palabra como concomitantes con la acción amorosa son abundantes en ese breve fragmento (*oro, spiritus, loquellas, inhians*). Por eso, el sosiego de Marte, al igual que la paz pedida para los romanos y para la patria (nueva alusión política del texto), que parecen ser la condición de posibilidad (causa) y a su vez el efecto del discurso, están ligados al poder del lenguaje.

²⁷ FLORIO (2008) propone una interpretación acerca de la filiación de la obra de Lucrecio con los modelos de la epopeya, a partir de la frase "dictis non armis" que aparece en el poema. En esta línea de sentido, la dualidad alegórica de Venus y Marte al inicio de la obra (la primera como dadora de la paz, la generación universal y la inspiración poética, y el segundo como referente de la epopeya y del héroe guerrero) sintetiza el sincretismo genérico del poema, que reúne las tradiciones heroica y didáctica para conformar, así, una reformulación epicúrea de los estereotipos de batalla del código épico.

En la sucesión de transformaciones metafóricas del poema, la presencia vivificante de Venus en los seres del universo es ahora doctrina filosófica, y Marte cobra realidad en la política romana, representada en los ciudadanos en general y en Memnio, en particular.

Las figuras del locutor y alocutario vuelven a ser tema central en los versos finales: el locutor múltiple (diosa y poeta), expresado en la primera persona del plural (*nos agere; possumus*); y el receptor explícito, nominalizado nuevamente a través de una fórmula épica, *Memmi clara propago* (el ilustre retoño de los Memnios). Podemos reforzar nuestra lectura de los atributos heroicos del soldado, ya que nuevamente se alude a su fama en un co-texto que remite a la guerra.

Pero, en las derivaciones sémicas que ha provocado la *poiesis* lucreciana, siempre las referencias intertextuales a las tradiciones discursivas están mediatizadas por dos aspectos predominantes: la generación del mundo involucrada en la generación del poema.

La descripción, de absoluta coherencia, concluye en la armonía de los elementos. Como lo anunciara el primer verso, el amor y la guerra yacen juntos: *Aeneadam genetrix, hominum divumque voluptas, /alma Venus, (...)*. La generadora de los romanos es también la generadora de las luchas, de lo bélico e indomable, y quien puede sosegarlo; este tópicos se transforma, a lo largo del poema, en la metáfora explicativa de las fuerzas opuestas que mantienen el equilibrio de lo existente²⁸.

Cuando en el libro II, Lucrecio afirme lo *convencional* del nombre de los dioses (su carácter ficticio y alegórico) para presentar la teoría de los átomos, aquellos quedan integrados en la explicación fenomenológica del universo²⁹. Los dioses se alejan del lenguaje mitológico latino para dar lugar

²⁸ Es importante analizar cómo ciertos pasajes de la explicación de la teoría de los átomos recurren a descripciones de imágenes de guerra o de ambientes bucólicos para adoctrinar sobre la concepción abstracta de las fuerzas del universo. Las *ékphrasis* retoman los imaginarios de los géneros literarios canónicos (épico y didáctico) que funcionan ahora como metáforas de ideas filosóficas, las cuales construyen un saber filosófico nuevo remitiendo al conjunto de representaciones conocido por el lector.

²⁹ Remitimos directamente a la traducción española de ROCA MELIÁ (1990: 164). Al fragmento citado antecede la explicación del mito de la diosa Cibeles: " (...) Lo cual, aunque se nos cuente expuesto con singular encanto, se halla, no obstante, muy lejos de verdadera explicación. Porque es preciso que lo dioses todos por naturaleza gocen con soberana paz de una vida inmortal, alejados y muy ajenos a nuestros asuntos, pues exentos de todo dolor, exentos de peligros, poderosos ellos por sus propios recursos, en nada necesitados de nosotros, ni se dejan ganar por los favores, ni se ven afectados por la ira. Ciertamente la tierra carece siempre de sensibilidad y, puesto que está en posesión de los gérmenes primeros de muchas cosas, produce muchas de múltiples formas a la luz del sol. Si alguien quiere decir Neptuno al mar y Ceres a las mieses y prefiere emplear abusivamente el nombre de Baco en lugar de proferir el nombre auténtico de

a las formas impersonales de *nacimiento* y *muerte*, recurso a través del cual la conformación dialéctica de esa relación inicial aparece, ahora, configurada como dialógica.

Los últimos versos que cierran la invocación sorprenden por su riqueza temática: *nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo / possumus aequo animo nec Memmi clara propago / talibus in rebus communi desse salutis*. Las diferentes traducciones han recuperado la lectura más literal y directa de esta expresión latina. Marchena traduce: "porque no puedo consagrarme al canto /entre las guerras de la patria mía, /ni puedo yo sufrir que el noble Memmio /su defensa abandone por oírme"³⁰. Roca Meliá escribe: "... porque ni nosotros podemos escribir con ánimo tranquilo en una época atormentada para la patria, ni el ilustre retoño de los Memnios puede descuidar en tales circunstancias la salvación de todos"³¹. Socas, reproduciendo la misma lectura que sus antecesores, escribe: "Porque nosotros no podemos con serenidad llevar a cabo nuestra obra en un tiempo aciago para la patria, ni el retoño famoso de Memio, en tales circunstancias, faltar a la común salvación."³²

Sin embargo, leyendo atentamente el poema, el sentido y la atribución del vocabulario plantea cuestiones interpretativas más compleja. La frase *talibus in rebus*, "en tales circunstancias", refiere evidentemente a la "etapa atormentada para la patria": las frecuentes guerras romanas. El verbo latino *desum* rige dativo, y significa "abandonar", "no estar presente" o "no tomar parte" en aquello que sigue en el caso regido por el verbo: *communi salutis*. ¿Pero a qué remite exactamente esta expresión?

Ciertamente, el campo de acepciones del adjetivo y del sustantivo (en caso dativo) conduce a hacer legible un discurso polisémico que, por su trabajo minucioso sobre el lenguaje, expande las posibilidades significantes del poema. El sustantivo *salus* significa "bienestar", "conservación", "vida" y también "salvación", "felicidad", términos cercanos a las nociones centrales que justifican las premisas de la concepción epicúrea. El adjetivo *communis* posee un abanico de posibilidades no menos problemáticas: "común", "público", "democrático", "social", "para todos", entre otras. Entonces, no podemos dejar de advertir que dos caminos se generan en la lectura: una vía posible es que la expresión remita a las luchas romanas, si leemos "bienestar social" o "conservación pública" apelando a los sentidos políticos

vino, permitámosle también que llame Madre de los dioses al orbe de la tierra a condición, sin embargo, que realmente se abstenga de contaminar su espíritu con vergonzosa superstición."

³⁰ MARCHENA (1969: 36).

³¹ ROCA MELIÁ (1990: 102).

³² SOCAS (2003: 123).

de estos términos. Ésta es la interpretación más evidente y, también, más conservadora de los valores épicos que el poema ha ido subrayando en la invocación.

Pero si tomamos las posibilidades sémicas de "salvación para todos" o "común salvación" o "común felicidad", igualmente habilitadas por los términos elegidos, una nueva pregunta se presenta: ¿A qué situación puede estar aludiendo Lucrecio con la "salvación o felicidad común"?

Las acepciones del léxico que aluden a connotaciones epicúreas son inevitables, y la lectura se hace posible por las siguientes razones. En primer lugar, razones contextuales. Sabemos que Lucrecio, en tanto continuador de los principios de Epicuro, planteaba un relajamiento en las preocupaciones por mundo cotidiano, necesario para alcanzar la tranquilidad y felicidad del hombre. El conocido concepto de *ataraxia*, la serenidad de espíritu, llevaba implícito dejar en un segundo plano los problemas sociales, razón que hacía cuestionable a nuestro autor ante los ojos de oradores políticos como Cicerón. En segundo lugar, encontramos razones contextuales. El léxico y los motivos épicos en la invocación están sumidos en la interpretación metapoética, como hemos demostrado. Es decir que aquí puede entenderse la apelación divina como el pedido de *ataraxia social* que permita que Memnio no falte a la *communi saluti*, a la salvación de todos, simbolizada en la lectura del texto de Lucrecio. De esta manera, las palabras finales no remiten a la guerra realmente, sino a la circunstancia de recepción misma del poema, ya que la figura del alocutario explícito también es una instancia múltiple que alude a los hombres y al pueblo romano.

La necesidad concreta del enfrentamiento bélico para los receptores reales de la obra y la coherencia en el tono épico del poema son el *acuerdo* explícito con los valores del destinatario, que lleva implícito el sentido de necesidad de la lectura del poema. Se cierra, entonces, el enlace retórico: Venus debe dar creación y paz para asegurar las condiciones comunicativas del poema, que la obra sea posible y los hombres puedan acercarse a la felicidad del conocimiento transmitido por ésta.

En conclusión, adhiramos o no a la posible interpretación final que proponemos, la *ékphrasis* funciona como un recurso retórico y estético afín a la función pedagógica del poema. Su composición está fundada en los imaginarios de los géneros heredados y provoca un cruce de diferentes tradiciones discursivas: épica, mitológica, bucólica y amorosa. Esta intertextualidad dialógica con géneros aceptados permite problematizar la recepción del poema mismo y acercar su intención doctrinaria a los valores establecidos en el campo social.

En este sentido, la función didáctica es indisociable de la condición poética, ya que la codificación artística de los conceptos filosóficos moviliza el deseo de aprendizaje; es la miel que endulza el remedio amargo, como

metaforiza Lucrecio. Ahora, ¿por qué esta invocación recupera *imágenes verbales* para introducir una explicación filosófica? Creemos que la respuesta está en la misma pregunta: lo arduo de la indagación filosófica, lo abstracto de sus planteos y lo extenso de los temas abordados hacen necesario, por contraposición, la recurrencia a imágenes concretas, provenientes del repertorio poético general, que actúen como intermediarias y propulsoras de la especulación lógica. No menos que el conocimiento, el poema mismo es un vehículo de *voluptas*, de allí que la diosa sea una síntesis también compleja de los deseos filosóficos, políticos y estéticos del poeta.

Así, el susurro de Venus, el aliento cálido que cautiva, se va disipando a lo largo de los versos explicativos del poema, y su figura mítica corpórea desaparece en el universo epicúreo, mientras aún sigue brillando, en las apelaciones reiteradas del poeta, la *luz inteligible* de su sonrisa.

Bibliografía

- DEREMETZ, A. (1995) *Le Miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Lille, Paris.
- DERRIDA, J. (1975) *La diseminación*, Madrid.
- ERNOU, A.; MEILLET, A. (1967) *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, Paris.
- FEENEY, D. (1998) *Literature and religion at Rome. Cultures, contexts, and beliefs*, Cambridge.
- FLORIO, R. (1999) "Memoria, epopeya antigua, narrativa contemporánea" en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*, España, pp. 49-58.
- FLORIO, R. (1980) "Sobre el Proemio del Canto Primero del *De Rerum Natura*" en *Argos* N 4, Buenos Aires, pp. 45-62.
- FLORIO, R. (2008) "*Dictis non armis*, Lucrecio y el código épico" en *L'Antiquité Classique* N 78, Louvain.
- FOWLER, D. P. (1991) "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis" en *The Journal of Roman Studies*, Vol. 81, pp.25-35.
- GIANNESCHI, H. (2005) *Epicuro. Dioses, religión y piedad*, Buenos Aires.
- HEFFERNAN, J. (1991) "Ekphrasis and Representation" en *New Literary History*, Vol. 22, N° 2, pp. 297-316.
- LÚCRECIO (1969) *De la naturaleza de las cosas*. Traducción de Abat J. MARCHENA, Madrid.
- LÚCRECIO (1990) *La Naturaleza*. Traducción de I. ROCA MELIÁ, Madrid.
- LÚCRECIO (2003) *La Naturaleza*. Traducción de F. SOCAS, Madrid.

- LUCRETI CARI, T. (1947) *De Rerum Natura. Libri Sex*. Translation by C. BAILEY, Oxford.
- NUSSBAUM, M. (2003) "Más allá de la obsesión y la aversión: la terapia del amor según Lucrecio" e "Inmortales mortales: la muerte y la voz de la naturaleza según Lucrecio" en *La terapia del deseo. Teoría y práctica en el ética helenística*, España.
- MESTRE, F. (2004) "La tradición griega en imágenes: Filóstrato y su galería de pinturas" en *Ética y estética. De Grecia a la modernidad*, Ana María González de Tobia editora, Buenos Aires, pp.155-175.
- THILL, A. (1979) *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle a l'époque augustéenne*, París.

Fecha de recepción: 31-10-07

Fecha de aceptación: 16-11-07

REESCRIBIENDO A NERÓN (CALPURNIO SÍCULO, 1. 33-88, TÁCITO, *ANALES*, 13. 4. 1-3)

MARIANA S. VENTURA

Universidad de Buenos Aires

hicnemus@hotmail.com

El propósito de este trabajo consiste en poner a prueba una relación intertextual sugerida pero no desarrollada por la crítica: la que vincularía al vaticinio de Fauno de Calp. 1. 33-88 con el discurso pronunciado por Nerón ante el Senado en ocasión de su asunción del poder en 54 d.C. Partiendo de la «reconstrucción» del discurso perdido de Nerón sobre la base de los datos provistos por Tácito, *Ann.* 13. 4. 1-3, el análisis comparativo de ambos textos permite constatar que los tres principales argumentos que habrían articulado la *inventio* del discurso de Nerón reaparecen en el poema de Calpurnio.

Our paper aims to check an intertextual boundary suggested but not proved by critics: the one that might exist between Faunus' prophecy in Calp. 1. 33-88 and Nero's address to the Senate as he came to the power in 54 a.D. Based on the «reconstruction» of the Emperor's lost speech according to the summary provided by Tacitus, *Ann.* 13. 4. 1-3, detailed comparative examination of both texts reveals the emergency in Calpurnius of the three main arguments that may have organized the *inventio* of the Emperor's speech.

En la égloga 1 de Calpurnio Sículo, dos pastores, Coridón y Órnito, deciden protegerse del arrebató del sol y emprender al abrigo de la sombra una de sus actividades características, el canto, cuando descubren grabado en la corteza de un árbol un texto escrito por la divinidad tutelar del paraje, el dios Fauno. Abandonan pues el propósito inicial de entonar sus propios cantos para dedicarse a leer el texto, que abarca la mayor parte del poema (vv. 33-88) y que se define reiteradamente como un "carmen" (vv. 32 y 35), de carácter sagrado (v. 20: "sacra pagina", v. 30: "sacros versus", v. 32: "divinum Carmen") y fecundo (v. 35: "laeta carmina"). Ambas caracterizaciones contribuyen a delinear el tipo de *carmen* en cuestión: se trata de un vaticinio, es decir, de un canto entonado por un dios (*sacer, divinus*), con el fin de revelar el futuro, en este caso próximo a comenzar y venturoso (*laetus*).

La crítica abocada al estudio de Calpurnio ha señalado en más de una oportunidad que este pasaje del poema se habría inspirado en el discurso pronunciado por Nerón ante el Senado en ocasión de su asunción del poder en el año 54¹. Este texto no se conserva, pero Tácito se refiere a él con cierto detalle en sus *Anales* (13. 4. 1-3), ofreciendo un resumen de su contenido por medio de un discurso indirecto, que por momentos, en virtud de la supresión de los verbos declarativos tan acorde al gusto por la expresión elíptica del autor², adopta la forma de un discurso indirecto libre³. La posible relación intertextual entre la égloga de Calpurnio y el discurso del emperador, que, lógicamente, abonaría la hipótesis de la datación neroniana del poeta⁴, cobra verosimilitud si se atiende a las referencias al poder político de la época dispersas en las églogas 1, 4 y 7, conocidas por eso mismo como las "églogas políticas"⁵ de Calpurnio. Pero sabemos además por Dion Casio⁶ que el discurso gozó de gran popularidad y que el Senado ordenó grabarlo en una columna de plata y recitarlo anualmente.

En los párrafos siguientes intentaremos ahondar en esta relación intertextual propuesta pero no desarrollada por la crítica, partiendo en

¹ Cf. por ejemplo Momigliano (1944:97), Korzeniewski (1971:87, *ad v.* 33 ss.), refiriéndose especialmente a los vv. 46-73, y Wiseman (1982:65-67).

² Para una caracterización general del estilo de Tácito cf. Löfstedt (1933: II 275-290); específicamente respecto de la elipsis verbal, cf. Gardner Moore (1903) y Eriksson (1934:38-39).

³ Para una definición de las nociones de discurso directo o mimético, indirecto o transpuesto, e indirecto libre, acompañada de agudas reflexiones acerca del carácter siempre ilusorio del "relato de palabras", cf. Genette (1989:226-241).

⁴ Como es bien sabido, todos los códices testigos coinciden en transmitir la obra del poeta junto con la de Nemesiano, de quien, a diferencia de Calpurnio, se conserva un dato biográfico preciso: según la *Historia Augusta*, Carus, 11. 2, Nemesiano habría sido contemporáneo del emperador Numeriano, muerto en 284 d.C. Esto llevó a que, mientras persistiera la confusión entre las cuatro bucólicas de Nemesiano y las siete de Calpurnio, nadie pusiera en duda la ubicación de ambos poetas en el siglo III d.C. Recién a comienzos del siglo XIX, Sarpe (1819:14-57) propuso la datación de las églogas 1, 7 y 4 de Calpurnio en los años 54, 57 y 58 respectivamente, abriendo el camino para que algo más tarde Haupt (1854) discriminara definitivamente los poemas de Calpurnio y Nemesiano, y estableciera como época de composición de los primeros el reinado de Nerón. Con pequeñas variaciones de detalle, esta hipótesis se mantuvo en pie hasta que Champlin (1978 y 1986) volvió a defender una datación tardía de Calpurnio, en este caso bajo el reinado de Alejandro Severo, es decir entre 222 y 235 d.C. Aunque no han faltado apoyos a esta hipótesis (cf. Armstrong (1986) y Courtney (1987)), la mayor parte de la crítica actual sigue sosteniendo que Calpurnio compuso sus poemas a mediados del siglo I d.C., bajo el imperio de Nerón.

⁵ La expresión corresponde a Spadaro (1969), aunque, desde luego, la relación entre Calpurnio y la política no pasó desapercibida a ningún comentarista del siglo XVI en adelante.

⁶ D.C. 61. 3. 1.

primer término de la "reconstrucción" –hasta donde resulte posible– del discurso de Nerón, sobre la base del análisis de los datos provistos por Tácito. A continuación, nos abocaremos a la lectura de los vv. 33-88 de la égloga 1 de Calpurnio como posible reescritura del discurso del emperador, atendiendo especialmente a la recurrencia de los enunciados que, de acuerdo con nuestras hipótesis, habrían articulado la argumentación del texto fuente.

Al proponer este método de trabajo, no ignoramos el carácter problemático de la identificación de las fuentes empleadas por Tácito para la redacción de su obra y, más aún, de las técnicas historiográficas a las que las sometió. Es bien sabido que, además de consultar los nutridos archivos públicos y privados disponibles para documentar los hechos a narrar, especialmente los *acta senatus*, y de aprovechar la memoria oral o escrita de protagonistas y testigos, Tácito basó su relato en la historiografía del siglo I⁷, hoy mayormente perdida. En el caso del libro 13 de los *Anales*, dedicado a los primeros años del gobierno de Nerón, el propio autor declara basarse en los relatos de Fabio Rústico, Plinio el Viejo y Cluvio Rufo⁸, pero la falta de las obras correspondientes impide pronunciarse con certeza en torno de su confiabilidad y del tratamiento del que Tácito las hiciera objeto. Recurriendo al cotejo sagaz, aunque conjetural y en buena medida indirecto, de los textos con sus posibles fuentes, la crítica ha llegado a conclusiones tan dispares como que Tácito seleccionaba y seguía fielmente una sola autoridad⁹, o que, por el contrario, tendía a descuidar las fuentes¹⁰, ofreciendo pues versiones subjetivas y poco confiables de los hechos. No obstante, parece imponerse la hipótesis más equilibrada de que, sobre la base de una investigación histórica rigurosa, de la que otros autores antiguos brindan testimonio¹¹, Tácito escribió su propio relato de los acontecimientos, documentado pero necesariamente personal, es decir, atravesado por su percepción subjetiva de los hechos, por su concepción de la historia y por su peculiar manejo del discurso¹².

⁷ Cf. Syme (1958:271-303).

⁸ Tac. *Ann.* 13. 20. 2-4; para la identificación y el comentario de las obras correspondientes, cf. por ejemplo Champlin (2003:40-44).

⁹ Cf. por ejemplo Mommsen (1870); para un comentario crítico de esta perspectiva cf. Syme (1958:291-303).

¹⁰ Cf. por ejemplo A. Momigliano (1966) *Studies in Historiography*, London, pp. 130-131, citado y criticado por Morford (1991:1596-1597).

¹¹ Plinio el Joven se refiere en varias oportunidades a la recopilación de material y a la consulta de documentos por parte de Tácito: cf. por ejemplo Plin. *Ep.* 6. 16. 1, 6. 20. 1, 7. 33. 3, etc.

¹² Cf. Morford (1991:1588-1589).

Teniendo en cuenta que en los párrafos siguientes intentaremos reconstruir una alocución de Nerón a partir del discurso referido de Tácito, merecen un párrafo aparte las especulaciones en torno de las técnicas empleadas por el historiador para la reproducción –o, mejor dicho, el relato de las palabras de sus personajes, de las que dependería, en última instancia, la confiabilidad de su testimonio y la legitimidad de nuestro método de trabajo. Está claro que todo "relato de palabras" –en términos de Genette¹³–, aún el relato mimético conocido como "discurso directo", implica una distancia respecto del discurso exterior a la narración, pero la clave de esta distancia radica precisamente en su inclusión en la categoría de relato, de narración, de la que no escapa el conjunto de la obra de Tácito –es decir, ni los discursos, ni las llamadas partes narrativas-. En este sentido, la tendencia a desconfiar de la veracidad de los discursos en particular, por considerarlos ejercicios retóricos decorativos, deliberadamente falsos e intrascendentes desde el punto de vista histórico, parece un prejuicio difícil de sostener¹⁴. También en el caso de los discursos se ha procurado indagar en la técnica de Tácito, recurriendo a la comparación, generalmente indirecta, de las versiones ofrecidas por el historiador con sus originales: de particular importancia ha resultado el cotejo de la defensa de los derechos de los galos a integrar el Senado romano, atribuida a Claudio en *Ann.* 11. 24, con la transcripción del discurso original descubierta en una inscripción de Lyon, en 1528. Los análisis sugieren que Tácito trabajó sobre la base de la consulta de los discursos originales, sobre todo cuando éstos habían sido pronunciados ante el Senado y se conservaban en sus actas, aunque no se privó de introducir modificaciones de variada importancia, no sólo abreviando y estilizando, sino también omitiendo, transponiendo y agregando pasajes, cuando esto servía a la caracterización dramática de situaciones y personajes. Las comparaciones sugieren también que Tácito no procedió de igual modo con todos los discursos, sino que los sometió a un tratamiento distinto en función de su autoría. Así, por ejemplo, los discursos de Claudio, figura débil y de capacidad retórica dudosa, parecen haber sufrido alteraciones mayores que los de Tiberio, reconocido por Tácito como un gran orador¹⁵. En este sentido, a los fines de nuestro trabajo, conviene tener en cuenta que en *Ann.* 13. 3 Tácito declara a Séneca como autor de los discursos de Nerón: esto no se reafirma explícitamente en el capítulo siguiente, respecto del segundo discurso, pronunciado ante el Senado, que analizaremos a continuación, pero en *Ann.* 13. 11 aparece

¹³ Cf. *supra*, nota 3.

¹⁴ Cf. Miller (1975:45).

¹⁵ Cf. Tac. *Ann.* 13. 3. 2 y, en general, Syme (1958: 317-320, 700-710).

una nueva referencia a Séneca como *ghost-writer*¹⁶ del emperador. Sin duda, la autoría de un orador tan importante como Séneca, de indiscutida influencia sobre la retórica del período y sobre el estilo de Tácito en especial, hablaría a favor de una particular cautela por parte del historiador en la transmisión de sus palabras¹⁷.

I

Transcribimos a continuación el resumen del discurso de Nerón ofrecido por Tácito:

1 Ceterum peractis tristitiae imitamentis curiam ingressus et de auctoritate patrum et consensu militum praefatus, consilia sibi et exempla capessendi egregie imperii memoravit, neque iuventam armis civilibus aut domesticis discordiis imbutam; nulla odia, nullas iniurias nec cupidinem ultionis adferre. 2 tum formam futuri principatus praescrisit, ea maxime declinans quorum recens flagrabat invidia. non enim se negotiorum omnium iudicem fore, ut clausis unam intra domum accusatoribus et reis paucorum potentia grassaretur; nihil in penetibus suis venale aut ambitioni pervium; discretam domum et rem publicam. 3 teneret antiqua munia senatus, consulum tribunalibus Italia et publicae provinciae adsisterent: illi patrum aditum praeberent, se mandatis exercitibus consulturum.¹⁸

1 Pero cumplido el simulacro de tristeza, tras entrar a la Curia y comenzar a hablar acerca de la autoridad de los senadores y del acuerdo de los soldados, mencionó los consejos y los ejemplos de los que disponía para emprender un excelente reinado, y que su juventud no había estado imbuida de guerras civiles o discordias internas; que no traía ningún odio, ninguna injuria ni deseo de venganza. 2 Luego trazó al proyecto de su futuro principado, rechazando ante todo las cosas que generaban críticas en el momento. En efecto, dijo que él no sería juez de todos los asuntos, como para que, encerrados en un mismo recinto los acusadores y los reos, avanzara el poder de unos pocos; que en su casa nada estaría a la venta o abierto a la ambición; que su casa y el estado estarían separados. 3 ¡Que el Senado retuviera sus antiguas funciones, que Italia y las provincias públicas asistieran a los tribunales de los cónsules!; ¡que aquéllos les ofrecieran el acceso a los senadores!; él velaría por los ejércitos que le habían sido encomendados.

¹⁶ Cf. Avery (1959:167).

¹⁷ Cf. Syme (1958:333-336).

¹⁸ Tac. *Ann.* 13. 4. 1-3. El texto corresponde a la edición de Furneaux (1965). La traducción es nuestra.

Aunque, en principio, el escenario donde Nerón pronuncia su discurso, la Curia, ámbito privilegiado de la discusión política, llevaría a pensar que el discurso en cuestión pertenecía al género deliberativo, del texto de Tácito no se desprende en ningún momento que el *princeps* se propusiera defender un curso de acción a tomar entre otros posibles: en otras palabras, que dejara lugar a una decisión del Senado.¹⁹ Antes bien, el discurso consiste en la presentación y descripción laudatoria de un programa de gobierno y, en forma más velada, de su artífice, el nuevo *princeps*, que ya había sido saludado como tal por el ejército y cuyo poder había sido respaldado posteriormente tanto por un *senatus consultum* como por las provincias.²⁰ En este sentido, consideramos que el discurso se encuadraba más bien en el género demostrativo o epidíctico, donde la causa a defender consistía en la virtud o la crítica de una persona²¹. En este caso, los límites entre la persona a alabar, que coincide con la del orador, y sus acciones futuras se muestran sumamente lábiles: en la preceptiva no muy extensa del género epidíctico estaba previsto que el elogio de una persona se centrara en instancias exteriores al individuo tanto como en sus rasgos físicos y espirituales.²² Como intentaremos demostrar más adelante, el resumen de Tácito permite inferir que la "autoalabanza" del emperador en este discurso recurría a la estrategia retórica de elogiar su pasado (su estirpe) y su entorno (las circunstancias en las que se crió, sus consejeros), por una parte, y su futuro (las acciones que se proponía emprender durante su reinado), por otra: es decir, en todos los casos, instancias exteriores al individuo mismo. Pero de la confrontación de ambos momentos de su vida se imponía la deducción de un presente maravilloso, que el silencio del orador contribuía a hacer aún más convincente.

Atendiendo a las seis partes del discurso distinguidos por los tratados de retórica de fines de la República, exordio, narración, división o partición, confirmación, refutación o reprensión y conclusión²³, consideramos que en el resumen de Tácito se reconocen rastros de todas ellas -con la posible excepción de la confirmación, que podría hallarse subsumida a la conclusión- en los términos que pasamos a detallar en los párrafos siguientes:

1. Exordio:

de auctoritate patrum et consensu militum praefatus²⁴

¹⁹ Cf. *Her.* 1. 2, *Cic. Inv.* 1. 7.

²⁰ Cf. *Tac. Ann.* 12. 69. 4-5.

²¹ Cf. *Her.* 1. 2, *Cic. Inv.* 1. 7.

²² Cf. *Her.* 3. 10, *Cic. Inv.* 2. 177.

²³ Cf. *Her.* 1. 4, *Cic. Inv.* 1. 19.

²⁴ *Tac. Ann.* 13. 4. 1.

Tanto el verbo *praefero* como el valor temporal del participio permiten inferir que la construcción encierra el contenido del comienzo del discurso, que se habría centrado en la legitimidad de su poder gracias al apoyo prestado por el Senado y la milicia. Es interesante marcar que, aunque en este contexto el plural del genitivo *patrum* remite indudablemente a los senadores, podría incluir también una referencia velada a los antepasados de Nerón. En este caso, el plural desdibujaría su filiación concreta, acaso debido a los antecedentes dudosos que ésta le podía acarrear, tanto en lo respectivo a su padre biológico, Domicio Ahenobarbo, a quien Suetonio pinta en los peores tonos²⁵, como a su padre adoptivo, el emperador Claudio, que por un lado representaba el pasado que Nerón se proponía dejar atrás (cf. más adelante, en 14. 4. 2: "declinans quorum recens flagrabat invidia") y, por otro lado, podía recordarle al auditorio la existencia de su hijo biológico algo menor, Británico, a quien el *princeps* acababa de desplazar en circunstancias poco claras.²⁶ Contrariamente, el uso del plural une la figura del orador a la autoridad de la *gens Iulia*, que se remonta a la figura indiscutible de Augusto, y al Senado, destinatario del discurso. Y cabe agregar que el programa político que se enunciará a continuación en buena medida descansa sobre la enunciación de principios afines a los del gobierno de Augusto, que incluyen el respeto por las atribuciones del Senado.

Es de destacar, de todos modos, que el discurso en cuestión se presenta en inmediata sucesión a uno anterior, consistente en el elogio de Claudio pronunciado en ocasión de sus funerales, reseñado por Tácito en *Ann.* 13. 3 y retomado al comienzo de éste como "tristitia imitamenta": la falsedad del elogio se pone de manifiesto no sólo en la reseña misma, según la cual

²⁵ Suet. *Nero*, 5: "Ex Antonia maiore patrem Neronis procreavit omni ex parte vitae detestabilem" ("De Antonia Mayor tuvo al padre de Nerón, un ser detestable en todo momento de su vida"); 6: "De genitura eius statim multa et formidulosa multis coniectantibus praesagium fuit etiam Domitii patris vox, inter gratulationes amicorum negantis "quicumque ex se et Agrippina nisi detestabile et malo publico nasci potuisset" ("Cuando muchos ya lo anticipaban, fueron presagio de grande y terrible nacimiento las propias palabras de su padre Domicio, quien negaba las felicitaciones de sus amigos diciendo que 'de él y Agrippina sólo podía nacer algo detestable y nefasto para la comunidad'"). Las citas de Suetonio corresponden a la edición de Ailloud (1961). Cf. también en Suetonio las referencias a que Nerón se enojaba cuando lo llamaban Ahenobarbo, recordándole su origen.

²⁶ Cf. Tac. *Ann.* 12. 69: "dubitavisse quosdam ferunt, respectantis rogitantisque ubi Britannicus esset: mox nullo in diversum auctore quae offerebantur secuti sunt. [...] testamentum tamen haud recitatum, ne anteposito filio privignus iniuria et invidia animos vulgi turbaret." ("Dicen que algunos (sc. soldados) dudaron, mirando para atrás y preguntándose dónde estaba Británico; luego, al no recibir ninguna otra orden en contrario, aceptaron lo que se les proponía. [...] sin embargo, no se leyó el testamento, para que el privilegio del hijastro por sobre el hijo no excitara los ánimos del pueblo con injuria y desconfianza.").

algunas partes del discurso, compuesto además por otro –por Séneca, tal como señalamos antes-, provocaron sonrisas tanto en el orador como en su auditorio²⁷, sino en el propio significado y novedad de la palabra *imitamentum*, que sólo se registra en Tácito. La inmediata sucesión de los dos discursos, el primero de ellos abiertamente epidíctico, refuerza el carácter epidíctico del segundo: al elogio de Claudio le sigue el elogio de sí mismo, aunque éste, para resultar aceptable, no se pueda plantear abiertamente en estos términos y recurra más bien a la ficción de presentarle al Senado una propuesta política –esto es, un discurso deliberativo-, que en la práctica aquél no puede más que acatar. En este sentido, la aparente *captatio benevolentiae* contenida en la construcción participial que estamos analizando encierra más bien una advertencia: los senadores poseen *auctoritas*, pero el orador les recuerda que, valiéndose de ella, ya han legitimado el *imperium* del nuevo *princeps*, que cuenta además con el apoyo del ejército. En consecuencia, de ahora en más sólo les queda aceptar el proyecto que éste gentilmente se aviene a compartir con ellos en los párrafos siguientes.

2. Narración:

consilia sibi et exempla capessendi egregie imperii memoravit, neque iuventam armis civilibus aut domesticis discordiis imbutam; nulla odia, nullas iniurias nec cupididem ultionis adferre.²⁸

Aunque la *Retórica a Herennio* señala que la narración no es obligatoria en el género epidíctico, la recomienda cuando se desea contar una acción de la persona alabada o criticada a lo largo del discurso²⁹. En este caso, el

²⁷ Cf. Tac. *Ann.* 13. 3. 1-2: "Die funeris laudationem eius princeps exorsus est, dum antiquitatem generis, consulatus ac triumphos maiorum enumerabat, intentus ipse et ceteri; liberalium quoque artium commemoratio et nihil regente eo triste rei publicae ab externis accidisse pronis animis audita: postquam ad providentiam sapientiamque flexit, nemo risui temperare, quamquam oratio a Seneca composita multum cultus praeferret, ut fuit illi viro ingenium amoenum et temporis eius auribus accommodatum." ("El día del funeral, el emperador comenzó su elogio (sc. el de Claudio), manteniendo la compostura tanto él como los demás mientras enumeraba la antigüedad de su estirpe, sus consulados y los triunfos de sus antepasados; también fueron oídas con ánimo atento las referencias a sus estudios y a que, durante su gobierno, no habían ocurrido sucesos peligrosos para la república en el extranjero: luego, cuando pasó a hablar de su previsión y prudencia, nadie pudo evitar una sonrisa, aunque el discurso compuesto por Séneca hiciera gala de un enorme refinamiento, ya que este hombre poseía un espíritu ameno y adecuado a los oídos de su tiempo.")

²⁸ Tac. *Ann.* 13. 4. 1.

²⁹ Cf. *Her.* 3. 13. Vale aclarar que la manera de tratar el exordio a la que hace referencia el *auctor ad Herennium*, según los capítulos inmediatamente anteriores, consiste en explicar

verbo *memorare* sirve para introducir tres acontecimientos pasados vinculados con la figura de Nerón: el hecho de haber dispuesto de consejos y de ejemplos, que en su juventud no le haya tocado vivir desórdenes civiles y que, por ende, esté libre de resentimientos.

De estas tres acciones, estrictamente el orador sólo es sujeto activo de la última. La primera, expresada por medio de una construcción nominal, donde el orador asoma tan sólo por medio de un dativo de interés, que lo presenta antes como beneficiario de acciones ajenas que como benefactor activo ("*consilia sibi et exempla capessendi egregie imperii*"), sirve de nexa con el exordio, en la medida en que vuelve a hacer hincapié en las autoridades que lo legitiman como emperador: a las figuras de los "padres" –senadores y antepasados– y del ejército, se añaden aquí sus consejeros –Burro y Séneca³⁰– y los ejemplos –se entiende– de gobernantes anteriores. Es de notar que la única acción que podría haberlo tenido a Nerón como sujeto, la de "*imperium capessere*", se desdibuja bajo una nueva construcción nominal donde la fuerza del verbo se diluye en la naturaleza atributiva de un gerundivo.

En el segundo acontecimiento referido por la narración, el hecho de que la juventud de Nerón haya transcurrido en un período de paz interna, el orador se ha convertido ya en sujeto de la acción, aunque pasivo y disimulado además bajo la generalidad de un sustantivo abstracto ("*iuventam armis civilibus aut domesticis discordiis imbutam*"): literalmente, no es Nerón quien no llega al poder imbuido de discordias, sino su juventud.

Recién al final de la narración el orador se impone como sujeto activo del verbo, aunque Tácito ("*nulla odia, nullas iniurias nec cupidinem ultionis*

los motivos por los cuales se emprende el elogio, centrándolos en la persona del orador (vínculo con el elogiado, rasgos de la personalidad del orador que lo hacen creíble, etc.), en la persona elogiada (su virtud está por encima de la capacidad oratoria del hablante, etc.) o bien en los destinatarios (recordarles de dónde conocen a la persona elogiada, etc.). Aunque, desde luego, no podemos asegurar en qué consistía el contenido completo del exordio original, el resumen de Tácito no presenta nada que se ajuste a esta descripción; se justificaría pues la inclusión de una *narratio* en el discurso.

³⁰ Cf. Tac. *Ann.* 13. 2. 1-2: "*l'aturque in caedes, nisi Afranius Burrus et Annaeus Seneca obviamissent. hi rectores imperatoriae iuventutae et (rarum in societate potentiae) concordēs, diversa arte ex aequo pollebant, Burrus militaribus curis et severitate morum, Seneca praecipis eloquentiae et comitate honesta...*" ("Y se avanzaba hacia el crimen, si no hubiesen salido a su encuentro Afranio Burro y Aneo Séneca. Estos guías de la juventud imperial, que además se llevaban bien (algo raro en los entornos del poder), se destaca de manera similar en ámbitos distintos, Burro en cuestiones militares y en la austeridad de las costumbres, Séneca en los preceptos de la elocuencia y en digno refinamiento.").

adferre"): se echa de menos un sujeto *se*, del que a lo sumo podría prescindirse reponiendo el sujeto *iuventam* de la proposición anterior³¹.

Más allá del nexa establecido con el exordio del discurso, donde se amplía la referencia a las fuentes de las que se desprende la autoridad del orador, explícitamente la narración se centra pues en el recuerdo de que el nuevo emperador ha vivido siempre rodeado de paz interna y de que llega al poder con una mente abierta y constructiva. Vale la pena destacar, de todos modos, que esto no se enuncia así, en forma afirmativa, sino por medio de reiteradas negaciones ("neque... nulla... nullas... nec"), que descartan pero a la vez evocan las circunstancias rechazadas ("armis civilibus aut domesticis discordiis", cuya unidad se enfatiza por medio de un quiasmo; "odia... iniurias... cupidinem ultionis", en gradación climática marcada por miembros crecientes). Implícitamente, además, la manera gradual e incompleta en que el orador se va imponiendo como sujeto gramatical de la acción parece sugerir la narración del propio acceso de Nerón al poder, en circunstancias accidentadas y acaso inconclusas: más allá de apuntalar su caracterización como una persona abierta al asesoramiento de personas autorizadas, la referencia inicial a los *consilia* da cuenta también del escaso margen de independencia del que disponía el joven emperador en sus decisiones. Es bien sabido que el círculo liderado por su madre, que le había allanado el camino al gobierno, no tardaría en convertirse para él en un escollo, del que se libraría recurriendo a sus mismos y criminales métodos.

3. Argumentación: partición y refutación

tum formam futuri principatus praescipsit, ea maxime declinans quorum recens flagrabat invidia. non enim se negotiorum omnium iudicem fore, ut clausis unam intra domum accusatoribus et reis paucorum potentia grassaretur; nihil in penatibus suis venale aut ambitioni pervium; discretam domum et rem publicam.³²

Consideramos que el párrafo 2 puede entenderse como un resumen de la argumentación del discurso, donde se distinguen con claridad la partición, que abarca la primera oración, y la refutación, que abarca el resto del párrafo.

³¹ Vale aclarar que la elipsis del sujeto en las sustantivas de infinitivo, aunque no muy frecuente, parece haber sido un uso propio de la lengua coloquial, registrado a partir de Plauto; en los historiadores se lo encuentra ya en César, y no resulta llamativo su uso por parte de un autor tan afecto a los giros elípticos como Tácito. Cf. Hofmann-Szantyr (1965:362) y Ernout-Thomas (1964:322).

³² Tac. *Ann.* 13. 4. 2.

En efecto, en la primera oración se enuncia el punto principal sobre el cual versará la argumentación siguiente, es decir, el proyecto de gobierno ("formam futuri principatus"): es interesante remarcar que, en relación con lo que comentamos en párrafos anteriores, dicho proyecto se presenta como objeto de una prescripción ("praescipsit"), en ningún momento de una consulta al Senado. Por su parte, el sustantivo *forma*, que define el plan de gobierno como una idea, un esquema, antes que como acciones concretas, y la presentación del principado como algo por comenzar ("futuri principatus") instalan el futuro en el resto del texto, ya sea mediante formas nominales en ese tiempo ("fore", "consulturum") o mediante subjuntivos volitivos ("teneret", "adsisterent", "praerberent"³³). En este sentido, se advierte un corte claro entre las dos partes anteriores del discurso, vueltas hacia el pasado del orador, y las que les siguen, centradas en su futuro.

La partición incluye además un resumen de la argumentación que el orador se propone emprender: "ea maxime declinans quorum recens flagrabat invidia". Si en lo que sigue llama la atención la falta de argumentos afirmativos, es decir, de una confirmación, esta construcción nos induce a pensar que tal ausencia no se debe a que Tácito decidiera no incluirla en su resumen, sino, antes bien, a que el texto original no la traía o, al menos, no le reservaba un lugar demasiado importante: el adverbio *maxime* indica que el proyecto descrito en el discurso consistía "ante todo" en la negación de hechos y tendencias que al momento del acceso al poder del nuevo gobernante merecían la censura de la opinión pública. La conjunción *enim*, que oficia de puente entre la partición y la refutación, deja en claro que el resto del párrafo constituye el despliegue del anunciado rechazo.

La refutación abarca pues las tres proposiciones siguientes, destinadas a negar prácticas corrientes durante el reinado de Claudio, según el testimonio de los historiadores del período: la realización de juicios privados y la intervención personal del emperador como juez en todas las causas judiciales³⁴, que, si bien merecería en muchos casos una valoración favorable por parte de los juristas posteriores³⁵, en el momento originó dilaciones,

³³ El imperfecto se explica por *oratio obliqua*; cf. Ernout-Thomas (1964: par. 410 b).

³⁴ Suet. *Cl.* 14: "Ius et consul et extra honorem laboriosissime dixit, etiam suis suorumque diebus sollempnibus, nonnumquam festis quoque antiquitas et religiositas. Nec semper praescripta legum secutus duritiam lenitatemve multarum ex bono et aequo, perinde ut adficeretur, moderatus est." ("Tanto cuando era cónsul como cuando estaba desprovisto de este honor, dictó justicia con gran esmero, incluso en fechas solemnes consagradas a su persona o a su familia, a veces en ocasiones festivas y religiosas establecidas desde tiempos remotos. Sin atenerse siempre a las prescripciones de las leyes, moderó la dureza o la suavidad de las multas de acuerdo con el bien y la justicia, según lo guiaran sus impresiones.") Cf. C.D. 60. 4. 3.

³⁵ Cf. Suet. *Cl.* 15, *Ulp.* 11. 8; *Dig.* 4. 4. 3; 40. 15. 4. 1; Just. *Inst.* 3. 3. 1; *Cod. Just.* 5. 30.3, citados por Furneaux (1965:37).

sentencias en muchos casos poco cuidadosas y por ende injustas, parcialidades ("clausis unam intra domum accusatoribus et reis") y, desde luego, concentración de poder ("potentia paucorum grassaretur")³⁶; la venialidad y la ambición de los integrantes de la casa imperial, familiares, allegados y libertos del emperador, imbuidos de enorme poder por el solo hecho de integrar su círculo³⁷; y, en relación con lo anterior, la transformación de la política de estado en un capítulo más de la vida privada del emperador. Esta tercera proposición, la única que se enuncia en forma afirmativa, resume en buena medida las dos anteriores: la mención recurrente de la casa imperial en el pasaje ("unam intra domum", "in penetibus suis", "domum") deja en claro que la principal circunstancia a refutar radica en la confusión entre la vida privada y la vida pública del emperador, y el "encierro" del poder en los límites de su círculo íntimo. El crecimiento desmedido del poder de la casa imperial se acompañaba, desde luego, de una disminución de las atribuciones del Senado: a prometer el retorno al equilibrio entre los poderes del Senado y del emperador se reservaba, según inferimos del relato de Tácito, la porción final del discurso.

Es de notar, finalmente, que en la refutación aparece la tercera persona "se" que echábamos de menos en la narración y que instala finalmente al orador como sujeto activo y expreso de una proposición. Su irrupción se reitera en la proposición siguiente por medio del posesivo "suis".

4. Conclusión:

teneret antiqua munia senatus, consulum tribunalibus Italia et publicae provinciae adsisterent: illi patrum aditum praeberent, se mandatis exercitibus consulturum.³⁸

En la parte final del discurso, en las tres proposiciones que tienen como sujeto al Senado, o a Italia y las provincias, el futuro se reemplaza por un subjuntivo volitivo, con valor permisivo, que recalca su subordinación al poder imperial. El futuro reaparece al final, en la proposición que tiene por sujeto al emperador. Es en buena medida este cambio de tiempos y

³⁶ Tac. *Ann.* 11. 5: "nam cuncta legum et magistratum munia in se trahens princeps materiam praedandi patefecerat." ("Pues concentrando todas las funciones de las leyes y de las magistraturas en sí mismo, el emperador había descubierto el tema del saqueo.")

³⁷ Tac. *Ann.* 12. 60: "Claudius libertos quos rei familiari praefecerat sibique et legibus adaequaverit" ("que Claudio igualó a sí mismo y a las leyes a los libertos a los que había confiado el mando de su familia"); *H.* 5. 12: "per avaritiam Claudianorum temporum" ("por la avaricia de los tiempos de Claudio"). Cf. D.C. 60. 17. 6.

³⁸ Tac. *Ann.* 13. 4. 3.

modos verbales el que nos lleva a proponer que este párrafo final del capítulo resume la conclusión más que la confirmación del discurso. Al margen de lo que señalamos ya en el párrafo anterior, que según la partición el proyecto de gobierno consistía principalmente en una negación de prácticas políticas de la época de Claudio censurables a los ojos de la opinión pública, el tono patético que le imprime al pasaje el uso de los subjuntivos parece prestarse mejor al final encendido de un discurso que a la exposición razonada de un proyecto. Aunque, desde luego, no disponemos de datos suficientes como para asegurar que esto efectivamente fuera así en el discurso original.

Como consecuencia de la limitación del poder de la casa imperial propuesta en la sección anterior, se impone la recuperación por parte del Senado de su antiguo poder y el regreso a un equilibrio de las instituciones afin al de las primeras épocas del principado.³⁹ En este sentido, aunque en el contexto donde aparece no hay dudas de que el segundo genitivo *patrum* del capítulo se refiere nuevamente a los senadores, a través de él vuelve a sobrevolar el texto la idea de que para el nuevo emperador respetar al Senado equivale a tender un puente hacia sus antepasados.

Por lo demás, la recuperación del equilibrio de poderes beneficiaría no sólo al Senado, sino también a los cónsules: según Mommsen⁴⁰, en este pasaje la expresión "consulum tribunalibus" haría referencia al lugar que los cónsules ocupaban en los juicios de los *comitia*; por su parte, era antigua costumbre la actuación de los cónsules como intermediarios entre el Senado y los delegados provenientes de Italia o las provincias⁴¹. Frente a la recuperación de los poderes tradicionales de senadores y cónsules, el orador se compromete entonces a limitar su influencia al radio de acción original de los *imperatores*: el ejército. Conviene marcar, de todos modos, que el discurso se cierra con una nueva forma verbal en futuro, que contrasta con los subjuntivos anteriores: está claro que tanto los subjuntivos como el futuro se refieren a acciones por venir, pero los primeros presentan un grado de realidad menor. Que el Senado y los cónsules recuperen sus antiguas atribuciones es una orden, más aún, un permiso, que se puede cumplir o no; en cambio la conducción del ejército por parte del emperador se presenta como un hecho de cumplimiento seguro.

En síntesis, el resumen ofrecido por Tácito indicaría que el discurso pronunciado por Nerón ante el Senado en ocasión de su ascenso al poder,

³⁹ Cf. Suet. *Nero* 10: "Atque ut certiorum adhuc indolem ostenderet, ex Augusti praescripto imperatorum se professus..." ("Y para dar muestras aun más ciertas de su carácter, declaró que gobernaría de acuerdo con la preceptiva de Augusto.").

⁴⁰ *Staatsr.* III 932. 5, citado por Furneaux (1965:158 n.)

⁴¹ Cf. Liv. 29. 16. 6, citado por Furneaux (1965:158 n.)

más allá de la afinidad con el género deliberativo que pudiera presentar por la temática y las circunstancias de su alocución, pertenecía al género epidíctico y tenía por objeto ensalzar la figura del nuevo emperador, ganándole el favor del auditorio conformado por los senadores y sus súbditos en general: en este sentido, aunque las referencias a los senadores que enmarcaban el discurso dejaban en claro que ellos constituían su destinatario directo ("auctoritate patrum", "patrum aditum"), la mención de Italia y las provincias al final sugeriría que también éstas se visualizaban como destinatarios a convencer.

Ante lo poco persuasivo que hubiera resultado que el orador emprendiera en forma explícita su propio elogio, la *inventio* del discurso parece haberse valido fundamentalmente de tres argumentos: 1) el nuevo emperador es legítimo, en tanto su poder cuenta con la aprobación del Senado y el ejército, y con el apoyo de consejeros y ejemplos adecuados; 2) el nuevo emperador garantiza la paz; 3) el nuevo emperador propone un proyecto de gobierno cuyo objetivo principal es revertir errores del pasado, como la concentración del poder y la corrupción, y respetar las instituciones. El elogio del emperador no se llevaba a cabo por lo tanto en forma directa, sino indirecta, a través de la alabanza del entorno que configuraba su pasado y del proyecto de gobierno que configuraba su futuro: a partir de la confrontación de ambos se imponía la conclusión del carácter positivo de su presente. Está claro, de todos modos, que el sujeto lógico de los tres argumentos era el orador. En concordancia con el ocultamiento de la figura del orador por detrás de su pasado y de su futuro, el pronombre reflexivo *se* sólo se iba imponiendo gradualmente a lo largo del texto, aunque terminaba cerrándolo en la última oración.

Los argumentos parecen haberse dispuesto equilibradamente a lo largo del discurso, de modo tal que el primero se repartiera entre el exordio y la narración, el segundo se expresara completo en la narración, y el tercero se repartiera nuevamente entre la refutación y la conclusión. Los argumentos que correspondían al pasado del orador se destinaban pues al exordio y la narración, mientras que los que correspondían a su futuro se desarrollaban en la refutación y la conclusión.

Excepto el primer argumento (legitimidad del poder del emperador), que se enunciaba en forma afirmativa, los dos siguientes (paz, futuro respetuoso de las instituciones) se enunciaban mayormente por medio de negaciones. Este notable privilegio de la expresión negativa se correspondía con la falta de confirmación a lo largo del discurso: lo que podría haberse argumentado en forma afirmativa, se enunciaba patéticamente al final, a modo de conclusión.

II

Si se acepta la datación de Calpurnio en época de Nerón⁴², resulta indudable que en la bucólica 1 buena parte del vaticinio de Fauno (especialmente los vv. 37-76) reproduce los argumentos del discurso del emperador que señalamos en los párrafos anteriores:

[Ornytus]

"Qui iuga, qui silvas tueor, satus aethere Faunus, haec populis ventura cano: iuvat arbore sacra laeta patefactis incidere carmina fatis.	35
vos o praecipue nemorum gaudete coloni, vos populi gaudete mei: licet omne vagetur seculo custode pecus nocturnaue pastor claudere fraxinea nolit praesaepia crate, non tamen insidias praedator ovilibus ulla	40
fferet aut laxis abiget iumenta capistris. aurea secura cum pace renascitur aetas et redit ad terras tandem squalore situque alma Themis posito iuvenemque beata sequuntur saecula, maternis causam qui vicit lulis.	45
dum populos deus ipse reget, dabit impia victas post tergum Bellona manus spoliataque telis in sua vesanos torquebit viscera bella et modo quae toto civilia distulit orbe, secum bella geret: nullos iam Roma Philippos	50
deflebit, nullos ducet captiva triumphos; omnia Tartareo subigentur carcere bella inmergentque caput tenebris lucemque timebunt. candida Pax aderit, nec solum candida vultu, qualis saepe fuit, quae libera Marte professo,	55
quae domito procul hoste: tamen grassantibus armis publica diffudit tacito discordia ferro: omne procul vitium simulatae cedere pacis iussit et insanos Clementia contudit enses. nulla catenati feralis pompa senatus	60
carnificum lassabit opus, nec carcere pleno infelix raros numerabit curia patres. plena quies aderit, quae stricti nescia ferri	

⁴² Cf. *supra*, n. 4. Al margen de argumentos estilísticos sólidos aunque opinables, como los enumerados por Mayer (1980), la datación neroniana descansa fundamentalmente sobre dos referencias históricas precisas: en la égloga 7, la mención del anfiteatro de madera inaugurado por Nerón en 57, y en la égloga 1, la mención del cometa avistado poco tiempo antes de la muerte de Claudio, en 54: cf. Townend (1980).

y temerán a la luz. Se hará presente la radiante Paz, y radiante no sólo en apariencia, como con frecuencia lo fue la que, aun libre de guerra declarada, aun vencido el enemigo en parajes remotos, sin embargo, al extenderse la violencia, diseminó discordias públicas con silencioso hierro. Clemencia ordenó que retrocediera todo vicio de paz ficticia y embotó las insensatas espadas. El cortejo fúnebre de ningún senado cubierto de cadenas fatigará la labor de los verdugos, ni una desdichada curia contará escasos senadores, mientras la cárcel rebose de ellos. Se hará presente un sosiego absoluto, que, ignorante del hierro desenvainado, traerá nuevos reinos laciales de Saturno, nuevos reinos de Numa, quien por vez primera enseñó la obra de la paz a las filas regocijados por la matanza y enardecidas aún por las campañas de Rómulo, y quien, llamadas a silencio las armas, ordenó que las trompetas sonaran en ceremonias religiosas, no en batallas. Tras comprarlo, el cónsul ya no recibirá en silencio la apariencia de un honor borroso, ni insignias de poder vacías y un tribunal inerte; por el contrario, restauradas las leyes, se hará presente toda justicia y retornarán la costumbre del foro y su anterior apariencia, y un dios mejor se llevará una era abrumada. ¡Salte de júbilo todo pueblo que, en los confines de la tierra, habite el profundo Noto y el elevado Bóreas, y todo pueblo que ya se extienda a la salida o a la puesta del sol, ya hierva bajo el centro del éter! ¿Veis cómo la vigésima noche refulge ya en un cielo límpido y permite ver un cometa radiante de apacible luz? ¿Cómo brilla un diáfano cuerpo celeste sin herida? ¿Acaso una antorcha, como suele suceder, rocia uno y otro extremo con fuego ensangrentado y brilla por obra de ardiente sangre? ... Sin embargo, no era así en otro tiempo, cuando, arrebatado César, anunció armas fatales a ciudadanos desdichados. Se ve que un dios en persona recibirá de manera tan suave el peso de la mole romana en sus fuertes brazos, que ni resonará la fractura con el estrépito de un mundo cambiado ni por sus méritos Roma declarará antes de tiempo a los muertos penates, sino cuando el amanecer se haya vuelto para ver los ocasos."

Los argumentos del discurso del emperador retomados por el vaticinio de Fauno son entonces los siguientes:

1) El nuevo emperador es legítimo, en tanto su poder cuenta con la aprobación del Senado y el ejército, y con el apoyo de consejeros y ejemplos adecuados:

-Se suceden en el poema las referencias a un nuevo gobernante, artífice del retorno de la edad de oro: vv. 44-45: "*iuvenemque beata sequuntur / saecula, maternis causam qui vicit lulis*"⁴⁴; v. 46: "*Dum populos deus ipse reget*"; v. 73: "*afflictum melior deus auferet aevum*".

⁴⁴ Este verso, de oscuridad posiblemente intencional, ya sea para imitar el estilo oracular o para matizar su carga ideológica, ha dado lugar a muchas interpretaciones y conjeturas. *Vincere causam* es una frase corriente para expresar tanto la victoria en el tribunal,

-La caracterización del gobernante incluye rasgos mencionados en el discurso (juventud), y también presupuestos (pertenencia a la *gens Iulia*) o sugeridos (divinidad) por él.

-Los versos de Calpurnio se abren con el verbo "licet" (v. 37), que presenta a la edad de oro descrita a continuación como el fruto de un permiso. Por cierto, la impersonalidad sume al sujeto de dicho permiso en la indefinición, a diferencia del discurso, donde se mencionaba explícitamente al Senado y al ejército. De todos modos, como veremos más adelante, entre los atributos de la edad de oro figurará la restauración de la dignidad del Senado.

-La edad de oro no se presenta, además, como una circunstancia absolutamente novedosa, sino como un renacimiento, como el regreso a las fuentes de un pasado venturoso remoto, claramente distinto del pasado inmediato: v. 42: "Aurea... renascitur aetas"; vv. 43-44: "redit ad terras... / alma Themis"; vv. 64-65: "altera Saturni referet Latialia regna, / altera regna Numae"; vv. 72-73: "vultumque priorem / reddet". Este regreso a una edad de oro primigenia se corresponde con el planteo del retorno a las fuentes de la dinastía Julia en el discurso, tanto en lo respectivo a la estirpe como al proyecto político de Augusto.

2) El nuevo emperador garantiza la paz:

-En el poema de Calpurnio se reiteran las referencias a la paz, descrita tanto en términos bucólicos (vv. 37-41: "licet omne vegetur securo custode pecus ...") como en términos específicamente históricos (vv. 50-51: "nullos iam Roma Philippos / deflebit"): v. 42: "Aurea secura cum pace renascitur aetas"; vv. 46-53: "dabit impia victas / post tergum Bellona manus, ..."; vv. 54-57: "Candida Pax aderit..." (nótese en el v. 56 el empleo del verbo *grassor*, propio de la lengua familiar, que aparecía también en Tácito *Ann.* 13. 4. 2⁴⁵); vv. 58-59: "omne procul vitium simulatae cedere pacis / iussit ..."; v. 63-68: "Plena quies aderit ..."

entendiendo *causa* en el sentido forense de proceso judicial, como, en sentido más amplio, la victoria de cualquier partido en una disputa. Por su parte, "maternis Iulis" puede entenderse en dos sentidos: como dativo *commodi*, "para los Julios maternos", o bien como ablativo instrumental, "por (gracias a) los Julios maternos". La referencia a la *gens Iulia* se explica porque Nerón pertenecía a ella a través de su madre, Agripina, que era la nieta menor del emperador Augusto. Si se opta por el dativo *commodi*, la frase se entiende como una alusión a un episodio de la juventud de Nerón, narrado por Suet. *Cl.* 25. 10 y *Nero* 7. 7, y por Tac. *Ann.* 12. 58. 1-2: poco tiempo antes de asumir el poder, Nerón habría recitado un discurso donde, a manera de diversión y ejercicio oratorio, defendía la causa de los troyanos -es decir, de los antepasados de la *gens Iulia*- en la guerra de Troya. Si se opta en cambio por entender la frase "maternis Iulis" como ablativo, se estaría haciendo alusión a que Nerón accedió al poder gracias a los oficios de su madre.

⁴⁵ Cf. Wiseman (1982:65).

Por cierto, el énfasis puesto sobre el tema de la paz resulta muy llamativo en el poema de Calpurnio, sobre todo si se lo compara con el intertexto más obvio de un poema bucólico destinado a cantar el advenimiento de una nueva edad de oro: la égloga 4 de Virgilio. Allí el desarrollo del tópico se lleva a cabo en forma notoriamente más ordenada que en Calpurnio: primero se hace referencia a los factores del mundo histórico que motivan el regreso de la edad de oro (vv. 4-17), el nacimiento de un niño en particular (vv. 8-9), y a continuación se describen sus efectos sobre el mundo pastoril (vv. 18-30 y 39-45). Pero éstos se describen además con una extensión y variedad de las que el poema de Calpurnio difiere bastante. En Virgilio se hace referencia a la espontaneidad (vv. 18-20, 23, 28-30, 39-45) y exuberancia (vv. 21-22) de los dones de la naturaleza, y al carácter inocuo de animales y hierbas antes peligrosos (vv. 24-25). Priva pues el motivo de la naturaleza que brinda sus frutos espontáneamente, mientras que el de la seguridad, sin enunciarse explícitamente, se deduce de la falta de amenaza de los animales peligrosos. En Calpurnio, en cambio, el principal efecto de la edad de oro en el mundo pastoril radica en la seguridad, y la amenaza que dicha seguridad viene a reemplazar no proviene de animales salvajes sino de los propios hombres. En este sentido, los vv. 42-45, que abren la descripción de la edad de oro, adelantan el contenido que los versos siguientes se limitarán a amplificar: "aurea secura cum pace renascitur aetas / et redit ad terras tandem squalore situque / alma Themis posito". En el verso 42 la *disiunctio* del sujeto y la anástrofe de la preposición extienden a la sintaxis la fusión de edad de oro y paz en un solo concepto. Recién más adelante, a partir del v. 60, se intercalará en el desarrollo del motivo de la paz otro rasgo constitutivo de la edad de oro: el respeto a las instituciones.

El enorme espacio concedido por Calpurnio al desarrollo del motivo de la paz en su poema ciertamente ha llamado la atención a los críticos, que oscilaron entre explicarlo como una convención del panegírico imperial⁴⁶ o como un testimonio de que la época de Claudio no fue un período tan pacífico como se suele creer⁴⁷. Sin negar ninguno de estos dos argumentos, es muy posible que la omnipresencia del motivo de la paz en la égloga 1 de Calpurnio se explique porque éste constituía, como vimos, el núcleo de la narración del discurso de Nerón: la égloga no haría más que reproducir entonces una característica saliente de su intertexto.

3) El nuevo emperador propone un proyecto de gobierno cuyo objetivo principal es revertir errores del pasado, como la concentración del poder y la corrupción, y respetar las instituciones:

⁴⁶ Cf. Townend (1980:166).

⁴⁷ Cf. Wiseman (1982:59-66).

-En Calpurnio se anuncia en varias oportunidades el retorno al imperio de la ley y las instituciones políticas republicanas: vv. 43-44: "redit ad terras... / alma Themis"; vv. 72-73: "ius aderit moremque fori vultumque priorem / reddet".

-Una de las características de la edad de oro del poema de Calpurnio consiste en que los senadores no serán objeto de persecuciones, como ocurriera durante el gobierno de Claudio⁴⁸: vv. 60-62: "Nulla catenati feralis pompa senatus / carnificum lassabit opus...". Hemos visto que uno de los pilares ideológicos sobre los que se asentaba la argumentación del discurso de Nerón era precisamente el respeto al Senado.

-De manera similar, en la edad de oro de Calpurnio los cónsules recuperarán sus legítimas funciones: vv. 69-71: "iam nec adumbrati faciem mercatus honoris / nec vacuos tacitus fasces et inane tribunal / accipiet cónsul" (nótese la nueva referencia al "tribunal de los cónsules", que se mencionaba en Tác. *Ann.* 13. 4. 3).

-En el v. 69, la frase "faciem mercatus honoris" sugiere además la existencia de una corrupción política similar a la aludida en Tác. *Ann.* 13. 4. 2.

-Al igual que hacia Nerón en la argumentación y la conclusión del discurso, Calpurnio no describe una realidad concreta sino una edad de oro por venir, necesariamente instalada en el futuro: en este sentido, casi todos los verbos del vaticinio se encuentran en futuro ("reget", "torquebit", "geret", "deflebit", "subigentur", "immergent", "timebunt", "lassabit", "numerabit", "aderit", "referet", "accipiet", "aderit", "reddet", "auferet") o en *praesens pro futuro* ("renascitur", "redit", "sequuntur"). Incluso hacia el final del pasaje el subjuntivo volitivo "exsultet" retoma las exhortaciones con que parece haberse cerrado el discurso de Nerón, que coinciden no sólo en el modo verbal sino también en la amplificación del destinatario del discurso (en Tácito, se hacía referencia a las ciudades italianas y las provincias; en Calpurnio, a los cuatro puntos cardinales).

-Así como en el discurso de Nerón la descripción de las bondades del nuevo soberano y de su plan de gobierno se llevaba a cabo a la sombra de los errores de su antecesor, y, en este sentido, el texto recurría constantemente a las formas negativas, en el poema de Calpurnio la edad de oro se describe de manera casi constante por medio de negaciones: la victoria sobre la impía Belona (frase afirmativa, vv. 46-50) y el encarcelamiento de las guerras (frase afirmativa, vv. 52-53) se expanden en la falta de guerras civiles (frases negativas, vv. 50-51, "nullos iam Roma

⁴⁸ Según Suet. *Cl.* 29. 4, Claudio envió a suplicio a treinta y cinco senadores y a más de trescientos caballeros romanos. Cf. además Sen. *Apoc.* 14.

Philippos / deflebit, nullos ducet captiva triumphos"); la presencia de *Pax* y *Clementia* verdaderas (frases afirmativas, vv. 54 y 58-59) se expande en el cese de una paz simulada (frase negativa, v. 55, "nec solum candida (sc. Pax) vultu"); el motivo de la falta de corrupción política se enuncia sólo bajo la forma de frases negativas (vv. 60-62: "nulla catenati feralis pompa senatus / camificum lassabit opus, nec carcere pleno / infelix raros numerabit curia patres."); el advenimiento de una paz absoluta (v. 63, "quies" caracterizada afirmativamente como "plena", negativamente como "nescia ferri") volverá a imponer los reinados de Saturno y de Numa, visualizados como el reverso del de Rómulo (vv. 64-68, "altera regna Numa, qui primus ovantia caede / agmina, Romuleis et adhuc ardentia castris, / pacis opus docuit iussitque silentibus armis / inter sacra tubas, non inter bella sonare."); el imperio de la ley (frase afirmativa, vv. 71-73) equivale al fin de la corrupción política y judicial (frases negativas, vv. 69-71: "iam nec adumbrati faciem mercatus honoris / nec vacuos tacitus fasces et inane tribunal / accipiet cónsul").

En síntesis, entendemos que el análisis comparativo de Tácito, *Ann.* 13. 4. 1-3 y de Calpurnio, 1. 33-88 permite constatar la hipótesis de que el vaticinio de Fauno retoma los tres principales argumentos que habrían articulado la *inventio* del discurso de Nerón. Esta coincidencia posiblemente descansa sobre la finalidad idéntica de ambos textos: tanto el discurso como el vaticinio constituyen variantes del panegírico imperial. Reservamos a otras páginas la extracción de las conclusiones de índole cronológica, política y literaria que se deducen de esta singular reescritura.

Bibliografía citada:

- AILLOUÏ, H. (1961) *Suétone, Vies des douze Césars*, Paris, 3 vol.
 ARMSTRONG, D. (1986) "Stylistics and the Date of Calpurnius Siculus", *Philologus*, 130, pp. 113-136.
 AVERY, W.T. (1959) "Roman Ghost-Writers", *The Classical Journal*, 54. 4, pp. 167-169.
 CHAMPLIN, E. (1978) "The Life and Time of Calpurnius Siculus", *Journal of Roman Studies*, 68, pp. 95-110.
 CHAMPLIN, E. (1986) "History and Date of Calpurnius Siculus", *Philologus*, 130, pp. 104-112.
 CHAMPLIN, E. (2003) *Nero*, Cambridge-London.
 COURTNEY, E. (1986) "History and Date of Calpurnius Siculus", *Philologus*, 130, pp. 104-112.

- COURTNEY, E. (1987) "Imitation, chronologie littéraire et Calpurnius Siculus", *Révue des Études Latines*, 65, pp. 148-157.
- ERIKSSON, N. (1934) *Studien zu den Annalen des Tacitus*, Lund.
- ERNOUT, A., THOMAS, F. (1964) *Syntaxe Latine*, Paris.
- FURNEAUX, H. (1965) *Cornelii Taciti Annalium ab excessu divi Augusti libri*, Oxford, 2 vol.
- GARDNER MOORE, F. (1903) "Studies in Tacitean Ellipsis: Descriptive Passages", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 34, pp. 5-26.
- GENETTE, G. (1989) *Figuras III*, Barcelona.
- GIARRATANO, C. (1943) *Calpurnii et Nemesiani Bucolica tertium edidit Einsidlesia quae dicuntur carmina iteratis curis adiecit, Augustae Taurinorum*.
- GOELZER, H. (1951), *Tacite, Histoires*, Paris, 2 vol.
- HAUPT, M. (1854) *De carminibus bucolicis Calpurnii et Nemesiani*, Berlin.
- HOFMANN, J.B., SZANTYR, A. (1965) *Lateinische Syntax und Stilistik*, München.
- KORZENIEWSKI, D. (1971) *Hirtengedichte aus erneronischer Zeit. Titus Calpurnius Siculus und die Einsiedler Gedichte*, Darmstadt.
- LÖFSTEDT, E. (1933) *Syntactica. Studien und Beiträge zur historischen Syntax des Lateins*, Lund, 2 vol.
- MAYER, R. (1980) "Calpurnius Siculus, Technique and Date", *Journal of Roman Studies*, 70, pp. 175-176.
- MILLER, N.P. (1975) "Dramatic Speech in Roman Historians", *Greece and Rome*, 22. 1, pp. 45-57.
- MOMIGLIANO, A. (1944) "Literary Chronology of the Neronian Age", *Classical Quarterly*, 38, pp. 96-100.
- MOMMSEN, T. (1870) "Cornelius Tacitus und Cluvius Rufus", *Hermes*, 4, 295-325.
- MORFORD, M. (1991) "Tacitus' Historical Methods in the Neronian Books of the *Annals*", en HAASE, W., TEMPORINI, H. (eds.) *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II 33. 2, pp. 1582-1627.
- SARPE, G. (1819) *Quaestiones philologicae*, Rostock.
- SPADARO, M.D. (1969) *Sulle egloghe politiche di Tito Calpurnio Siculo*, Catania.
- SYME, R. (1958) *Tacitus*, Oxford, 2 vol.
- TOWNEND, G.B. (1980) "Calpurnius Siculus and the *munus Neronis*", *Journal of Roman Studies*, 70, pp. 166-174.
- VENTURA, M.S. (2000) "Ecos petronianos en Calpurnio Siculo", *Képos. Homenaje a Eduardo J. Prieto*, Buenos Aires, pp. 676-683.

- VENTURA, M.S. (2002) "*Occasus (Occisus)*: en torno a Calpurnio I 87-88 y el tópico del crepúsculo", Buzón, R.P., Cavallero, P.A., Romano, A., Steinberg, M.E. *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio*, Buenos Aires, vol. 2, pp. 600-609.
- VERDIÈRE, R. (1954) *T. Calpurnii Siculi De laude Pisonis et Bucolica et M. Annaei Lucani De laude Caesaris Einsidlensia quae dicuntur carmina*, Berchem-Bruxelles.
- WISEMAN, T.P. (1982) "Calpurnius Siculus and the Claudian Civil War", *Journal of Roman Studies*, 72, pp. 57-67.

Fecha de recepción: 31-10-07

Fecha de aceptación: 11-12-07

RESEÑAS

DEVINE, A. M., STEPHENS, L. D. *Latin word order. Structured meaning and information.* Oxford University Press 2006. 639 páginas.

El libro incursiona en el tema del orden de palabras en latín desde una perspectiva a la vez semántica y pragmática que piensa las condiciones de estructuración del significado y de la información. Si bien este abordaje no es del todo novedoso en el ámbito de la gramática latina (podemos citar, por ejemplo, *The communicative perspective in the sentence. A study of Latin word order* de Dirk Panhuis, o *Sintaxis y semántica del Latín* de Harm Pinkster, en el que se destina un capítulo entero al tratamiento semántico y pragmático del orden de palabras), la novedad del presente libro reside en la variedad de fenómenos analizados, en la amplitud del marco teórico requerido para dar cuenta de ellos, y principalmente, en el intento de construir una teoría general del orden de palabras en latín. Limitando el análisis a textos en prosa, al dominio de la oración simple, y con una metodología que combina la amplia documentación de la filología decimonónica y la teoría lingüística del siglo XX, los autores encaran el estudio del orden de palabras mediante lo que denominan "análisis multidimensional" (Introducción: 6), consistente en la recolección de patrones de ordenamiento y en la observación de sus propiedades, a partir de las que se busca investigar no solo la correlación entre estructura sintáctica y significado pragmático sino también el mecanismo por el que una se traduce en el otro.

La estructura general del libro consta de una introducción, que plantea la cuestión general del orden de palabras y propone el marco teórico que se va a utilizar a lo largo de la obra (Introducción: 3-35), y seis capítulos que recorren los diversos aspectos de la sintaxis del latín en los que, según veremos en la descripción de cada uno, el orden de palabras tiene suma importancia.

La premisa básica expuesta en la introducción es que el orden de palabras es un mecanismo del lenguaje humano por medio del cual se codifican significados pragmáticos, es decir, significados que tienen que ver con la distribución de la información en el mensaje. Con este supuesto se discute la afirmación muy frecuente en diversas gramáticas de que el latín es una lengua cuyo orden de palabras es libre, dado que posee una "morfología fuerte" que le permite una libertad combinatoria mayor que las lenguas de "morfología débil", como la mayoría de las lenguas flexivas modernas. Los autores responden a esta postura proponiendo una concepción del latín como "lengua de configuración discursiva" (discours configurational language), es decir, una lengua cuya sintaxis contiene proyecciones correlativas a la semántica y a la pragmática. Esta afirmación se fundamenta en un modelo funcional de sintaxis que concibe la oración como unidad informativa compuesta de dos niveles de información, uno semántico y

otro pragmático. El primero se encarga de interpretar la oración en términos de procesos y participantes involucrados; el segundo, interpreta la información como nueva o conocida (foco y tópico). Esta última distinción se observa claramente en las llamadas "preguntas qu-", o sea, preguntas introducidas por pronombre interrogativo, en las que dicho pronombre indica la porción de información nueva que se desea conocer (foco), y el resto de la pregunta, la información conocida (tópico), es decir, la información recuperable en el entorno textual o contextual, que incluso podría elidirse. Lo interesante de esta observación es que esta misma estructura informativa (estructura informativa binaria) se halla en el discurso no interrogativo, en el que es posible interpretar cualquier segmento como respuestas a preguntas implícitas, determinando de este modo el flujo de información nueva y vieja a lo largo del discurso. El orden de las palabras está determinado, entonces, por este tipo de propiedades más que por las meramente gramaticales como sujeto o predicado, de modo que el latín es una lengua gramaticalmente libre pero pragmáticamente fija (Introducción: 23). Desde el capítulo primero en adelante se despliega, como dijimos, el análisis de la data. En cada uno hay una gran cantidad de ejemplos de los fenómenos estudiados, de los que se describen los patrones de regularidad que los caracterizan, y una sección titulada "análisis estructural" en el que se exponen los principios teóricos referidos a dichos fenómenos en particular, y que contribuyen al objetivo global del libro de construir la teoría del orden de palabras. El tratamiento de los ejemplos tiende a ilustrar la aplicabilidad de los conceptos teóricos a los datos.

El capítulo primero (páginas 36-144) se denomina "Argumentos del verbo" (verb arguments), y estudia la posición que adoptan el verbo y los distintos constituyentes que lo rodean. El punto de partida del capítulo es la afirmación de que la aparente libertad gramatical del latín tiene un límite, establecido por un tipo de ordenamiento que se percibe como más natural que otros. Esta intuición es corroborada por el análisis estadístico de una gran cantidad de ejemplos y genera una de las premisas más relevantes del libro, la de que existe un orden de palabras neutro o por defecto (neutral or default word order), manifiesto en oraciones usadas para hacer simples reportes de una situación, como *Caesar suas copias in proximum collem subducit* (BG 1.22, citado en la página 37). Este orden neutro o no marcado tiene la siguiente estructura:

sujeto + objeto directo + objeto indirecto / argumento oblicuo + argumento meta/
fuente + objeto directo no referencial + verbo

La posición tres puede ser llenada por un objeto indirecto si el verbo es "ditransitivo", es decir, que exige objeto directo e indirecto, o por un argumento oblicuo si el verbo es del tipo *conlocare* o *liberare*, que rigen objeto directo y un argumento del tipo instrumental o locativo. El llamado "objeto directo no referencial", que llena la posición cinco inmediatamente anterior al verbo, es un tipo de argumento que completa el significado del verbo pero no tiene extensión referencial, como el acusativo *bellum* en la frase *bellum inferre*. Esta estructura no marcada se halla en un tipo de oración llamada "foco de amplio alcance" (broad scope focus) (Cap. 1: 36 y 77ss), que además de realizar meros reportes de situación

posee una estructura pragmática neutral determinada por una progresión que va desde constituyentes portadores de información vieja, ubicados generalmente a la izquierda de la oración, hacia constituyentes portadores de información nueva, ubicados hacia la derecha. La confirmación empírica de esta afirmación se realiza mediante el análisis posicional de los argumentos de los verbos ditransitivos, de los verbos que significan dar, de los argumentos oblicuos y adjuntos como los instrumentales, los complementos de dirección y de origen, los complementos de causa, modo, tiempo y compañía, y de los ablativos absolutos. La estructura básica permite prever una serie de movimientos sintácticos que van a desviar la progresión no marcada de la información para llamar la atención sobre algún constituyente en particular y producir de este modo diversos efectos pragmáticos. Fenómenos de este tipo son el denominado "elevación de argumento" (argument raising), y el "embrollamiento" (scrambling).

El capítulo dos ("Verb positions" páginas 145-224) estudia la posición del verbo. Se dijo en el capítulo anterior que en general el verbo se ubica al final de la frase, pero se observa que esta posición puede variar y generar estructuras pragmáticamente marcadas. El desplazamiento del verbo a la posición inicial puede ser motivado por cuestiones de polaridad, como ocurre en las preguntas por sí o no (*Dixitne tandem causam C. Fidiculanus Falcula?*, Cic. Pro Clu. 103, citado en página 145), o por cuestiones de modalidad, como en las órdenes (*libera rem publicam metu* Cic. Cat. 1.20, citado en página 149), aunque se evidencian muchos casos de variación en los que el verbo se posiciona de muy diversa manera. También las denominadas frases existenciales y presentacionales ofrecen varios ejemplos de posición inicial del verbo. Relacionado con este fenómeno está el movimiento del verbo a la segunda posición, el cual puede suceder cuando el verbo posee un pronombre negativo que se ubica al final de la oración (*pabulum emittitur nemo*, Caes. BC 1.81, citado en página 174).

El resto del capítulo despliega el análisis de la posición del verbo en las cláusulas subordinadas, la del verbo auxiliar y del copulativo, y concluye con la exposición de algunos ejemplos de Catón y Salustio.

El capítulo tercero ("Strong and weak arguments", páginas 225-313) analiza los llamados argumentos fuertes y débiles. Estos surgen de una gradación de fenómenos pragmáticos a partir del reconocimiento de que la estructura informacional binaria tópico-foco no abarca todas las posibilidades informativas de la oración, con lo que los autores proponen categorías intermedias que den cuenta de las mismas. Así, tanto el foco como el tópico se dividen en fuerte y débil. Como ejemplo de foco fuerte tenemos el denominado "foco contrastivo", que se establece sobre la base de una alternancia contrastada (*fortasse enim Sthenius non splendorem hominis sed familiaritatem secutus est*, Cic. Verr. 2.2.107, citado en página 226). Tópico se define como la entidad sobre la cual la oración está designada a portar información. Funcionan como tópicos expresiones referenciales o genéricas, nombres propios, descripciones definidas y pronombres. Estos ítems poseen referentes identificables que son fácilmente recuperables a partir del conocimiento preexistente del oyente o de anteriores estadios del discurso, o de ambos. De este modo el capítulo tercero desarrolla el análisis de los argumentos que se interpretan como tópico fuerte y débil en las preguntas totales

(-ne, nonne), las preguntas alternativas (*utrum*), los casos de quiasmo (*dextra montibus, laeva Tiberi amne saeptus*, Liv. 4.32.8, citado en página 242), las estructuras con partículas de foco (*non solum...sed etiam*), entre otros fenómenos.

A partir del capítulo cuarto el análisis se desplaza al orden de palabras en el sintagma nominal, comenzando en este mismo capítulo ("Arguments of nominals", páginas 314-402) con el estudio sobre la posición de los complementos en genitivo. El primer fenómeno analizado es la posición del genitivo subjetivo y objetivo, que dependen de sustantivos deverbales. La exposición del tema parte de una clasificación semántica de los sustantivos en "sustantivos de estados psicológicos" (*psych nouns*), los *nomina actionis*, *nomina agentis*, y "sustantivos relacionales" (de parentesco), y sostiene que hay un patrón de ordenamiento correspondiente a cada clase. Hay también un apéndice referido a los complementos con *erga*. Expondremos como ejemplo el tratamiento de la posición del genitivo con respecto a los sustantivos de estados psicológicos como *memoria*, la cual depende de si se trata de genitivos subjetivos u objetivos. La posición neutral es que los genitivos subjetivos se antepongan y los objetivos se pospongan al sustantivo (*patrorum nostrorum memoria*, Caes. BG 1.12; 1.40; 2.4; *memoria rerum gestarum*, Sall. Jug 4.1, citados en página 317). Estas estructuras no marcadas pueden ser afectadas por el embrollamiento y la topicalización, con los que el orden puede invertirse o enredarse. También se analizan los genitivos posesivos que modifican a los sustantivos *finis*, *castra* y *copiae*, los genitivos partitivos que dependen de *pars* y de *magnus numerus*, y finalmente los que dependen de adjetivos como *immemor*, *expers* y *cupidus*.

El capítulo quinto ("Modifiers", páginas 403-523) analiza las variaciones posicionales de los modificadores con respecto al núcleo nominal. Para ello se ofrece una clasificación de los adjetivos en adjetivos de materia (*aeneus, ligneus, sparteus*), adjetivos en *-arius* (*calcarius, molarius, vinarius*), adjetivos de estaciones (*vernus, aestivus, autumnalis*), de propiedades inherentes (*salubris, crassus, aridus*), derivados de nombres propios (*Amerinus, Benventanus, Leontinus*), y por último se analiza la posición de los cuantificadores y demostrativos.

El capítulo sexto ("Hyperbaton", páginas 524-610) está dedicado al análisis del hipérbaton, que de acuerdo con los autores, codifica patrones regulares de estructuras pragmáticas a través de categorías sintácticas. Los fenómenos analizados son: hipérbaton de genitivo, de pos y premodificador en oración principal y subordinada, en frases prepositivas, en frases interrogativas, y culmina con una reflexión sobre los distintos tipos de hipérbaton según los estilos y los autores.

El libro culmina con un *index nominum* (631-635), un *index rerum* (636-639), y una extensa bibliografía (611-630), en que se reconocen distintos abordajes teóricos al problema del orden de palabras, menciones de textos fuente, y análisis de la problemática no solo del latín sino de otras lenguas clásicas y modernas.

Lic. Luis Sánchez
Universidad de Buenos Aires
langel333@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 24-10-07 / Fecha de aceptación: 02-11-07

Plauto. Comedias. Gorgojo. El ladino cartaginés. Tres monedas. Truculento.
Edición de Rosario López Gregoris, Madrid, Akal Clásica, 2004, 356 pp.

Rosario López Gregoris, doctora en Filología Clásica por la Universidad Autónoma de Madrid, desarrolla su labor de docente e investigadora en el área de Filología Latina. Cuenta con numerosas publicaciones nacionales e internacionales y se ha destacado por la participación en múltiples proyectos y congresos dentro del campo de la lexicología latina, con especial atención a la obra de Plauto y a la tradición clásica.

En esta ocasión nos presenta su traducción de cuatro comedias de Plauto en una edición que consta, además, de un índice y una introducción general al autor y a la obra que incluye los siguientes apartados:

I) **Biografía de Plauto.** Aquí el lector podrá encontrar información acerca del origen del autor, su actividad y el problema del nombre al que se enfrentaron los filólogos.

II) **Los modelos griegos.** Después de sintetizar el recorrido de la crítica filológica en relación al tema de la originalidad plautina, López Gregoris plantea una nueva perspectiva vinculada ya no con la superación de los modelos griegos, sino con la superación de las formas teatrales itálicas preliterarias y literarias. Plauto no compite con la *Néa* sino con la atelana que es su auténtico rival. Es la revolución de la escena latina la clave que permite comprender la dimensión de la originalidad plautina.

III) **Las condiciones de recepción.** Al abordar este aspecto, López Gregoris abre las puertas a la consideración del fenómeno teatral en su contexto para marcar la distancia que media con el teatro griego y el error que implica comparar ambas manifestaciones. Frente a la actividad teatral ateniense entendida como un fenómeno intelectual, el teatro en Roma es una experiencia que apunta al mundo de los sentidos y no al del pensamiento.

IV) **La escena romana.** Esta sección pone el acento en el conjunto de formas teatrales latinas con las que se encuentra el teatro griego en suelo romano antes de su implantación, y en la impronta que han dejado la atelana y el mimo, especialmente, en la comedia plautina.

V) **Plauto filósofo.** López Gregoris destaca en este apartado que en la época de Plauto el pensamiento forma parte de la literatura romana sin que haya disociación entre creación literaria y lección moral. A partir de esta particular concepción de la literatura y del pensamiento es que toda creación escrita se convierte en vehículo de ideas morales. El acervo filosófico de la comedia de Plauto está conformado por *sententiae* y máximas de carácter moral y por refranes populares. El pensamiento plautino tiene dos fuentes que van por caminos diferentes: una ideología catoniana, compartida y conocida por toda la ciudadanía,

ligada al campo y basada sobre valores tradicionales, y una ideología urbana representada teatralmente por valores negativos como el amor, el lujo, la irreverencia al *mos maiorum* y asociada a la influencia de la cultura helénica. *Trinumus* es un buen ejemplo de este enfrentamiento ideológico.

La segunda fuente de saber en Plauto está representada por la cultura popular. Refranes y comparaciones se transforman en un conjunto cultural atemporal, universal, de raigambre oral y procedente de la experiencia.

VI) **Los personajes.** López Gregoris propone una tipificación de los personajes a partir de ciertos criterios estructurales que permiten entender el funcionamiento que tienen en el teatro plautino. El final de las comedias implica para algunos personajes un cambio total de situación y estado con respecto al comienzo. Para otros el cambio es menos radical. Así pues los personajes pueden ser transformables, instrumentales o inmóviles. El cambio va de la mano de la libertad, de modo que cuanto más transformable resulta un personaje menos libertad de acción tiene. Para concluir el apartado la autora hace referencia a un tipo de clasificación de los personajes a partir del concepto de duplicidad. La duplicidad abarca distintos fenómenos: el doble, la suplantación y la simulación de identidad, la alteridad o desdoblamiento de un personaje tipo. Todos estos son fenómenos de duplicidad, pero unos crean, otros suprimen y algunos repiten, y esta diferencia es esencial para definir su función dentro de la obra.

VII) **Esta traducción.** Aquí el lector podrá conocer cuál es la posición adoptada por López Gregoris frente a la problemática de la traducción y cuáles han sido los criterios que han guiado su trabajo.

VIII) **Sinopsis histórica.** La autora ofrece un cuadro que presenta los acontecimientos históricos y literarios en Grecia y Roma desde el año 280 a.C. hasta el 146 a.C.

IX) **Bibliografía.** En este último ítem de la introducción se incluyen: 1) ediciones, traducciones y comentarios; 2) bibliografía específica de cada una de las comedias traducidas; 3) bibliografía general; 4) bibliografía sobre recursos cómicos, personajes y recepción.

La traducción de las comedias es en prosa, lo cual resulta muy prudente si pensamos en la dificultad que implicaría el intento de reproducir la métrica plautina sin caer en resultados poco felices. Se indica la numeración de los versos de cinco en cinco en el margen izquierdo de la página par y en el derecho de la impar.

López Gregoris hace gala de su estilo vivaz, directo y efectivo y en cada comedia traducida salen a la luz la cadencia rítmica de las palabras, brillantes hallazgos y su profundo conocimiento tanto de la lengua latina como de la lengua receptora. Esta es la clave que le ha permitido reproducir con excelencia los juegos de palabras, el doble sentido, utilizando recursos para conseguir resultados equivalentes, sobre todo en pasajes particularmente difíciles de traducir. Es imposible soslayar su ingeniosidad para traducir el discurso de Hanón en

púnico a un latín macarrónico que produce en el lector moderno el mismo efecto cómico que el púnico en el espectador romano. Asimismo, digna de subrayar es la traducción del título *Poenulus* como *El ladino cartaginés*, rescatando, por un lado, el valor del diminutivo y, por otro, el valor de astucia que se esconde debajo del sufijo y que posibilita definir personajes inteligentes y taimados.

No solo cabe destacar el trabajo textual llevado a cabo sino además la labor paratextual relacionada con el cuerpo de notas. Las notas son verdaderamente instrumentales pues apuntan a clarificar aspectos textuales, lingüísticos y culturales que enriquecen el texto en gran medida. La traductora ha seguido la edición de Lindsay (Oxonii, 1959) y ha dejado constancia en nota al pie toda vez que se ha apartado de la misma para seguir las variantes de otros editores.

Traducir resulta un proceso complejo y por qué no riesgoso, pero Rosario López Gregoris ha sabido sortear la complejidad y el riesgo, en virtud de su sólido conocimiento lingüístico, literario y, en especial, de su manejo respecto del *corpus* plautino. En esa intrincada operación que implica la traducción ha renunciado a la transgresión lingüística y al delito de traición cultural, pues no ha sustituido el mundo referencial de la lengua plautina por otro nuevo. En efecto, su tarea como traductora está fundada sobre la competencia idiomática y temática, condición por antonomasia que garantiza una buena traducción. Al respecto, dice García Hernández (1997: 61):¹ «Una traducción de Plauto debe ser un camino para viajar a su mundo y no un medio para traerlo al nuestro y disfrazarlo al capricho de nuestra moda». En este sentido, la edición de Rosario López Gregoris es, sin duda, un camino que nos traslada a los escenarios plautinos sin disfraces.

Marcela Alejandra Suárez
Universidad de Buenos Aires. CONICET
malesu@arnet.com.ar

Fecha de recepción: 29-10-07

Fecha de aceptación: 03-11-07

¹ García Hernández, B. (1997), «Traducción y designación en el texto de Plauto», en Rodríguez Pantoja, M. (ed.), *La traducción de textos latinos*, Córdoba, España.

INFORMACIONES/2006

Damos a conocer en este espacio únicamente las informaciones referidas al año de la revista (2006), consignadas todas ellas en las Memorias de la AADEC correspondientes a los años 2006 y 2007.

ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA 2006

En la ciudad de Rosario, en el marco del *XIX Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, tuvo lugar el 5 de octubre de 2006 la Asamblea General Ordinaria de la Asociación. Fueron presentados y aprobados la Memoria, el Balance General e Inventario, y los informes de Presidencia, Secretaría, Tesorería y revista *Argos* correspondientes al periodo 1 de agosto de 2005 al 31 de julio de 2006. Con la presencia de socios representantes de los distintos ateneos del país, integrantes de la Mesa Ejecutiva y del entonces *staff* de *Argos*, se realizó la renovación de autoridades. Como resultado de la elección de los socios quedó constituida la actual Mesa Ejecutiva de la Asociación, cuyo mandato se extenderá hasta octubre de 2010.

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

Las siguientes actividades académicas realizadas durante el año 2006 fueron auspiciadas por la Asociación mediante la difusión y convocatoria a sus socios:

- *«El banquete en la Antigüedad»*, Jornadas organizadas por el Ateneo Buenos Aires y el Departamento de Lenguas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y realizadas en Ciudad de Buenos Aires los días 28 y 29 de abril de 2006.
- *III Jornadas sobre el mundo clásico «Palabra, poder y verdad en el Mundo Clásico»*, organizadas por la Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón y realizadas en Morón el 16 de septiembre de 2006.
- *XIX Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, organizado por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario y realizado en esta ciudad los días 4, 5 y 6 de octubre de 2006.
- *III Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades*, Ciudad de Buenos Aires, 3 y 4 de noviembre de 2006.

A solicitud de diferentes ateneos, centros y universidades se difundieron las Conferencias, Seminarios de Doctorado y Cursos de Postgrado que los distintos profesores del país y los invitados extranjeros realizaron en Argentina. De igual modo se difundieron las convocatorias de revistas especializadas y los programas de postgrado.

Los ateneos llevaron a cabo numerosas Jornadas, Coloquios y reuniones académicas, y promovieron igualmente la edición de publicaciones. Las actividades realizadas fueron auspiciadas por la Asociación y difundidas mediante el envío a los responsables de los ateneos regionales de los boletines mensuales AADEC NOTICIAS y boletines anexas de AADEC DIFUSIÓN.

La Mesa Ejecutiva se reunió periódicamente durante el año 2006 y se realizó la admisión de un número importante de socios de los ateneos de Rosario, Tucumán, San Rafael, San Juan, La Plata. Con la colaboración de los ateneos se continuó con la tarea de registro y actualización del padrón de socios, así como también se renovaron autoridades en algunos lugares.

Se da difusión en este espacio a la nota de la Mesa Ejecutiva de la AADEC enviada oportunamente a los socios y relacionada con la constitución del Comité Editorial de la revista *Argos*.

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Consulta para la constitución del Comité Editorial de la revista ARGOS

Tal como lo anunciamos hace exactamente un año, la Mesa Ejecutiva ha decidido crear, como parte del *staff* de ARGOS, un Comité Editorial, cuyos integrantes serán designados por la ME a través de un procedimiento de consulta a los socios de todo el país. Dicho Comité deberá abocarse, conjuntamente con la Directora de ARGOS, Dra. Viviana Gastaldi, a la elaboración del «proyecto ARGOS», en el que serán definidos por escrito todos los aspectos de la revista: objetivos, organización (estructura y funciones), secciones, línea editorial, etc. Al mismo tiempo se espera que, a partir de su constitución, el Comité Editorial contribuya a promover la colaboración de todos los socios del país con la revista. De acuerdo con estos propósitos hemos decidido que el Comité Editorial sea conformado por seis miembros, cada uno de los cuales representará a una de las zonas que se detallan más abajo. Los miembros que se designen en esta ocasión permanecerán en sus funciones hasta octubre de 2010 (fecha en la que cesará la actual Mesa Ejecutiva).

Zonas de proveniencia de los miembros del Comité Editorial:

Zona I

Catamarca, Córdoba, Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Tucumán.
Comprende los Ateneos de Catamarca, Córdoba y NOA (Tucumán, Salta, Jujuy y Sgo. del Estero).

Zona II

La Rioja, Mendoza, San Juan y San Luis.
Comprende los Ateneos de Mendoza, San Rafael, San Juan.

Zona III

Corrientes, Chaco, Entre Ríos, Formosa, Misiones y Santa Fe.
Comprende los Ateneos de Rosario, Litoral y NE

Zona IV

Capital Federal, Gran Buenos Aires y norte de la Provincia de Buenos Aires hasta la ruta 7.
Comprende el Ateneo de Buenos Aires.

Zona V

Provincia de Buenos Aires desde la ruta 7 hasta la latitud de Necochea y Provincia de La Pampa.

Comprende los Ateneos de La Plata, Mar del Plata y La Pampa.

Zona VI

Provincia de Buenos Aires desde la latitud de Bahía Blanca y Provincias de Chubut, Neuquén, Río Negro, Santa Cruz y Tierra del Fuego.

Comprende los Ateneos de Bahía Blanca, Comahue y Patagonia (Comodoro Rivadavia, Trelew y Río Gallegos)

La consulta para la designación de los miembros del Comité Editorial se realizará de acuerdo con los siguientes pasos:

- 1) Los socios activos de cada zona podrán proponer, de entre los socios activos residentes en dicha zona, un representante para la constitución del Comité Editorial.
- 2) Las propuestas deberán tener en cuenta las «Pautas» que se detallan más abajo.
- 3) Cada propuesta deberá ser suscripta por cinco (5) socios activos como mínimo, residentes en la zona a ser representada, que serán los proponentes. Cumplido este requisito, cada propuesta podrá también recibir adhesiones de socios activos de otras zonas, que lo harán en calidad de avales.
- 4) El socio propuesto y los socios proponentes deben residir en forma permanente en la zona a ser representada y deben tener su cuota social al día.
- 5) Cada propuesta debe ser formalizada por escrito y remitida por correo postal o entregada en mano a cualquiera de los miembros de la Mesa Ejecutiva, antes del 15 de marzo de 2008. Como fecha de envío se considerará la del franqueo de la carta.
- 6) Cada propuesta deberá constar de: a) los datos del socio propuesto y de los socios proponentes (nombre, dirección postal y electrónica, número de documento); b) *curriculum vitae* del socio propuesto; c) firmas originales del socio propuesto y de los proponentes.
- 7) Los avales provenientes de otras zonas pueden ser consignados en la misma propuesta o enviados por correo postal o electrónico en forma separada. En ambos casos se consignará el nombre completo y la dirección electrónica (o, en su defecto, la dirección postal y el número de teléfono) de el/los socio/s que avalan. No se requiere la firma de los mismos.
- 8) Un mismo socio no puede avalar más de una propuesta en cada zona.
- 9) En caso de que en una misma zona existan dos o más propuestas presentadas en tiempo y forma, la ME optará por una de ellas de acuerdo con la cantidad de proponentes y de avales con que cuenten; en caso de persistir la igualdad la ME optará por lo que entienda como la mejor composición del Comité Editorial. Esa decisión no implicará un juicio de valor acerca de los socios propuestos.

- 10) En caso de que en alguna zona no exista ninguna propuesta, la ME quedará en libertad para procurar un representante, de acuerdo con la información y los contactos con que cuente. En caso de que ningún socio de dicha zona quiera aceptar la designación, la ME podrá cubrir el lugar de dicho representante con un segundo representante de otra zona, sobre la base de las propuestas que existan o de la información y contactos con los que cuente.
- 11) A medida que se reciban las propuestas y los avales estos serán informados a todos los socios mediante comunicaciones especiales por correo electrónico. En ellas se indicará el nombre del socio propuesto y la cantidad de proponentes y de avales con que cuenta.
- 12) Con posterioridad al 15 de marzo de 2008 la Mesa Ejecutiva realizará las designaciones en una reunión convocada especialmente con ese fin. El acta de dicha reunión será comunicada a todos los socios por correo electrónico.

Pautas para las propuestas de candidatos a integrar el Comité Editorial

a) Antecedentes.

1. Ser socio activo de la AADEC, con la cuota social al día.
2. Tener una trayectoria académica continuada y prestigiosa en el área de los estudios clásicos, con inserción institucional reconocida.
3. Haber desarrollado actividades de promoción de los estudios clásicos en su zona de actividad.
4. Preferentemente haber intervenido en la gestión de publicaciones.

b) Obligaciones.

1. Mantener un diálogo frecuente con la dirección de la revista y con los demás miembros del CE, mediante comunicaciones electrónicas periódicas y al menos una reunión presencial por año.
2. Mantener comunicación fluida con todos los socios de su zona de representación, sin exclusiones de ningún tipo, promoviendo la colaboración con la revista.
3. Preparar, conjuntamente con los demás miembros del CE, un documento escrito que defina todos los aspectos relevantes de la revista ARGOS: objetivos, organización (estructura de los distintos órganos editoriales, académicos, científicos y de difusión, funciones de los distintos integrantes), secciones fijas de la publicación, línea editorial, etc.

La ME considerará los «Antecedentes» al momento de la designación y velará posteriormente por el cumplimiento de las «Obligaciones», pudiendo eventualmente reemplazar a un miembro del CE por causa de incumplimiento.

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

2006

PRESIDENTES HONORARIOS

PROF. DR. ALBERTO J. VACCARO
PROF. ALFREDO J. SCHROEDER

MESA EJECUTIVA

A partir de la Asamblea General Ordinaria
del año 2006, las nuevas autoridades
de la AADEC son:

PRESIDENTE:

ARTURO ÁLVAREZ HERNÁNDEZ

VICEPRESIDENTE:

JUAN TOBIÁS NÁPOLI

SECRETARIA:

LIDIA GAMBON

PROSECRETARIA:

MARÍA INÉS CRESPO

TESORERA:

SUSANA SCABÚZZO

PROTESORERA:

LILIANA PÉREZ

ÓRGANO DE FISCALIZACIÓN

MARÍA DELIA BUISEL (ATENEO LA PLATA)
MARÍA MATILDE SORIA DE MELO (ATENEO CATAMARCA)
MARÍA TERESA GIMÉNEZ DE JOYA (ATENEO TUCUMÁN)

AADEC

Domicilio legal:
Sánchez de Bustamante 2663
C1425DVA Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
Domicilio Postal:
Terrada 1381
B8000FWB Bahía Blanca - ARGENTINA
Buenos Aires / República Argentina

E-mail: aadec@uns.edu.ar

SITIO WEB

<http://www.aadec.org>

Revista *Argos*:

La revista web ha sido incluida en el sitio
web de la AADEC:

[http:// www. argos.aadec.org](http://www.argos.aadec.org)

e-mail: argos@aadec.org

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

PRESENTACIÓN: Las colaboraciones se presentarán en un diskette de 3 ½ en formato Word 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 1 1/2 , 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, 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 compondrán en fuente Times New Roman de 12 puntos con espaciado de 1 ½ . Las notas van a pie de página en fuente Times New Roman 10 puntos con espaciado sencillo y sin sangría. Para el texto en alfabeto griego se utilizarán la fuente Greek o cualquiera compatible con Unicote (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.

BIBLIOGRAFIA: 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:

BARCHIESI, A. (1997) "Otto punti su una mappa dei naufragi", MD, 39, pp. 209-226.

MARANINI, A. (1994) *Filologia Fantastica*, Bologna.

IMÁGENES: En caso de incluir imágenes, éstas deberán estar en formato TIFF a 300 dpi y su tamaño máximo será de 140x220mm. Las imágenes se entregarán por separado y se indicará en el archivo la ubicación de las mismas y sus correspondientes epígrafes. El autor se hace responsable del status legal de las imágenes (copyright, permisos de reproducción, etc.)

RESEÑAS: Se aceptarán reseñas únicamente de libros publicados en los tres años previos a la publicación de la revista. Se deberán incluir indefectiblemente 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.

CONSULTAS: Cualquier duda respecto de estas normas, puede comunicarse con: aadec@uns.edu.ar

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).

